

Spielfilm, Filmtheorie und Geschichtswissenschaft

**Ein Beitrag zur Methodologie
der Zeitgeschichte**

Der philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg zur
Erlangung des Doktorgrades Dr. phil.

vorgelegt von
Václav Faltus
aus Chomutov

Diese Arbeit wurde als Dissertation eingereicht unter dem Titel:
„Spielfilme als Gegenstand einer Historischen Hilfswissenschaft?
Zur Frage des fachspezifischen Umgangs mit audiovisuellen Narrations-
und Fiktionsquellen. Ein Versuch in pragmatischer Historik“

Als Dissertation genehmigt
von der philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Tag der mündlichen Prüfung: 13.03.2019

Vorsitzende des Promotionsorgans: Prof. Dr. Thomas Demmelhuber

Gutachter/in: Prof. Dr. Karl Heinz Metz
Prof. Dr. Georg Seiderer
Prof. Dr. Simone Derix

Abstract:

Die Klage über das Fehlen einer eigenständigen Methodik der historischen Filmforschung hält an. Historiker bleiben weitgehend auf die Ansätze, Methoden und Forschungsperspektiven von Nachbardisziplinen wie der Film- und Kunstwissenschaft angewiesen, wenn es darum geht, Forschung auf Grundlage von Spielfilmen und ähnlichen Quellen zu betreiben. Gleichzeitig benennen viele Fachhistoriker den unkontrollierten interdisziplinären Methodentransfer als wachsendes Problem – das ganz besonders mit Blick auf die Zeitgeschichte. Deshalb will die vorliegende Arbeit nicht nur eine quellenkundliche Diskussion der Quellengruppe Spielfilm führen, sondern auf dem Wege einer kritischen Diskussion des bisherigen nachbarwissenschaftlichen Theorie- und Methodenangebots in Bezug auf audiovisuelle Erzähl- und Fiktionsquellen einen Beitrag zur Weiterentwicklung der Teildisziplin Zeitgeschichte leisten. Dabei stehen einflussreiche Theorieströmungen wie Genre-Theorien, Neoformalismus und Narratologie im Mittelpunkt. In einem weiteren Schritt werden bisherige Lösungsvorschläge wie die seit einigen Jahren angeregte Bildwissenschaft oder das interdisziplinäre Projekt der Visual History besprochen, sowie abschließend die Möglichkeit eines geschichtswissenschaftlich perspektivierten und methodisch weiterentwickelten Forschungsprogramms aufgezeigt.

„Wenn ein elementares Sein so gewaltig wird, daß wir es nicht mehr hindern noch ändern können, dann beeilen wir uns, in ihm einen Sinn zu erkennen, damit es uns nicht verschlingt. Die theoretische Erkenntnis ist der Kork, der uns über Wasser hält.“

(Béla Balázs)

„Die Zukunftsfähigkeit der Geschichtswissenschaft hängt von ihrer Theoriefähigkeit ab. Nur dann vermag sie ihrer kritischen Aufgabe gerecht zu werden: Die Arroganz der Gegenwart zu stören.“

(Karl Heinz Metz)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Geschichtswissenschaft und Spielfilmquellen – ein schwieriges Verhältnis?	1
I. Zur Einordnung des Spielfilms als zeitgeschichtlicher Quellengruppe	23
I.1 Was ist „Film“? Zur Problematik eines irreführenden Alltagsbegriffs	24
I.2 Ein elementarer Schritt: Von der Dokumentation zur erzählenden Fiktion	32
I.3 Spielfilm als multifunktionaler Sozialfaktor	35
I.3.1 Initialfunktionen: Psychische Mobilität und mediale Welterfahrung	35
I.3.2 Basale Funktionen der Spielfilmmutzung	43
I.3.3 Akkulturation und Sozialisation	52
I.3.4 Stabilisierung	59
I.3.5 Legitimation und Desinformation	64
I.3.6 Mobilisierung	71
I.3.7 Sozialdisziplinierung	76
I.3.8 Erweiterung der Erinnerungskultur und des kulturellen Gedächtnisses	85
I.4 Geschichtspolitik, Medienpolitik und die Historisierung der Populärkultur	96
II. Spielfilmproduktion – zwischen Ökonomie und Mentalität	101
II.1 Siegfried Kracauer: Spielfilme als Überreste kollektiver Dispositionen	101
II.2 Abriss zur Genese und Entwicklung des filmproduzierenden Systems	106
II.2.1 Die Anfänge der kommerziellen Kinematografie 1896-1908	107
II.2.2 Erweiterung der audiovisuellen Narration und Wandel des Filmsystems 1908-1918	114
II.2.3 Das Filmsystem bis zur Einführung des Tons 1918-1928	122
II.2.4 Einführung des Tonfilms und Vollendung des Kollektivcharakters der Filmproduktion	128
II.3 Das filmproduzierende System als ein „soziales Feld“	139
II.3.1 Grundüberlegungen zu kulturellen Produktionsfeldern	140
II.3.2 Zur Heteronomie des filmproduzierenden Systems	144
II.3.3 Zum Verhältnis der Kräfte in der Spielfilmherstellung	153
II.3.4 „Universal Appeal“ und „High Concept“	160
II.4 Felder der Kulturproduktion und Mentalitäten	163

II.4.1	Zur Definition des Mentalitätsbegriffs	165
II.4.2	Ideologie und Mentalität als Komplementärkonzepte	168
II.4.3	Habitus und Mentalität als Komplementärkonzepte	170
II.5	Zum Verhältnis von Habitus und Mentalität am Beispiel der Filmproduktion	173
III.	Das Theorien- und Methodenspektrum zu audiovisuellen Vermittlungsformen	185
III.1	Filmtheorien als quellengruppenspezifische Partialtheorien	185
III.2	Frühe Filmtheorien (1920-1950)	192
III.2.1	Der Kampf um die Anerkennung der Filmkunst	192
III.2.2	Die Frage nach den genuin kinematografischen Ausdrucksmitteln	202
III.2.3	Für und Wider das Realismuspostulat	207
III.2.4	Gedanken zur soziokulturellen Bedeutung der Kinematografie	214
III.3	Die Erforschung der „Filmsprache“: Linguistische und semiotische Theorien	222
III.3.1	Vorarbeiten zum filmsprachlichen Ansatz bis zum Ende der 50er Jahre	223
III.3.2	Der Aufstieg der Filmsemiotik in den 60er Jahren	228
III.3.3	Kritik und Weiterentwicklung des Filmsprachparadigmas	238
III.4	Neoformalismus	244
III.4.1	Eine wissenschaftliche Kunsttheorie des Films	246
III.4.2	Formalismus und „Historische Poetik“ des Kinos	253
III.4.3	Kognitivistische Rezeptionstheorie	261
III.4.4	Neoformalismus und historische Perspektive	273
III.4.4.1	Filmmacher als „rational agents“	273
III.4.4.2	Wissenschaftliche Stilgeschichte	278
III.4.4.3	Der Neoformalismus als erneuertes „nationales Programm“	289
III.5	Genre-Theorien	295
III.5.1	„Genre“ als wissenschaftlicher Begriff	295
III.5.2	Schwierigkeiten einer genaueren Begriffsdefinition	298
III.5.3	Begriffsüberlappungen mit Gattung, Format, Textsorte	305
III.5.4	Konstrukt, Konsens, Kontrakt – Genre als diskursiver Prozess	310
III.5.5	Historische Perspektiven in Genre-Theorien	316
III.6	Filmnarratologie	326
III.6.1	Das theoretische Fundament: Narratologie als textwissenschaftliche Erzählforschung	326

III.6.2	Narratologie als werkimmanente Diskussion von Erzählinstanzen	334
III.6.3	Die Ausdehnung der Narratologie auf nichtliterarische Erzählformen	341
III.6.4	Spielfilme als erzähltheoretische Forschungsobjekte	349
III.6.4.1	Die erzähltheoretische Erweiterung der Filmtheorie	350
III.6.4.2	Neuere filmnarratologische Beiträge	355
III.6.4.3	Das Problem der Erzählperspektive in audiovisuellen Medien	368
III.6.5	Historische Perspektiven in der Narratologie	381
III.6.5.1	Narratologie als textwissenschaftliche Universalienkunde	381
III.6.5.2	Der interdisziplinäre Appell an die Geschichtswissenschaft	384
III.6.5.3	Vom Text zum Kontext: Das Problem der (Re-)Kontextualisierung	387
III.6.5.4	Zur Oszillation zwischen Fiktionalität und Faktizität in Erzählwerken	393
III.6.5.5	Immanenz und Totalität des Erzählwerks als Methodenproblem	398
III.6.5.6	Anmerkungen zum Projekt der „historischen Narratologie“	404
IV.	Überlegungen zur disziplinären Ausgestaltung und Methodik der audiovisuellen	
	Narrations- und Fiktionsquellenforschung	409
IV.1	Zum Charakter der institutionalisierten Filmwissenschaft	409
IV.1.1	Filmwissenschaft als „Kunstwissenschaft vom Film“	409
IV.1.2	Cinephilie als Fundamentalproblem der Erforschung audiovisueller Erzählfiktion	419
IV.1.3	Mythos „Film“ – die Verabsolutierung des Trägermaterials als Methodenproblem	424
IV.1.4	Zur Interdependenz von Theorie und Methode in der Bildtonquellenanalyse	433
IV.2	Möglichkeiten und Grenzen der Historischen Bildkunde	438
IV.2.1	Historische Bildkunde als geschichtswissenschaftliche Methode	439
IV.2.2	Visual History oder Bildwissenschaft?	445
IV.3	Historische Populärfiktivik	451
IV.3.1	Zur Systematik der audiovisuellen Erzählquellen	452
IV.3.2	Fiktionalität, Narrativität und die Rolle der gesellschaftlichen Praxis	460
IV.3.3	Die aktuelle fachhistorische Erforschung populärkultureller Erzählfiktion	467
IV.3.4	Historische Populärfiktivik als Methodenbündel und Forschungsprogramm	478
	Fazit und Ausblick	489

Anhang	495
Anhang 1: Grafiken und Tabellen	495
Anhang 2: Formen der visuellen Vermittlung: Karikatur, Comic, Szenenbuch, Spielfilm	504
Anhang 3: Beispiele zur Praxis des Bildzitats im Spielfilm	509
Anhang 4: Entsagungspathos und Verzichtsappell im Kinofilm	516
Anhang 5: Vermittlung von Freund- und Feindbildern in Filmnarrativen	521
Anhang 6: Der Spielfilm als Mittel der Desinformation: Zur populärkulturellen Umdeutung der Verantwortung für die Kriegsverbrechen des US-Militärs im Irak	532
Anhang 7: Nicht-narratives Product Placement am Beispiel der 007-Franchise	540
Anhang 8: „Build the wall!“ – Exkurs zur Fusion von audiovisueller Populärkultur und Politik	543
Literatur- und Quellenverzeichnis	555

Einleitung:

Geschichtswissenschaft und Spielfilmquellen – ein schwieriges Verhältnis?

Namen wie Ronald Reagan, Arnold Schwarzenegger, Silvio Berlusconi, Beppe Grillo, Donald J. Trump oder Wolodymyr Selenskyj verweisen darauf, dass sich politische Karrieren bis in höchste Staatsämter hinauf über scheinbar unpolitische Kinofilme, TV-Serien oder gar Sitcoms vorbereiten können. Sie stehen damit beispielhaft für die zunehmende Überschneidung von „Staatskunst“ und populärkultureller Unterhaltungsproduktion. Schon vor dem Ersten Weltkrieg wurde das Kino auch als Propagandawerkzeug eingesetzt, was Spielfilme und ähnliche audiovisuelle Fiktionsquellen über die Zeitgeschichte hinaus zu potenziell relevanten Gegenständen z.B. der Politikgeschichte oder der politischen Kulturgeschichte machen dürfte. So überrascht es, dass etwa die Politikwissenschaft erst jüngst damit begonnen hat, fiktionale Fernsehfilmreihen als ernst zu nehmende Faktoren der politischen Bildung zu begreifen, oder dass die Politikwissenschaftlerin Antonia Schmid „Film“ in ihrer aktuellen Dissertation zum neueren deutschen Geschichtskino als einen „für die Politikwissenschaft immer noch exotischen Gegenstand“ bezeichnet.¹ Das lenkt den Blick auf die Geschichtswissenschaft: Welchen Stellenwert haben Kino- und Fernsehfilme als historische Quellen? Hat die deutsche Fachhistorie angesichts einer über das gesamte 20. Jh. sich erstreckenden, kollektiven Kino- und Fernsehnutzung fachspezifische Perspektiven, Methoden und Fragestellungen entwickelt? Verfügt sie beim Zugriff auf audiovisuelle, narrativ-fiktionale Formen von Überlieferung über ein konsensfähiges Repertoire an Analysewerkzeugen? Führt man in der Zeitgeschichtsforschung dahingehend überhaupt eine Theoriediskussion? Diesen und ähnlichen Fragen gilt es im Folgenden nachzugehen, bevor in Bezug auf den aktuellen Forschungsstand die Leitgedanken dieser Arbeit präzisiert werden.

Die Diskussion darüber, ob das Filmmedium insgesamt und Spielfilme im Besonderen als legitime historische Quellen dienen können, wird im deutschen Sprachraum spätestens seit den 30er Jahren geführt. Der österreichische Historiker Joseph Gregor hatte bereits im Jahr 1929 die Einrichtung eines *Archivs für Filmkunde* an der Wiener Nationalbibliothek beantragt und sich insgesamt für eine historische Filmforschung eingesetzt. Die Kompositionsprinzipien des „Films“ sah er auch in weit zurückliegenden Artefakten wirksam, etwa in der steinzeitlichen Höhlenmalerei oder in bronzezeitlichen Felsbildern.² Ihm erschienen die Bewegtbilder als Fortsetzung eines transhistorischen Kunstprinzips und folglich als legitime historische Quellen. Trotz einer kulturpessimistischen Ablehnung

1 Vgl. Anja Besand: *Politik in Fernsehserien. Oder: Warum man sich selbst mit Game of Thrones politisch bilden kann. Eine Einführung* [S. 1-6], in: Anja Besand (Hg.): *Von Game of Thrones bis House of Cards. Politische Perspektiven in Fernsehserien* (Wiesbaden, 2018), S. 1; Antonia Schmid: *Ikonologie der „Volksgemeinschaft. 'Deutsche' und das 'Jüdische' im Film der Berliner Republik* (Göttingen, 2019), S. 11.

2 Vgl. Joseph Gregor: *Das Zeitalter des Films. Kleine historische Monographien, Nr. 37* (Wien u.a., 1932), 3. Auflage, S. 2. u. 11ff.

vieler Erscheinungen im „uferlos ausbrechenden Zeitalter der Visualität“ erkannte Gregor die herausragende soziokulturelle Bedeutung der laufenden Bilder: Einerseits deren hohe Suggestivkraft bzw. Einwirkung auf das „Seelenleben“ des Publikums, andererseits deren Fähigkeit zur „Aufbewahrung von Zeitereignissen“, d.h. ihren Wert als visuelle Zeitdokumente.³ Etwa zur selben Zeit befand auch der deutsche Historiker Erich Keyser im Rahmen seines Plädoyers für eine *Historische Bildkunde*, dass „der Film“ ein legitimes historisches Quellenmaterial bilde, dies insbesondere aufgrund seiner Fähigkeit zur unmittelbaren Wiedergabe der Wirklichkeit, weshalb Keyser Filmquellen einen „hohen geschichtlichen Quellenwert“ einräumte.⁴ Beide Autoren hatten somit bereits den wesentlichen Ankerpunkt der geschichtswissenschaftlichen Diskussion zum Quellenwert der laufenden Bilder formuliert: Die forschungspraktische Bedeutung gründete ihnen zufolge auf dem immanenten Dokumentcharakter des Bewegungslichtbildes.

In dieser Richtung lief die Fachdiskussion auch nach dem Zweiten Weltkrieg weiter. Historiker wie Fritz Terveen oder Wilhelm Treue wollten nur kinematografische Dokumente, d.h. filmfotografisch festgehaltenen Tatsachen, als legitime historische Quellen akzeptieren.⁵ Noch in einem Artikel von 1960 lehnte Terveen die „üblichen Filmerlebnisse des normalen Kinos“ als Forschungsobjekte ab, da es sich bei historischen Filmdokumenten „keineswegs um geschlossene Filme“ handeln könne, sondern „immer nur um bruchstückhafte Überlieferungsreste“.⁶ Immerhin machte sich ab Mitte der 50er Jahre eine andere Sichtweise bemerkbar, die auch Spielfilme berücksichtigt wissen wollte. Als einer der ersten Fachvertreter setzte sich Heinrich Muth dafür ein, Historienfilme und „Kostümfilme“ von Seiten der Zunft ernst zu nehmen. Dazu führte er u.a. ins Feld, „[...] dass der historische Film keine Geschichtsdarstellung im Sinne der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung sein will [...]“, daher sei es „[...] ganz gleichgültig [...] ob die Geschichtsdarstellung im Film exakt oder fehlerhaft ist, ob sie der Absicht zu möglicher historischer Treue entspringt oder bloß der Absicht einer bunt kostümierten Unterhaltung.“⁷ Auch der westfälische Historiker Erich Feldmann forderte eine „philosophische[] Wesensbestimmung des komplexen Kulturgebildes Film“ und wies darauf hin, dass „Schöpfungen dieser Art [...] bestimmten Lebenszwecken des einzelnen wie der Gesellschaft [dienen].“⁸ Mit derartigen Beiträgen begann die Fachdiskussion allmählich vom traditionel-

3 Vgl. ebd., S. 60, 155ff. u. 185f.

4 Vgl. Vgl. Erich Keyser: *Das Bild als Geschichtsquelle* [S. 5-32], in: Walter Goetz (Hrsg.): *Historische Bildkunde*, Heft 2 (Hamburg, 1935), S. 9, 22f. u. 26.

5 Vgl. Fritz Terveen: *Film und Ton als Quelle des Historikers* [S. 132-134], in: *Film Bild Ton*, FWU, H. 3 (1954), S. 133; ders.: *Der Film als Historisches Dokument. Grenzen und Möglichkeiten* [S. 57-66], in: *VfZ* Jg. 3, H. 1 (1955), S. 61; ders.: *Vorschläge zur Archivierung und wissenschaftlichen Aufbereitung von historischen Filmdokumenten* [S. 169-177], in: *GWU* Jg. 6 (1955), S. 176; ders.: *Historischer Film und historisches Filmdokument* [S. 750-752], in: *GWU* Jg. 7 (1956); Wilhelm Treue: *Das Filmdokument als Geschichtsquelle* [S. 308-327], in: *HZ* Bd. 186 (1958), S. 310 u. 315ff.

6 Vgl. Fritz Terveen: *Filmdokumente zur Zeitgeschichte* [S. 361-364], in: *GWU* Jg. 11 (1960), S. 361.

7 Heinrich Muth: *Der Historische Film. Historische und filmische Grundprobleme* [S. 670-682 u. 738-751], in: *GWU* Jg. 6 (1955), S. 681 u. 742; vgl. Heinrich Muth: *Kostümfilme* [S. 300-305], in: *GWU* Jg. 6 (1955), S. 300f.

8 Erich Feldmann: *Der Film als Kulturfaktor* [S. 25-48], in: Erich Feldmann/Walter Hagemann (Hrsg.): *Der Film als Beeinflussungsmittel. Vorträge und Berichte der 2. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Filmwissenschaft* (Emsdetten, 1955), S. 25 u. 28.

len Fokus auf dem Tatsachengehalt von Dokumenten abzurücken. Am Übergang zu einer neueren, sozusagen offeneren bzw. „kulturwissenschaftlichen“ Sichtweise steht etwa der Aufsatz des ostdeutschen Historikers Walter Zöllner. Zumindest am Rande, in einer Fußnote, vermerkte er:

„Selbstverständlich können auch [...] Spielfilme mit 'erfundener' Fabel zu historischen Quellen werden, wenn man sie – ähnlich wie Werke der Literatur oder der Folklore – hinsichtlich des Gehalts an Zeitvorstellungen, der Widerspiegelung gesellschaftlicher Phänomene [...] befragt. Dieser Gesichtspunkt bleibt hier unberücksichtigt.“⁹

Daneben kam er zu der Einsicht, dass die gesamte Filmquellenproblematik *innerhalb* des Faches zu behandeln sei: Statt auf die sich zu jener Zeit bereits etablierende Filmwissenschaft zu verweisen, schlug er die Bildung einer hilfswissenschaftlichen „Filmquellenkunde“ vor.¹⁰ Das zeigt immerhin, wie sich die innerfachliche Wahrnehmung der laufenden Bilder ab Mitte der 60er langsam wandelte und dann mit den Beiträgen von Günter Moltmann, Ernst Opgenoorth oder Friedrich P. Kahlenberg im Laufe der 70er Jahre spürbar zu öffnen begann.¹¹ Besonderes Augenmerk verdienen die Aufsätze von Wilhelm van Kampen und Karsten Fledelius. Kampen machte darauf aufmerksam, dass es bei weitem nicht genüge, Historienfilme auf deren historische Akkuratess abzuklopfen, sondern dass auch ihr vielgestaltiger Beitrag zur Geschichtskultur von der Geschichtsforschung zu beachten sei.¹² Nicht weniger bemerkenswert war Fledelius' Versuch einer quellenkundlichen Verortung des fiktionalen Unterhaltungsfilms „im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen“, einschließlich eines Definitionsversuchs des Begriffs „Spielfilm“.¹³ Die Frage, ob Spielfilme als Primärquellen relevant seien, bejahte Fledelius entschieden, da es sich um Vorzugsquellen für die Erforschung von Grundanschauungen, Referenzsystemen, Ideologien oder kollektiven Wertvorstellungen handle.¹⁴ In diesem Sinne drängten bis Ende der 80er Jahre Fachvertreter wie Peter Bucher, Detlef Endeward, Bernd Hey, Peter Stettner oder Irmgard Wilharm darauf, von der verbreiteten Annahme abzurücken, nur *Filmdokumente* seien von Interesse, und betonten stattdessen den Wert fiktionaler Filmunterhaltung für verschiedenste zeithistorische Forschungsbereiche.¹⁵

9 Walter Zöllner: *Der Film als Quelle der Geschichtsforschung* [S. 638-647], in: *ZfG* Jg. 13, H. 4 (1965), S. 641-642, Fußnote Nr. 14, vgl. S. 641ff.

10 Vgl. ebd., S. 647.

11 Vgl. Günter Moltmann: *Film- und Tondokumente als Quellen zeitgeschichtlicher Forschung* [S. 17-23], in: Günter Moltmann/Karl Friedrich Reimers (Hrsg.): *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. 17 historische, pädagogische und sozialwissenschaftliche Beiträge* (Göttingen u.a., 1970), S. 17; Winfried B. Lerg: *Über die Aussageanalyse audio-visueller Zeugnisse* [S. 93-108], in: Moltmann/Reimers: *Zeitgeschichte in Film- und Tondokument*, S. 93; Ernst Opgenoorth: *Hilfsmethoden der neueren und neuesten Geschichte* [S. 77-114], in: Manfred Thiel (Hg.): *Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden. 10. Lieferung: Methoden der Geschichtswissenschaft und der Archäologie* (München u.a., 1974), S. 96ff.; Friedrich P. Kahlenberg: *Zur Methodologie der Kritik und Auswertung audiovisuellen Archivgutes als Geschichtsquelle* [S. 50-51], in: *Der Archivar* Jg. 28 (1975), S. 51.

12 Vgl. Wilhelm van Kampen: *Film und Geschichte. Versuch einer Bestandsaufnahme* [S. 283-294], in: Wilhelm van Kampen/Hans Georg Kirchhoff (Hrsg.): *Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück* (Stuttgart, 1979), S. 290f.

13 Vgl. Karsten Fledelius: *Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen – und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht* [S. 295-305], in: Kampen/Kirchhoff: *Geschichte in der Öffentlichkeit*, S. 295f.

14 Vgl. ebd., S. 299ff.

15 Vgl. Detlef Endeward/Peter Stettner: *Film als historische Quelle* [S. 496-498], in: *GWU* Jg. 39 (1988), S. 496ff.; Bernd Hey: *Geschichte im Spielfilm. Grundsätzliches und ein Beispiel: der Western* [S. 17-33], in: *GWU* Jg. 39, H. 1 (1988), S. 17ff., 21 u. 24; Irmgard Wilharm: *Geschichtsbewusstsein im deutschen Nachkriegsfilm* [S. 23-34], in: Irmgard Wilharm (Hrsg.): *Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film* (Hannover, 2006), S. 24, erstmals

Ab den 90er Jahren begann immerhin die Anzahl der Beiträge zur Rolle von Spielfilmquellen in der Alltags-, Mentalitäten- oder Sozialgeschichte spürbar zuzunehmen.¹⁶ Dabei kamen gehäuft Theorie- und Methodenfragen auf, insbesondere im Zusammenhang mit den Verfahren der Filmanalyse. Ein wichtiger Anstoß kam von Wilharm, die sämtliche visuellen Medien zu zentralen Gegenständen für die Erforschung kollektiver Bewusstseinsprozesse erhob: Durch Medien ausgelöste Veränderungen der öffentlichen Wahrnehmung würden selbst wieder auf diese Medien zurückwirken, weshalb sich so Wechselwirkungen zwischen Bildmedien und kollektiven Denkmustern einstellten, die nur auf Grundlage der Erzeugnisse aus Fernsehen, Kino und Hörfunk zu erforschen wären. Voraussetzung für den Erfolg historischer Interpretationen blieben laut Wilharm zum Einen jedoch „theoretische und methodische Kenntnisse, etwa der Ansätze von Film- und Fernsehanalyse“, zum Anderen die Emanzipation der Zeitgeschichtsforschung von der tendenziell ahistorischen „Binnenperspektive der Kommunikationswissenschaften“ und anderer Nachbardisziplinen.¹⁷ Weitere Anstöße kamen von Bettina Greffrath, die in ihrer Dissertation der Frage nachging, inwieweit Spielfilme tatsächlich zur Erforschung kollektiver Selbst- und Gesellschaftsbilder dienen könnten und den deutschen Nachkriegsfilm intensiv auf übereinstimmende inhaltliche Aussagen untersuchte. Allerdings nahm sie eine weitgehend auf die oberflächlichen Inhalte abzielende Perspektive ein, bezog sich kaum auf Fragen der Intermedialität oder der genuin filmischen Ausdrucksmöglichkeiten und berücksichtigte auch nicht den Zusammenhang von Ästhetik und emotionaler Wirkung. Greffrath verblieb in Bezug auf die theoretischen Grundlagen ihrer Arbeit lediglich bei einer knappen Zusammenfassung des Ansatzes von Siegfried Kracauer.¹⁸ Dementsprechend lautete auch Greffraths Fazit:

„Diese Arbeit war mit einer nicht unmittelbar 'tilgbaren Hypothek' belastet: Im Bereich der Spielfilmanalyse ist die Methodendiskussion und -erprobung noch in vollem Gang. [...] Die vorliegende Arbeit kann – bezogen auf den *Spielfilm als historische Quelle* – nicht wesentlich mehr für sich beanspruchen, als eine *erste* Erprobung *bestimmter* Verfahren geleistet zu haben [...] [Herv. i. O.]“¹⁹

Parallel dazu untersuchte Margit Szöllösi-Janze deutsche „Heimatfilme“ als mentalitätshistorische Überrestquellen und machte dabei die Erfahrung, dass ein solches Vorhaben „zahlreiche methodische und theoretische Probleme“ nach sich ziehe.²⁰ Mit sehr ähnlicher Stoßrichtung appellierte Axel Schildt 2001 an seine Fachkollegen, dass die vielfältigen Ansätze der „Filmanalyse“, so etwa zur Untersuchung kollektiver Wahrnehmung, Machtstrukturen oder Ideologien, zwar gewinnbringend

1988 veröffentlicht; Peter Bucher: *Der Film als Quelle. Audiovisuelle Medien in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft* [S. 497-524], in: *Der Archivar* Jg. 41 (1988), S. 507, 511ff. u. 523f.

16 Vgl. Rainer Rother: *Vorwort. Der Historiker im Kino* [S. 7-15], in: Rainer Rother (Hrsg.): *Der Historiker im Kino* (Berlin, 1991), S. 11; Hans Günter Hockerts: *Zeitgeschichte in Deutschland. Begriff, Methode, Themenfelder* [S. 98-127], in: *HJb* Jg. 113 (1993), S. 107ff.; Margit Szöllösi-Janze: „*Aussuchen und abschießen*“ - *der Heimatfilm der fünfziger Jahre als historische Quelle* [S. 308-321], in: *GG* Bd. 44 (1993); Bernd Hey: *Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt. Nachkriegsdeutsche Befindlichkeiten in deutschen Spielfilmen* [S. 229-237], in: *GWU* Jg. 50, H. 4 (2001), S. 237

17 Vgl. Irmgard Wilharm: *Die Verknüpfung von Zeit- und Mediengeschichte. Ein Weg zu neuen Erkenntnissen?* [S. 107-113], in: Irmgard Wilharm (Hrsg.): *Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film* (Hannover, 2006), S. 107ff., der Beitrag wurde erstmals 1991 veröffentlicht.

18 Vgl. Bettina Greffrath: *Spielfilme als Quellen für kollektive Selbst- und Gesellschaftsbilder in Deutschland 1945-1949* (Hannover, 1993), Dissertation, S. 25ff.

19 Ebd., S. 621.

20 Vgl. Szöllösi-Janze: „*Aussuchen und abschießen*“, S. 309.

sein könnten, dies allerdings „nur vermittelt über eine theoretische Reflexion, die zugleich der gegenständlichen Komplexität wie dem Geschichtsprozess selbst gerecht wird.“²¹ Laut Schildt stünden Historiker jedoch

„[...] ziemlich ratlos vor einem unübersichtlichen und immer rascher wachsenden medientheoretischen Angebot. Die generell gültige Aussage, daß sozialwissenschaftliche Ansätze der Sensibilisierung historischer Forschung dienen und nicht einfach übernommen werden können, ist hier besonders zu unterstreichen, bezahlte doch die Kommunikations- und Medienwissenschaft ihren Zuwachs an Differenziertheit mit einer allgemeinen Enthistorisierung.“²²

Zudem übte er Kritik an den „zahllosen filmgeschichtlichen Darstellungen“ die zur Verfestigung zählebiger Legenden führten und in welchen „eher der Reiz des ganz Neuen mit seinen skurrilen Begleiterscheinungen goutiert als die 'Normalität' des etablierten Mediums analysiert“ werde.²³ Zur Skepsis gegenüber dem nachbarwissenschaftlichen Theorie- und Methodenangebot riet 2002 auch Joachim Wendorf. Einerseits attestierte er der deutschen Historikerzunft Ignoranz im Hinblick auf den Umgang mit gesellschaftlich relevanten Bildmedien, andererseits wies er darauf hin, dass wenn das traditionelle Instrumentarium des Historikers nicht auf moderne Massenmedien anwendbar ist, die Schuld allein bei der Geschichtswissenschaft, nicht aber bei den Untersuchungsobjekten liege.²⁴ Die Hindernisse auf dem Weg hin zu einer methodisch aktualisierten Bildquellenforschung liegen jedoch nicht allein in älteren fachlichen Traditionen begründet, sondern hängen mit der nach 1945 neugegründeten westdeutschen Zeitgeschichtsforschung zusammen: Ihr verständlicher Fokus auf der NS-Diktatur und deren Aufarbeitung in der Nachkriegszeit prägt die Zeitgeschichtsforschung bis heute.²⁵ Überzeugende Methoden und ein fachspezifisches Analyseinstrumentarium dürften am Ende aber hauptsächlich aus der methodologischen Beschäftigung mit solchen Unterhaltungsprodukten gewonnen werden, die im Gegensatz zu NS-Spielfilmen oder Wochenschauen nicht das Kainsmal einer menschenverachtenden Ideologie quasi auf der Stirn tragen, was die Ergebnisse der Untersuchung beeinflussen kann. Wohl auch deshalb wusste Günter Riederer 2003 kaum Erfreuliches zum Stand der fachhistorischen Methodik der Spielfilmanalyse zu berichten: Über den Wert von Spielfilmquellen wäre man sich innerhalb des Faches zwar mittlerweile einig, doch deren potentielle Komplexität überfordere die Fachvertreter, weshalb „[...] über die tatsächliche Vorgehensweise bei deren Analyse [...] große Unsicherheit [herrscht].“²⁶ Dabei gehe es in erster Linie

21 Axel Schildt: *Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit* [S. 177-206], in: *GG Jg. 27* (2001), S. 187.

22 Ebd., S. 180.

23 Vgl. ebd., S. 192f.

24 Vgl. Joachim Wendorf: *Filme* [S.449-469], in: Michael Maurer (Hrsg.): *Aufriss der Historischen Wissenschaften, Bd 7* (Stuttgart, 2002), S. 449f.

25 Vgl. Hilmar Hoffmann: „*Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*“. *Propaganda im NS-Film* (Frankfurt a. M., 1988); Martin Loiperdinger/Klaus Schönekeas: *'Die große Liebe' – Propaganda im Unterhaltungsfilm* [S.143-152], in: Rainer Rother (Hrsg.): *Bilder schreiben Geschichte: der Historiker im Kino* (Berlin, 1991); Felix Moeller: *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich* (Berlin, 1998); Stefan Mannes: *Antisemitismus im national-sozialistischen Propagandafilm Der ewige Jude und Jud Süß* (Köln, 1999); Matthias Weiß: *Sinn und Geschichte. Die filmische Selbstvergewisserung der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“*, Magisterarbeit (Regensburg, 1999); Bernd Kleinhans: *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz* (Köln, 2003).

26 Günter Riederer: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte? Einleitende Überlegungen zu einer historischen Methodik der Filmanalyse* [S. 85-105], in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt

darum, diese Quellen „Lesen zu lernen“ und daher um die nachzuholende Aufgabe einer „explizit historischen Methode der Filmanalyse“.²⁷ Gabriele Metzler folgert, dass Historiker gerade aufgrund des Mangels an eigenen Zugangsweisen weitgehend auf Nachbardisziplinen angewiesen bleiben, was einem kaum hinterfragten Methodentransfer und damit dem unkontrollierten Einsickern fachfremder Methoden in die Zeitgeschichtsforschung Vorschub leiste. Es sei deshalb kritisch zu prüfen, „[...] ob die der zeithistorischen Forschung verfügbaren Quellen überhaupt eine adäquate Anwendung bestimmter Methoden zulassen. [...] Zum Anderen kann sich der Transfer von Methoden aus nichthistorischen Disziplinen in die Zeitgeschichte problematisch gestalten, wenn der forschende Historiker damit nicht hinreichend vertraut und sich über den theoretischen Kontext der Methoden im anderen Fach nicht bewußt ist.“²⁸

Metzlers Ausführungen lassen eine intensivere theorie- und methodenkritische Auseinandersetzung mit nachbarwissenschaftlichen Analyseninstrumentarien, mit Ansätzen und Paradigmen sinnvoll erscheinen. Doch sind Spielfilme solch einen Aufwand überhaupt wert? Inwieweit lässt sich ihr zeit-historischer Aussagewert präzisieren? Hierzu formulierte Thomas Lindenberger eine weiterführende Einsicht: Da die Zeitgeschichte als *Epoche der Mitlebenden* definiert ist und diese immer deutlicher als *Medienkonsumenten* am Geschichtsprozess teilhaben, müssten daher auch die Medienerzeugnisse von historischem Belang sein.²⁹ Weite Teile der heutigen Bevölkerung sind lebenslange Kino-, Radio-, Fernseh- oder Internetnutzer, das Mitleben somit in wachsendem Maße auch ein *Mithören*, *Mitsehen* und *Mitspielen*. Lindenberger hält daher fest:

„Gerade die audiovisuell vermittelte Populärkultur erweist sich unter diesem Aspekt als ein Rahmen, der für viele Menschen (gewiß nicht für alle, aber die Anzahl der Historiker übertreffen sie allemal) Orientierung in der Vergangenheit vorgibt [...]“³⁰

Diese Entwicklung ist zumindest ein Indiz dafür, dass kollektive Erinnerung und individuelles Miterleben nicht mehr nur auf realen Ereignissen, Erinnerungsorten oder Schulbuchwissen aufbaut, sondern zunehmend in der imaginativen Sphäre, also im Bereich durchweg fiktiver Erzeugnisse angesiedelt ist. Deshalb gelte es, so Lindenberger, einerseits außerfachliche Faktoren in Bezug auf den Umgang mit modernen Medien kontinuierlich zu reflektieren und einer Kritik zu unterziehen, um damit eine genuin historische Handhabe ihnen gegenüber zu entwickeln; andererseits müsse innerhalb des Faches die „habitualisierte Geringschätzung von Audiovision“ überwunden werden, müsse die anachronistische Vernachlässigung solcher Quellen ein Ende finden.³¹ Mit alledem verbunden wäre Lindenberger zufolge die Notwendigkeit einer veränderten Sichtweise, denn für die Zeitgeschichte hätten sich die Medien und ihr sozialer Gebrauch zwar als als relevanter Forschungsbereich herausgestellt, doch bleibe nach wie vor ein gravierendes Manko bestehen:

„Die Einbeziehung audiovisueller Quellen bei der Behandlung von historischen Problematiken, die nicht über solche

(Hrsg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (München, 2003), S. 94 u. 98f.

27 Ebd., S. 99.

28 Metzler: *Einführung in das Studium der Zeitgeschichte*, S. 69, vgl. 38ff.

29 Vgl. Thomas Lindenberger: *Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien*, in: *Zeithistorische Forschungen* (Online-Ausgabe), 1 (2004), Heft 1, [URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Lindenberger-1-2004>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019, das PDF-Dokument trägt die Seitenzahlen 1-13, hier S. 5.

30 Ebd., S. 6.

31 Vgl. ebd., S. 3f. u. 9.

Medien selbst definiert sind, ist hingegen selten anzutreffen. Insgesamt fällt auf, dass diese Praxis kaum im Horizont der spezifischen Epistemologie der Zeitgeschichte reflektiert wird [...].³²

Seiner Ansicht nach wäre in erster Linie dadurch Abhilfe zu leisten, dass die Methoden zur wissenschaftlichen Auswertung von audiovisuellen Medien Eingang in die geschichtswissenschaftliche Propädeutik und Quellenkunde fänden, um in der universitären Forschung und Lehre eine belastbare Grundlage für die Arbeit und Ausbildung von künftigen Zeithistorikern zu schaffen.³³ Weitgehend deckungsgleich argumentierte im selben Jahr auch Johannes Etmanski: Da Film und Fernsehen das „publizistische Führungsmedium“ des 20. Jhs. abgäben und damit Identitätsbildung und Geschichtsbewusstsein mitprägten, war es für ihn „[...] unverständlich, dass die historische Fachwissenschaft diese mittlerweile mehr als 100 Jahre alte Quellengattung in ihrer Forschung weitgehend vernachlässigt.“³⁴ Etmanski führte dies u.a. auf das Fehlen einer historischen Methode der Filmquellenkritik zurück, weshalb sein Artikel in die Forderung mündet, „Filme“ als mentalitätshistorische Primärquellen in die allgemeine Quellenkunde zu integrieren.³⁵

Blickt man auf die Forschungsdiskussion in Ländern mit langen Kinotraditionen wie die USA und Frankreich, dann mag es überraschen, wie ähnlich das Bild zur deutschen Geschichtsforschung ist. Im Falle Frankreichs haben sich v.a. die Vertreter der international einflussreichen *Annales*-Schule schon früh bemerkenswert weitsichtig gezeigt. So hatte Robert Mandrou bereits im Jahr 1958 auf das Wuchern einer außerfachlichen Filmgeschichtsschreibung aufmerksam gemacht, die sich mit einem von der etablierten Historie vernachlässigten Gegenstand beschäftige, ohne diesem Gegenstand in geschichtswissenschaftlichem Sinne wirklich gerecht zu werden: „Tous ces historiens du cinéma, artisans des solides monographies plus ou moins étoffées, ne nous permettent de guère d'appréhender le rôle de cet art dans la civilisation de ce premier vingtième siècle[.]“³⁶ Mandrou hatte somit schon früh klargestellt, dass eine historiographische Beschäftigung mit Bildtonquellen keineswegs auf das Film- bzw. Kinosystem beschränkt bleiben darf, sondern stets im Sinne historischen Leitinteresses darüber hinaus auf soziale Strukturen und kollektive Praktiken, auf allgemeine geistige Prozesse oder gesellschaftliche Tendenzen bezogen sein sollte. Marc Ferro, ein weiterer Vertreter der *Annales*, bemängelte 1968 die starke Orientierung der Historiker an schriftlicher Überlieferung und nannte es gar einen „culte excessif du document écrit“³⁷. Anstatt die audiovisuelle Kultur der jüngsten Geschichte in ihre Forschungen einzubeziehen, hätten sich Zeithistoriker dieser

32 Ebd., S. 3.

33 Vgl. ebd., S. 9f.

34 Johannes Etmanski: *Der Film als historische Quelle. Forschungsüberblick und Interpretationsansätze* [S. 67-77], in: Klaus Topitsch/Anke Brekerbohn (Hrsg.): „Der Schuß aus dem Bild“. Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag (2004), *Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa* (<http://www.vifaost.de>), *Digitale Osteuropa-Bibliothek: Reihe Geschichte, Band 11*. [URL: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/558/6/etmanski-film.pdf>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019, S. 67.

35 Vgl. ebd., S. 67ff. u. 73.

36 Robert Mandrou: *Historie et Cinéma* [S.140-149], in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Jg. 13, Nr. 1 (1958), S. 142, vgl. S. 149.

37 Marc Ferro: *Société du XX^e siècle et histoire cinématographique* [S. 581-585], in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Jg. 23, Nr. 3 (1968), S. 581.

Aufgabe weitgehend verweigert, obwohl doch audiovisuelle Unterhaltungserzeugnisse zu den Primärquellen der Sozial- und Mentalitätsgeschichte gehören müssten.³⁸

So weitsichtig die Beiträge der Annales-Historiker waren, so wenig Wirkung hatten sie innerhalb des Faches, denn nur wenige französische Historiker nahmen seither die Herausforderung an. Zu ihnen gehört Michèle Lagny, die sich bis heute intensiv mit Fragen des Film- und Bilderbes Frankreichs befasst. Zusammen mit dem Soziologen Pierre Sorlin, der sich bereits 1977 um eine historisch orientierte Methodologie der Filmquellenanalyse bemüht hatte,³⁹ machte sie 1986 auf einige Besonderheiten aufmerksam. Laut Lagny/Sorlin bildete u.a. die Vieldeutigkeit der Bewegtbilder ein großes Hindernis für deren geschichtswissenschaftliche Auswertung:

„Was auf der Leinwand im Detail jeder Einstellung wie in der Montage nahegelegt wird, eröffnet neue erkundbare Signifikantenketten. [...] Der Signifikant selbst führt dazu, die Analyse zu sprengen, die Dichte des Bildes und die Vielfalt der möglichen Kombinationen vermitteln dem Betrachter den Eindruck großer Fülle und die Angst, irgendetwas vergessen oder eine mögliche Lesart vernachlässigt zu haben.“⁴⁰

Diese potentiell unbeschränkte Anzahl möglicher Interpretationen berge jedoch die Gefahr, sich den „Freuden der Textproduktion hinzugeben“ und damit abseits der visuellen Sinnproduktion zu verbleiben. Die Polysemie des Audiovisuellen und ebenso das Fehlen spezieller Auswertungsmethoden zeigten für Lagny/Sorlin die Notwendigkeit einer „noch unbekanntem Hilfswissenschaft“ innerhalb der Historie an.⁴¹ 1983 aktualisierte François Garçon diesen Punkt, als er hinsichtlich des Umgangs seiner Fachkollegen mit zeithistorischen Bildquellen „l’absence d’accord méthodologique“ bemängelte.⁴² Den wohl wichtigsten Grund für diesen Zustand nannte aber Lagny, als sie in einem Interview von 1996 darauf hinwies, dass „sich die Historiker in Frankreich so gut wie überhaupt nicht für das Kino interessieren.“⁴³ Lagny/Sorlin hatten dazu eine neue Vorgehensweise der historischen Filmanalyse vorgeschlagen: Der mit Spielfilmen befasste Historiker dürfe das visuelle Geschehen weder nur unablässig beschreiben und sich dadurch von der jeweiligen Forschungsfrage entfernen, noch eine „unlesbare Kompilation oder eine unorganisierte Gegenüberstellung“ anfertigen, sondern er solle versuchen, einen „aktiven Bezug zwischen den verwendeten Materialien“ zu konstruieren.⁴⁴ So einleuchtend diese Forderung auf den ersten Blick erscheinen mag, sie ist viel zu allgemein; und ein „aktiver Bezug“ zwischen den Quellen – seien es nun schriftliche oder bildliche – dürfte in der Geschichtsforschung als Regelfall gelten. Lagny war sich dessen bewusst, weshalb sie in einer Studie von 1997 ihre Vorschläge präziserte: Da die „Eigenart der kinematographischen Sprache“

38 Vgl. ebd., S. 581f. u. 585.

39 Vgl. Pierre Sorlin: *Sociologie du cinéma: ouverture pour l’histoire de demain* (Paris, 1977).

40 Michèle Lagny/Pierre Sorlin: *Zwei Historiker nach einem Film: ratlos* [S. 111-128], in: Rainer Rother: *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino* (Berlin, 1991). Es handelt sich um die leicht gekürzte Version eines Beitrages von 1986, der wiederum auf einen in Frankreich erschienenen Artikel von 1983 zurückgeht: Lagny/Sorlin: *Deux Historiens après le film: perplexes* [S. 50-69], in: *Hors Cadre*, Nr. 1 (1983), S. 117.

41 Vgl. ebd., S. 120.

42 Vgl. François Garçon: *Le film: une source historique dans l’antichambre* [S. 30-56], in: *Bulletin de l’Institut d’Histoire du Temps Présent*, Nr. 12, Juni 1983, S. 34.

43 Frank Kessler/Michèle Lagny: „... man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!“ *Ein Gespräch mit Michèle Lagny* [S. 5-22], in: *montage/av* Jg. 5, H. 1 (1996), S. 11.

44 Vgl. Lagny/Sorlin: *Zwei Historiker nach einem Film: ratlos*, S. 127.

beachtet werden müsse, erklärte sie die *Filmtheorie* explizit zu einem Instrument der historischen Filmanalyse, denn ein Spielfilm spreche „ganz und gar nicht in derselben Weise wie die geschriebenen Texte“.⁴⁵ Zwar ist es richtig, die Filmtheorie zum Ausgangspunkt von Überlegungen hinsichtlich der historischen Filmanalyse zu wählen, doch genau genommen gibt es eine Vielzahl unterschiedlicher Filmtheorien, die mitunter völlig divergent sind (vgl. III). Das Fehlen einer theoretischen Auseinandersetzung hat auch in der französischen Geschichtsforschung zur Unsicherheit im Umgang mit filmischen Quellen beigetragen, was sich in einer gewissen Fixierung auf dezidiert politische Produktionen und das Unterhaltungskino aus den Tagen von *Vichy* und deutscher Okkupation zu äußern scheint. Die Studien Lagnys befassten sich häufig mit Propagandafilmen der *PCF*, deren Wahlpropaganda sie den überraschend konservativen Erzählkonventionen gegenüberstellte. Ähnlich stark ist auch der „gegenwärtig als der wichtigste Filmforscher unter den Historikern“⁴⁶ geltende Christian Delage hauptsächlich mit politischen Propagandafilmen oder Dokumentaraufnahmen politischer Gerichtsprozesse beschäftigt.⁴⁷ Eine weitere Schwierigkeit für die mit visuellen Quellen befasste Zeitgeschichtsforschung in Frankreich besteht zudem in einer ungünstigen Veränderung der juristischen Rahmenbedingungen:

„Einen herben Rückschlag für Forschung und Lehre stellte [...] die Novelle des Gesetzes über die Autorenrechte vom 9. März 2006 dar, die als besonders strenge Auslegung der europäischen Direktiven von 2001 aufzufassen ist. Forschern, Universitäten und Schulen werden damit die gleichen Nutzungsbeschränkungen auferlegt wie kommerziellen Nutzern, und die Verwendung von Fixbildern und Filmen in der Lehre erheblich erschwert und verteuert.“⁴⁸

Inwieweit sich das mit Blick auf die Historik der zeitgeschichtlichen Bildquellen – wie überhaupt auf die gesamte historische Erforschung der audiovisuellen Überlieferung der Moderne – innerhalb der französischen Zeithistorie auswirken wird, bleibt abzuwarten.

In der US-Forschung fällt hingegen allein schon die Abgrenzung geschichtswissenschaftlicher von diversen nachbarwissenschaftlichen Zugriffen auf Kino und Spielfilm schwer. Die *American Historical Association* hat 1970 zwar das *Historians Film Committee* ins Leben gerufen, das heute laut eigenen Angaben über 1.000 Mitglieder zählt und dessen halbjährliche Zeitschrift *Film & History* bis heute verlegt wird,⁴⁹ doch ist Filmquellenforschung in den USA bis heute ein relativ diffuses und disziplinär entgrenztes Gebilde, häufig anzutreffen im Fächerbündel *American Studies*. Erst ab Mitte der 80er Jahre begann in der US-Historie die fachspezifische methodologische Auseinandersetzung mit den Bewegtbildern als Primärquellen. So drängte Robert A. Rosenstone auf eine genuin geschichtswissenschaftliche Forschungsperspektive. Für ihn bildete der theoretische Ausgangspunkt

45 Michèle Lagny: *Kino für Historiker* [S. 457-483], in: *ÖZG* Jg. 8, H. 4 (1997), S. 460-461.

46 Vgl. Daniela Kneissel: *L'historien saisi par l'image: Bildzeugnisse als Forschungsgegenstand in der französischsprachigen Geschichtswissenschaft des 20. Jahrhunderts* [S. 149-199], in: Jens Jäger/Martin Knauer (Hrsg.): *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung* (München, 2009), S. 184.

47 Vgl. Christian Delage: *La Vision nazie de l'histoire. Le cinéma documentaire du Troisième Reich* (Lausanne, 1989); Christian Delage, *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic* (Paris, 2006).

48 Daniela Kneissel: *L'historien saisi par l'image*, S.188; vgl. „Quelle est la place des images en histoire ?“ – Kolloquium des *Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC)*, 27. April 2006.

49 Vgl. Internetportal der *American Historical Association – The Professional Association for All Historians: Film & History*, 02.11.2009, [URL: http://www.historians.org/affiliates/hisn_film_comt.htm], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

ein zentrales Moment, wobei er jedoch zum nachbardisziplinären Theorieangebot kritisch anmerkte:

„Current theories of cinema [...] all seem too self-contained and hermetic, too uninterested in the flesh-and-blood content of the past, the lives and struggles of individuals and groups, to be directly useful to the historian. Still, the insights of theoreticians do offer valuable lessons about the problems and potentialities of the medium [...].“⁵⁰

In seiner Replik auf Rosenstones Artikel stimmte Hayden White weitgehend zu und wies auf ein bis heute ungelöstes methodologisches Grundproblem hin: „Modern historians ought to be aware that the analysis of visual images requires a manner of 'reading' quite different from that developed for the study of written documents.“⁵¹ Das trifft auch auf den Umgang mit narrativ-fiktionalen Quellen zu: Wie ist „Fiktion“ – ob literarischer oder audiovisueller Provenienz – in der Fachwissenschaft zu analysieren und zu interpretieren? Wie sollen Historiker mit fiktionalen, populärkulturellen Unterhaltungsprodukten umgehen? Zu diesen Fragen gibt es auch in der US-amerikanischen Forschung sehr wenige aktuelle Arbeiten. Vanessa Schwartz wies in einem Artikel von 2008 immerhin auf die anstehenden methodologischen Herausforderungen hin:

„Just as historians of earlier eras have always required sophisticated tools for decoding and understanding the meaning of documents, so too do historians today require additional methods for making sense of the profusion of images that are so essential to the record of modern life.“⁵²

Laut Schwartz ist es essentielle Aufgabe der modernen Fachhistorie, sich intensiv mit der Nachbar-disziplin Filmwissenschaft und deren Paradigmen auseinanderzusetzen. Dazu konstatiert sie aber:

„While the use of visual sources (whether photographed or filmed, documentary or fictional films) should be the most fundamental arena of overlap between the fields of Film (which has a strongly developed method of reading the language of film and a rich body of knowledge about the social and institutional history of filmmaking) and History (a field which can use images as evidence for something else or can embed a history of image production in a broad cultural historical narrative), this discussion remained underdeveloped [...].“⁵³

Die neuere zeithistorische Film- und Bildquellenforschung im angelsächsischen Sprachraum bleibt weitgehend von der Filmwissenschaft und deren Theorieangebot geprägt, konzentriert sich hauptsächlich auf Kinofilme und scheint dabei bestens ohne theoretisch-methodische Diskussionen auszukommen.⁵⁴ Eine bemerkenswerte Ausnahme ist Paul B. Sturtevant's Studie von 2018, in welcher der Autor – u.a. mit Hilfe von Methoden aus der empirischen Sozialforschung – Anhaltspunkte dafür gefunden hat, dass völlig frei erfundenes *Fantasy*-Kino mit mittelalterlichem Gepräge von den Zuschauern teilweise als authentischer beurteilt wird, denn solche Spielfilme, die sich ausdrücklich an der historischen Faktenlage orientieren.⁵⁵ Sturtevant's Dissertation mit ihrer latent metatheoreti-

50 Robert A. Rosenstone: *History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film* [S. 1173-1185], in: *American Historical Review*, Vol. 93, December 1988, No. 5, S. 1181; vgl. Robert A. Rosenstone: *Genres, History, and Hollywood. A Review Article* [S. 367-375], in: *Comparative Studies in Society and History*, Jg. 27, H. 2 (April 1985), S. 367-368.

51 Hayden White: *Historiography and Historiophoty* [S. 1193-1199], in: *American Historical Review* Vol. 93, Nr. 5 (1988), S. 1193.

52 Vanessa R. Schwartz: *Film and History* [S. 199-215], in: James Donald/Michael Renov (Hrsg.): *The SAGE Handbook of Film Studies* (London, 2008), S. 202-203.

53 Ebd., S. 204.

54 Vgl. Matthew Jones: *Science Fiction Cinema and 1950s Britain. Recontextualizing Cultural Anxiety* (New York u.a., 2018); Kelly Ann Doyle: *Zombification versus reification at the end of the world: exploring the limits of the human via the posthuman zombie in contemporary horror film* (Okanagan, 2015); Małgorzata Pakier: *The Construction of European Holocaust Memory: German and Polish cinema after 1989* (Frankfurt a. M. u.a., 2013); Johannes von Moltke: *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema* (Berkeley, 2005).

55 Vgl. Paul B. Sturtevant: *The Middle Ages in Popular Imagination. Memory, Film and Medievalism* (London u.a.,

schen Ausrichtung bildet eine Ausnahme unter den englischsprachigen Beiträgen, die ansonsten kaum auf methodologische Fragen zu sprechen kommen. Das bestärkt in der Vermutung, dass die in der deutschen Geschichtswissenschaft bisher ungelöst gebliebenen Methodenfragen zur audiovisuellen Überlieferung ebenso auch die englischsprachige Forschung betreffen. Das lenkt den Blick auf die innerfachliche Diskussion seit der Jahrtausendwende und insbesondere auf die aktuellsten Beiträge der letzten zehn Jahre.

Hatte Günter Riederer 2006 sein Plädoyer für eine stärkere Hinwendung des Faches zu Filmquellen erneuert, so stand sein Beitrag exemplarisch für eine Reihe von ähnlich lautenden Anregungen, deren Zahl im Laufe der ersten Dekade des 21. Jhs. immer deutlicher zunahm.⁵⁶ Riederer zufolge blieb die Frage nach dem „spezifisch historischen Umgang“ mit Filmquellen weiterhin offen, auch weil sie eine der „am schwierigsten zu bewältigenden Aufgaben“ darstelle. So würden Filmquellen meist außerhalb des traditionellen Quellenkanons belassen, weil sie sich der sorgsam eingeübten historischen Quellenkritik und damit einer „eingängigen disziplinär ausgerichteten Kategorisierung“ entzögen.⁵⁷ Es sollte nun darum gehen,

„[...] genau zu prüfen, ob für die Analyse von Filmbildern die gleichen Regeln gelten wie bei einer schriftlichen Überlieferung. Der Film entzieht sich einer philologischen Vorgehensweise, und eine rein textuelle Analyse würde die Eigenart der kinematographischen Quelle zu wenig berücksichtigen.“⁵⁸

Einer solchen Forderung nach zu kommen bedeutet allerdings, sich in erster Linie *theoretisch* mit dem Gegenstand auseinander zu setzen. Es ist nur oberflächlich betrachtet paradox, dass der hohe audiovisuelle Indexikalitätsgrad bewegter (und unbewegter) Bilder einhergeht mit deren relativer „Sinnarmut“, was wiederum ein zusätzlicher Grund für die bisherige Distanziertheit der Fachhistorie sein könnte.⁵⁹ Kinofilme z.B. sind in der Mehrzahl als *Erlebnisse* konzipiert, sie wollen den Zuschauer in fiktive Szenarien entführen und von der Realität ablenken, d.h. ihnen fehlt bisweilen die politisch-historische Gravitas von Königsurkunden oder Parlamentsakten, wie auch die Faszinationskraft frühneuzeitlicher Münzen, Siegel oder Wappen. Stattdessen öffnen die populärkulturellen Erzählfiktionen aus Kino, TV oder Internet den Blick auf moralisch fragwürdige Selbstverständlichkeiten und Konventionen des modernen Unterhaltungsmarktes. Aber spätestens seit Pierre Nora das

2018), S. 144ff. u. 219.

56 Vgl. Klaus-Peter Heß: *Film und Geschichte. Kritische Einführung und Literaturüberblick* (1986/2007), in: Universität Hamburg (Hrsg.): *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere 73/2007* (3. Mai 2007), Online-Ausgabe [URL=www1.uni-hamburg.de/medien/berichte/arbeiten/0073_07.html], zuletzt eingesehen am 07.12.2019, eine weitere Version findet sich unter [URL=http://berichte.derwulff.de/0073_07.pdf]], S. 1; Philipp von Hugo: „Eine zeitgemäße Erregung“. *Der Skandal um Ingmar Bergmans Film „Das Schweigen“ (1963) und die Aktion „Saubere Leinwand“*, in: *Zeithistorische Forschungen*, Online-Ausgabe, 3 (2006) H. 2, [URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-vHugo-2-2006>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019, S. 1; Arthur Schlegel: *Der (politische) Spielfilm als historische Quelle* [S. 93-103], in: *BIOS* Jg. 21, H. 1 (2008), S. 93f.; Martin Gronau: *Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion. Reflexionen zu einer geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse* [S. 18-39], in: *AEON – Forum für junge Geschichtswissenschaft*, Jg. 1 (2009), Online-Ausgabe [URL=http://wissens-werk.dephp/aeon/article/viewFile/10/pdf_3], zuletzt eingesehen am 07.12.2019, S. 23f.

57 Vgl. Günter Riederer: *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung* [S. 96-113], in: Gerhard Paul (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch* (Göttingen, 2006), S. 97 u. 101.

58 Ebd., S. 105.

59 Vgl. Lindenberger: *Vergangenes Hören und Sehen*, S. 8.

Konzept der „lieux de memoire“ zu einem ertragreichen geschichtswissenschaftlichen Forschungsfeld ausgebaut hat, stellt sich solch eine Sichtweise als wenig zeitgemäß dar, denn jeder von Kultur durchdrungene Raum und jedes Kulturerzeugnis kann potentiell zum Erinnerungsort auswachsen: ein antiker Sakralbau, ein frühneuzeitlicher Kriegsschauplatz oder ein modernes Theaterstück eben so gut wie ein Videospiel oder eine Fernsehfilmreihe (vgl. I.3.7).

Dass dennoch gerade die Bewegtbilder weiterhin ein vernachlässigter Bereich innerhalb der Zeitgeschichtsforschung sind, hat Gerhard Paul 2009 eigens hervorgehoben. Seiner Ansicht nach bildet

„[...] die Fokussierung auf das stehende Bild vor allem in Form der Fotografie, des Plakats – schon geringer – der Karikatur im Unterschied zu den laufenden Bildern des Films und den neuen elektronischen Bildern des Internet noch immer den quantitativ wie qualitativ bedeutendsten Schwerpunkt der Beschäftigung der deutschen Historiker mit Bildern.“⁶⁰

Mit Blick auf die neueren audiovisuellen Quellengattungen mahnt er jedoch an, dass diese „[...] zu immer bedeutsameren Faktoren politischer Inszenierungen sowie visueller Erinnerungs- und Geschichtspolitik [avancieren]. Hier hat die deutsche Bildforschung gewiss Nachholbedarf.“ Laut Paul gelte es daher, „die Spezifika dieser Medien stärker zu berücksichtigen.“⁶¹ Diese Forderung zu erfüllen wird aber vermutlich nur gelingen, wenn die audiovisuellen Quellengruppen methodologisch ausgeleuchtet und im Rahmen eines Forschungsprogramms in die Geschichtswissenschaft integriert werden (vgl. IV.3.4). Dahingehend argumentierte 2008 Arthur Schlegelmilch: Weil die Grenzen zwischen dokumentarischen und „offen fiktionalen“ Darstellungen fließend seien, müsse man z.B. hinsichtlich des Spielfilms zu einem neuen Fachverständnis gelangen.⁶² Die Ursache für die anhaltende fachliche Randständigkeit solcher Quellen sah er darin, dass es zum Umgang mit ihnen „noch keine festen methodischen Standards“ gebe.⁶³ Deshalb empfahl Schlegelmilch eine „diskursgeschichtlich ausgerichtete Filmhistorik“ und betonte dazu die „[...] Notwendigkeit, den Quellencharakter des Spielfilms im Rahmen gesellschafts- und geschichtspolitischer Diskurse anzuerkennen und zum Gegenstand geschichtswissenschaftlicher Untersuchungen zu machen.“⁶⁴ Im selben Jahr bezeichnete Uta Fenske das Verhältnis der deutschen Geschichtswissenschaft zum Filmmedium gar als „angespannt“. In ihrer genderhistorischen Untersuchung des Hollywoodfilms der 50er Jahre mutmaßte sie, dass hierbei nicht nur „Ungewöhnlichkeit bei der Bildanalyse“ eine Rolle spiele, sondern dass „[...] gerade Spielfilme aufgrund ihres hohen Fiktionalitätsgrades als höchst problematische Quellengattung wahrgenommen wurden und werden.“⁶⁵ Auch Paul sprach noch 2010 von einer „diffusen Angst vor den laufenden Bildern“ unter deutschen Historikern und stellte fest, dass es „[...] nach wie vor keine überzeugenden, den ästhetischen Eigenschaften und Qualitäten dieser

60 Gerhard Paul: *Die aktuelle Historische Bildforschung in Deutschland. Themen – Methoden – Probleme – Perspektiven* [S.125-147], in: Jens Jäger/Martin Knauer (Hrsg.): *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung* (München, 2009), S. 129.

61 Vgl. ebd., S. 129 u. 132.

62 Vgl. Schlegelmilch: *Der (politische) Spielfilm als historische Quelle*, S. 93f.

63 Vgl. ebd., S. 94.

64 Ebd., S. 99 u. 101.

65 Vgl. Uta Fenske: *Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946-1960* (Bielefeld, 2008), S. 22 u. 24.

Medien gerecht werdende historiografischen Untersuchungsansätze und Publikationsformen gibt.“⁶⁶ Dabei sei die heutige Zeitgeschichte doch „im Wesentlichen Zeitgeschichtsschreibung der Mediengesellschaft“ und die visuelle Kultur „[...] nicht nur zu einem zentralen *Bestandteil* des Alltags der Menschen des 20. Jhs. geworden [...], sondern zu *der Seinsform* unseres Alltags. [Herv. i. O.]“⁶⁷ Angesichts der durch vielfältige Medienformen tiefgreifend veränderten Lebensrealität müsse das Fach entschlossener reagieren. So ist für Paul v.a. das politische Wirkungspotential der Bildmedien von Interesse, bzw. deren „sinngabende wie gestaltende Rolle im politischen Prozess“.⁶⁸ Eingedenk ihrer performativen, identitäts- und sinnstiftenden Funktionen, führen Pauls Überlegungen letztlich zur Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer politischen Kulturgeschichte, die wesentlich auf eine systematisierte zeithistorische Populärkulturforschung gestützt sein müsste.

Im Zusammenhang mit der anhaltenden innerfachlichen Diskussion zum Stellenwert des Spielfilms als Forschungsobjekt sind besonders der 2009 veröffentlichte Aufsatz von Martin Gronau und die im gleichen Jahr fertiggestellte Dissertation von Wiebke Glowatz hervorzuheben. Weil die Historie „im Umgang mit Filmen jeglicher Couleur“ laut Gronau weiterhin an einem „Theoriedefizit“ leide, versucht er eine „theoretische Vermessung des Potenzials von Spiel- und Dokumentarfilmen“ mit dem Ziel, eine „historiologische Filmanalyse“ auf den Weg zu bringen. Damit zusammen bietet er, ausgehend von der Beobachtung, dass es „den Film“ nicht gebe, auch eine Typologisierung an, die jedoch umständlich anmutende Bezeichnungen wie etwa „vergangenheitsbezogene unterhaltend-informierende Dokumentar- bzw. Erinnerungsfilme“ hervorbringt.⁶⁹ Angesichts des häufig eklektischen Charakters von Spielfilmen und der latenten Polysemie des Bildlichen scheint das wenig überzeugend (vgl. IV.3 sowie Anhang 3 u. 7). Die vom Autor eingeforderte „Präzision [...] im Umgang der Geschichtswissenschaft mit dem Medium Film“ ist damit kaum erreicht. Noch problematischer gestaltet sich der Fokus auf expliziten Geschichtsinhalten, weil das nur auf einen kleinen Ausschnitt des Themenfelds „Film und Geschichtswissenschaft“ abzielt. Dazu schreibt Gronau:

„Auch wenn natürlich jedes filmische Dokument als Produkt der Vergangenheit eine historisch bedeutsame Wirkung entfalten kann, so sollte das Augenmerk der Geschichtswissenschaft doch auf diejenigen Filme gerichtet sein, in denen 'Geschichte' implizit oder explizit zum Ausdruck kommt, in denen sich sozusagen zumindest beiläufig mit Vergangenheit beschäftigt wird. [Herv. i. O.]“⁷⁰

Diese Einschränkung auf audiovisuelle Traditionsquellen lässt sich weder vom Material noch von der herkömmlichen Arbeitsweise der Geschichtswissenschaft her begründen, denn selbst wenn Geschichte oder Vergangenheit in Unterhaltungsfilmen thematisiert werden, so funktionieren diese Erzeugnisse selten als „Tradition“, selbst wenn sie – und auch das scheint selten zu sein – als eine

66 Gerhard Paul: *Visual History*, Version 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung*, www.docupedia.de, 11.02.2010, [URL: http://docupedia.de/docupedia/index.php?title=Visual_History&oldid=68958], zuletzt eingesehen am 07.12.2019, das PDF-Dokument trägt die Seitenzahlen 1-19, hier S. 5.

67 Vgl. ebd., vgl. S. 2 u. 9.

68 Vgl. ebd., S. 11.

69 Vgl. Gronau: *Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion*, S. 23ff.

70 Ebd., S. 26-28, vgl. S. 32f.

solche gedacht waren. Dass zumindest ein „impliziter“ Geschichtsbezug die Quellenforschung antreiben sollte, ist zwar richtig, hängt jedoch allein von der Forschungsfrage und nicht von den konkreten Quelleninhalten ab. So stellt auch Gronau fest: „Filme wirken selbst 'geschichtsschaffend'.“⁷¹ Trifft das zu, bleibt unverständlich, warum allein filmische Geschichtsdarstellungen von fachhistorischem Interesse sein sollten.

Die Forderung nach mehr oder weniger deutlichen Geschichtsbezügen in Spielfilmquellen hat Wiebke Glowatz mit ihrer Einzelfallstudie exemplarisch eingelöst und dabei einige Schwierigkeiten dieser Forschungsperspektive offengelegt. In ihrer Dissertation wird die Frage nach den methodischen Besonderheiten der Spielfilmquellenforschung tiefergehend behandelt, was zugleich die bisherigen Theoriedefizite in der Fachhistorie deutlich machen. Wie schon aus dem Titel ersichtlich, plädiert die Autorin für die „Aufnahme einer 'historischen Filmanalyse' in den Kanon der Hilfswissenschaften.“⁷² Spielfilme sollen nicht nur Eingang in die zeithistorische Quellenkunde finden, sondern die zugehörige Auswertungsmethode soll kritisch geprüft und ergänzt werden. Glowatz greift damit einen Gedanken Riederers auf, der zum Thema „Film und Geschichtswissenschaft“ angeregt hatte: „Neben die klassischen Hilfswissenschaften der Geschichte wie Numismatik, Diplomatik oder Paläografie müsste die Vermittlung und Kenntnis der 'Filmlesetechnik' treten.“⁷³ Laut Glowatz liegen die dafür erforderlichen Methoden und Ansätze in Nachbardisziplinen wie der Medien- und Filmwissenschaft bereits vor, sie

„[...] müssen 'nur' aus 'historiographischer Perspektive' zu einer Vorgehensweise zusammengestellt werden, die möglichst alle von der Geschichtswissenschaft als notwendig erachteten Bereiche abdeckt und trotzdem die notwendige Freiheit lässt, in der auch neue Fragestellungen entwickelt werden können.“⁷⁴

Dabei will Glowatz die vorhandenen außerfachlichen Methoden auf deren Wert für den Umgang mit „Spielfilmen als (kultur-)historischen Quellen und Medien der Geschichtsdarstellung“ hin überprüfen. Einerseits legt dieses Vorhaben eine eingehende theoretische Diskussion der angesprochenen filmanalytischen Ansätze nahe, andererseits wird aber deutlich, dass Spielfilme nicht primär als *Quellen* der Geschichtsforschung besprochen werden, sondern in erster Linie mit Blick auf ihre Funktion in der Geschichtsvermittlung. Zur Begründung ihres Filmbeispiels gibt die Autorin an:

„Dieser Spielfilm wurde gewählt, weil er von außerordentlichem Interesse für Historiker zu sein scheint: Die Handlung ist in der direkten Nachkriegszeit in Deutschland platziert. Sie stellt den historisch verbürgten Fall der Entnazifizierung des Dirigenten Wilhelm Furtwängler dar. Dadurch, dass eine 'wahre' Geschichte erzählt wird, kann neben der allgemeinen Filmanalyse auch der Frage nach der historischen Authentizität des Spielfilms, nach der gelungenen Darstellung der historischen Epoche und des historischen Forschungsstandes nachgegangen werden.“⁷⁵

Die Frage nach historischer Authentizität audiovisueller Produkte mag im Rahmen der vielfältigen Probleme moderner Geschichtsvermittlung tatsächlich von Belang sein, nur lenkt sie von der ent-

71 Ebd., S. 34.

72 Wiebke Glowatz: *Filmanalyse als Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften. Eine Studie am Beispiel des Spielfilms „Taking Sides – Der Fall Furtwängler“* [Regie Istvan Szabo, D/F/GB 2001], (Düsseldorf, 2010), Dissertation, S. 11.

73 Riederer: *Film und Geschichtswissenschaft*, S. 106.

74 Glowatz: *Filmanalyse als Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften*, S. 12.

75 Ebd., S. 12-13, vgl. S. 23ff.

scheidenderen Frage nach dem politik-, sozial- oder kulturgeschichtlichen Wert dieser Quellen ab. Die Bewertung von Spielfilmen im Sinne einer „gelungenen“ bzw. authentischen Darstellung kann keine wirklich kulturhistorische Zielsetzung bilden, denn eine solche muss stets über das jeweils untersuchte Quellenmaterial auf übergeordnete politische, kulturelle oder sonstige Phänomene hinausweisen. Eine weitere Schwierigkeit ist der von Glowatz gewählte theoretische Ausgangspunkt:

„Insbesondere der von Neoformalisten propagierte Ansatz, bei dem der Film als Ganzes analysiert werden müsse, steht hier Pate: nur wenn Handlung, Figuren, Darstellungsmittel und die Kontexte, in denen der Film und seine Produktion standen bzw. immer noch stehen, untersucht und gleichermaßen beachtet werden, kann eine Filmanalyse für historische Fragestellungen erfolgreich sein.“⁷⁶

Die Forderung nach einer umfassenden Analyse entspricht zwar dem traditionellen Vorgehen bei Textquellen, stellt in diesem Fall jedoch einen schwerwiegenden Vorgriff dar, denn der Neoformalismus ist nur einer von vielen nachbarwissenschaftlichen Ansätzen, zudem ein nicht wenig umstrittener (vgl. IV.4). Er ist keineswegs „offen für die verschiedensten Aspekte“, sondern lehnt hermeneutische, sozialpsychologische, kultur- oder politikhistorische Perspektiven dezidiert ab. Im Neoformalismus stehen Werk und Form über Kontext und Inhalt, wie Glowatz anmerkt:

„Fragen der gesellschaftlichen Bedeutung filmischer Kommunikation, der Ideologie und der Macht treten [...] in den Hintergrund [...]. Die neoformalistische Analyse interessiert sich nicht für die historisch-gesellschaftlichen Kontexte des künstlerischen Werkes und der künstlerischen Praxis, sondern für die Entwicklungsdynamiken und Bedeutungspotentiale der künstlerischen Formen.“⁷⁷

Weil dieser Ansatz die Entwicklung der Filmproduktion als „Geschichte von Problemlösungen“⁷⁸ betrachtet, stehen die filmhandwerklichen Verfahren, die werkimmanenten Konstruktionsprinzipien und die Motivationen der Drehbuchautoren bzw. Regisseure im Mittelpunkt. Folglich sieht die neoformalistische Forschung in erster Linie *Einzelfallstudien* vor. Welche „kulturhistorischen“ Erkenntnisse kann eine Methode erbringen, die sich weitgehend auf einen filmtheoretischen Ansatz stützt, der Spielfilme als abgeschlossene Einheiten betrachtet und ihren Kontext weitgehend ausblendet? Eben dies bedarf der eingehenden Theoriediskussion, die bei Glowatz jedoch nur rudimentär vorhanden ist, obwohl die Autorin völlig zu Recht festhält:

„Filmtheorie beschäftigt sich mit der Suche nach allgemein gültigen Werten und Regeln, die einen Film als Kunst ausweisen und ihn 'gut' oder 'schlecht' machen. Das Ziel von Filmtheorien ist es, eine systematische Grundlage für Strukturen und Funktionen von Filmproduktionen zu erarbeiten.“⁷⁹

Aus Glowatz eigener Argumentation wird also deutlich, dass jeder theoretische Ansatz ein eigenes filmanalytisches Vorgehen und damit eine eigene Methode generiert. Das Fehlen einer breiteren theoretischen Diskussion ist dem gewählten Filmbeispiel geschuldet: Der Fokus liegt auf Kinofilm mit explizit „historischer“ Zielsetzung, daher soll „[...] nur auf fiktionale Werke mit Authentizitätsanspruch in abendfüllender Länge Bezug genommen werden.“⁸⁰ An ihnen soll die vorgeschlagene

76 Ebd., S. 50, vgl. S. 13.

77 Britta Hartmann/Hans J. Wulff: *Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos* [S.191-216], in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne. Film. Theorie* (Mainz, 2007), S. 200.

78 Vgl. David Bordwell: *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte* (Frankfurt a. M., 2006), 3. Aufl., S. 14.

79 Vgl. Glowatz: *Filmanalyse als Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften*, S. 29ff.; der Geschichte der Filmtheorien sind hier zwei (S. 30-32), dem neoformalistischen Ansatz immerhin drei Seiten gewidmet (S. 32-35).

80 Ebd., S. 18.

Analysemethode exemplifiziert werden. Es bleibt jedoch unverständlich, warum ausgehend von einer *kulturhistorischen* Perspektive fast ausschließlich nach der Authentizität historischer Inhalte in kommerziellen Unterhaltungsfilmen gefragt wird, zumal Produktionen, die sich um eine möglichst akkurate Darstellung historischer Personen, Orte und Ereignisse bemühen, einen marginalen Prozentsatz der Gesamtheit „kommerzieller Spielfilm“ ausmachen. In ihrer Schlussbetrachtung führt die Autorin diesen Kritikpunkt selbst an:

„Im theoretischen Teil wird zwar generell von Spielfilmen gesprochen, in der Praxis wurde aber ein Spielfilm untersucht, der als historischer Spielfilm bezeichnet werden kann. Hierfür hat sich das vorgestellte Analyseschema bewährt. Es müsste also noch geprüft werden, ob sich die Vorgaben für eine historische Filmanalyse auch auf andere Spielfilm-Genres problemlos übertragen lassen oder ob hier weitere Spezifizierungen im Analyseschema notwendig sind.“⁸¹

Ergänzend dazu übt Glowatz am gewählten Analysemodell der Einzelfallanalyse selbst Kritik und gibt an, dass „eine vollständige, detaillierte Untersuchung eines Spielfilms [...] kaum zu leisten ist“ und dass auch „nicht alle [...] Aspekte in allen Spielfilmen sinnvoll untersucht werden können.“⁸²

Folglich bleibt die Frage nach dem fachspezifischen Umgang mit Spielfilmen weiterhin offen. Da zu vermuten ist, dass einzelne audiovisuelle Konsumprodukte meist nur kurzzeitig wirken, sondern vielmehr erst die wiederkehrenden Motive und Themen Rückschlüsse auf Ideologie, Mentalität, moralisches Empfinden, kollektive Rezeptionsmuster etc. erlauben, müsste jede akribische Einzelfallstudie durch die *herausragende* Bedeutung der betreffenden Einzelquelle begründet sein.

Mögen zwar viele Fragen zur zeitgeschichtlichen Perspektive auf Spielfilme und ähnliche Quellen weiterhin offen bleiben, so hat sich die Fachdiskussion seit 2010 immerhin spürbar intensiviert. Nicht nur mehren sich Forschungsarbeiten, die explizit auf narrativ-fiktionale „Filme“ zugreifen, sondern es werden immer häufiger Methodenfragen laut, wie auch die zugehörige metatheoretische Diskussion immer drängender zu werden scheint. Das in der deutschen Zeithistorie seit Terveen und Treue vorherrschende Interesse an expliziten Geschichtsdarstellungen und historischer Authentizität wird zwar in der neueren historischen Filmquellenforschung weitergetragen – Sabine Moller, Georg Schmid Annerose Menninger und Björn Bergold haben sich jüngst erneut für diese Forschungsperspektive stark gemacht –,⁸³ doch werden zugleich jene Stimmen lauter, die diese verengte Sichtweise ablehnen. So mahnt das Autorentrio Christoph Classen, Thomas Großmann und Leif Kramp,

„[...] dass die Geschichte des 20. und 21. Jahrhunderts generell nicht mehr angemessen geschrieben werden kann, ohne die ubiquitäre Verbreitung und Rezeption der Massenmedien zu berücksichtigen. Das gilt keineswegs nur für die sozial- und erfahrungsgeschichtliche Dimension des Mediengebrauchs. Wenn sich, um nur ein Beispiel zu nennen, die Darstellungsseite von Politik bereits seit geraumer Zeit maßgeblich in populären Medien wie dem Fernsehen vollzieht und Repräsentationen und Wahrnehmungen mit dem politischen Prozess rückgekoppelt sind,

81 Ebd., S. 324.

82 Vgl. ebd., S. 320.

83 Vgl. Björn Bergold: *Wie Stories zu History werden. Zur Authentizität von Zeitgeschichte im Spielfilm* (Bielefeld, 2019); Annerose Menninger: *Historienfilme als Geschichtsvermittler. Kolumbus und Amerika im populären Spielfilm* (Stuttgart, 2010); Annerose Menninger: *Historienfilm und Dekonstruktion. Methodische Überlegungen am Beispiel 1492: Conquest of Paradise* [S. 405-422], in *GWU* Jg. 65, H. 7/8 (2014); Sabine Moller: *Movie-Made Historical Consciousness. Empirische Antworten auf die Frage, was sich aus Spielfilmen über die Geschichte lernen lässt* [S. 389-403], in: *GWU* Jg. 64, H. 7/8 (2013), S. 390; Georg Schmid: *Observation und Objektivität. Was kann an einem Fiktionsfilm „faktisch“ sein?* [S. 14-34], in: *ÖZG* Jg. 24, H. 3 (2013), S. 19 u. 29ff.

dann muss auch die Politikgeschichtsschreibung diesem Umstand Rechnung tragen.⁸⁴

Wenn Zeithistoriker solche Ratschläge noch im Jahr 2011 an ihr Fach adressieren, wird deutlich, dass Massenmedien und audiovisuelle Populärkultur weiterhin die Achillesferse der Zeitgeschichtsforschung bilden. Hierzu dürfte beitragen, dass audiovisuelle Quellen kaum als individuell verfasste Schriftdokumente ausgewertet werden können, sondern auf mehreren Ebenen – Einzelbild, Bildbewegung, Dialog, Musik – gleichzeitig vermittelte Unterhaltungserlebnisse und damit plurimediale Sozialkommunikation verkörpern. Daher vermutet Richard Rongstock, ähnlich wie Klaus-Peter Heß, dass die „Distanz“ und das anhaltende „Unbehagen“ der Historiker hinsichtlich Filmquellen wohl der Geschichte der Fachhistorie selbst geschuldet sind:

„Zum einen entstand der Film in einer Zeit, in der die Methodik der Geschichtswissenschaft bereits ausgebildet war und für viele als abgeschlossen galt. Für eine im Wesentlichen auf dem Text aufbauende Methodik muss der Film jedoch ein Buch mit sieben Siegeln bleiben.“⁸⁵

Eine ähnliche Aussage findet sich auch bei Gronau, für den die Historie deshalb weiterhin Schwierigkeiten mit der „Analyse des Mediums Film“ habe, weil sie sich noch weitgehend als eine, dem „unflexibleren und individualistischeren verbalem Kommunikationsmodus verhaftete“ Textwissenschaft geriere.⁸⁶ Wenn also Rongstock in seiner Arbeit resümiert, dass die „quellenkundliche Methodik“ zum Umgang mit audiovisueller Überlieferung „noch an ihrem Anfang“ stehe,⁸⁷ dann ist er bei weitem nicht der einzige: Eine wachsende Zahl von Fachvertretern bemängelt den gegenwärtigen Stand der zeitgeschichtlichen Methodik zum multimedialen Bild-, Film- und Tonerbe, ebenso das weitgehende Fehlen einer damit verknüpften theoretischen Auseinandersetzung. Christine Brocks kritisiert in ihrem Einführungsband zu neuzeitlichen Bildquellen nicht nur, dass der Fokus weiterhin auf explizit historischen Darstellungen im Medium des Filmischen liege, sondern auch, dass bisher „keine eigene 'historische Methodik der Filmanalyse' entwickelt worden“ sei.⁸⁸ Anhand einer minutiösen Einzelfilmanalyse versucht sie, den Wert filmwissenschaftlicher Methoden aufzuzeigen und empfiehlt, diese künftig als alternative methodische Instrumente in die Zeitgeschichtsforschung zu integrieren.⁸⁹ In Nora Hilgerts Studie zu zwei deutschen Kriminalfilmreihen finden sich ähnliche Aussagen: Eine „methodisch reflektierte Historische Filmanalyse“ fehle bisher, obwohl diese für die Auswertung und Interpretation solcher Quellen unabdingbar sei.⁹⁰ Einen vorläufigen Ausweg sieht Hilgert in der Anwendung einer „detaillierte[n] Filmanalyse“, um den geschichtswissenschaft-

84 Christoph Classen/Thomas Großmann/Leif Kramp: *Zeitgeschichte ohne Bild und Ton? Probleme der Rundfunk-Überlieferung und die Initiative „Audiovisuelles Erbe“*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online Ausgabe, Jg. 8, H.1 (2011), [URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Classen-Grossmann-Kramp-1-2011>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019, S. 1 von 12.

85 Richard Rongstock: *Film als mentalitätsgeschichtliche Quelle. Eine Betrachtung aus geschichtsdidaktischer Perspektive*, Dissertation (Berlin, 2011), S. 47; vgl. Heß: *Film und Geschichte*, S. 1.

86 Vgl. Gronau: *Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion*, S. 22.

87 Vgl. Rongstock: *Film als mentalitätsgeschichtliche Quelle*, S. 244.

88 Vgl. Christine Brocks: *Bildquellen der Neuzeit* (Paderborn, 2012), S. 109f.

89 Vgl. ebd. 110ff. u. 121f.

90 Vgl. Nora Hilgert: *Unterhaltung, aber sicher! Populäre Repräsentationen von Recht und Ordnung in den Fernsehkrimis „Stahlnetz“ und „Blaulicht“ 1958/59-1968* (Bielefeld, 2013), Dissertation, S. 12f. u. 41.

lichen Forschungsantrieb mit medien- bzw. filmwissenschaftlicher Methode zu paaren.⁹¹ Ähnlich argumentiert auch Georg Schmid für eine „modernisierte Quellenkritik“ in Bezug auf Spielfilme als Forschungsobjekte, doch versteht er darunter eine Art *Authentizitätskritik* von Halbdokumentarfilmen in Anlehnung an die traditionelle Echtheitskritik von Textdokumenten. Deshalb macht es laut Schmid „keinen Unterschied, ob es sich um visuelles oder schriftliches Material handelt.“⁹² Ähnlich fordert Menninger in ihrem Artikel von 2014, im Umgang mit „Historienfilmen“ und „unterhaltensamen Spielfilmen“ endlich zu einer einheitlichen, fachspezifischen Methodik zu finden, weshalb sie entschieden für „systematische Einzelanalysen“ plädiert.⁹³ Insbesondere Historienfilme sollten ihrer Ansicht nach in das „Untersuchungsraster klassischer (historischer) Quellenkritik“ integriert werden, um schließlich ein quellenkundliches „Regelwerk für Historienfilme“ erstellen zu können.⁹⁴ In manchen Fällen – so in Maja Figges Studie von 2015 – werden quellenspezifische Methodenfragen weitgehend ausgeklammert und man geht nach der Darlegung des Forschungsthemas nahezu unvermittelt zu (gereihten) Einzelfilmanalysen über.⁹⁵ Trotz dieser Tendenz zu detaillierten Einzelfallstudien sollte nicht vergessen werden, dass im Gegensatz dazu Lagny und Wilharm in den 90er Jahren für eine *serielle, medienübergreifende Quellenforschung* plädierten.⁹⁶ Doch die Loslösung vom Fokus auf Geschichtsinhalten, ebenso von der singulären oder gereihten Einzelfilmanalyse und von der allein auf das Medium „Film“ konzentrierten Sichtweise erfolgt nur langsam, wobei diese drei Punkte tief in die methodologische Diskussion hineinreichen, was zur Verzögerung nicht unwesentlich beitragen dürfte.

Betrachtet man die gegenwärtige Diskussion, d.h. auf Grundlage der Forschungsbeiträge seit 2017, dann scheinen sich einige bereits länger gestellte, zentrale Fragen und Probleme fortzuschreiben. Für Paul, den Begründer des Forschungsprojekts *Visual History*, bleiben „die laufenden Bilder des Films und des Fernsehen“ weitgehend Desiderate, das auch deshalb, weil sie „lange Zeit nicht als legitimer Reflexionsraum der Geschichtswissenschaft behandelt“ worden seien.⁹⁷ Mit den Autoren Thomas Fischer und Thomas Schuhbauer teilt er die Meinung, dass es noch weiterer Anstrengungen bedarf, um zu einer genuin historischen Filmquellenforschung vorzustoßen.⁹⁸ Ein Manko sieht Paul v.a. darin, „[...] dass Fragen nach dem Visuellen in Studien zur politischen Kommunikation gerade im 19. und 20. Jahrhundert innerhalb der Geschichtswissenschaft eher selten gestellt wurden und dementsprechend kaum ausgelotet sind [...]“⁹⁹ Und für Olaf Stieglitz gestaltet sich „namentlich in

91 Vgl. ebd., S. 43f. u. 48ff.

92 Vgl. Schmid: *Observation und Objektivität*, S. 17 u. 19.

93 Vgl. Menninger: *Historienfilm und Dekonstruktion*, S. 405f.

94 Vgl. ebd., S. 420ff.

95 Vgl. Maja Figge: *Deutschsein (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre* (Bielefeld, 2015), S. 14ff. u. 37f.

96 Vgl. Lagny: *Film History*, S. 29ff.; Wilharm: *Bewegte Spuren*, S. 208.

97 Vgl. Gerhard Paul: *Vom Bild her denken. Visual History 2.0.1.6*. [S. 15-72], in: Jürgen Danyel/Gerhard Paul/Annette Vowinckel (Hrsg.): *Arbeit am Bild: Visual history als Praxis* (Göttingen, 2017), S. 57.

98 Vgl. ebd., S. 58ff. u. 69f.; Thomas Fischer/Thomas Schuhbauer: *Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder* (Tübingen, 2016), S. 10.

99 Paul: *Vom Bild her denken*, S. 67, vgl. S. 62ff.

der Geschichtswissenschaft“ das Verhältnis zu Spielfilmen immer noch „problematisch“.¹⁰⁰

Angesichts der ungelösten Fragen verlangt das gesamte Feld der zeithistorischen Bildforschung laut dem Autorentrio Jürgen Danyel/Gerhard Paul/Annette Vowinckel „dringend nach konzeptioneller und methodischer Selbstverständigung“, wie ebenso auch „die Frage, inwiefern sich der Zugang von Historikerinnen und Historikern zu Bildern von den Perspektiven der Kunstgeschichte und der Medienwissenschaft unterscheidet“ künftig eingehender behandelt werden müsste.¹⁰¹ Diesem erhöhten Druck, sich einem unaufhaltsam wachsenden, außerfachlichen Theorieangebot stellen zu müssen und ihre vermeintliche „Theorieabstinenz“ aufzugeben, ist die Teildisziplin Zeitgeschichte als Ganzes in besonderem Maße ausgesetzt.¹⁰² Das betrifft in Bezug auf audiovisuelle Erzählquellen u.a. die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen des interdisziplinären Methodentransfers aus Film- und Medienwissenschaft, welcher laut Gabriele Metzler keineswegs unproblematisch ist:

„Solche methodischen Berührungspunkte gibt es vielfach: Wer eine zeithistorische Untersuchung zu Spielfilmen der 1950er Jahre durchführt, wird mit den Methoden der Filmwissenschaft operieren [...]. Dieser Methodentransfer ist soweit gebräuchlich geworden, daß oftmals gar nicht mehr darüber reflektiert wird, wie nicht-historische Methoden eingesetzt werden.“¹⁰³

Während so die disziplinären Grenzen allmählich verschwimmen und der überaus häufig bemühte Begriff „Interdisziplinarität“ damit an Wert verliert, ergeben sich ernste methodologische Konsequenzen für die Historie. Metzler warnt deshalb davor, „den theoretischen Kontext der Methoden im anderen Fach“ unberücksichtigt zu lassen, zumal jede Quellenart ihre Besonderheiten habe, die methodisch berücksichtigt werden müssten.¹⁰⁴ Die Erfordernis solcher Schritte zeichnet sich indirekt auch in Klaudija Sabos Studie von 2017 ab: Angesichts weiterhin fehlender Methoden in der Zeitgeschichtsforschung und ebenso der Plurimedialität audiovisueller Quellen empfiehlt sie zwar, sich bei den Nachbarwissenschaften umzusehen und regt insbesondere die Übernahme „kunstwissenschaftlicher Methodiken“ an, erkennt allerdings die zunehmende Notwendigkeit zur „Theoriebildung“ auch *innerhalb* der Fachhistorie.¹⁰⁵ Mit Blick auf den Methodentransfer hatte schon Fenske 2008 die kritische Diskussion von „Filmtheorien“ eingefordert.¹⁰⁶ In diese Richtung gibt es in der neueren Zeitgeschichtsforschung zwar Schritte, doch bleiben sie marginal und schlagen sich kaum in wissenschaftlichen Arbeiten nieder. So hat man im Umfeld der Kölner *Visual History* spätestens seit 2016 auch das Problemfeld „Filmtheorie und Geschichtswissenschaft“ im Blick,¹⁰⁷ doch hatte das bisher keine Effekte in der Forschungspraxis, wie z.B. die weitgehend im Stil filmwissenschaft-

100 Vgl. Olaf Stieglitz: *Die Komödie als Bewegungsstudie. Spielfilme und ihr Platz in der visuellen Welt des Sports in den 1920er Jahre* [S. 217-235], in: Jürgen Danyel/Gerhard Paul/Annette Vowinckel (Hrsg.): *Arbeit am Bild: Visual history als Praxis* (Göttingen, 2017), S. 220.

101 Jürgen Danyel/Gerhard Paul/Annette Vowinckel: *Visual History als Praxis: Eine Einführung* [S.7-12], in: Jürgen Danyel/Gerhard Paul/Annette Vowinckel (Hrsg.): *Arbeit am Bild: Visual history als Praxis* (Göttingen, 2017), S. 8.

102 Vgl. Michael Fröhlich: *Zeitgeschichte* (Konstanz, 2009), S. 254.

103 Gabriele Metzler: *Einführung in das Studium der Zeitgeschichte* (Paderborn, 2004), S. 68

104 Ebd., S. 89.

105 Klaudija Sabo: *Ikonen der Nationen* (Berlin u.a., 2017), Dissertation, S. 26f. u. 31ff.

106 Vgl. Fenske: *Mannsbilder*, S. 23.

107 Vgl. Arbeitsstelle Geschichte und Film (AguF): *Konferenz Film & Visual History. Fragen – Konzepte – Perspektiven, 15.-17. Januar 2016 Köln*, [URL: <https://www.visual-history.de/2015/12/28/konferenz-film-visual-history/>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

licher Forschung als Reihung von Filmanalysen angelegte Dissertation von Björn A. Schmidt zeigt. Der Autor beschäftigt sich zwar praktisch nicht mit „Filmtheorien“, stimmt aber Riederers Feststellung von 2003 zu, dass die historische Forschung zu audiovisuellen Quellen noch keinen methodischen Rahmen erstellt habe, weshalb Schmidt für eine *visuelle Diskursanalyse* im Sinne Foucaults optiert. Speziell in Bezug auf die deutsche Zeitgeschichte stellt Schmidt fest:

„While the use of film is a common practice in U.S. scholarship, it still occupies a niche of modern history and *Zeitgeschichte* in German historiography, where the medium is only tentatively accepted as a source equal in value to that of any other cultural 'text'. [...] while German historians have begun to develop theoretical and methodological frameworks for the historical analysis of images, motion pictures still remain largely excluded from these considerations. [...] Lacking a fundamental theoretical approach to the field of film and history, Günter Riederer's remarks about the 'complicated relationship' between German historiography and film remain valid up to this day [Herv. i. O.]“¹⁰⁸

Zur Ehrenrettung der deutschen Zeitgeschichte sei aber darauf hingewiesen, dass die „film studies“ im englischsprachigen Raum weitgehend identisch sind mit dem hiesigen Fach *Filmwissenschaft*, sich also ebenfalls weitgehend außerhalb der Geschichtswissenschaft bewegen (vgl. IV.1).

Viele der bisher offen gebliebenen Fragen und weitere Problempunkte bringt Christian Hellwig in seiner Dissertation von 2018 zur Sprache – der aktuellsten Studie auf Grundlage von Quellen der audiovisuellen Populärkultur. Im Sinne Kracauers will Hellwig „den Film dezidiert als mentalitätsgeschichtliche Quelle“ behandeln, dabei zugleich „das Medienprodukt Film als Akteur gesellschaftlicher Auseinandersetzung“ auffassen. Laut Hellwig habe die *Visual History* zwar das Problembewusstsein zu Bildquellen gestärkt, aber bisher „keinerlei allgemeingültiges theoretisches Konzept geschaffen“, weshalb „[...] die Geschichtswissenschaft oftmals vor der Aufgabe 'zurückschreckt', sich mit der Quelle Film auf der Ebene der *Mis en Scène*, also der intentionalen Inszenierung des Filmbildes, auseinanderzusetzen.“¹⁰⁹ Die Geschichtswissenschaft verspüre im Kontakt mit audiovisuellen Quellen „nach wie vor zum Teil ein etwas diffuses Gefühl des Unbehagens und Misstrauens“.¹¹⁰ Deshalb plädiert Hellwig für die aus der Filmwissenschaft stammende Methode der „systematischen Filmanalyse“ unter Verwendung von Sequenzprotokollen, was ihn zu einer überschaubaren Reihe detaillierter Einzelfilmanalysen bewegt.¹¹¹ Abgesehen davon, dass diesem Methodentransfer keinerlei kritische Theoriediskussion zur Seite gestellt wird, kann das so kaum zu einer fachspezifischen Methodik führen. Hellwigs großes Verdienst ist allerdings, den Finger erneut und v.a. sehr deutlich auf die Wunde gelegt zu haben. Das nicht nur, indem auch er von einem „mitunter schwierigen Verhältnis, das die Historiografie filmischen Quellen entgegenbringt“ spricht, sondern weil er eingesteht, dass er „in Ermangelung eigener fachinterner Werkzeuge“ gezwungen sei, „auf film- und medienwissenschaftliche Instrumente zur Filmanalyse zurückzugreifen“.¹¹² Hellwig stellt

108 Björn A. Schmidt: *Visualizing Orientalness: Chinese Immigration and Race in U.S. Motion Pictures* (Köln u.a., 2017), Dissertation, S. 20-21, vgl. S. 24ff. u. 32ff.

109 Christian Hellwig: *Die inszenierte Grenze. Flucht und Teilung in westdeutschen Filmnarrationen während der Ära Adenauer* (Göttingen, 2018), Dissertation, S. 16, vgl. S. 14ff.

110 Vgl. ebd., S. 19 u. 21.

111 Vgl. ebd., S. 16f., 33ff. u. 64ff.

112 Vgl. ebd., S. 21.

zudem fest, dass die Geschichtswissenschaft den für die Spielfilmquellenforschung essentiellen Begriff der „Mentalität“ bisher noch nicht in ausreichender Weise präzisiert habe (vgl. II.1).¹¹³

Mit all diesen gleichsinnigen Stimmen innerhalb der Zeitgeschichtsforschung dürfte also unbestreitbar sein, dass die zeithistorische Erforschung audiovisueller, narrativ-fiktionaler Quellen eine ergänzende, methodologische Diskussion dringend benötigt. Der Ausstoß an kino-, fernseh-, computer- und mittlerweile auch internetgestützter Populärkultur hat Ausmaße erreicht, die akribische Einzelstudien kaum rechtfertigen. Ebenso dürfte klar sein, dass Modus, Fortgang und Ergebnisse der Quellenforschung ganz wesentlich von den theoretisch-methodischen Vorüberlegungen abhängen, was das regelmäßig bemühte nachbarwissenschaftliche Theorie- und Methodenangebot zumindest problematisch macht. Ebenso scheint die Diskussion über den quellenkundlichen Charakter von Spielfilmen und ähnlichen Quellen unabgeschlossen, speziell mit Blick auf mentalitätsgeschichtliche Fragestellungen.

Daher will die vorliegende Arbeit den Charakter der Quellengruppe Spielfilm ausleuchten, sowie hauptsächlich eine kritische Diskussion von theoretischen Ansätzen und methodischen Prämissen aus den Nachbarwissenschaften Film-, Kunst- und Literaturwissenschaft versuchen. Das erste Kapitel fasst Spielfilme als eine relativ einheitliche Quellengruppe zusammen, stellt Überlegungen zu ihren vielfältigen gesellschaftlichen Funktionen an und steckt deren Forschungsrelevanz ab. Das zweite Kapitel gibt ergänzend dazu einen historischen Abriss der Genese und Entwicklung des filmproduzierenden Systems. Auf diesem Wege wird das in der Historie etablierte Mentalitätskonzept präzisiert und durch Pierre Bourdieus Habitus Theorie erweitert. Unter Heranziehung der Aussagen von Filmschaffenden (Regisseure, Produzenten etc.) sowie auf Grundlage von filmhandwerklicher Literatur (v.a. Drehbuchratgeber) wird eine feldspezifische Mentalität im filmproduzierenden Feld nachgezeichnet. Ausgehend von der These, dass der gesamte Bereich der Filmtheorien aufgrund seiner Genese zum filmproduzierenden System gehört bzw. dessen Grundprämissen teilt, werden im dritten Kapitel einige der wichtigsten und bis heute einflussreichen Filmtheorien vorgestellt und hinsichtlich ihrer historischen Perspektivierung kritisch diskutiert. Besonderes Augenmerk erhalten dabei Genre-Theorien, Filmsemiotik und Neoformalismus. Da Spielfilme im Grunde nichts anderes als fiktionale *Bildtonerzählungen* darstellen, bildet die populär gewordene Narratologie einen weiteren wichtigen Bezugspunkt. Das vierte Kapitel wendet sich schließlich der Frage zu, in welcher Weise die Geschichtswissenschaft auf die Herausforderung durch Spielfilme und andere plurimediale Quellengruppen reagieren könnte. Fachdisziplinen und Forschungsrichtungen wie Kunst-, Film- und Bildwissenschaft, sowie die Historische Bildkunde erfahren hier eine kritische Würdigung. Davon ausgehend werden diverse Lösungsvorschläge formuliert. Dazu wird als möglicher Lösungsweg *Historische Populärfiktivik* als Forschungsprogramm skizziert und mit in Verbindung damit auf momentan noch in der Entwicklung stehende methodische Alternativen hingewiesen.

113 Vgl. ebd., S. 30.

I. Zur Einordnung des Spielfilms als zeitgeschichtlicher Quellengruppe

Der Einbezug von Filmquellen und insbesondere von Spielfilmquellen, in die Forschungspraxis des Historikers, deren Verwendung als gleichwertige Untersuchungsobjekte, stellt weiterhin eher eine Randerscheinung als den Normalfall in der historischen Forschungspraxis dar. Werden audiovisuelle Quellen herangezogen, liegt das weit größere Augenmerk in der Zeitgeschichtsforschung auf Dokumentaraufnahmen. Letzteren wird nach wie vor eine hohe historische Beweiskraft zugeschrieben. Das ist verständlich, denn das objektive Festhalten von Tatsachen, wie es Dokumentarfilme oder Zufallsaufnahmen versprechen, kommt den Leitinteressen der Geschichtswissenschaft und ihrem Antrieb zur Rekonstruktion der Vergangenheit entgegen.¹¹⁴ Wie Lindenberger aufzeigt, wirkt außerdem die ältere staatszentrierte Sicht der Fachhistorie auch in der neueren Zeitgeschichte fort und dominiert die Beurteilung und Hierarchisierung der modernen Überlieferung:

„Zeitgeschichte ist wie die anderen historischen Subdisziplinen ein Abkömmling d[e]s Bündnisses von Staat und Wissenschaft. Staatlich gesetzte Wahrnehmungen und Handlungen und deren schriftfixierte Praxis in Recht und Verwaltung begründen die Positivität ihrer Argumentationsweisen: Was in den Akten steht, ist wirklich, im Zweifelsfall zumindest wirklicher als das, was nicht drin steht oder woanders zu lesen wäre.“¹¹⁵

Solch eine 'positivistische' Forschungsperspektive hat auch Konsequenzen für den Umgang mit nicht-schriftlichen Quellen. Das bestätigen Opgenorth/Schulz, Tschopp/Weber und Peter/Schröder, wenn sie schreiben, dass unter historischen Filmquellen meist Schnappschüsse, Momentaufnahmen, Tatsachenschilderung und Berichterstattung – ergo „Dokumente“ – verstanden werden.¹¹⁶ In den Bewegtbildern wird bis heute das Konkrete und Reale gesucht, ein Umstand, der sich aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem zählebigen Vorurteil vom Abbildcharakter des Fotografischen nährt. Daher stammt wohl auch die größere Affinität der Historiker zu den sogenannten Historienfilmen, wenn sich denn überhaupt mit Spielfilmen befassen, denn Historienfilme bieten immerhin auch „Geschichte“ an, lassen sich also dementsprechend schnell einer fachlichen Kritik unterziehen und interpretieren.¹¹⁷ Die entscheidende Frage ist jedoch nicht die nach dem Gehalt an Geschichtswissen in Spielfilmen, sondern das historische Wissen, das erst aus der Beschäftigung mit ihnen erwachsen könnte. Dass es für den Zeithistoriker nicht allein um „Tatsachen“ oder „Geschichte“ im Film gehen kann, betonen Peter/Schröder:

„[...] auch jeder andere Filmstreifen, ob Spielfilm oder Zeichentrickfilm, ist eine historische Quelle. Hier wird nicht *unmittelbar* historisches Geschehen dokumentiert, es handelt sich vielmehr um eine *mittelbare* Erschließung menschlichen Denkens und Handelns. So vermitteln Spielfilme über den Vietnam-Krieg dem Historiker wichtige Er-

114 Vgl. Joachim Wendorf: *Filme* [S. 449-469], in: Michael Maurer (Hrsg.): *Aufriß der Historischen Wissenschaften Bd. 4 Quellen* (Stuttgart, 2002), S. 462. Die vermeintliche Objektivität des physikalischen und chemischen Aufnahmeprozesses beim Fotografieren mag dazu verführen, fotografischen Zeugnissen von vornherein eine höhere Glaubwürdigkeit zuzusprechen.

115 Lindenberger: *Vergangenes Hören und Sehen*, S. 4.

116 Vgl. Opgenorth/Schulz: *Einführung in das Studium der Neueren Geschichte*, S. 143f.; Tschopp/Weber: *Grundfragen der Kulturgeschichte*, S. 82; Peter/Schröder: *Einführung in das Studium der Zeitgeschichte*, S. 52.

117 Vgl. Menninger: *Historienfilm und Dekonstruktion*, S. 405ff.; Moller: *Movie-Made Historical Consciousness*, S. 389; Brocks: *Bildquellen der Neuzeit*, S. 110; Gronau: *Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion*, S. 27ff.; Menninger: *Historienfilme als Geschichtsvermittler*; Hey: *Geschichte im Spielfilm*, S. 20f.

kenntnisse über gesellschaftliche Grundströmungen in den USA der siebziger und achtziger Jahre. [Herv. i. O.]¹¹⁸

Damit wären sie einer der möglichen Zugänge zu den kulturellen, ideologischen und mentalen Tendenzen und Antrieben innerhalb von großen Kollektiven – zu dem was Gesellschaft über die reine Politik und Ökonomie hinausgehend bewegt. Der dazu notwendige Schritt wäre die Erweiterung des Blickwinkels auf *fiktive* visuelle Quellen.

I.1 Was ist „Film“? Zur Problematik eines irreführenden Alltagsbegriffs

Jüngste geschichtswissenschaftliche Definitionsversuche des Spielfilms zeigen auf, dass die Fachhistorie noch nicht allzu weit in der quellenkundlichen Verarbeitung von Spielfilmquellen vorangekommen ist. Gronau bezieht sich zwar auf „Historienfilme“, doch als Definition seiner Quellen gibt er an: „Der Film ist ein dynamisches, sich stets bewegendes und äußerst flexibel an gesellschaftliche Diskurse anpassendes Medium.“¹¹⁹ Rongstock plädiert zwar ebenfalls für eine Loslösung von allen „rein materiellen Definitionen“ die auf das Trägermaterial verweisen, führt aber lediglich aus, dass „[...] sich Film definieren [lässt] als bewegte Bilder, die für ein Eintritt zahlendes Publikum mit einem Projektor auf eine Leinwand projiziert werden, also alle für das Kino produzierten Szenen bewegter Bilder.“¹²⁰ Selbst Glowatz, die Spielfilme als „kulturhistorische Quellen“ und „audiovisuelle Medien“ begreift, bietet keine wirkliche Definition an, sondern beschreibt ihren Untersuchungsgegenstand als „fiktionale Filme mit Authentizitätsanspruch in abendfüllender Länge“.¹²¹ Ganz ähnlich hebt Möller bei ihrer Untersuchung von „Literatur, Film und Theater“ in erster Linie auf „Aspekte der Narrativität und Fiktionalität“ ab, während Dechert ihren Gegenstand „Kino“ relativ knapp als „Fiktionen auf der Leinwand“ definiert, die potentiell Zeugnis von den gesellschaftlichen Tendenzen ihrer Zeit ablegen.¹²²

Wie in der Einleitung aufgezeigt, betrachtete die Fachhistorie Spielfilmquellen lange Zeit skeptisch, woraus sich ein anhaltender Unwille, gar eine Art Unvermögen unter Historikern speisen könnte, zwischen Termini wie „Film“, „Spielfilm“, „Kino“ oder „Medium“ genauer zu unterscheiden; auch und v.a. dann, wenn es um die genauere Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes geht. Es kann auch erklären, warum etwa Menninger noch im Jahr 2014 eingestehen muss, keine überzeugende Definition des Begriffs „Historienfilm“ vorlegen zu können.¹²³ Auch Fischer/Schuhbauer, die sich ebenfalls ausschließlich mit verfilmter Historie befassen, verstehen unter „Film“ eine Erzählung und ein „audiovisuelles Ereignis“, welches mit Hilfe von „sicht- und hörbaren filmsprachlichen Zeichen“ realisiert werde.¹²⁴ Die innerfachliche Skepsis gegenüber dem Audiovisuellen, wie gegen-

118 Peter/Schröder: *Einführung in das Studium der Zeitgeschichte*, S. 52.

119 Gronau: *Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion*, S. 22.

120 Vgl. Rongstock: *Film als mentalitätsgeschichtliche Quelle*, S. 32f.

121 Vgl. Gowatz: *Filmanalyse als Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften*, S. 15ff., insb. S. 18.

122 Vgl. Möller: *Geschlechterbilder im Vertreibungsdiskurs*, S. 30; Dechert: *Stars all'italiana*, S. 15.

123 Vgl. Menninger: *Historienfilm und Dekonstruktion*, S. 405.

124 Vgl. Fischer/Schuhbauer: *Geschichte in Film und Fernsehen*, S. 4

über der modernen Populärkultur insgesamt, die sich „frei“ und oftmals geradezu dreist historischer Inhalte bedient, ohne viel auf Herleitungen, Zusammenhänge oder Tatsachen zu geben, scheint Historiker nach wie vor darin zu bestärkt, sich an Geschichtsinhalten und damit insbesondere am Geschichts- bzw. Historienfilm auszurichten. Hellwig, der sich 2018 zum Thema Deutsche Teilung mit der mentalitätshistorischen Analyse von sechs Spielfilmen (bzw. „Spielfilmnarrativen“) befasst, bemängelt in seiner Untersuchung ebenfalls, dass es in Bezug auf die Benennung und Einordnung solcher Quellen „bislang keine einheitliche und allgemein akzeptierte Terminologie“ in der Historie gebe, weshalb es künftig verstärkt darum gehen müsse, die „Einordnung als auch Benennung verschiedener Filmgattungen zu problematisieren“.¹²⁵ Einen anderen Weg beschreitet hingegen Fenske: Ihrer Meinung nach habe der „hohe Fiktionalitätsgrad“ des Spielfilms zwar dessen Randständigkeit als historischer Quellengruppe in entscheidendem Maße begünstigt, doch genau betrachtet sei die „Trennung von Dokumentar- und Spielfilmen [...] genauso zweifelhaft, wie jegliche Trennung von Geschichtsschreibung und Fiktion“, womit Fenske sich durch Hayden White und den sogenannten *New Historicism* beeinflusst zeigt.¹²⁶ Ihren Untersuchungsgegenstand – „Filme“ – bestimmt sie als

„[...] Medien der Weltaneignung und Weltauslegung. Die mit ihnen erzählten Geschichten werden so zu Formen der Gesellschafts- und Kulturgeschichte. Filme sind, genau wie andere 'Kunstwerke' historische Quellen und es gilt, sie mit jenen 'sozialen Energien' aufzuladen, die ihnen zu ihrer Entstehungszeit zu Eigen waren.“¹²⁷

In Fenskens Argumentation zeigt sich, wie schwierig es ist, die begriffliche Stringenz zu wahren, denn der eigentliche Forschungsgegenstand sind demnach ja nicht die „Filme“, sondern die „mit ihnen erzählten Geschichten“. Das gilt insbesondere dann, wenn man diese Quellen „als Schnittstelle verschiedenster Diskurse, die zu einem historischen Zeitpunkt wesentlich waren“, auffasst.¹²⁸ Hier deutet sich zum einen an, dass die Bildung von Kategorien, oder gar von Filmgattungen bzw. „Genres“, wenn überhaupt, nur das Ergebnis der historischen Forschung, aber kaum deren Ausgangspunkt sein kann; zum anderen, dass die mittels Spielfilmquellen transportierten Geschichten, Themen, Motive etc. die eigentlichen Forschungsobjekte darstellen, weil sie auf Diskurse verweisen – mehr noch, weil sie geronnene gesellschaftliche Praxis darstellen (vgl. IV.3).

Zur weiteren quellenkundlichen Abschätzung des Spielfilms kann schließlich auch die von Fabio Crivellari und Marcus Sandl vorgeschlagene Perspektive hilfreich sein, historische Quellen in ihrer Gesamtheit als Informationsmedien der Geschichtswissenschaft und zugleich immer als „Bestandteil eines weit umfassenderen Mediensystems“ zu begreifen.¹²⁹ In dieser Sicht erscheinen die verschiedenen Trägermaterialien und -medien einer Quellengruppe lediglich als zeitlich aufeinander folgende Techniken der Informationsübertragung, deren eigentliche Inhalte hingegen als Ergebnisse einer historisch gewachsenen Praxis der Darstellung und Vermittlung in unterschiedlichen Produk-

125 Vgl. Hellwig: *Die inszenierte Grenze*, S. 27, vgl. S. 15 u. 221.

126 Vgl. Fenske: *Mannsbilder*, S. 24 u. 30ff.

127 Ebd., S. 30.

128 Vgl. ebd. S. 33

129 Fabio Crivellari/Marcus Sandl: *Die Medialität der Geschichte. Forschungsstand und Perspektiven der interdisziplinären Zusammenarbeit von Geschichts- und Medienwissenschaften* [S. 619-654], in: *Historische Zeitschrift* Bd. 277 (2003), S. 641, vgl. S. 633ff. u. 640.

tionsfeldern.¹³⁰ Während also Zelluloidrolle, Kinoleinwand, Fernsehgerät, Grafikprogramm oder Internet-Videostream nur zeitlich versetzte, (quasi-)materielle Trägermedien darstellen, bilden demnach die mit ihnen übertragenen fiktionalen Bildtonnarrative das eigentliche Informationsmedium und daher den primären Forschungsgegenstand für die Politik-, Sozial- oder Kulturgeschichte (vgl. IV.1.4). Crivellari/Sandl schreiben zu den Vorbedingungen einer adäquaten fachlichen Perspektive auf den „medialen“ Charakter von Quellen:

„Voraussetzung ist, man versteht die Geschichtswissenschaft als historische Kulturwissenschaft, die sich mit Akten der Welterzeugung und -wahrnehmung beschäftigt, deren historische Orte Kommunikationsprozesse sind. Medien erhalten ihre geschichtswissenschaftliche Relevanz dann dort, wo sie in Kommunikationsprozessen wirksam werden respektive Kommunikationsprozesse generieren und in dieser Form beobachtbar werden.“¹³¹

Spielfilme können ausschließlich als reine Kommunikation genutzt werden. Da sich der Spielfilm mehrerer Sprach- und Ausdrucksformen sowie konventionalisierter Vermittlungspraktiken bedient, ist er vermutlich erst durch ihre Kombination eine eigene Form des (sozial-)kommunikativen Austausches – ob nun als Erzählung, Darstellung, Unterhaltung, Vermittlung, Propaganda oder sonstiges bezeichnet. Mag für Kinofilme oder Fernsehserien die rein visuelle Ebene von zentraler Bedeutung sein, sie ist nicht die einzige Vermittlungs- bzw. Ausdrucksebene. Herkömmliche audiovisuelle, narrativ-fiktionale Unterhaltungsprodukte – die neben einem relativ kleinen Kontingent von kommerziellen Dokumentar- und Halbdokumentarfilmen in der Mehrzahl Spielfilme oder TV-Serien sind, ist nahezu ausnahmslos die Verschränkung mehrerer Ausdrucksformen zu beobachten – selbst im Fall des Stummfilms. Neben der eigentlichen Wortsprache (z.B. Dialoge, Untertitel, Begleitkommentar) tauchen häufig Standbilder oder lange Einstellungen in der Funktion von Bildzitaten auf (vgl. Anhang 3), wie auch Musik und Geräusche eine große Rolle für die Bedeutungslenkung haben können. In ihren Betrachtungen zum Filmmedium hebt Angela Keppler hervor: „Was wir jeweils sehen und hören, ist eine audiovisuelle Komposition, die es gerade in der Integration ihrer Elemente zu verstehen gilt.“¹³² Das macht deutlich, wie wichtig die Unterscheidung zwischen „Film“ und „Spielfilm“ letztlich ist, denn nur in Spielfilmen, d.h. nur in den fiktionalen Unterhaltungsprodukten der audiovisuellen Populärkultur werden Ausdrucksformen wie Bildbewegung, Kommentar, Dialog, Musik, Geräusch etc. zur Bedeutungsstiftung intentional zusammengeführt. Was die Quellengruppe Spielfilm allerdings aus dem Gesamt von Bild- und Filmquellen heraushebt, ist nicht der kompositorische Charakter dieser Quellen, sondern deren Fähigkeit, weitgehend frei über die Elemente der verschiedenen Ausdrucksebenen verfügend, Schauplätze, Ereignisse, Charaktere und Konfliktlösungen zu erfinden, interpretierend darzustellen, perspektivisch zu vermitteln – ergo: zu *erzählen*. Hierin liegt der Grund, warum die Feststellung, „Film“ sei ein Bildbewegungsmedium zwar zutrifft,

130 Vgl. John Durham Peters: *Geschichte als Kommunikationsproblem* [S. 81-92], in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* Jg. 1, Nr. 1, H. 1 (Oktober 2009), S. 82ff., für Peters ist das „Wissen von der Vergangenheit [...] eine Frage der Medien.“ (S. 82) und an anderer Stelle bemerkt er: „Alle Historiker sind Medienwissenschaftler in dem Sinne, dass sie Texte und Artefakte hinsichtlich ihrer Prozesse der Produktion und Distribution lesen.“ (S. 83).

131 Crivellari/Sandl: *Die Medialität der Geschichte*, S. 633.

132 Angela Keppler: *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt* (Frankfurt a. M., 2006), S. 72-73.

selbiges für Spielfilme aber gänzlich unzureichend ist. So definieren etwa Endeward/Stettner:

„[...] Film ist seinem Wesen nach mehr als ein Bild bzw. die Summe von Bildern: Mit dem Einschalten der Filmkamera und ihren Bewegungen, dem 'mise en scène', der Montage und Ton-Bild-Mischung ist er ein gänzlich dynamisch konzipiertes Produkt. Über die 'laufenden Bilder' entwickelt sich ein Handlungs- und Wahrnehmungsfluß, der durch eine nachträgliche Zerlegung in seine Einzelbestandteile seine spezifische Qualität verliert.“¹³³

Und auch Matthias Weiß fasst Spielfilm noch als „Film“ auf, dessen Grundeigenschaft sei,

„[...] das Bewegte aus der Bewegung heraus aufzuzeichnen, also unter Berücksichtigung der modernen Erfahrungen der Immanenz und damit Kontigenz [sic] aller Beobachtung dem Beobachteten dennoch eine sinnhafte Form abzugewinnen [...].“¹³⁴

Alle diese Autoren verweisen indirekt auf einen gravierenden Unterschied: Nur die audiovisuelle narrative Fiktion bringt neuen Sinn hervor, generiert Bedeutung und vermag die Bandbreite der Interpretation der eigenen Inhalte einzugrenzen. Die handwerklichen Mittel der *Mis en Scène*, d.h. der künstlichen Anordnung des von der Filmkamera aufgenommenen, des Filmschnitts, sowie der Vertonung, sind im Feld der kommerziellen Kinofilmproduktion entstanden und dienen hier zur Erschaffung weitgehende erdachter Unterhaltungsszenarien – völlig unabhängig von deren erklärtem Anspruch Historiendrama, Sittengemälde, Biografie etc. zu sein.

Dieser Befund müsste gravierende Folgen für den bisherigen geschichtswissenschaftlichen Umgang mit Filmdokumenten und für die gesamte Filmquellendiskussion haben, insbesondere für das Festhalten an der strikten Unterscheidung von faktischen und fiktionalen Filmquellen. Ohne den Einsatz von Schnitt, Kamerabewegung oder Ton liegt sozusagen dokumentarisches Rohmaterial vor (wobei die *Aufnahmeperspektive* als nicht auszulöschende „Verunreinigung“, quasi als das Hintergrundrauschen der Subjektivität, hingenommen werden muss). Wissenschaftliche Filmaufnahmen begnügen sich meist mit der minutiösen Beobachtung ein und des selben Realitätssausschnitts, vielleicht einer Versuchsanordnung oder eines Organismus. Ebenso halten Sicherheitskameras oder zum Zwecke rein dokumentarischer Aufnahmen positionierte Kameraobjektive weitgehend unmotiviert einen realen Bewegungsablauf fest. Dass eine Versuchsanordnung manipuliert oder ein scheinbar zufälliges Alltagsgeschehen inszeniert sein kann, ist weniger das Problem der betreffenden Filmaufnahme, sondern vielmehr eines, dass aus dem weitverbreiteten Irrglauben entspringt, (film-)fotografische Aufnahmen seien stets bloße Abbilder der Realität und daher ohne weiteres glaubwürdig. Aus diesem Blickwinkel heraus stehen sich der Dokumentarfilm und der Spielfilm, stehen sich die filmische Dokumentation und die filmische Fiktion/Narration trotz aller Unterschiede in ihrer Herstellung, ihrer Aussageabsicht und ihrer Verwendungszwecke durchaus nahe. Dass sich Dokumentation und fiktive Narration zumindest nicht ausschließen sahen auch die beiden Autoren Folke Isaksson und Leif Fuhrhammar:

„[...] Dokumentarfilm hat [...] eine verwirrende Ähnlichkeit mit den Vorstellungen von der Wirklichkeit, die beim Zuschauer schon vorhanden ist [sic]. Somit können die Manipulationen umso einfacher versteckt werden. Der Filmschöpfer baut auch dann eine eigene Wirklichkeit auf, obwohl er offensichtlich mit objektiven Fakten arbeitet.“¹³⁵

133 Endeward/Stettner: *Film als historische Quelle*, S. 496.

134 Weiß: *Sinn und Geschichte*, S. 26.

135 Folke Isaksson/Leif Fuhrhammar: *Politik im Film* (Ravensburg, 1974), S. 275, vgl. S. 277f.

Lothar Hack hat hierzu bereits 1966 eine durchaus begründete und äußerst kritische Feststellung getroffen: Voraussetzung des wissenschaftlichen Umgangs mit Bildern im Allgemeinen und Filmen im Speziellen sei eine Art und Weise des Umgangs mit ihnen, „die das Pseudodokumentarische des fotografierten Bildes als Unterstellung *und* Zumutung begreift. [Herv. i. O.]“¹³⁶ Erst wenn das Aufgenommene für die Aufnahme arrangiert, das so gewonnene filmfotografisch festgehaltene Material nachträglich zusammengefügt und in einen neuen Sinnzusammenhang gebracht wurde und sobald die Kamera *motiviert ist*, d.h. verschiedene Blickwinkel einnimmt und Bewegungen im Raum vollführt, wird ein zusätzliches, v.a. Spielfilme auszeichnendes Kriterium erfüllt: das schöpferische Gestalten und (Hinzu-)Erfinden mit Hilfe von perspektivisch angeordneten Bewegtbildern. Neben ihren narrativ-fiktionalen Mitteln zeichnen sich Spielfilme auch durch das Vorhandensein von Standbildern und langen Einstellungen aus. Diese treten in unterschiedlicher Form auf, etwa als einleitende Totalaufnahmen eines Geschehens, als Landschaftsaufnahmen oder am Ende einer Filmhandlung. Darüber hinaus können bekannte Fotografien, Ölbilder oder Panoramen als Vorlage für den Aufbau einer ganzen Szene dienen. Besonders in solchen Historienfilmen, die sich sehr eng an der Geschichtsschreibung oder an religiösen Schriften wie der Bibel orientieren, können ältere visuelle Erzeugnisse mit großem Bekanntheitsgrad, wie etwa Schlachtengemälde, Portraits von führenden Persönlichkeiten oder sonstige bildliche Darstellungen gesamtgesellschaftlich bedeutsamer Ereignisse, als akribische filmische Zitate auftreten. Bestes Beispiel wäre die *Flaggenhissung auf Iwo Jima*¹³⁷ oder der *Tag von Potsdam* (vgl. Anhang 3), aber auch unzählige andere historische Schnappschüsse, die uns häufig nicht mehr gewahr sind und einer historischen Erforschung harren. Oft vollzieht sich dabei auch ein Wechsel von der *Filmbewegung* zum stehenden Einzelbild. Henry M. Taylor hat das am Beispiel eines Kinofilms von John Ford aufgezeigt:

„Besonders faszinierend und mitunter verstörend sind in *Young Mr. Lincoln* die zahlreichen Momente, in denen Lincolns Präsenz, vorher bereits durch die Gemessenheit seiner Rede und seine Bedächtigkeit deutlich verlangsamt, so stark fixiert wird, daß sein Bild zu einer historischen Fotopose gerinnt, die man auch als Fotoeffekt bezeichnen könnte und die an die Stasis einer Statue erinnert.“¹³⁸

Die „historisierenden Referenzeffekte“¹³⁹ solcher Szenen und Einstellungen sind meist kalkuliert, und das bedeutet wiederum, dass innerhalb des jeweiligen visuellen Narrativs statischen Aufnahmen und Standbildern eine besondere Rolle zukommen kann, indem durch ihre Verweise auf bekannte Bildmotive Information kanalisiert bzw. zusätzlicher Sinn erzeugt wird. Aber nicht nur über die dramaturgische Verwendung von Einzelbildern oder solchen Bildfolgen, die im Grunde Stand-

136 Lothar Hack: *Soziologische Bemerkungen zum deutschen Gegenwartsfilm* [S. 335-371], in: Wilfried von Bredow/Rolf Zurek (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien* (Hamburg, 1975), S. 370.

137 Vgl. Jost Dülffer: *Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 3 (2006), Heft 2. [URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Duelffer-2-2006>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019, das Dokument hat die Seitenzahlen 1-21, hier S. 7f. und S. 14ff.

138 Henry M. Taylor: *Von der Besonderheit biographischer Figuren. Young Mr. Lincoln als Genrefall* [S. 484-502], in: *ÖZG*, 8. Jg., H. 4 (1997), S. 497.

139 Ebd., S. 498.

bildern gleichkommen, sickern Einzelbilder in visuelle Narrative ein. Die Charakterisierung von Kollektiven oder herausgehobenen Persönlichkeiten wird im Spielfilm häufig erst durch eine intensive Verarbeitung und Wiedergabe von Stereotypen ermöglicht, die sich außerhalb des Films bereits durchgesetzt haben und die sich in hohem Maße aus visuellen Quellen wie der Zeitungs-
karikatur, dem Propagandaplakat oder der Fotografie speisen.¹⁴⁰

Neben der visuellen Ausdrucksebene verfügen Spielfilme auch über vielfältige *akustische* Mittel. Daraus entspringt aber gerade ein Großteil der Schwierigkeiten, die sich im Umgang mit dieser Quellenart ergeben. Das „Erzählen“ des Spielfilms ist nicht, wie etwa im Fall der Literatur, meist auf nur eine – die schriftliche – Ausdrucksebene beschränkt, sondern umfasst im Regelfall viele verschiedene kommunikative Komponenten, die sich der zentralen visuellen Komponente ergänzend oder verstärkend beordnen. Das gesprochene Wort ist dabei nur ein Teil der akustischen Ausdrucksebene, zu der ganz wesentlich auch Musik und Geräusche gehören.¹⁴¹ Was die Musik betrifft, handelt es sich um eine stark systematisierte Ausdrucksform, die sich laut Peter Wuss durch gewisse Eigengesetzlichkeiten auszeichnet: „Einen hohen Grad an Selbständigkeit zeigt in der Regel die Musik, die in auskomponierter Form, anscheinend autonomen Gesetzen folgend, in die Gesamtkomposition des Films eingegliedert wird.“¹⁴² Die Feststellung ihres autonomen Charakters weist darauf hin, dass Musik auf Grundlage bestimmter Regeln, planmäßig als Ausdrucksmittel eingesetzt werden kann. Nach Meinung von Peter Rabenalt verfügt Musik über „erzählerische Qualität“ und kann „Assoziationen auslösen, die sich unmittelbar auf Gegenstände, Vorgänge oder Personen außerhalb der Musik beziehen.“¹⁴³ Laut Saskia Jaszoltowski und Albrecht Riethmüller war Musik zur Zeit des Aufstiegs des Kinos bereits derart gesättigt an Metaphern und konventionellen Bedeutungen, dass die so entstandene „Filmmusik“ ganz unabhängig von den Bewegtbildern Bildeindrücke auslösen vermochte.¹⁴⁴ Einerseits ist es mit Hilfe bestimmter Instrumente möglich, alltägliche Geräusche nachzustellen – eine gängige Praxis im Theater oder bei der Synchronisation von Spielfilmen wie Hörspielen. Die moderne Begleitmusik, ob nun in Kabarett, Oper, Theater oder Kino eingesetzt, ist das Ergebnis eines langfristigen Stereotypisierungs- und Konventionalisierungsprozesses, in welchem sich das (narrativ-assoziative) Aussagepotential der Musik schrittweise erweitert und intensiviert hat. In Bezug auf die seit dem späten 16. Jahrhundert beliebte Marsch- und Schlachtmusik stellt Rabenalt fest:

140 Vgl. Hans Beller: *Die Deutschen als Hunnen. Feindbildproduktion in Hollywood (1914-1930)* [S. 11-33], in: Karl Friedrich Reimers/Christiane Hackl/Brigitte Scherer (Hrsg.): *Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten* (München, 1995), S. 21ff.; Knut Hickethier: *Erzählen mit Bildern. Für eine Narratologie der Audiovision* [S. 91- 106], in: Corinna Müller/ Irina Scheidgen: *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben* (Marburg, 2007), S. 100.

141 Vgl. Jean-Marie-Lambert Peters: *Die Struktur der Filmsprache* [S. 371-388], in: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), 5. erw. Aufl., S. 378.

142 Peter Wuss: *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess* (Berlin, 1999), 2. erw. Aufl., S. 287.

143 Vgl. Peter Rabenalt: *Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino* (Berlin, 2005), S. 25 u. 27.

144 Vgl. Saskia Jaszoltowski/Albrecht Riethmüller: *Musik im Film* [S. 149-173], in: Holger Schramm (Hrsg.): *Handbuch Musik und Medien* (Konstanz, 2009), S. 151 u. 158f.

„Obwohl sich durch die zeittypischen Instrumente [...] der tonmalerische Anteil auf Hinzufügung von Trompeten, Trommeln und Pauken beschränkte, wurden damit nicht nur patriotische Gefühle, Siegeshymnen oder Trauer gestaltet, sondern versucht, bildliche Assoziationen, verbunden mit Handlungen zu wecken.“¹⁴⁵

Wie im Fall der Wortsprache, begründet sich das Aussagepotential der Musik für den Zuhörer durch das Erlernen eines Kontingents an mehr oder weniger fixierten akkustischen „Zeichen“. Obwohl also nicht in dem Maße strukturiert wie die Wortsprache, kann Musik dennoch geordnete Information übertragen. Nach Meinung von Rabenalt und Wuss kann Begleitmusik eine dem Visuellen ähnlichen, ihm bedeutungsmäßig entsprechenden Gestus einnehmen.¹⁴⁶ Wenn der Klang einer Schellentrommel das Bild eines Pferdeschlittens hervorruft, Paukenschläge Donner evozieren oder Kastagnetten an ein über die Straße galoppierendes Pferd erinnern, dann zeigt sich eine gewisse Affinität von Musik und Bild. Trifft die Einschätzung Matthias Bruhns daher zu, dass sich Sprache insgesamt durch eine „komplexe Audiovisualität“ auszeichne,¹⁴⁷ dann ergeben sich derartige diese Assoziationen geradezu zwangsläufig. Dazu schreibt die Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn:

„Musik kommuniziert im Allgemeinen anstelle von kognitiven primär emotionale Inhalte, was möglicherweise in Gemeinsamkeiten zwischen musikalischen Strukturen und außermusikalischen physiologischen Erfahrungsmustern begründet ist. Allerdings gelten für Filmmusik im besonderen wahrscheinlich andere Mechanismen [...].“¹⁴⁸

Die Autorin ist außerdem der Meinung, dass „[...] eine Bedeutungsübertragung zwischen Bild und Filmmusik stattfindet, der Bild- und Handlungsverlauf also ein hohes Bedeutungspotential auf ein musikalisches Zeichen projizieren könne [...].“¹⁴⁹ Nach Jaszoltowski/Riethmüller, lässt sich Filmmusik als relativ medienunabhängige, narrativ-fiktionale Begleitmusik auffassen, die wesentlich auf der eklektischen „Kompilation von Versatzstücken“ beruht.¹⁵⁰ Für Rabenalt steht sogar fest,

„[...] dass die Grundzüge bildaffirmativer, d.h. die Handlung bildhaft 'illustrativ' begleitender Filmmusik bereits rund hundert Jahre vor dem Kino voll ausgebildet waren. Ihre musikalischen Topoi unterscheiden sich kaum von den bis heute im Kino angewendeten [...].“¹⁵¹

Wie er darlegt, existierten bereits seit dem 19. Jahrhundert „regelrechte Assoziations-Kataloge für Klangfarben und Instrumente“, deren Aufgabe darin bestand, die Bandbreite und Intensität musikalischer Kommunikation festzuhalten und zu erweitern.¹⁵² Auf diesen älteren Katalogen aufbauend, wurde es Autoren wie Hans Erdmann und Giuseppe Becce möglich, Kompendien der Filmmusik zu publizieren. Deren im Jahr 1927 erschienenes *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* enthält ein thematisches Skalenregister sowie ein Bedeutungsraster für annähernd 3.000 bekannte Musikstücke und versucht somit, die musikalischen Bedeutungskonventionen des Stummfilmkinos zusammenzutragen.¹⁵³ Der heutige Filmkomponist „[...] bedient sich in der Regel allgemein-verbindlicher musikalischer Zeichen, denn ein Eingriff in den Gefühlshaushalt der Rezipienten ist intendiert und für

145 Vgl. Rabenalt: *Filmmusik*, S. 30;

146 Vgl. ebd., S. 59; Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 303.

147 Vgl. Matthias Bruhn: *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis* (Berlin, 2009), S. 18.

148 Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik* (Augsburg, 2001), S. 145, vgl. S. 188ff.

149 Ebd., S. 145, vgl. S. 138ff.

150 Vgl. Jaszoltowski/Riethmüller: *Musik im Film*, S. 158 u. 163.; Rabenalt: *Filmmusik*, S. 251f.

151 Rabenalt: *Filmmusik*, S. 35.

152 Vgl. ebd., S. 40.

153 Vgl. Erdmann, Hans/Becce, Giuseppe: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Unter Mitarbeit von Ludwig Brav. 2 Bände (Berlin-Lichterfelde, 1927).

das Funktionieren des Films unbedingt erforderlich.“¹⁵⁴ Wie die anderen Bedeutungsebenen Wort, Bewegtbild oder Einzelbild ist auch das Aussagepotential von Begleitmusik historisch gewachsen, kulturell kodiert und somit an den unmittelbaren Entstehungskontext gebunden – nur deshalb kann Musik die Botschaften der audiovisuellen Unterhaltungsprodukte lenken, verstärken, verformen oder sogar kontrapunktisch umkehren.¹⁵⁵ Bullerjahn sieht (Film-)Musik gar als „Sprache“ an:

„Betrachtet man die Relation von Musik und Sprache im Film so müssen vor allem zwei Aspekte Beachtung finden: 1. Beide Filmbestandteile sind als – wenn auch verschiedenartige – Sprachsysteme interpretierbar. 2. Möglicherweise behindern sich beide Sprachsysteme gegenseitig bei gleichzeitiger Verwendung in einem Film, da es sich in beiden Fällen um auditive Kommunikation handelt.“¹⁵⁶

Musik verfüge über eine Syntax sowie eigene Zeichen, die in grammatischer Beziehung zueinander stehen, und sie könne in Gestalt des musikalischen Zitats sogar als getarnte Wortsprache auftreten.¹⁵⁷ Insgesamt herrscht also Einigkeit darüber, dass die Funktionsmusik im Spielfilm durch den Zeichencharakter ihrer Motive und Themen dazu fähig ist, die Aussagen der gezeigten Handlung zu beeinflussen, d.h. in den meisten Fällen: Im Sinne einer „ästhetischen Tautologie“ zu verdoppeln und damit zu intensivieren, etwa um dem Publikum dabei zu helfen, historische, geografische oder soziale Verknüpfungen mit dem visuellen Inhalt herzustellen oder bestimmte Interpretationen zu begünstigen.¹⁵⁸ Daneben ist sie ein wichtiges *dramaturgisches* Element innerhalb audiovisueller Narrative, denn vor allem ihre Fähigkeit zur „emotionalen Perspektivierung“ trägt dazu bei, dass die Zuschauerreaktionen bis zu einem gewissen Grad von den Filmmachern antizipiert und somit modelliert werden können.¹⁵⁹ Für den Spannungsbogen ist der Einsatz von Musik besonders wichtig, denn obwohl sich die musikalische Ausdrucksebene der visuellen unterordnen muss, hebt gerade die Begleitmusik dramaturgische Wende- und Höhepunkte hervor. Visuell und wortsprachlich nur schwer zu vermittelnde Aspekte, wie die Gefühlslage von Figuren oder die Atmosphäre einer bestimmten Szene, können v.a. mit musikalischen Mitteln vermittelt werden: „Bisweilen fungiert Filmmusik sogar als Ersatz für mehrere Schichten analoger Kommunikation, wenn z.B. gleichzeitig eine fehlende Geräuschkulisse, nicht sichtbare Gefühle der Schauspieler und Räumlichkeit simuliert werden.“¹⁶⁰ Isaksson/Fuhrhammar bemerken zur Rolle der Filmmusik:

„[...] sie kann an den bewußt kontrollierenden Instanzen beim Zuschauer vorbeigleiten, sie kann kommentieren, sentimentalisieren und dramatisieren ohne entdeckt zu werden und sie kann unbemerkt demagogisch wirkende Assoziationen heraufbeschwören.“¹⁶¹

Zudem bestätigen sie die historisch bedingte, sich stets wandelnde Bedeutung von Filmmusik und beschreiben sie als eine stark kontextuell gebundene kommunikative Praxis, die selbst aus relativ geringer zeitlicher Distanz unverständlich werden kann:

„Natürlich beruht die Effektivität der Musik auf Konventionen und auf Verwandlungen der Konventionen, und infol-

154 Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 200.

155 Vgl. Jaszoltowski/Riethmüller: *Musik im Film*, S. 168ff.; Kracauer: *Theorie des Films*, S. 158ff. u. 193ff.

156 Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 144.

157 Ebd., S. 145.

158 Vgl. Rabenalt: *Filmmusik*, S. 39; Jaszoltowski/Riethmüller: *Musik im Film*, S. 159.

159 Vgl. Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 71ff. u. 204.

160 Ebd., S. 146.

161 Isaksson/Fuhrhammar: *Politik und Film*, S. 289, vgl. S. 290f.

gedessen kann solches, was einmal suggestiv und bezwingend war, heute nur komisch erscheinen, da die Filmkunst jetzt neue musikalische Prinzipien angenommen hat.“¹⁶²

Alles bisher Gesagte lässt gilt weitestgehend auch für sämtliche Arten von bewusst eingesetzten Geräuschen. Wie Musik stellvertretend für Geräusche stehen kann, vermögen letztere in bestimmten Fällen auch Musik und sogar Wortsprache ersetzen. Geräusche sind seit den Tagen der Filmpioniere fester Bestandteil kommerzieller Erzählfiktionen, lenken deren Bedeutung z.T. entscheidend mit und können „dem Filmbild mit kleinen Tricks die nötige Magie einhauchen“.¹⁶³

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass Spielfilme keinesfalls auf „Film“ reduziert werden können und dass sie neben anderen Unterhaltungsmedien, wie insbesondere bestimmten Arten von TV-Serien und Computerspielen, zu den audiovisuellen Erzählfiktionen gehören und bis heute deren bekannteste und bedeutsamste Gruppe repräsentieren. Mag auch das eine problematische Verkürzung sein (vgl. IV.3.4), ist damit aus quellenkundlicher Perspektive zumindest eine begriffliche Präzisierung erreicht. Audiovisuelle, narrativ-fiktionale Quellen senden ihre Inhalte auf mehreren Sprach- bzw. Ausdrucksebenen aus, wobei einerseits erst deren Zusammenwirken die filmnarrativen Bedeutungen ergibt, andererseits aber stets eine potentielle Autonomie dieser Ausdrucksebenen erhalten bleibt. Vor allem aber stellen ihre Inhalte eine medial fixierte *gesellschaftliche Praxis* dar.

I.2 Ein elementarer Schritt: Von der Dokumentation zur erzählenden Fiktion

Fiktionale Quellen sind jener Teil der Überlieferung, der bewusst auf realhistorische Bezüge verzichtet oder geschichtliche Inhalte nur als Bausteine in weitgehend erfundenen Schilderungen nutzt. Beides dient meist dazu, die vermittelten Szenarien exotischer zu präsentieren oder realweltlichen Einschränkungen zu entziehen. Unabhängig von Trägermedium oder Darstellungsmodus zielen beispielsweise Erzeugnisse, die unter Kategorien wie „Horror“ oder „Phantastik“ firmieren, hauptsächlich auf die Überwindung des technologischen Status Quo oder auf die Außerkraftsetzung physikalischer Gesetze. Greift man Spielfilme nun aus dem Großbereich „Unterhaltung“ heraus und stellt sie all den anderen Vertretern der Quellengattung „Bewegtbilder“ gegenüber, so sticht neben ihrem fiktionalen Charakterzug v.a. das Merkmal der *intentionalen Narrativität* hervor: Sie beabsichtigen, ein Geschehen oder eine Handlung nachvollziehbar und zugleich perspektiviert zu vermitteln. Dabei sind die Begriffe Vermittlung, Repräsentation, Kommunikation, ebenso das neue akademische Modewort Narration, durchaus schwammige Termini, die allerdings nicht so sehr einer terminologischen Präzisierung bedürfen, als vielmehr der Verortung und Untersuchung der sie begründenden historischen, kollektiven Herstellung und Nutzung (vgl. III.6 u. IV.3.4). Was als Erzählquelle gilt, sollte – noch vor allen anderen Überlegungen – im einstigen Kontext so bestimmt und von den zeitgenössischen Nutzern als „Erzählung“ aufgefasst worden sein. Bezeichnet man Spielfilme daher

162 Ebd., S. 289.

163 Vgl. Nicolaus Schröder: *Filmindustrie* (Reinbek b. H., 1992), S. 50ff.

als Narrationen, Narrative bzw. Erzählungen, dann ist damit die durch sie bewerkstelligte, *schrittweise Erschaffung einer sicht- und hörbaren, alternativen Quasi-Wirklichkeit* gemeint. Diese Fähigkeit, alternative Realitäten anzubieten, ebenso die dadurch erschaffenen Welten, werden auch als „Diegese“ bezeichnet.¹⁶⁴ Das hebt Spielfilme erkennbar von den anderen Bildtonquellen wie Dokumentationen, Schnappschüssen, Beobachtungs- oder Versuchsaufnahmen ab. Wuss merkt dazu an:

„[...] wer vom Erzählen des Films spricht, setzt sich damit eigentlich stillschweigend darüber hinweg, daß unser kulturelles Verständnis des Erzählens vornehmlich auf Sagen und kaum auf Zeigen gegründet ist, Filmwirkungen aber in hohem Maße auf Zeigehandlungen mit ihrem 'wahrnehmen machen' basieren [...].“¹⁶⁵

Im Spielfilm werden Realität und Fiktion zu bestimmten Zwecken verschmolzen – sie werden für den Zuschauer zu einer einzigen erfahrbaren Einheit. Dergestalt avancieren die Bilderzählungen des Kinos zu modernen Erfahrungsräumen, in welchen nicht nur die Grenzen zwischen geschichtlichen Tatsachen und fiktionalen Konstrukten verschwimmen, sondern auch individuelle Welterfahrung mitgeprägt wird (vgl. I.3.7). In der Konsequenz müsste für die historische Forschung eigentlich der Schritt vom Faktischen zum Fiktionalen anstehen. Doch die Geschichtswissenschaft zieht sich unter Verweis auf ihr Primärinteresse am Tatsachengehalt von Quellen bisher weitgehend zurück; das selbst im Fall von „Geschichtsfernsehen“ und Historienfilmen, wie Ute Frevert und Anne Schmidt schildern:

„Musikuntermalung, Beleuchtung, das Hinzufügen von Geräuschen wie Maschinengewehrsalven, Schnitttechniken und Szenografie spitzen Geschichte zu und präsentieren sie als spannende Story. Fakten und Fiktionen, so die Kritik, würden auf unakzeptable Weise vermischt und ununterscheidbar. Dem Publikum böte man eher Love- und Crime-Stories in historischer Kostümierung als Geschichtsdokumentationen.“¹⁶⁶

Was angesichts von *TV-Histotainment* schon problematisch scheint, trifft jedoch in vollem Umfang auf Spielfilme – auf *alle* Spielfilme, ob in Kino, TV oder Internet – zu. Das Filmerlebnis ist aber, als Handlung und Konsumakt an sich, einerseits eine authentische individuelle Erfahrung, andererseits eine zusammen mit vielen anderen Individuen geteilte, übertragene und daher nicht-authentische – eben eine *mediale* – Erfahrung. Im fiktiven Unterhaltungsfilm wird die Welt so erlebt wie sie nicht oder nur im Ausnahmefall ist, aber dadurch, dass an diesen Erfahrungen viele teilhaben, bleiben sie in der Anschlusskommunikation und als Erinnerungssubstrat *real wirksam*. Neben der eigentlichen, an Tatsachen orientierten Geschichte, wie sie etwa Historiker in ihren Abhandlungen produzieren, und neben der persönlichen, aus dem eigentlichen Lebensvollzug gewonnenen Lebensgeschichte der Individuen, wächst damit eine Art medialer Parallelgeschichte heran, die das individuelle und kollektive Gedächtnis im wachsenden Maße mitzuprägen vermag. Laut Thomas Elsaesser ist der „Film“ daher ein „aktive[r] Faktor des Zeitgeschehens“ der in Konkurrenz zu realer persönlicher Erfahrung sowie den herkömmlichen Geschichtserzählungen steht und letzteren sogar die kognitive

164 Vgl. Frank Kessler: *Von der Filmologie zur Narratologie. Anmerkungen zum Begriff der Diegese* [S. 9-16], in: *Montage/AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 16, Heft 2 (2007), S. 10ff.

165 Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 85.

166 Ute Frevert/Anne Schmidt: *Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder* [S. 5-25], in: *GG* Jg. 37, H. 1 (2011), S. 20.

Grundlage entzieht, indem er Chronologie und Kausalität unterminiert.¹⁶⁷ Erinnerung und Gedächtnis, Erfahrung und Geschichte sind aber nun zentrale Aspekte menschlichen Selbstverständnisses und gelten zudem als wesentliche Faktoren der Gemeinschafts- und Identitätsbildung. Trifft das Obige also zu, verschiebt sich im fortgeschrittenen Medienzeitalter ganz allmählich das Koordinatennetz der identitätsbildenden Faktoren. Diesen Vorgang registriert auch die neuere Sozialtheorie:

„Infolge der Vervielfältigung von Welten kann der einzelne gleichzeitig in mehreren Welten leben. Er ist aber auch gezwungen, eine Auswahl aus der Vielfalt koexistierender Welten zu treffen. Wenn viele Individuen ihre je eigene Auswahl zusammenstellen, lebt jedes in einem anderen Repertoire von Welten, dessen Gesamtheit jedem außer ihm verborgen bleibt. [...] Das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft kreist nicht mehr um das Paradigma Handlung und Struktur, sondern um das Problem der Identität.“¹⁶⁸

In dieser Entwicklung sind die Massenkommunikationsmittel sicher nur *ein* Faktor unter vielen, doch er könnte von großem Gewicht sein. Zu den verschiedenen Realitäten, d.h. den disparaten geografischen, sozialen und kulturellen Welten, gesellt sich, wesentlich durch die fiktiven Szenarios und Erzählungen der Unterhaltungsmedien bedingt, eine völlig andere Form von Erfahrungsraum. Es kommt zur Bildung einer „stereotypengestützten *Medienrealität*“ mit Leitmedien wie dem Kino als „veritable[n] Identitätsmaschine[n]“.¹⁶⁹ Weil beides – Geschichte und Identität – nach Meinung Elsaessers in der modernen, wesentlich auf die audiovisuellen Massenmedien gestützten Gesellschaft zur Disposition steht, stellt sich für ihn die folgende Frage:

„Wie kann man sich sein Selbst vorstellen, dessen Kohärenz in der Zeit verteidigen und Konsistenz im Raum bewahren, angesichts der immer zahlreicheren Identifikationsangebote, die Identität ersetzen, und angesichts der immer zahlreicheren Geschichten, die eine eigene Vergangenheit überflüssig machen? [...] Zukünftige Generationen, die die Geschichte des 20. Jahrhunderts betrachten, werden mit den Medien als materiellen Zeugnissen kaum in der Lage sein, Fakten von Fiktion zu unterscheiden. Doch wird ihnen diese Unterscheidung überhaupt noch etwas sagen?“¹⁷⁰

Während also einerseits die Grenzen zwischen Fakten und Fiktion verschwimmen, lässt sich andererseits – an genannten Aspekten wie Geschichte oder Identität – der Wandel konstitutiver Elemente des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens beobachten. Welches Ausmaß diese Entwicklung erreichen und welche Konsequenzen sie letztlich haben wird, ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht abzusehen – es zeichnen allerdings gewisse Konturen ab. Gerade die heutige Geschichtswissenschaft müsste diesem Verschmelzungsvorgang von Tatsachen und Illusionen entgegenwirken, indem sie die fiktionalen Unterhaltungserzeugnisse als solche erforscht und eben nicht als – im Vergleich zu Akten, Statistiken oder Zufallsaufnahmen – unzulängliche „Dokumente“. Die fiktiven Narrationsquellen den deskriptiven und dokumentierenden Quellen zwar nicht in ihrer Eigenschaft als Tatsachenberichte, aber in ihrem Rang als historische Quellen, gleichwertig zu behandeln, ist nach wie vor einer der wichtigen Tagesordnungspunkte in der Zeitgeschichtsforschung. Es zeichnet sich bei alledem im Übrigen ab, dass auch die Bezeichnung *audiovisuelle Erzählfiktion* erstens nur

167 Thomas Elsaesser: „*Un train peut en cacher un autre*“ - *Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit* [S. 11-25], in: *montage/av* Jg. 11, Heft 1 (2002), S. 11, vgl. 13ff.

168 Martin Albrow: *Abschied vom Nationalstaat. Staat und Gesellschaft globalen Zeitalter* (Frankfurt a. M., 1998), S. 234-235.

169 Vgl. Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 415; Elsaesser: „*Un train peut en cacher un autre*“, S. 13.

170 Elsaesser: „*Un train peut en cacher un autre*“, S. 14.

ein (quellenkundlich) unzureichendes Behelfsmittel ist und zweitens ganz offensichtlich nicht auf die eigentlichen geschichtswissenschaftlichen Untersuchungsgegenstände verweist, die über solche Quellen zugänglich werden sollen. Fiktionale audiovisuelle Erzählquellen sind vielmehr nur Träger von Themen und Motiven, die relativ weite Verbreitung und damit potentiell für die gesamte Gesellschaft relevante Funktion haben und z.B. auf *breite Diskurse* oder *soziale Praxen* verweisen.

I.3 Spielfilm als multifunktionaler Sozialfaktor

Wenn es stimmt, dass das Filmmedium „die visuelle Apologie der Beschleunigung in einer Gesellschaft technisch vermittelter Beschleunigung der Lebensvorgänge“ ist,¹⁷¹ dann stellt sich die Frage, welche sonstigen, *speziellen* Funktionen Spielfilme ausüben. Solche Funktionen können als Aufgaben, Leistungen oder Zwecke verstanden werden, die überlieferten Relikten in ihren kontextuellen Zusammenhängen mit relativer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden können. Spielfilme mögen zwar die wichtigste Gruppe audiovisueller Erzählquellen bilden, doch stehen sie zugleich neben vielen anderen Unterhaltungsformen. Im Folgenden sollen daher einige Funktionen vorgestellt und diskutiert werden, die – vielleicht nicht ausschließlich, aber doch ganz zentral – mit der Spielfilmmutzung zusammenhängen. Die folgende Diskussion beschränkt sich auf eine Auswahl jener Funktionen, die mit Blick auf das fachliche Interesse der Geschichtswissenschaft bereits von einiger Bedeutung sind oder in Zukunft ergiebig sein könnten.

I.3.1 Initialfunktionen: Psychische Mobilität und mediale Welterfahrung

Weil Spielfilme hauptsächlich Kommunikation repräsentieren, steht zunächst die Frage im Raum, welche genaueren Funktionen sie mit anderen Medien wie der Zeitung oder dem Radio gemeinsam haben. Dies kann beantworten helfen, warum schon das frühe Kino rasch zum Massenmedium aufsteigt, und ebenso, was solche Massenmedien auszeichnet. Das verweist zunächst auf den Begriff, der *Mobilität*, der wie kein anderer ein Synonym für die Moderne geworden ist. Soziale Mobilität drückt sich in den Möglichkeiten aus, Standes- und Klassenschranken zu überwinden, den Beruf oder das Glaubensbekenntnis frei zu wählen, sowie Bildung zu erwerben und politische Teilhabe zu gewinnen. Psychische Mobilität dagegen meint die Fähigkeit eines Individuums, „sich selber als Person[] in fremden Situationen, Orten und Zeiten vorzustellen.“¹⁷² Schon vor dem europäischen Entdeckungszeitalter, besonders aber seit Beginn dieser Um- und Aufbruchphase, trugen Pilger und Seefahrer Kunde von weit entfernten, bis dahin kaum bekannten Weltregionen in ihre Heimat und regten dadurch nicht nur zu weiteren Entdeckungsreisen an, sondern erweiterten – verstärkt seit

171 Vgl. Metz: *Ursprünge der Zukunft*, S. 328.

172 Vgl. Daniel Lerner: *Die Massenkommunikationsmittel als Manipulatoren der Mobilität* [S. 220-222], in: Peter Heintz (Hrsg.): *Soziologie der Entwicklungsländer: Eine systematische Anthologie* (Berlin u.a., 1962), S. 220.

dem Einsatz des Buchdrucks – den geistigen Horizont ihrer Zeitgenossen. All dies beschleunigte den ökonomischen, technischen und sozialen Wandel, und schließlich auch die damit verbundenen geistigen Verarbeitungs- und Adaptionsprozesse. Kurz gesagt, es führte in Europa zu einer „Umwälzung auf allen Gebieten des Lebens“.¹⁷³ Es ist gewiss kein Zufall, dass nur etwa siebenzig Jahre nach Einführung des Buchdrucks einer der tiefgreifendsten kulturellen Umbrüche in Europa stattfand: die Reformation und mit ihr das endgültige Ende der geistigen Vorherrschaft der römischen Kirche. Die Gesellschaft geriet im Ausgang des Mittelalters immer stärker in Bewegung – Mobilität ist ein Synonym für die gesamte Moderne.

Ein wesentliches Medium der psychischen Mobilität war lange Zeit das geschriebene Wort in Form des Buches, seit dem 15. Jahrhundert auch als gedrucktes Flugblatt und ab Beginn des 17. Jahrhunderts in Gestalt der ersten Zeitungen. Das gedruckte Schrifttum ist daher, nicht zuletzt durch die von diesem weiter angeregte Alphabetisierung der Bevölkerung, im Verlauf der folgenden Jahrhunderte, das erste wirkliche „Massen“-Medium. Im Grunde beginnt für Europa das sogenannte *Medienzeitalter* schon mit der Erfindung des Buchdrucks. Es wäre jedoch eine ahistorische Sichtweise, würde das heutige, spät- bzw. postmoderne Verständnis von Massenmedien auf das frühneuzeitliche Schrifttum wie Flugschriften, Chroniken und Romane ausgedehnt, würden diesen Informationsträgern die gleichen Eigenschaften und Funktionen zugeschrieben, wie sie Fernsehen, Kino, Radio oder Tageszeitung im 20. Jahrhundert auszeichnen. Das wird besonders anhand von Aspekten wie der geografische Mobilität, der psychischen Mobilität sowie der kollektiven und individuellen Zeiterfahrung deutlich. Wie schon die Entdeckungsfahrten, so bildeten auch die im Anschluss daran vermehrten Landreisen eines wachsenden Bevölkerungsteils einen weiteren Ausdruck für die gestiegene psychische Mobilität:

„Historisch beginnt die Zunahme der psychischen Mobilität mit der Zunahme der Reisen, das heißt mit der physischen Mobilität. [...] Mit der Zeit wurden die Transportmittel technisch verbessert, und die Reisen wurden zur Erfahrung von Millionen von gewöhnlichen Leuten, die früher ihr Leben lang an den Wohnsitz ihrer Ahnen gebunden blieben.“¹⁷⁴

Gewiss kannte auch schon das europäische Mittelalter Reiseaktivitäten der einfachen Bevölkerung. Es handelte sich vor allem um Wallfahrten in kulturelle Zentren wie Rom oder Aachen. Die Sakralbauten, die der Pilgernde hier bewundern konnte – und auch bewundern sollte –, waren Zeichen der Herrlichkeit des Schöpfers und der Macht der Kirche. Die gotische Kathedrale ahmte die Bedeutungslosigkeit des einzelnen Christenmenschen nach, indem sie ihn mit ihrem Gewölbe weit überragte und gleichzeitig räumlich in sich einschloss, wie es die Institution Kirche auf geistiger Ebene tat. Mittelalterliche Wallfahrten zu entfernten sakralen Prachtbauten blieben jedoch Reisen in der eigenen kulturellen Gegenwart: Der Unterschied zu den Reisen in der Moderne war zu jener Zeit, dass man zwar geografische Entfernungen überwand, selten aber psychische Mobilität besaß, denn

173 Ilja Mieck: *Europäische Geschichte der Frühen Neuzeit. Ein Einführung* (Stuttgart, 1998), 6. verb. Auflage, S. 74. Vgl. S. 52ff.

174 Lerner: *Die Massenkommunikationsmittel als Manipulatoren der Mobilität*, S. 220.

was das Vorstellungsvermögen angeht, blieb man doch weitgehend in seiner Zeit, im Gegenwärtigen.

Die Fähigkeit, *sich selbst als Teil einer im Wandel befindlichen Welt wahrzunehmen* und in zeitlich und räumlich entfernten Situationen vorzustellen, ist jedoch die wichtigste Voraussetzung der modernen Welterfahrung. Ausdruck der in der Moderne gestiegenen physischen Mobilität waren zunächst Transportmittel wie die Postkutsche, das Dampfschiff oder die Eisenbahn; während die verschiedenen Arten von gedruckten Schriften die ersten Medien psychischer Mobilität darstellten. In dem Ausmaß, wie die Literatur technisch reproduziert und vermehrt wurde, und schließlich über weite Strecken zu zirkulieren begann, erhöhte sich auch das geistige Vorstellungsvermögen des Einzelnen. Man machte sich so ein erstes Bild von der Welt, die seit den Entdeckungsfahrten in immer stärkere Bewegung geraten war. Da die verschiedenen Wandlungsprozesse zunächst auf bestimmte Zentren konzentriert blieben und sich lange Zeit auf relativ begrenzte geografische Räume auswirkten, war die Frühmoderne eine Epoche der Ungleichzeitigkeiten. Reiseberichte und -romane machten dies der Leserschaft immer deutlicher bewusst. Mit den seit dem späten 17. Jahrhundert einsetzenden Bildungsreisen konnte sich besonders das aufstrebende Bürgertum von den unterschiedlichen Entwicklungen überzeugen, die diese Schriften beschrieben. Reisen hatten damit den Charakter einer Zeiterfahrung, das Individuum konnte in die Vergangenheit, in die Gegenwart, ja sogar in die Zukunft reisen. Während Italien für Pilger aus vielen anderen europäischen Regionen ein „Land der gereiften Zeit“ mit einer architektonischen und künstlerischen „Überfülle des Gewesenen“ blieb, gewann vor allem das technologisch weit entwickelte England mit seiner Frühindustrie den Charakter eines Erfahrungsraumes der Zukunft: „Nach England reisen hieß, in die Zukunft reisen“.¹⁷⁵ Neben aufgeklärten Monarchen und dem Hochadel Europas war es aber vor allem das Bürgertum, das sich anschickte, ein solches, aus den geografischen Unterschieden gewonnene Wissen in der Heimat nutzbar zu machen. Von wissbegierigen Bildungsbürgern unternommen, blieben Bildungsreisen bis ins 19. Jahrhundert hinein regelrechte Zeiterfahrungen. Viele Bildungsbürger, fasziniert etwa von der noch jungen industriellen Architektur in den englischen Ballungszentren, lernten während ihrer Englandreisen zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht nur modernste Eisen- und Stahlkonstruktionen, sondern ebenso auch den Prozess der Industrialisierung mit all seinen sozialen Folgen kennen.¹⁷⁶ Ein Besuch der industriellen Zentren Englands war für sie zugleich ein Blick in die Zukunft ihrer Heimat. Die Bereitschaft fremde Länder und weit entfernte Orte zu bereisen, dort Erfahrungen zu sammeln und sie in der Heimat fruchtbar zu machen oder sie doch zumindest als Reiseberichte für viele andere schriftlich niederzulegen ist – genauso wie die Bereitschaft zum Bücherlesen selbst – ein Ausdruck gestiegener psychischer Mobilität. Das Zeitalter der Entdeckungen hatte also, im Verbund mit der Erfindung des Buchdrucks, in der europäischen

175 Karl Heinz Metz: *Reisen als Zukunftserfahrung. Karl Friedrich Schinkel: „Skizzen aus England“* [S. 201-209], in: Helmut Altrichter (Hrsg.): *Bilder erzählen Geschichte* (Freiburg i. B., 1995), S. 201.

176 Vgl. ebd., S. 206.

Welt eine bis dahin ungeahnte psychische Mobilität hervorgebracht. Mit der Ausbreitung bereits bestehender und dem Aufstieg weiterer Kommunikationsmittel hat sich aber der Schwerpunkt von psychischer Mobilität allmählich verlagert, genauso wie sich die Bedeutung des Reisens zu verändern begann. Der Mensch der Spät- und Postmoderne bereist zwar immer noch die Welt, nur sind dabei Bildung und Zeiterfahrung marginale Aspekte. Die Massenkommunikationsmittel haben das Reisen – zumindest als den wichtigsten Faktor psychischer Mobilität – überholt:

„Radio, Film und Fernsehen bilden den Höhepunkt jener Entwicklung, die mit Gutenberg begann. Die Kommunikationsmittel eröffneten den großen Massen der Menschheit die Unendlichkeit eines *stellvertretenden* Universums. Viel mehr Millionen von Menschen werden in unmittelbarer und vielleicht tieferer Weise von den Kommunikationsmitteln berührt, als dies je dank den Transportmitteln möglich war. Indem sie die körperliche Verlagerung, die eine Reise bedeutet, unnötig machten, stellten die Kommunikationsmittel die psychische Verlagerung der stellvertretenden Erfahrung in den Vordergrund. [Herv. i. O.]“¹⁷⁷

Hier nun erhält der Begriff „Masse“ entscheidende Bedeutung, er wird der wichtigste Aspekt einer tragfähigen Definition von Massenmedien. Die Flugschriften der frühen Neuzeit, die Zeitungen des 17. Jahrhunderts und schließlich die Romane des 18. Jahrhunderts waren im Grunde schon erste schriftliche „Massen“-Medien – jedoch nicht im heutigen Sinne. Lee Edwards vertritt die Ansicht:

„[...] the mass media are a recent development in political history. Johann Gutenberg invented the letter press in the latter part of the fifteenth century, but there were no true 'mass' media until the American and French Revolutions of the eighteenth century.“¹⁷⁸

Gewiss, ein Massenmedium setzt zunächst die Fähigkeit eines Informationsträgers voraus, zumindest potentiell ein großes Publikum erreichen und ansprechen zu können. Allerdings muss sich dieses Publikum selbst schon als eine „Masse“ verstehen. Bis zum Siegeszug der Nationalidee ab Ende des 18. Jahrhunderts waren die politischen, sprachlichen und territorialen Verhältnisse in den meisten Ländern Europas aber weitgehend parzelliert und überwiegend durch lokale Bindungen und kleinräumige Erfahrungswelten definiert. Selbst die relativ fortgeschrittene, bürgerliche Stadtgesellschaft kannte zu jener Zeit noch keine über das jeweilige Kleinterritorium hinausgreifenden Gruppenidentitäten, wie Michael Erbe betont:

„Von einem 'bürgerlichen' Zusammengehörigkeitsgefühl in den städtischen Ober- und Mittelschichten kann im 18. Jahrhundert [...] keine Rede sein. Dazu fehlten noch die wirtschaftlichen, rechtlichen und politischen Voraussetzungen, die erst im Gefolge der Französischen Revolution eintraten.“¹⁷⁹

Die *Massenmedien* setzen den zentralisierten Territorialstaat und die Idee der Volkssouveränität voraus. Beides ist eng mit dem Nationalgedanken verknüpft, d.h. mit dem Bewusstsein, als Einzelner an einer weitungspannenden, überpersönlichen Gesamtheit zu partizipieren. Nur da, wo sich das Individuum nicht nur als Teil einer persönlich erfahrbaren lokalen Einheit definiert, sondern als anonymen Partikel eines ausgedehnten Staatsgebildes begreift, nur da können Kommunikationsmittel ein Publikum ansprechen, das sich selbst als eine Masse versteht, wie Karl Deutsch schreibt:

„Nationalistische Ideen müssen [...] durch große Parteien oder Gruppen von Anhängern aktiv verbreitet werden, unterstützt durch mindestens ein Massenkommunikationsmedium, wie z.B. Kanzel, Schule, Presse, Radio, Kino

177 Lerner: *Die Massenkommunikationsmittel als Manipulatoren der Mobilität*, S. 221.

178 Lee Edwards: *Mediapolitik. How the Mass Media Have Transformed World Politics* (Washington D.C., 2001), S. 19.

179 Michael Erbe: *Deutsche Geschichte 1713-1790. Dualismus und Aufgeklärter Absolutismus* (Berlin u.a., 1985), S. 27.

oder Fernsehen. Aber vor allem müssen sie ein Publikum finden, das für diese Ideen empfänglich ist und das vermutlich auf sie reagieren wird, indem es sie sich zu eigen macht.“¹⁸⁰

Große nationalistische Parteien und Gruppen sind jedoch selbst schon „massierte“ Kollektive, was also bedeutet: zuerst reift der (nationale) Massengedanke in Wechselbeziehung mit dem sozialen, ökonomischen und technischen Fortschritt langsam heran, bevor sich dann schließlich eine kleine politische Masse über die entsprechenden Kommunikationskanäle an eine große unpolitische Masse richten kann. Beispielsweise mit Blick auf die Genese der ersten deutschen Massenbewegungen im frühen 19. Jahrhundert ist dies nur zu offensichtlich: erst die Befreiungskriege hatten, besonders für deren studentische Teilnehmer, eine „völlig gewandelte Einstellung zu den Fragen von Staat und Politik, von Individuum und Nation“ zum Ergebnis.¹⁸¹ Die Fähigkeit des Subjekts, sich selbst als ein vereinzelt, anonymes Sozialmolekül im weiten gesellschaftlichen Raum wahrzunehmen – das neuzeitliche „Massenempfinden“ – ist dem Menschen nicht von Natur aus eingegeben, sondern ein dezidiert historisches Phänomen. Rainer Rother bemerkt dazu:

„Eine Bevölkerung, die sich bis dahin in anderen Zusammenhängen – zum Beispiel in denen des Dorfes, der Stadt, der Konfession, der Klasse, der Ethnie oder, wahrscheinlicher noch, in einer ungewissen Gemengelage aus vielen dieser Loyalitäten – verstand, beginnt sich als ein Gemeinwesen zu begreifen, das sich aus Menschen zusammensetzt, die eine Gemeinsamkeit jenseits des Erfahrungsbereichs – eine vorgestellte, keine alltäglich praktizierte Gemeinsamkeit – aufweisen.“¹⁸²

In diesem wichtigen Punkt laufen nun die räumliche und geistige Mobilität mit der Zeit- und Welterfahrung zusammen und bilden einen nicht zu unterschätzenden Aspekt für die Charakterisierung der modernen Massenmedien und ihrer Funktionen innerhalb der hochindustriellen Massengesellschaften. Erst im Kontext eines sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts allmählich ausbildenden, zentralisierten Nationalstaates, zu dessen wichtigsten Säulen eine straffe Bürokratie und eine durch Industrie und Überschussproduktion gekennzeichnete Wirtschaft gehören, sowie im Rahmen eines allgemeinen sozialen Intensivierungsprozesses, der sich beispielsweise durch die Konzentration auf Ballungszentren räumlich, durch Bevölkerungsstatistiken mathematisch oder durch das allgemeine Wahlrecht politisch ausdrückt, schälen sich einzelne Bedeutungsaspekte eines Massenmediums wie der Zeitung, des Radios oder des Fernsehens heraus. Die Massenmedien haben an diesem Prozess der politischen und sozialen Intensivierung entscheidenden Anteil, denn sie sind schließlich eines der wichtigsten Instrumente zur „Vorherrschaft von translokalen über lokale Kommunikationen“.¹⁸³ Es ist letztlich dieser Intensivierungsprozess, der eine neue Ebene menschlicher Welterfahrung hervorbringt und gleichzeitig eine solche zusätzliche Erfahrungsebene überhaupt erst zur Notwendigkeit erhebt. Folgt man der Kommunikationswissenschaftlerin Angela Keppler, ließe sich diese neue Erfahrungsebene zunächst einmal als Bereich der „medialen Erfahrung“ beschreiben:

„[...] durch technische Medien (insbesondere des Radios und Fernsehens und der computergestützten Kommunikation) ermöglichte und erzeugte Erfahrung. [...] Die mediale Erfahrung ist Erfahrung einer (momentan oder dauerhaft) *unerreichbaren* Welt in der *erreichbaren* Welt und zugleich eines permanenten Hineinreichens der

180 Karl W. Deutsch: *Nationenbildung – Nationalstaat – Integration* (Düsseldorf, 1972), S. 205.

181 Rainer Koch: *Deutsche Geschichte 1815-1848. Restauration oder Vormärz?* (Stuttgart u.a., 1985), S. 87.

182 Rainer Rother: *Nationen im Film*, S. 10.

183 Vgl. Deutsch: *Nationenbildung – Nationalstaat – Integration*, S. 210.

einen in die andere. [Herv. i. O.]¹⁸⁴

Die neuzeitlichen Medien erweitern die Reichweite der Informationsvermittlung in Raum *und* Zeit. Da somit große geografische Entfernungen überwunden werden können, dehnt sich letztlich auch der Erfahrungsraum der Individuen aus: „Mediale Erfahrung [...] ist eine Erfahrung von Situationen außerhalb der Reichweite des eigenen Handelns, in Reichweite der eigenen lebensweltlichen Situation.“¹⁸⁵ Weil die Inhalte der elektronischen Kommunikationsmittel unbegrenzt reproduzierbar sind und die neuen Informationsträger zumindest potentiell ein großes Publikum jenseits lokaler, regionaler und selbst nationaler Grenzen erreichen, schaffen sie darüber hinaus auch eine Art kollektiver Zeit: „Mediale Erfahrung ist [...] stets die Erfahrung einer mit anderen geteilten Gegenwart. [...] Die Nutzer der neuen Medien haben Teil an einer durch das Medium konfigurierten kulturellen Zeit.“¹⁸⁶ Diese Effekte sind nicht auf die elektronischen Medien begrenzt, sie werden von diesen nur laufend perfektioniert, indem Geschwindigkeit und Reichweite der Informationsübertragung stetig zunehmen. Der Medienwissenschaftler Klaus Koziol hebt dieses Moment dezidiert hervor:

„Massenmedien sind konstitutives Element moderner Gesellschaften, denn sie stellen ein bedeutendes Band dar, mit dem die Vernetzung der unterschiedlichen Lebensbereiche erreicht werden kann. Sie bergen – idealiter – die Möglichkeit, daß die gesellschaftlichen Teilbereiche miteinander im 'Gespräch' bleiben und somit die gesamtgesellschaftliche Integration gewährleistet werden kann. [...] Die Massenmedien und das Lesen stellten die entscheidenden Bedingungen für eine 'kulturelle Vergesellschaftung' dar.“¹⁸⁷

Mit derartigen Einsichten bewegt sich die kommunikations- und medientheoretische Diskussion über die Rolle der modernen Massenmedien weiterhin bemerkenswert nahe am McLuhan'schen Konzept vom *global village*.¹⁸⁸ Schon bei McLuhan, aber auch bei zahlreichen anderen Autoren, ist der Fokus des Interesses auf die konkreten *Medienwirkungen* ausgerichtet: Elektronische Medien erscheinen in erster Linie als Faktoren der Veränderung von Wahrnehmungs- und Denkmuster der Individuen in modernen Gesellschaften, weil sie die Geschwindigkeit und Fülle der Informationsübertragung auf ein in der Weltgeschichte bis dahin nicht gekanntes Niveau gehoben haben; und schließlich weil sie den kognitiven Apparat des Menschen auf unterschiedliche Arten und Weisen – und völlig anders als etwa beim Lesen – beanspruchen.¹⁸⁹

Technische Kommunikationsmittel wie Buch, Zeitung und Telegraf haben überhaupt erst die kommunikativen Voraussetzungen geschaffen für das Zusammenleben in modernen Nationalstaaten, d.h. in industrialisierten Massengesellschaften. Diese Medien gewähren den Individuen die nötige psychische Mobilität, die wiederum eine Vorbedingung ist zur Schaffung von Identifikationsmo-

184 Keppler: *Mediale Gegenwart*, S. 33-34.

185 Ebd., S. 34.

186 Ebd., S. 36.

187 Klaus Koziol: *Tyranei der mediengerechten Lösung. Zur Weltaneignung durch die Massenmedien* (Erlangen, 2000), S. 32 u. 37, vgl. S. 33ff.

188 Vgl. Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man* (Cambridge u.a., 1994). Erstmals veröffentlicht im Jahr 1964. S. 5, vgl. auch S. 7ff, 81ff. u. 170ff.

189 Als Klassiker der Medienwirkungsdebatte sind – neben McLuhan – u.a. Neil Postman: *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business* (New York, 1985) und Pierre Bourdieu: *Über das Fernsehen* (Frankfurt a. M., 1998) zu nennen.

menten innerhalb überlokaler politischer Einheiten.¹⁹⁰ Dies gilt in außerordentlichem Maße für solche politischen Einheiten, deren Legitimität weitgehend auf dem Willen und der Zustimmung der vielen Einzelnen beruht – also entweder für demokratisch verfasste Staaten oder für solche Staaten, die zumindest in der Anfangsphase von Nationalbewegungen oder anderen überregionalen Massenbewegungen getragen werden. Die Kommunikationsmedien füllen den im industriellen Massenzeitalter entstandenen Raum zwischen den Individuen aus. Da der Bezugspunkt des Einzelnen nicht mehr allein der lokale Lebenszusammenhang ist, sondern eine oder mehrere politische Ebenen darüber, müssen „Bande“ aus irgendeiner Art von Welterfahrung geknüpft werden, die kaum mehr identisch ist mit der primären bzw. existenziellen Erfahrung. Mit der Druckerpresse ist sozusagen die Grundlage dafür gelegt worden, dass für immer mehr Individuen die „mediale Erfahrung“ ein Teil ihrer Welterfahrung bildet. Das Kino und seit den 50er Jahren hauptsächlich das Fernsehen haben die Nationen virtuell verdichtet und zu deren weiterer ideeller Homogenisierung beigetragen, indem es „Öffentlichkeit“ neu definierte: Niemals zuvor war es potentiell jedem Individuum möglich, Staatsbesuchen und anderen politischen Ereignissen scheinbar unvermittelt und praktisch zeitgleich in den eigenen Wänden beiwohnen zu können.¹⁹¹ Diesen letztlich *politischen* Aspekt hebt auch Keppler hervor, wenn sie feststellt, dass in hochkomplexen Gesellschaften

„[...] kulturelle Orientierungen unter Bedingungen einer weit reichenden *Anonymität* und *Diversität* der gesellschaftlichen Verhältnisse hergestellt werden [müssen]. Moderne Gesellschaften können überhaupt nur bestehen, weil sie durch die Entwicklung neuer Kommunikationstechniken außerordentlich weit reichende mediale Erfahrungen möglich machen. Den elektronischen Medien nämlich kommt die für den Fortbestand unserer Gesellschaften grundlegende Aufgabe zu, die verschiedenen geographischen, sozialen und historischen Orte, die sich in ihnen verbinden, für einander durchlässig und zugleich für die Erfahrung einer *übergreifenden Gegenwart* offen zu halten. Sie leisten dies, indem sie Vorgänge erzeugen und gegenwärtig machen, *auf die* sich alle Mitglieder beziehen können, weil alle diese Ereignisse *auf sich* beziehen können. [Herv. i. O.]“¹⁹²

Doch es sind nicht nur die Massenmedien, die in modernen Gesellschaften und bis in unsere Zeit hinein zur Identifikation mit überlokalen Kollektiven und Institutionen beitragen. An solchen Identitätsbildungsprozessen sind ebenfalls politische Parteien, Vereine, Berufsverbände, Gewerkschaften und ganz besonders das staatlich überwachte Schulwesen beteiligt. Alle diese gesellschaftlichen „Instanzen“ erzeugen selbst Identifikationspotential und haben zugleich den für die Gesamtgesellschaft den Effekt, dass sich das Individuum als Teil eines „großen Ganzen“ begreift und nicht seinem lokalen Erfahrungsraum verhaftet bleibt. Mit anderen Worten: Die Massenmedien sind zwar als wichtiger Faktor moderner Identitätsbildung aufzufassen, doch bleibt diese Feststellung erstens zu allgemein und zweitens, mit Blick auf die weitere Entwicklung seit dem späten 18. Jahrhundert, unzureichend.

Bereits für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts trifft in vollem Umfang zu, dass die Medien die Reichweite und Intensität der Informationsübertragung vergrößern und damit eine „gemeinsame

190 Vgl. Koziol: *Tyrannie der mediengerechten Lösung*, S. 34ff.

191 Vgl. Simone Derix: *Bebilderte Politik. Staatsbesuche in der Bundesrepublik Deutschland 1949-1990* (Göttingen, 2009), S. 273 u. 276.

192 Keppler: *Mediale Gegenwart*, S. 36f.

gesellschaftliche Zeit“¹⁹³ hervorbringen. Das Zusammenspiel von Tageszeitung und elektrischem Telegrafen hat die Welt bereits seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts sukzessive in ein „globales Dorf“ verwandelt.¹⁹⁴ Wenn aber das Ineinandergreifen dieser beiden Kommunikationsmittel schon die von Kepler postulierte mediale Erfahrung und die damit verbundene gemeinsame kulturelle Zeit zum Ergebnis hat, dann wirft das die Frage auf, welche weiteren gesellschaftlichen Aufgaben den jüngsten Massenmedien zukommen – außer der relativ trivialen, auch noch die letzten Hindernisse der Gleichzeitigkeit der Informationsübertragung zu eliminieren, d.h. aus Tagen und Stunden nunmehr Minuten und Sekunden zu machen. Einen ersten Hinweis hierzu gibt Lee Edwards:

„World War I was the dividing line between the old age of print media and the new age of electronic media. [...] Shortly after the signing of the Treaty of Versailles in 1920, diplomats and politicians began to realize that it was possible to communicate directly with the people – through radio.“¹⁹⁵

Den politischen Eliten auf beiden Seiten wurde spätestens im Ersten Weltkrieg allmählich ein neuer und zunächst völlig unberechenbarer Machtfaktor bewusst: die öffentliche Meinung. John Creel, während des Krieges Vorsitzender der US-Propagandabehörde *Committee on Public Information*, bemerkte in seiner späteren Rechtfertigungsschrift:

„[...] the war was not fought in France alone. Back of the firing-line, back of armies and navies, back of the great supply-depots, another struggle waged with the same intensity and with almost equal significance attaching to its victories and defeats. It was the fight for the *minds* of men, for the 'conquest of their convictions,' and the battle-line ran through every home in every country. It was in this recognition of Public Opinion as a major force that the Great War differed most essentially from all previous conflicts. [Herv. i. O.]“¹⁹⁶

Ganz ähnlich hatte sich die deutsche Heeresleitung schon im Kriegsjahr 1917 geäußert. Ein Brief des Generals Erich Ludendorff an das Königliche Kriegsministerium enthielt folgenden Hinweis:

„Je länger der Krieg dauert, desto notwendiger wird die planmäßige Beeinflussung der Massen im Inland. Es müssen deshalb alle in Betracht kommenden Werbemittel systematisch zur Erreichung des Erfolges benutzt werden. Bei dem Film hat bisher nur eine gelegentliche Beeinflussung der Volksstimmung stattgefunden.“¹⁹⁷

Man hatte also auf beiden Seiten die herausragende Bedeutung der Volksmeinung im Krieg und zugleich auch einige Werkzeuge zu ihrer Formung entdeckt. Zwangsläufig rückte dies die Massenmedien als Ganzes, insbesondere Kino und Radio, für die Endphase des Ersten Weltkrieges, vor allem aber für die Nachkriegszeit, in den Interessenfokus der politischen Eliten. Der britische Historiker Corey Ross gelangt zu folgender Überzeugung:

„During the nineteenth century the continual representation of news and events through the press cultivated a new sense of national belonging or 'imagined community' that gradually helped bind together various local cultures and allegiances. [...] Yet what was new about the early part of the twentieth century was both the vast acceleration of this process and the further tapping of the human senses by the new visual and aural media. In conjunction with the growth of the popular press, the technologies of radio, recorded sound, and cinema promised to build broader and more densely integrated networks of communication than ever before – in short, the creation of a 'mass' public

193 Ebd., S. 41.

194 Vgl. Tom Standage: *The Victorian Internet. The Remarkable Story of the Telegraph and the Nineteenth Century's On-line Pioneers* (New York, 2007), S. 74ff. u. 145ff.; Patrice Flichy: *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée* (Paris, 1997), S. 60ff.

195 Lee Edwards: *Mediapolitik*, S. 31.

196 George Creel: *How We Advertised America: The First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information that Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe* (New York u.a., 1920), S. 3, vgl. S. 99ff. u. S. 227ff.

197 General Ludendorff [eigtl. Erich Ludendorff]: *Schreiben an das Kgl. Kriegsministerium vom 4. Juli 1917* [S. 102-104], in: Wilfried von Bredow/Rolf Zurek (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien* (Hamburg, 1975), S. 103.

sphere.“¹⁹⁸

Aus diesen Ausführungen deutet sich an, dass nicht nur die die Massenmedien, sondern auch deren Funktionen einem beständigem Wandel unterliegen und somit immer neue Funktionen hinzutreten können, während manche ältere obsolet werden. Die Maximierung psychischer Mobilität und die Bereitstellung einer medialen Erfahrungsebene neben der existenziellen sind im Grunde nur die *Initialfunktionen* für die Existenz von Massenmedien. Die Verschränkung von Tageszeitung und Telegraf hat das „demozentrische Zeitalter“ eröffnet, in welchem „die öffentliche Meinung zum Politik formierenden Faktor wird“.¹⁹⁹ Denjenigen Massenmedien, die viel später aufkommen, fallen daher mit großer Wahrscheinlichkeit weitere, darüber hinausgehende und womöglich völlig anders geartete gesellschaftliche Aufgaben zu.

I.3.2 Basale Funktionen der Spielfilmmutzung

Nicht nur als sozialkommunikative Instanz, sondern v.a. als ökonomische Größe, müssen Spielfilme den hohen Aufwand ihrer Herstellung lohnen. Die kommerzielle Filmproduktion ist ein äußerst kapitalintensiver Wirtschaftszweig, der seit Anbeginn wertvolle Ressourcen, teilweise sogar kriegswichtige Chemikalien und Edelmetalle verbraucht (vgl. II.2). Ist das Medium Spielfilm also nur ein sinn- und zweckloser Zeitvertreib, eine Spielerei in modernen Unterhaltungsgesellschaften? Eine treffende Einschätzung zu dieser Frage stammt von Rudolf Arnheim: „[...] eine Sache, die soviel wertvolle Energie der Gemeinschaft anzieht, muß, auf direkte oder indirekte Weise, der Gemeinschaft Vorteile bringen.“ Zugleich bot er einen eigenen Erklärungsansatz an:

„[...] das Buch kann bewegende und sensationelle Geschichten erzählen, jedoch nicht mit derselben unmittelbaren Konkretheit wie die Bilder auf der Leinwand; auch das Theater bietet dem Auge und dem Ohr anziehende Schauspiele an, aber nicht mit jener unerschöpflichen Vielfalt von Milieus und Ereignissen, mit jener Authentizität der Beschreibungen, wie sie dem Kino eigentümlich sind; auch die Musik weckt Gefühle, aber sie erzählt nicht, befriedigt nicht die Neugier, eröffnet keine Ausblicke auf phantastische Traumwelten: die Träume des Dienstmädchens, jene armen Träume von Glück, Reichtum und Schönheit werden nur vom Kino befriedigt.“²⁰⁰

Demnach kommt die Nutzung des Kinofilms einer Ersatzbefriedigung gleich: Indem die Individuen an den audiovisuellen Erzählungen teilhaben, können sie, ähnlich wie im Tagtraum, für kurze Zeit die Versagungen des wahren Lebens kompensieren. Ganz ähnlich hatte schon der Dichter Hugo von Hofmannsthal zu Beginn der 20er Jahre beobachtet:

„Was [...] alle die arbeitenden Leute im Kino suchen, ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfaßt; die gleichsam aus dem Innern des Schauenden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen. Denn solche Bilder bleibt ihnen das Leben schuldig. [...] Mir [...] scheint die Atmosphäre des Kinos die einzige Atmosphäre, in welcher die Menschen unserer Zeit – diejenigen welche die Masse bilden – zu einem ungeheuren, wenn auch sonderbar zugerichteten geistigen Erbe in ein ganz unmittelbares, ganz hemmungsloses Verhältnis treten, Leben zu Leben, und der vollgepfropfte halbdunkle Raum mit den vorbeiflirrenden Bildern ist mir [...] beinahe ehrwürdig, als die Stätte, wo die Seelen in einem dunk-

198 Corey Ross: *Media and the Making of Modern Germany. Mass Communications, Society and Politics from the Empire to the Third Reich* (Oxford/New York, 2008), S. 163.

199 Vgl. Metz: *Ursprünge der Zukunft*, S. 351.

200 Rudolf Arnheim: *Das Kino und die Masse* [S. 47-54], in: *montage/av* Jg. 9, Heft 2 (2000), erstmals veröffentlicht im Jahr 1949, S. 50, vgl. S. 49f.

len Selbsterhaltungsdrange hinflüchten, von der Ziffer zur Vision.“²⁰¹

Das eröffnet eine weitere Perspektive auf das Medium Spielfilm: Mit dessen Nutzung scheinen die Menschen wichtige, ja *vitale* Bedürfnisse zu befriedigen. Mag die obige Aussage durch die rhetorischen Kunstgriffe eines Dichters und Schriftstellers zugespitzt sein, sie enthält dennoch zwei entscheidende Hinweise: erstens ist die regelmäßige Nutzung des Kino-, Fernseh- und Ausleihfilms sehr wahrscheinlich mehr als bloß eine zweckfreie, geistarme Freizeitbeschäftigung zur Abtötung von Langeweile; zweitens wird das Moment der kurzzeitigen Realitäts*flucht* beschrieben. Beides wurde (und wird weiterhin) von verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen ernst genommen und diskutiert. So mutmaßte Kurt H. Busse auf dem Berliner Soziologentag von 1930:

„Der Filmkonsument, der Kinobesucher ist hauptsächlich der erlösungsbedürftige, unterdrückte Massenmensch. Er sucht im Spiegel des Films wie einst in den Religionen ein vorgetäushtes 'besseres *Jenseits*' (das aber im Diesseits liegen muß), um dorthin flüchten zu können aus dem Elend seines Alltagslebens. Hier will er nicht nur seine soziale Misere eine Weile vergessen und sich davon ablenken, sondern er will ihre fiktive Überwindung genießen, wie sie der Film ihm bietet. [Herv. i. O.]“²⁰²

Noch vierzig Jahre später beschrieb der Soziologe Martin Osterland den Filmkonsum der 50er und 60er Jahre als *bewussten* Akt der Weltflucht: „Die 'Flucht aus dem Alltag', gewöhnlich als der Berufsalltag verstanden, ist eines der am häufigsten genannten Motive für den Besuch eines Kinos.“²⁰³ Der erwachsene Kinogänger wisse, dass sich die Welt nach Ende der Vorstellung nicht verändert hat, er wisse, dass die audiovisuelle Erzählungen in erster Linie fiktiv sind. Dennoch sucht er gerade durch sie ein reales, seinem Lebensalltag entspringendes Verlangen zu befriedigen, nämlich indem er sich Gegenentwürfen zu seiner langweiligen, erschöpfenden und/oder reizarmen Lebensrealität aussetzt.²⁰⁴ Thesen zum Fluchtcharakter des Kinobesuchs bleiben aktuell, denn sie werden durch neuere Sozialstudien bestätigt. Laut einer US-amerikanischen Untersuchung aus dem Jahr 1998 gab eine relative Mehrheit von 43,8 % der Befragten als Hauptgrund für ihren Kinokonsum das Fluchtmoment bzw. den Aspekt „Escape (relax, unwind, get away)“ an.²⁰⁵

Doch trotz ihrer Plausibilität vermag die Eskapismusthese als *alleinige* Erklärung für die anhaltende Bedeutung des Spielfilmkonsums nicht zu überzeugen. Ob nun als Märchen mündlich überliefert, aufgeführt als Theaterstücke oder durch irgendein Sprachsystem auf ein Trägermedium fixiert wie in Gestalt von Novellen, Romanen, Hörspielen oder Spielfilmen: Narrative könnten die wichtigsten

201 Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1 – 3*, Bd. 2 (Frankfurt a. M., 1979), S. 141 u. 145. Der zitierte Aufsatz trägt den Titel *Der Ersatz für die Träume* und wurde erstmalig am 27. März 1921 in der Zeitung *Neue Freie Presse* veröffentlicht.

202 Kurt H. Busse: „*Soziologie der Kunst*“ / *Diskussion* [S. 182-188], in: Deutsche Gesellschaft für Soziologie (Hrsg.): *Verhandlungen des Siebenten Deutschen Soziologentages vom 28. September bis 1. Oktober 1930 in Berlin* (Tübingen, 1931), S. 184.

203 Martin Osterland: *Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949-1964* (Stuttgart, 1970), S. 92.

204 Vgl. ebd., S. 216.

205 Indra De Silva: *Consumer Selection of Motion Pictures* [S. 144-171], in: Barry Litman (Hrsg.): *The Motion Picture Mega-Industry* (Boston u.a., 1998), S. 155. Der am zweithäufigsten genannte Grund – Technische Aspekte – lag bei nur noch 31,7 %, alle weiteren bei 10% oder weniger. Da Mehrfachnennungen bei dieser Frage nicht möglich waren, ist zu vermuten, dass das Fluchtmoment als eine wichtige Motivation deutlich mehr Gewicht hat, als die Untersuchung ohnehin schon aufzeigt. Auffällig ist im Übrigen, dass der von den Befragten beim Kinobesuch am wenigsten geschätzte Aspekt der Eintrittspreis ist (45,1% der Nennungen). Dies deutet auf eine mögliche Korrelation dieser beiden Werte, sowie auf deren Bedeutung für die Nutzung von TV- und Ausleihfilm hin.

Faktoren der gesellschaftlichen Verständigung über Werte, Verhaltensnormen, Vorbilder, Leitideen, Lebensentwürfe etc. sein. Insbesondere trifft das für solche Narrative zu, deren Trägermedien zugleich Massenmedien sind, denn sie können dann allein schon durch ihre Reichweite und ihren gesellschaftlichen Stellenwert Einfluss darauf haben, aus welchen Gründen der Lebensalltag von den Vielen letztlich als trist und entbehrungsreich wahrgenommen wird. Es ist immerhin ein großer Unterschied, ob das eigene Leben als langweilig oder voll von Versagungen empfunden wird, weil man etwa den Arbeitsplatz verloren hat oder seine Schulden nicht begleichen kann, oder ob man unzufrieden ist, weil man sich nicht leisten und erlauben kann, was in den fiktiven Szenarien normal zu sein scheint: Golduhren, schnelle Autos, große Villen, makellose Schönheit, Verfolgungsjagden, Promiskuität, Abenteuer etc. Wenn der Spielfilm daher zu einem gewissen Grad die Versagungen des Lebens zu kompensieren vermag, dann sollte stets eingerechnet werden, dass dieses Medium bereits ein Faktor zu ihrer Entstehung, Auswahl, Verbreitung und Bewertung ist. In dieser Perspektive entschädigen Massenmedien wie der Spielfilm sicherlich für bestimmte Entsagen im Berufs- und Familienalltag, doch die für sie charakteristische Dynamik von Publikumsbedürfnissen einerseits und den Strukturen des produzierenden Systems andererseits – beides im Zusammenhang einer weiteren politischen, sozialen und ökonomischen Entwicklung – kann diese Bedürfnisse mehr oder weniger stark modifizieren oder gar völlig neue Bedürfnisse kreieren. Betrachtet man somit audiovisuelle Narrative aus Kino, Fernsehen, Internet etc. als Faktoren der kompensatorischen Realitätsflucht, so darf nicht außer Acht gelassen werden, dass schon allein ihre Nutzung kurz-, mittel- oder langfristig ein „gesteigertes Erwartungsniveau“²⁰⁶ zur Folge haben kann. Ähnlich hatte sich der Soziologie Marion J. Levy geäußert, als er zu „romantischen Filmen“ anmerkte:

„[...] sie stellen die gesellschaftlichen Idealvorstellungen mehr oder weniger zutreffend dar und verzerren gleichzeitig die realen Zustände. Sie sind daher in der Lage, im Zuschauer die gesellschaftlichen Idealvorstellungen zu verstärken und zugleich dem Kinobesucher die Flucht in jenes Märchenreich anzubieten, in welchem es keine beunruhigende Diskrepanz zwischen Realität und Idealen gibt. [Herv. i. O.]“²⁰⁷

Dies bestätigt nicht nur die Einseitigkeit der Annahme einer bloßen kompensatorischen Realitätsflucht durch die Unterhaltungsmedien, sondern verweist gleichzeitig auf die engen Grenzen dieser Fluchtmöglichkeit selbst. Der Zuschauer befindet sich auch beim Genuss einer audiovisuellen Fiktionen im Kino, mental „verschluckt“ vom Geschehen auf der Leinwand, zumindest noch in einem Derivat seiner sozialen Realität, nämlich der Fiktion selbst. Die Flucht vor der Alltagsrealität mit Hilfe konventioneller Kinounterhaltung ist damit immer eine unvollständige. Andererseits, und hier irrt selbst Kracauer, werden Spielfilme gewiss nicht allein als „Fluchtwege in die Fata-Morgana-Welt konkreter Objekte, erstaunlicher Sensationen und ungewöhnlicher Gelegenheiten“²⁰⁸ genutzt, worauf Elihu Katz und David Foulkner schon in den 60er Jahren hingewiesen haben: „[...] the media may be both sought and used not only to compensate for abortive or ineffective social rela-

206 Koziol: *Tyrannie der mediengerechten Lösung*, S. 62.

207 Marion J. Levy: *Film als Erholung* [S. 202-205], in: Dieter Prokop (Hrsg.): *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik* (München, 1971), S. 205.

208 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 231.

tions but also to maintain extant and presumably effective ones.“²⁰⁹ Die beiden Autoren verwiesen außerdem auf die Kontextualität der Mediennutzung und insbesondere darauf, dass eskapistische Unterhaltung nur *eine* mögliche Form der Erholung ist.²¹⁰ Zumindest für Historiker liegt es nahe, zu vermuten, dass bewusst und zielgerichtet ausgeführte Handlungen von Individuen oder Gruppen unter bestimmten Umständen unbeabsichtigte Ergebnisse und Folgen haben können.²¹¹

Was ist aber nun der Hauptaspekt beim Spielfilmkonsum aus der Sicht von Nachbardisziplinen wie der Soziologie oder der Kommunikationswissenschaft? Katz und Foulkner etwa sprachen recht allgemein von „entertainment“²¹²; Levy hob den Aspekt der „Erholung“ hervor, worunter er ein spezifisches Verhalten verstand, das „Befreiung von den üblichen Pflichten und Belangen des täglichen Lebens verschafft“²¹³; der Soziologe Dieter Prokop erwähnt ein „Bedürfnis nach Entspannung“²¹⁴. Unterhaltung, Erholung, Entspannung – diese Begriffe lassen sich größtenteils synonym setzen und man könnte noch weitere ähnliche Begriffe aufzählen: Ablenkung, Vergnügen, Trost, Zerstreuung etc. – alles das sind relativ inhaltsarme, amorphe Termini, die der nicht weniger unpräzise Oberbegriff „Unterhaltung“ umspannt. Es ist deshalb recht erstaunlich, dass der Filmwissenschaftler Peter Wuss noch im Jahr 1993 in seiner Monografie dafür plädierte, dass sich seine eigene Fachdisziplin intensiver mit dem Unterhaltungsaspekt von Spielfilmen, sowie mit deren konkreter Nutzung befassen müsste.²¹⁵ Darin antwortet Wuss auf die Frage Umberto Ecos, wie man denn „sicherstellen [kann], daß die Massenmedien kulturelle Werte übermitteln“²¹⁶, mit folgender Gegenfrage: „Worin liegt für die menschliche Gemeinschaft etwa der Wert von Filmen, die sich vor allem daran orientieren, Unterhaltung zu bieten? Welche Funktion innerhalb der Gesellschaft haben sie?“²¹⁷ Immerhin ist anzunehmen, dass sich innerhalb eines nach Alter, Beruf, Bildungsgrad, Schicht, Weltanschauung etc. segmentierten, d.h. überaus heterogenen Gesamtpublikums unterschiedliche Publikumsgruppen auch ganz verschiedene Filmerlebnisse und Filmwirkungen versprechen; und genauso stellen die Produzenten ganz andere Erwartungen an den kommerziellen Unterhaltungsfilm als dessen Konsumenten – für die einen ist es in erster Linie ein Wirtschaftsgut zur Gewinnmaximierung, für die anderen ein auf reiner Kommunikation beruhender Gebrauchsgegenstand.

Um nun die von ihm gewählte Fragestellung adäquat zu bearbeiten, formuliert Wuss anschließend „neun Arbeitshypothesen“, die zugleich *Teilaspekte der Unterhaltungsfunktion* repräsentieren sollen: (1) „Elementare und kurzzeitige psychische Regulation“, (2) „Ikonisierung der Kommunika-

209 Elihu Katz/David Foulkner: *On the Use of the Mass Media as „Escape“: Clarification of a Concept* [S. 377-388], in: *Public Opinion Quarterly*, Vol. 26, Nr. 3 (1962), S. 382.

210 Vgl. ebd., S. 383ff.

211 Vgl. Weber: *Methodologische Schriften*, S. 125ff. u. 130ff.; ders.: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 5ff.

212 Katz/Foulkner: *On the Use of the Mass Media as „Escape“*, S. 378.

213 Levy: *Film als Erholung*, S. 202.

214 Dieter Prokop: *Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick* (Freiburg i. B., 1995), S. 224.

215 Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 403ff.

216 Vgl. Umberto Eco: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur* (Frankfurt a. M., 1986), S. 48.

217 Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 406.

tion“, (3) „Instrumentelle Beherrschung von Lebenssituationen und physische Aktion“, (4) „Stars und Imitation personaler Verhaltensstrategien“, (5) „Obligatorische Stereotypisierung“, (6) „Spiel“, (7) „Happy End und Kontrolle von Unbestimmtheit“, (8) „Vereinfachung von Emotionalstrukturen“ und schließlich (9) „Erleichterung rezeptiver Anstrengungen“. ²¹⁸ Einige der von Wuss postulierten Teilaspekte überschneiden sich in ihren Bedeutungen oder sind nahezu synonym.

Die Punkte „psychische Regulation“, „Spiel“ und „Happy End“ lassen sich im Prinzip zur Kategorie *Erholung* bzw. *Entspannung* subsumieren. Unter elementarer psychischer Regulation versteht Wuss „einen Akt von Psychohygiene“ dessen Ziel „eine möglichst direkte Herstellung des psychischen Gleichgewichts beim Zuschauer“ ist, was durch die „kurzzeitige Kompensation von Erlebnisdefiziten“ gelinge. ²¹⁹ Den Teilaspekt des Spiels fasst er dagegen als einen Vorgang, bei dem der Zuschauer „lustvoll mit möglichen Welten“ umgeht und dabei „Vorstellungskraft, Phantasie und damit am Ende die Fähigkeit zur Vorausschau“ schult. ²²⁰ Happy End bzw. die Kontrolle von Unbestimmtheit definiert Wuss als leicht verständlichen und vorhersehbaren Problemlösungsprozess:

„Der Zuschauer [...] unterzieht sich lediglich einem Spiel, das die Lösungen aufschiebt und ihn in die lustvolle Erwartung eines sicheren Triumphes seiner Favoriten versetzt. Die Konflikte müssen daher nicht nur lösbar, sondern auch möglichst einsichtig und überschaubar sein, was eine Vereinfachung voraussetzt. [...] der unterhaltungsorientierte Film [treibt] dies auf die Spitze [...].“ ²²¹

Aus Sicht der älteren Sozialforschung bis in die 90er Jahre verhilft das audiovisuelle Narrativ dazu, die Welt kurzfristig von ihrer Komplexität zu befreien und macht sie damit nachvollziehbar; andererseits formt es einen virtuellen Raum der Triebabfuhr durch das Ausleben und/oder Miterleben von Emotionen. ²²² Audiovisuelle Erzählungen ermöglichen in dieser Sicht „Vitalkompensationen“: sie geben den Individuen bestimmte Hilfestellungen für ein konfliktfreies Zurechtfinden in der modernen Gesellschaft durch psychische Entlastung. Auch Dieter Prokop hebt dieses Moment hervor, wenn er den Spielfilmkonsum in Anlehnung an Sozialtheoretiker wie Alfred Vierkandt und Talcott Parsons, als eine „Ventilsitte“ in modernen Gesellschaften bezeichnet, d.h. als Mittel des kontrollierten Bruches mit dem Alltag oder als abgegrenzten Raum devianten Sozialverhaltens (s.u.). ²²³ Impliziter Leitgedanke solcher Sichtweisen ist die Annahme einer Art *Katharsis*-Wirkung, wie sie schon dem aristotelischen Konzept der antiken Tragödie zugrunde lag.

Dem Begriffsfeld *Erholung* steht die zweite Kategorie *Komplexitätsreduktion* nahe. Darunter fallen die nahe beheimateten Teilaspekte „Ikonisierung der Kommunikation“, „Erleichterung rezeptiver Anstrengungen“ und „Vereinfachung von Emotionalstrukturen“. Unter Ikonisierung versteht Wuss eine für die audiovisuellen Kommunikationsmittel charakteristische „Dominanz des Zeigens, ver-

218 Vgl. ebd., S. 406ff.

219 Vgl. ebd., S. 406ff.

220 Vgl. ebd., S. 416.

221 Ebd., S. 419.

222 Vgl. Graeme Turner: *Film as social practice* (New York, 2006), 4. Aufl., S. 146ff.; Hack: *Soziologische Bemerkungen zum deutschen Gegenwartsfilm*, S. 338ff.; Levy: *Film als Erholung*, S. 204; Feldmann: *Der Film als Kulturfaktor*, S. 43.

223 Vgl. Prokop: *Medien-Macht und Massen-Wirkung*, S. 150f.

standen als 'wahrnehmen machen', sowie das Vorhandensein „kontinuierlicher Zeigeprozesse“ in der modernen Kultur. Laut Wuss könnten die audiovisuellen Medien womöglich den entscheidenden Beitrag zur Kompensation von Bedürfnissen visueller Sinnlichkeit leisten, d.h. den Ausgleich eines Bedürfnisses nach Seherfahrung, und damit einem „notwendigen Regulierungsbedürfnis biologischer Art“ entsprechen.²²⁴ Dahinter steht die Annahme, dass die audiovisuellen Massenmedien einem starken Bedürfnis nach Bildlichkeit und bildlicher Erfahrung entgegen kommen. Die Ikonisierung der Kommunikation, wie sie sich im Aufstieg der audiovisuellen Massenmedien manifestiert, scheint zumindest einen wichtigen Teilaspekt der Unterhaltungsfunktion bilden. Das zeigt sich auch in der Nähe dieses Aspekts zu jenem der erleichterten Rezeption und ebenso zum Aspekt des vereinfachten emotionalen (Mit-)Erlebens. Die kommerzielle Spielfilmherstellung baut darauf, emotionale Wirkungen möglichst kompakt vermitteln zu können; komplementär dazu ist es ebenso wichtig, die mit dem Spielfilmkonsum verbundene geistige „Anstrengung“ möglichst gering zu halten, „[...] denn wo im Kino die Anstrengung einsetzt, hört für die meisten Zuschauer die Unterhaltung auf.“²²⁵

Sämtliche bereits genannten Aspekte führen zur dritten und wichtigsten Kategorie *Konditionierung*. Dazu sind die von Wuss aufgezählten Aspekte „instrumentelle Beherrschung von Lebenssituationen“, „Imitation personaler Verhaltensstrategien“ und „obligatorische Stereotypisierung“ zu rechnen. Unter der instrumentellen Beherrschung von Lebenssituationen versteht Wuss die Leistung des audiovisuellen Unterhaltungsangebots, es den Zuschauern zu ermöglichen, „über die ästhetische Aneignung fiktiver Lebenssituationen deren praktisch-instrumentelle Bewältigung zu trainieren.“ Audiovisuelle Narrative eröffnen die Teilnahme an Situationen, die im Lebensalltag entweder nur selten eintreten oder nach Möglichkeit vermieden werden. Das imaginäre, illusorische bzw. fiktive Durchleben solcher Szenarien auf der Leinwand ver helfe dazu, ähnliche realweltliche Situationen gewissermaßen präventiv zu bewältigen: „Der Rezipient eignet sich dabei produktive Haltungen an, trainiert den Umgang mit Situationen, die zu ihrer Lösung Spontanität, Intuition, praktischen Zugriff erfordern.“²²⁶ Feldmann kam dem sehr nahe, als er das Filmmedium beschrieb als „[...] vollwertigen Ersatz für diejenigen Gebiete der Umwelt, welche direkter Erfahrung nicht zugänglich sind.“²²⁷ Ebenso war es für ihn kaum mehr möglich, die Jugend des 20. Jahrhunderts ohne audiovisuelle Medien adäquat an naturkundliche Fächer heranzuführen und genauso wenig könne „Lebens- und Gegenwartkunde“ ohne Film unterrichtet werden; für Feldmann waren die Bewegtbilder eine „Bildungsstätte“ und eine beliebte „kulturelle Institution“, die dem modernen Menschen regelmäßig „Erlebnisinhalte und Bildungstoffe“ zuführe.²²⁸ Feldmanns Ausführungen zeigen, wie nahe der Aspekt des medialen Ersatzes für instrumentelle Erfahrung dem der „Imitation personaler

224 Vgl. Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 409f.

225 Ebd., S. 421, vgl. S. 420ff.

226 Ebd., S. 410, vgl. S. 411.

227 Feldmann: *Der Film als Kulturfaktor*, S. 36.

228 Vgl. ebd., S. 36f.

Verhaltensstrategien“ kommt. Das Filmsystem und ganz besonders der Unterhaltungsfilm sind auf die sogenannten „Stars“ als Publikumsmagneten angewiesen. Als Hauptdarsteller der verschiedensten Abenteuer und als bekannte, angesehene und meist äußerst beliebte Persönlichkeiten sind Schauspieler indirekt auch Vorbilder. Ihr Handeln schafft Anknüpfungspunkte und regt zur Imitation an und ebenso zur Akzeptanz der mit diesen Starfiguren verknüpften Handlungen, Leitideen und Wertvorstellungen. Wuss beschreibt diesen identifikatorischen Teilaspekt wie folgt:

„Der populäre Film braucht Stars, denn diese verkörpern und ästhetisieren Verhaltensstrategien des Individuums, die der Zuschauer imitieren kann. [...] Wirkliche Stars dürfen also Verhaltensmuster zum Ausdruck bringen, die für eine historische Periode und einen bestimmten Kulturkreis sozialpsychologisch relevant sind. [Herv. i. O.]“²²⁹

Der Spielfilm nimmt einerseits vorhandene Normen, Idealvorstellungen und Modeerscheinungen in sich auf und gibt diese in mehr oder weniger nuancierter Form an das Publikum zurück. Weil sich aber Zusammensetzung und Nachfrage des Publikums und ebenso die Strukturen und Arbeitsweisen des Filmsystems im Laufe der Zeit verändern, liegen hier auf lange Sicht komplexe, miteinander verflochtene Transformationsprozesse vor, die sich über vielfältige Wechselbeziehungen gegenseitig beeinflussen. Wenn also Wuss an dieser Stelle die Abhängigkeit der auftretenden filmischen Identifikationsmomente vom allgemeinen historisch-kulturellen Kontext bemerkt, dann ist das nur folgerichtig; wie auch einleuchtet, dass Spielfilme durch ihr hohes Potential als identifikationsstiftender Faktor zur Identitätsbildung der Zuschauer beitragen.²³⁰ Wuss folgt hier John Fiske, der zu folgender Einsicht gelangt: „Ich glaube nicht, daß Identität individualistisch ist, sondern sie ist die Schnittstelle zwischen der eigenen Definition seiner selbst [...] und den sozialen Verhältnissen, in denen man sich bewegt.“²³¹ Da Stars aber eine Art Kristallisationspunkt v.a. von Schönheitsidealen, aber auch von Wertvorstellungen seien, nimmt Wuss „zwischen Starsystem, Körper und Machtverhältnissen enge Wechselbeziehungen“ an, die allerdings „höchst kompliziert und vermittelt“ seien.²³² Derartige Einsichten hören da auf, wo Gesellschaftsforscher und Historiker überhaupt erst mit erkenntnisleitenden Fragestellungen an den Gegenstand Spielfilm herantreten. So etwa Emilie Altenloh, die bereits im Jahr 1914 in ihrer soziologischen Untersuchung zur Nutzung des Kinos durch Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene der unteren Schichten festhielt:

„Daß bei dem Fehlen aller höheren Interessen der Kino einen bestimmten Einfluß auf die ganze Denk- und Lebensweise dieser ungefestigten Menschen gewonnen hat, steht außer Zweifel. Aus dem Leben der Verbrecher, aus der Moral der Apachenkeller und aus der persönlichen Unerschrockenheit der Helden in den Indianerdramen schneiden sie sich eine Lebensauffassung zurecht, und die drängt sie in ähnliche Bahnen wie ihre gefeierten Vorbilder.“²³³

Wenn auch obige Zeilen womöglich nicht ganz frei sind vom Dünkel des Bildungsbürgertums gegenüber einer Freizeitform des „einfachen Volkes“, so stellen sie ein nicht zu unterschätzendes Indiz dar: die These vom besonderen identifikatorischen Potential des Spielfilmes besteht seit den

229 Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 412.

230 Vgl. ebd., S. 13.

231 Eggo Müller: *Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske* [S. 5-18], in: *Montage/AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 2, H. 1 (1993), S. 14.

232 Vgl. Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 414f.

233 Emilie Altenloh: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, phil. Dissertation (Leipzig, 1914), S. 65.

Anfangstagen der Kinematografie. Ähnliches konstatierte auch der junge Kracauer in Bezug auf die Massenwirkung des Weimarer Unterhaltungskinos. Als Filmkritiker notierte er 1927:

„Kein Kitsch kann erfunden werden, den das Leben nicht überträfe. Die Dienstmädchen benutzen nicht die Liebesbriefsteller, sondern diese umgekehrt sind nach den Briefen der Dienstmädchen komponiert und Jungfrauen gehen noch ins Wasser, wenn sie ihren Bräutigam untreu wähen. Filmkolportage und Leben entsprechen einander gewöhnlich, weil die Tippmamsells sich nach den Vorbildern auf der Leinwand modeln; vielleicht sind aber die verlogenen Vorbilder aus dem Leben gestohlen.“²³⁴

Das reale Leben bietet demnach zwar die vielfältigsten und sonderbarsten Erscheinungen, doch sobald diese durch das Kino ausgewählt und in dessen filmische Erzählungen Eingang finden, können sie unter Umständen ihren Ausnahmecharakter unmerklich verlieren und – über emotionalisierende Filmbilder und einprägsame Dialoge verdichtet – als Vorbilder und Konventionen auf das Publikum bzw. bestimmte Teile des Publikums zurückwirken. Dies ist schließlich auch der Grund, warum die Vorbildfunktion des Stars einerseits sehr eng mit dem Aspekt der Stereotypisierung zusammenhängt und andererseits ein Faktor zur Bildung von Konventionen darstellt: erst die Verbindung von ganz bestimmten Merkmalen mit ganz bestimmten Attributen, und ebenso die häufige Wiederholung dieser Verbindung lässt womöglich überhaupt erst populärkulturelle Konventionen und Stereotypen entstehen. Neuere geschichtswissenschaftliche Arbeiten bestätigen diese Vermutungen zumindest: In den Spielfilmstars, d.h. in ihren Körpern, ihrem Auftreten, ihrer Kleidung, ihrem Handeln sowie in ihren Zielen und Wertvorstellungen, scheinen sich u.a. Geschlechterdiskurse zu verdichten, insbesondere geschlechtsspezifische Idealvorstellungen; hinsichtlich der untersuchten Zeitabschnitte wird zudem festgestellt, dass v.a. Kinofilme Vermittler dominierender Geschlechtervorstellungen seien.²³⁵ Laut Antje Dechert fungierten Kinofilmstars als „Diffusionskanäle und Vermittlungsinstanzen“, weil gerade über deren Auftreten die „zirkulierenden Körperideale, Selbsttechniken und Geschlechterkonzepte in verdichteter Form“ präsentiert wurden.²³⁶ Das nahm auch der Filmforscher Ian Charles Jarvie an, für den Anfang der 70er Jahre feststand, dass der Filmstar „die sichtbare Verkörperung“ von Publikumserwartungen sei:

„Diese Funktion des Stars, die ein wesentlicher Teil der dem Filmemacher zur Verfügung stehenden ökonomischen Sprache der Konventionen ist, mag der Grund für das Phänomen des 'type-casting' sein, das Festlegen des Schauspielers auf einen bestimmten Typ oder ein bestimmtes Rollenfach (der wortkarge anständige Kerl, der finstere Bösewicht, die reine Unschuld, das leichte Mädchen etc.).“²³⁷

Darüber hinaus böten beliebte Schauspieler Anstöße zu psychologisch bedeutsamen Identifikationsprozessen bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen durch „Kreierung eines bestimmten Schönheitstyps“, was manchen Zuschauern die „Identifizierung der eigenen Erscheinung“ ermögliche.²³⁸

Korrespondierend zu alledem versteht Wuss den von ihm angeführten Teilaspekt Stereotypisierung

234 Siegfried Kracauer: *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* [S. 156-171], in: Johanna Rosenberg (Hrsg.): *Siegfried Kracauer: Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Leipzig, 1992), S. 158. Der zitierte Essay wurde erstmals im Jahre 1927 als Artikelserie in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlicht.

235 Vgl. Möller: *Geschlechterbilder im Vertreibungsdiskurs*, S. 317f.; Fenske: *Mannsbilder*, S. 309ff.

236 Vgl. Dechert: *Stars all'italiana*, S. 417.

237 Ian Charles Jarvie: *Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie* (Stuttgart, 1974), S. 135. Erstmals im Jahr 1970 veröffentlicht, S. 135-136.

238 Vgl. ebd., S. 137.

als einen umfassenden und mehrschichtigen Konventionalisierungsprozess:

„Die Funktionsweise des unterhaltungsorientierten Films rechnet fest mit Stereotypenwirkung. Das populäre Kino arbeitet nicht nur mit einem Formengut aus zweiter Hand, dessen Existenz dort obligatorisch ist, sondern nutzt ein ganzes Netz von intertextuellen Beziehungen, das die bekannten Gestaltphänomene auf verschiedenen Ebenen der kulturellen Kommunikation verankert. [...] Im populären Film finden sich die stabilen und im Gebrauch relativ invarianten Erscheinungen der filmischen Form oft massiert und zugleich auf mehreren Ebenen der Gestaltung: Mythen, Archetypen und Erzählklischees verschmelzen dabei mit altbekannten Figurenkonstellationen, Arrangements, Bildstereotypen und Montagefolgen [...]. [Herv. i. O.]“²³⁹

Die Bildung von Stereotypen ist demnach nicht allein auf Personen bzw. Filmfiguren beschränkt, sondern betrifft potentiell alle Elemente der audiovisuellen Erzählfiktion – von den Gesten, den Dialogen bis zu Teilen der Handlung selbst. Filmische Darstellung zu Unterhaltungszwecken erscheint somit als die Verarbeitung bestehender Stereotype zur Formulierung von möglichst nachvollziehbaren Aussagen.²⁴⁰ Dabei werden diese bereits bestehenden, kulturell kodierten Schablonen, festen Darstellungsmuster und stereotypen Elemente nicht nur wiederholt, sondern mit der stetigen Wiederholung gleichzeitig verfestigt. Jedoch ist ebenso zu vermuten, dass in diesem Prozess mittelfristig und v.a. aufgrund feldspezifischer Zwänge der Filmproduktion, manche Konventionen und Stereotype langsam aufgebrochen werden, wobei neue entstehen können – etwa wenn sich, wie Jarvie behauptet, mit neuen Starschauspielern zugleich neue Moden und Schönheitsideale durchsetzen können. Bei den drei zuletzt genannten Teilaspekten – instrumentelle Beherrschung von Alltagserausforderungen, Imitation und Stereotypisierung – steht das Moment der Konditionierung des Zuschauers im Zentrum: Denn um generelle Aussagen zu treffen, d.h. um Vorbilder zu schaffen, akzeptable Handlungsmuster zu etablieren oder plausible Konfliktlösungen bieten zu können, bedarf es einer breiten Palette von zu festen Formen erstarrten inhaltlichen und formalen Elementen. Die in Spielfilmen und anderen audiovisuellen Narrativen verwendeten Bausteine müssen bereits kulturell kodiert und somit als Konventionen fixiert sein – deren Verwendung ist zugleich deren Bestätigung. Die Teilaspekte der Konditionierung sind die Faktoren der Bestätigung bzw. Einübung von Sehgewohnheiten, Klischees, Verhaltensmustern, Normen und Wertvorstellungen.

Hinter dem Begriff „Unterhaltung“ verstecken sich somit ganz offensichtlich Mechanismen, die auf eine viel weiter ausgreifende Funktionalität *populärkultureller* audiovisueller Quellen aus den Bereichen Kino, Fernsehen, Home- und Leihvideo sowie Internetstreaming hindeuten. Auch ist deren Bedeutung nicht allein – und auch nicht in erster Linie – rein intentionalen Gegenleistungen für die Gesamtgesellschaft zu suchen, sondern gerade in solchen Leistungen, die außerhalb des Kalkulierten und des *bewusst Kulturellen* liegen. Deshalb muss die Geschichtswissenschaft bei der Frage nach den Funktionen audiovisueller narrativ-fiktionaler Quellen da ansetzen, wo Film-, Medien- oder Kunstwissenschaft stehen bleiben. Insofern ist es geradezu als programmatischer Vorstoß aufzufassen, wenn Bredow schon Mitte der 70er Jahre anmerkte, dass Unterhaltung bzw. Entspannung ein „verräterisch naive[r] Zielwert“ des Kinobesuchs seien und es vielmehr gelte, die darüber hin-

239 Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 414.

240 Vgl. Hack: *Soziologische Bemerkungen zum deutschen Gegenwartsfilm*, S. 359; Jarvie: *Film und Gesellschaft*, S. 132.

ausgehenden Zwecke zu untersuchen.²⁴¹ Da die bisher vorgestellten Unterhaltungsaspekte lediglich darauf verweisen, weshalb das Individuum Kino- oder TV-Filme konsumiert, aber nicht erklären, worin die unterschiedlichen Bedeutungen des Spielfilmkonsums für größere Kollektive liegen könnten, blieb das eigentlich entscheidende historische Fragenfeld im Zusammenhang mit populärkulturellen Bildtonquellen bisher weitestgehend unbeantwortet. Die Unterhaltungsfunktion und ihre zahlreichen Teilaspekte mögen nur die Grundlage für eine Vielzahl von ganz unterschiedlichen Aufgaben und Zwecken audiovisueller Narrative innerhalb des kulturellen, ökonomischen, politischen und sozialen Kontexte ihrer Entstehung und Wirkung bilden. Der Medienphilosoph Lorenz Engell bezeichnet das Kino als „Technik, im besten Fall Sozialtechnologie“ und sieht den Spielfilm als „Faktor zur Korrektur von gesellschaftlichen Mangellagen.“²⁴² Daher gilt es nun, die Perspektive um die kollektive und gesellschaftliche Komponente auszudehnen.

I.3.3 Akkulturation und Sozialisation

Angesichts seines anschaulich-erzählerischen Potentials verstand etwa Hagemann und Feldmann Mitte der 50er Jahre Spielfilme als heimliche Erziehungsinstanz, gar als „wahre Volkshochschule“; ihre Wirkung, so Feldmann, beruhe wesentlich auf der potentiellen Identifikation mit Figuren:

„Der Lebens- und Wirklichkeitsgehalt des guten künstlerischen Films vermittelt sich wie der Gehalt des klassischen Dramas nicht so sehr durch das Wort als vielmehr durch die Gestalt und Haltung der handelnden Personen, deren Geist sich überträgt, deren Vorbild ansteckt, deren Schuld oder Verdienst, deren Laster oder Tugend den Beschauer zur Reflexion zwingt.“²⁴³

Schon die frühe Filmtheorie sah diesen Identifikationseffekt als das zentrale Moment der Kinematografie an. Hiervon versprachen sich Balász, Harms, Lindsay, Moreck, Münsterberg u.v.a. langfristig eine Vermenschlichung der gesellschaftlichen Zustände (vgl. III.2). Kino und Fernsehen sind bis heute – trotz der wachsenden Konkurrenz durch Computerspiele und Internet – bei der Jugend beliebt sind, was darauf hindeutet, dass sie bis ins 21. Jahrhundert hinein nennenswerten Anteil an sozialen Prozessen wie *Akkulturation* und *Sozialisation* haben. Trifft das zu, könnte es erklären, warum die frühe, noch kaum entwickelte Kinematografie ihre größten Triumphe in den USA und nicht in Europa feierte, obwohl sie fast zeitgleich auf beiden Seiten des Atlantiks – in Europa sogar noch etwas früher – das Licht der Welt erblickt hatte. Zwar war sie auch in Europa eine Sensation und stieg rasch zu einer beliebten populärkulturellen Freizeitform auf, doch ihren wahren Siegeszug trat sie in den sozialen und kulturellen Schmelztiegeln von Chicago und New York an. In der Anonymität und Hektik des Großstadtlebens bot das Kino einen Platz für gemeinsam geteilte, kurzweilige Ablenkung – eine, die sich im Prinzip *alle* Leisten konnten.²⁴⁴ Da die Vereinigten Staaten

241 Wilfried von Bredow: *Filmpropaganda für Wehrbereitschaft. Kriegsfilme in der Bundesrepublik* [S. 316-326], in: ders./Rolf Zurek (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien* (Hamburg, 1975), S. 320.

242 Vgl. Lorenz Engell: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte* (Frankfurt a. M. u.a., 1992), S. 282f.

243 Feldmann: *Der Film als Kulturfaktor*, S. 38, vgl. Hagemann: *Der Film*, S. 169ff. u. 178f.

244 Vgl. K. H. Metz: *Ursprünge der Zukunft*, S. 26ff.

zur Zeit des Aufstiegs der Kinematografie durch eine nordwärts gerichtete (v.a. schwarze) Binnenmigration und zeitgleich von europäischen Einwanderungswellen gekennzeichnet waren,²⁴⁵ mag zwischen dem raschen Erfolg des Kinos und den Migrationsbewegungen ein Zusammenhang bestehen. Zahlreiche Autoren haben daher von einem „Einwandererkino“ gesprochen, dies insbesondere im Hinblick auf die positiven Effekte der leicht verständlichen Bewegtbilder bei der kulturellen Integration der Einwanderer (vgl. II.2).²⁴⁶ Der Filmhistoriker Jerzy Toeplitz betonte:

„Das Nickelodeon war keinesfalls nur eine bloße Zerstreung, sondern zugleich auch für die Neuangekommenen Schule und Information. Hier erhielten sie Lektionen im amerikanischen Lebensstil. [...] Leicht faßlich und nicht ohne Humor. [...] Die Macht und Position des amerikanischen Films stützte sich also nicht zuletzt gerade auf die Massen der Einwanderer.“²⁴⁷

Somit wäre die kommerzielle Bildtonunterhaltung in einem allgemeineren Sinn eine Art indirekter kultureller Erziehungsinstanz. Sie führt in Szenarien ein, behandelt Themen oder zeigt Motive, die häufig durchsetzt sind mit Konventionen wie stereotypen Charakterzeichnungen, schablonenhaften oder klischeebeladenen Liebesabenteuern usw. Verquickt mit dem vordergründigen Exotismus der Erzählinhalte sind stark vereinfachte und damit ebenso stark von der Realität abgekoppelte Versatzstücke eben jenes Alltagslebens, dessen unterhaltsames Korrektiv das Kino darstellen soll. Neben sexuellen Moral-, Heirats- und Familienvorstellungen viele andere, aus dem täglichen Leben gegriffene und zusätzlich verdichtete Rollenbilder, Leitideen, Umgangsregeln bis hin zur Schilderung des Ethos verschiedener Berufsgruppen wie Polizisten, Soldaten, Ärzten oder Anwälten. Diese für ein möglichst breites Publikum angefertigten Versatzstücke der Realität zeitigen weniger direkte Nachahmungseffekte, als dass sie vielmehr dazu beitragen, ein Gitter aus gemeinsam geteiltem Weltwissen zu formen; im günstigsten Fall steht dieses Unterhaltungsangebot dann neben vielen anderen Sozialisationsinstanzen wie Familie, Schule, Vereinen etc. Im Unterschied zu den anderen Sozialisationsinstanzen vermögen audiovisuelle Erzählfiktionen stereotypisierte, optisch und emotional ansprechende und somit potentiell konsensfähige, massenkompatible Vorbilder erzeugen, an deren fiktive Weltansichten, Handlungsstrategien, Normen und Ideale der Zuschauer anknüpfen kann. In diese Richtung argumentierte Osterland:

„Die Zuschauer glauben nicht [...] an Filme als ein Abbild der Wirklichkeit, sondern an die Wirklichkeit des Abbildes. Die Stereotypen Filmfiguren und die Handlungsklischees, deren sich der Film fraglos bedient, tragen dazu bei. Indem sie die Komplexität gesellschaftlicher Verhältnisse vereinfachen und statt zu erklären feststellen, nehmen sie dem Zuschauer die Not der Parteinahme und der Entscheidung ab. Was schon in seinem Bewußtsein war, erhält Gestalt, und ein Konsensus wird über Probleme hergestellt, die keine mehr sind. [...] Sollen Filme ihrer Orientierungsfunktion gerecht werden, so müssen sie so viel Distanz zur sich wandelnden Realität haben, daß aus Disparitäten ein relativ homogenes Bild entsteht, und doch gleichzeitig so realitätsnah sein, daß sie den Zuschauer nicht beirren. Um das Verhalten der Filmfiguren einigermaßen plausibel zu motivieren, fühlen die Produzenten sich deshalb verpflichtet, die Filmhandlungen mit Bezugspunkten zur Wirklichkeit auszustatten. Sie [...] ist auch und vor allem in den sich im Verhalten der Figuren ausdrückenden sozialen Werten und Normen identifizierbar.“²⁴⁸

Die Fähigkeit, indirekt über Filmfiguren und ihr Verhalten Werte und Normen zu transportieren,

245 Vgl. Udo Sautter: *Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika* (Stuttgart, 2013), 8. Aufl., S. 280ff.

246 Vgl. Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film. A Critical History* (New York, 1939), S. 72ff.; Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, S. 73.

247 Toeplitz: *Geschichte des Films 1895-1933*, S. 78.

248 Ebd., S. 217-218.

verweist auf das heimliche (sozial-)pädagogische Potential audiovisueller Narrative. So sah es auch Feldmann, der dem Kunstfilm, ebenso wie der Filmdokumentation, die Fähigkeit zur Verbreitung unmittelbarer Propaganda zuschrieb, doch zum Unterhaltungsfilm anmerkte, dass letzterer „mittelbare Propaganda“ darstelle, insbesondere durch die „Tarnung von Tendenzen sozialer, politischer oder weltanschaulicher Art, die sich durch humane Zwecke motivieren lassen“, d.h. über fiktionale zwischenmenschliche Konflikte und deren Lösungsangebot.²⁴⁹ Und nicht nur in der Kameraperspektive, der Musikuntermalung oder in den Aussagen eines begleitenden Erzählkommentars, sondern gerade auch in den Dialogen, im Handeln und im Aussehen der Filmfiguren können sich latente Bedeutungen manifestieren und verdichten. Man denke nur an Erich von Stroheim, der in zahlreichen US-Kinoproduktionen der Zwischenkriegszeit den Prototyp des „strammen Deutschen“ abgab;²⁵⁰ an Humphrey Bogart, als Verkörperung des urbanen Einzelgängers in den USA der 40er Jahre (vgl. Anhang 4 u. 5); oder an John Wayne, der in den 50er und 60er Jahren in Kriegsfilmern und Western das Gesicht des staatsstreuen, weißen Amerikas repräsentierte (vgl. Anhang 3). Selbst Autoren, die den populärkulturellen Unterhaltungsprodukten wenig erzieherisches Potential zugestehen, räumen zumindest ein, dass diese sehr wohl einen prägenden Einfluss auf ihre Zuschauer haben können. Obwohl er marxistische, soziologische oder psychoanalytische Deutungsansätze genauso ablehnte wie die konservative Kulturkritik seiner Zeit, gelangte Jarvie zu dem Schluss, dass selbst in modernen pluralistischen Gesellschaften breitenwirksame manipulative Wirkungen möglich seien. In Anlehnung an der Medientheorie McLuhans schrieb er:

„The immense influence of the cinema on fashions, dating habits, manner of speaking, senses of humour, *mores* generally everywhere in the world it has penetrated are due to it being hot. [...] The visitor to the U.S.A. can come across an insoluble chicken and egg problem: are the waiters, waitresses, taxi-drivers, etc., behaving like their movie counterparts, or are their movie counterparts modelled on the so-called real thing? The extent to which America is reflected *and moulded* by its movies is not yet matched by a parallel effect from television. [Herv. i. O.]“²⁵¹

Die Frage, ob die Bevölkerung von Spielfilmen geprägt wird oder ob es nicht die Spielfilme sind, die sich an der Bevölkerung orientieren und diese lediglich spiegeln, ist tatsächlich überflüssig. Als Teil eines Netzes ineinander verwobener und sich gegenseitig beeinflussender Kommunikationstechniken, bleibt der Spielfilm eine mediengestützte *soziale Praxis*, die tief in den gesamt-kulturellen Kontext eingelassen ist, d.h. in die Gesamtheit des strukturierten und zugleich fortwährend sich verändernden, menschlichen Zusammenlebens. Das bedeutet aber auch, dass die von Jarvie angeregte Fragestellung letztlich deswegen unentscheidbar ist, weil jede Praxis zwangsläufig auf denjenigen der sie ausübt zurückwirkt, ihn quasi im Vollzug mitverändert. Es bleibt lediglich offen, inwieweit die verschiedenen Wirkungen und Ergebnisse bestimmter kultureller Praktiken *bewusst* und *gewollt* sind. Wie Jarvie für die USA, so hat Walter Hagemann für das Nachkriegsdeutschland der 50er beobachtet, welch prägendes Potential das Kino besaß:

„Der 'schöne' Filmheld und das Pin-up-girl haben von Hollywood aus ihren Siegeszug durch die Welt angetreten und

249 Vgl. Feldmann: *Der Film als Kulturfaktor*, S. 32.

250 Vgl. Beller: *Die Deutschen als Hunnen*, S. 17f.; Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 344.

251 Jarvie: *Film and the Communication of Values*, S. 215.

in anderen Filmländern willige Nachahmung gefunden. Wenn irgendwo die Normung des Geschmacks eine Gefahr ist, so gilt das für die Sterne des Filmhimmels, werden sie doch zu 'Leitbildern' für Millionen unreifer Menschen, die sie in ihrem Auftreten, ihren Kleidern, Frisuren, Untugenden gedankenlos nachahmen.²⁵²

Einiges spricht dafür, dass Hagemanns Einschätzung der internationalen Dominanz des US-amerikanischen Kinos für weite Teile der deutschen Zeitgeschichte nach 1945 zutreffend war, sodass ihm bereits lange vor dem Ende des 20. Jahrhunderts eine Stellung eingeräumt werden muss, die „[...] zum Monopol geworden ist, das nicht nur Profite bringt, sondern auch Mentalitäten prägt.“²⁵³ In ähnlicher Weise wie Hagemann, wenn auch deutlich weniger aus moralischen Bedenken heraus, konstatierte Lothar Hack zum Typus des angloamerikanischen Kinohelden:

„Sich mit diesem Typ zu identifizieren, ist kaum mehr möglich; er agiert, tötet, liebt stellvertretend. Auf ihn kann man nur alle seine (makabren) Sehnsüchte projizieren und ihn in den kleinen Dingen nachzuahmen versuchen, indem man als Mann 'seine' Zigaretten raucht und als Frau die Dessous seiner Gespielinnen trägt.“²⁵⁴

In der Absicht, die für den deutschen Unterhaltungsfilm der 50er Jahre typischen männlichen Protagonisten von denjenigen der US-amerikanischen Konkurrenz negativ abzuheben und damit den *offensichtlichen* Identifikationscharakter der deutschen Filmhelden hervorzukehren, streitet Hack dem westlichen Actionhelden das Potential ab, dem Zuschauer ebenso eine positiv besetzte Figur zu sein, in die er sich einfühlen könne.²⁵⁵ Das ist aber auch dann der Fall, wenn sich der Zuschauer mit den Figuren soweit identifiziert, dass er deren Absichten und Handlungen nachvollziehen kann oder, wie Hack selbst bemerkte, soviel Sympathie zu ihnen aufzubauen vermag, dass er manche ihrer Gewohnheiten im eigenen Leben zu imitieren beginnt.

Es wäre zu fragen, in welchem Maße somit eine interkulturelle Normung stattfindet, und ob diese in national- oder gar regionalkulturellen Kontexten nicht vielmehr eine mehr oder weniger deutliche Bedeutungsverschiebung erfährt. Die Aussagen Hagemanns und Hacks werden zumindest mit Blick auf das identifikatorische Potential des Kinos durch die Populärkultur bestätigt.²⁵⁶ So hat die Popmusik, die sich überwiegend an einem jugendlichen Publikum orientiert, schon in den 70er Jahren den Einfluss von Spielfilmen allgemein und besonders den Vorbildstatus von Filmhelden thematisiert. Der Liedtext eines europaweit sehr erfolgreichen Musiktitels aus dem Jahre 1976 beginnt mit den Zeilen: „You feel like Steve McQueen when you're driving in your car, and you think you look like James Bond when you're smoking your cigar [...].“²⁵⁷ Bis in die jüngste Zeit wird das Phänomen Spielfilm in der Musik behandelt und dessen Inhalte und Figuren z.B. ironisiert, paraphrasiert oder einfach nur zitiert.²⁵⁸ Solche Musikinhalte mögen vordergründig den Erfahrungen

252 Hagemann: *Der Film*, S. 146.

253 Vgl. K. H. Metz: *Ursprünge der Zukunft*, S. 328.

254 Hack: *Soziologische Bemerkungen zum deutschen Gegenwartsfilm*, S. 353.

255 Vgl. ebd., S. 352ff.

256 Vgl. Dechert: *Stars all'italiana*, S. 223ff. u. 357ff.

257 Harpo: *Moviestar*, 7-Zoll-LP (7"-Single), Electric and Musical Ltd. und Electrola GmbH (EMI-Electrola), EMI 1 C006-35201 / D 1975, Laufzeit 3:25 min., [00:00:16 – 00:00:31].

258 Weitere Beispiele aus einer unüberschaubaren Fülle von Tonträgern mit ähnlichen Inhalten: Bernard Menez – *Je me prends pour Al Pacino* (2000), Waterloo & Robinson – *Hollywood* (1984), Bananarama – *Robert de Niro's Waiting* (1984), Toy Dolls – *James Bond (Lives Down Our Street)* (1985), Fat Boys – *Are You Ready for Freddy* (1988), Gorillaz – *Clint Eastwood* (2001) u.v.m.

oder dem Empfinden der jeweiligen Interpreten entspringen, ihr Erfolg beim Publikum deutet aber darauf hin, dass sie in irgendeiner Form letztlich auch dem Lebensgefühl der Zuhörer entsprechen. Die hier genannten Beispiele weisen daher auf die herausragende kulturelle Bedeutung des Unterhaltungsfilms hin, denn die Popmusik *spiegelt* zunächst nur den Einfluss des Filmmediums. Als Teil der modernen Populärkultur aber, d.h. als Teil eines intermedialen Geflechts aus vielen verschiedenen Kanälen, verstärkt die Musik den Einfluss von audiovisuellen Narrativen unter Umständen sogar und wirkt somit als Resonator und Multiplikator der möglichen Einflüsse und Wirkungen – etwa Mode, Benehmen, Sprechweisen etc. Viele andere Filminhalte, etwa Verfolgungsjagden mit beliebten Starschauspielern wie Steve McQueen, Sean Connery, Vin Diesel oder Daniel Craig, animieren kaum dazu, selbst auf ähnlich riskante Weise einen Pkw zu fahren. Die eigentliche Wirkung solcher Präsentationen mag eine ganz andere sein: mit der Verdichtung auf eine optisch ansprechend auftretende Hauptfigur und ebenso durch die audiovisuelle Plastizität und emotionale Persuasivität ihres erfolgreichen Handelns, werden Attribute wie maskuline Spontanität, Durchsetzungsfähigkeit, Mut, rabiante Selbstbehauptung u.ä. positiv hervorgehoben, überbetont und damit regelrecht „propagiert“. In Verbindung mit den Zielvorstellungen und Werten oder auch nur der Zugehörigkeit einer bestimmten Filmfigur, können in einem bestimmten historischen Rezeptionskontext gleich-zeitig übergeordnete gesellschaftliche Werte, soziale und politische Ideologien, erwünschte politische Haltungen, konkrete politische Programme etc. vermittelt werden. D.h. mit der Attraktivität des Aussehens, Auftretens und Handelns erfahren zugleich die mit der jeweiligen Figur verknüpften Werte, Überzeugungen und Ziele eine jedesmalige Aufwertung. Die Grundlage für diese vielfältigen (Neben-)Effekte bildet wohl in erster Linie das bereits angesprochene hohe Identifikationspotential von *Filmfiguren*. Laut einer Studie im Auftrag der US-Filmindustrie aus dem Jahre 1947 bevorzugten 65% der Befragten Filmprotagonisten ihres eigenen Geschlechts, wobei 52% von ihnen die *bewusste Identifikation* als Hauptgrund hierfür angaben.²⁵⁹ Dieses wesentlich auf den handelnden Figuren beruhende Identifikationspotential filmischer Erzählungen ist die Grundlage auch für solche Bedeutungen, Funktionen und Wirkungen, die vor allem geschichtswissenschaftlich relevant sind. So bemerkt Rainer Rother in Bezug auf nationale Mythen im Genre Historienfilm:

„Wie die Historienmalerei ist der Film in der Behandlung geschichtlicher Ereignisse auf ästhetische Bedingungen verwiesen, die ihm eine bestimmte Darstellungsart aufdrängen. In der Regel erscheint in ihm der Prozess, oder der Vorgang, ausschließlich als Figurenhandlung. Unvermeidlich sind diese Geschichten Fiktionen, und sie müssen als fiktive Geschichten attraktiv sein, bevor sie als Geschichtsmymen gelesen werden können.“²⁶⁰

Demnach ist weniger die Authentizität des dargestellten historischen Geschehens für die Eignung des Spielfilms als Kommunikat von Ideologien entscheidend, als vielmehr die Attraktivität der in ihm handelnden Figuren (vgl. I.4.1).

Wie stark der allgemeine ideologische bzw. ideologisierende Charakter des Unterhaltungsangebots

259 Dieter Prokop: *Soziologie des Films* (Frankfurt a. M., 1982), 2. erw. Auflage, S. 118. Vgl. Leo A. Handel: *Hollywood Looks at Its Audience. A Report on Film Audience Research* (Urbana, 1950), S. 146.

260 Rother: *Nationen im Film*, S. 11.

selbst in einer pluralistischen Gesellschaft tatsächlich sein könnte, mögen neu hinzugewachsene Praktiken seiner Nutzung veranschaulichen. Jarvies oben zitierte Einsicht, dass audiovisuelle Narrative stark auf die US-amerikanische Gesellschaft zurückgewirkt haben, ist nach den bisherigen Ausführungen nicht nur folgerichtig, sondern kann noch erweitert werden: vermutlich wird *jede* Gesellschaft rückwirkend durch ihre Unterhaltungsproduktion beeinflusst. Jarvie hatte seine obige Beobachtung bereits in den späten 60er Jahren gemacht, doch die Entwicklung der Kinofilmbranche deutet auf eine anhaltende *Intensivierung* und zugleich qualitative Veränderung der gesellschaftlichen Bedeutung des Unterhaltungsfilms hin (vgl. Anhang 1, Abb. 4-7).

Die Nutzung der audiovisuellen Erzählfiktion hat spätestens seit den 80er Jahren einen bemerkenswerten Wandel erfahren. Sie wird v.a. in den USA seither vermehrt zur Aus- und Weiterbildung von unternehmerischem Führungspersonal genutzt oder gar in wirtschaftlichen Studienfächern eingesetzt.²⁶¹ Bereits im Jahr 1985 schlugen die Autoren Larry K. Michaelsen und Emily E. Schultheiss einen Wildwestfilm wie *The Magnificent Seven* (USA 1960) zur universitären Vermittlung von kommunikativen Strategien bei der Durchsetzung von Einzel- und Gruppeninteressen vor.²⁶² Im Unterschied zum herkömmlichen Schulunterricht sollen auf diesem Wege ausgewählte Elemente audiovisueller Narrative zu Primärinhalten mit Lehr- und Vorbildcharakter werden. Inwieweit mit Hilfe der Erzählbilder nicht nur die alternativen Formen sozialen Verhaltens erlernt werden, sondern dabei gleichzeitig – womöglich völlig unbeabsichtigt – eine Art sublimier kultureller und ideologischer Konditionierung stattfindet, wäre auch und besonders für den Historiker eine wichtige Forschungsfrage. Wenn die mehr oder weniger verzerrten Abbilder der Kinorealität zu Vorbildern im Berufs- oder Privatleben deklariert werden, dann mag das selbst schon Effekt und Ergebnis einer langfristigen Entwicklung sein; und es eröffnet es eine qualitativ neue Ebene der Bedeutung des Unterhaltungsfilms für die ihn erzeugende Gesellschaft.

Laut Vinzenz Hediger vertreten immer mehr Autoren aus dem universitären Bereich – teilweise unter Berufung auf die stark fortgeschrittene Mediensozialisation des akademischen Nachwuchses – die Position, dass Spielfilme als Ersatz für Fallstudien eingesetzt werden sollten.²⁶³ Die laufenden Bilder werden zugleich als „potentiell wirkmächtige Modellierungen sozialen Verhaltens“ begriffen und die in ihnen präsentierte Kinorealität damit ohne größere Schwierigkeiten hingenommen – man

261 Vgl. Dennis A. Gioia/Daniel J. Brass: *Teaching the TV Generation: The Case for Observational Learning* [S. 11-15], in: *Organizational Behavior Teaching Review*, Vol. 10, Nr. 2. (1985).

262 Larry K. Michaelsen/Emily E. Schultheiss: *Bronson, Brenner, and McQueen: Do They Have Something to Teach Us About Influencing Others?* [S. 144-154], in: *Organizational Behavior Teaching Review*, Vol. 12, Nr. 4 (1987). Die Autoren führen hier einleitend aus: „Unfortunately, most of our students in both university and management training settings seem to perceive influence as one-way and downward and have difficulty expanding their view to include either the reciprocal nature of the process or the potential for lateral and upward influence. In attempting to overcome this problem we developed a classroom exercise that has proven to be extremely effective [...]. The Exercise is built around the full-length feature film, 'The Magnificent Seven' which portrays the dilemma faced by a group of farmers in northern Mexico in the latter half of the nineteenth century.“ (S. 144)

263 Vinzenz Hediger: *Von Hollywood lernen heisst führen lernen. Spielfilme als Schulungsfilme in der Management-Ausbildung* [S. 139-152], in: *Montage/AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 15, H. 1 (2006), S. 140f.

stoße dabei, so Hediger, auf „[...] ein bemerkenswertes Vertrauen darauf, dass Filme gesellschaftliche Prozesse und Entscheidungssituationen in einer angemessenen Komplexität darzustellen vermögen.“²⁶⁴ Die Nutzung von Spielfilmen dient zwar als Ersatz für Fallstudien in der universitären Ausbildung, also vor allem zur audiovisuellen Unterstützung der Vermittlung von beruflichen Verhaltensstrategien und Problemlösungskonzepten in der Sozialkommunikation, doch sind dies offensichtlich nur weitere Äußerungen einer tatsächlich „kulturprägenden Kraft des Unterhaltungskinos“²⁶⁵ und somit Beispiele für die komplexe Rolle audiovisueller Narrative in modernen Gesellschaften. In Anbetracht dieses soziokulturellen Einflusspotentials gehen einige Autoren so weit, Kinounterhaltung zu einem probaten Mittel dafür zu erklären, einem geneigten Publikum aus lernwilligen Zuschauern bestimmte schichtenspezifische oder berufliche Subkulturen näherzubringen, ja sogar *interkulturelle* Brücken zu schlagen und dadurch in fremde Kulturen einzuführen.²⁶⁶

So lässt sich aus dem bisher Gesagten bereits eine breite Palette an Leistungen und Funktionen des kommerziellen Unterhaltungsfilms ableiten: das Kino beeinflusst höchstwahrscheinlich viele verschiedene Prozesse wie etwa die Akkulturation oder Sozialisation von Individuen und ebenso die von größeren Kollektiven. Eine größere Bedeutung könnte ihm daher bei der Vermittlung von kulturellen Minima des Sozialverhaltens, beim Erlernen von berufs- oder geschlechtsspezifischer Rollen und bei der Inkorporation von grundlegenden Werten und Normen zukommen. Im sogenannten Fernsehzeitalter ab Mitte der 1950er Jahre, kann die allgemeine Mediensozialisation von Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen zu einem beachtenswerten (auto-)pädagogischen Faktor neben Elternhaus, Schule und Vereinswesen gezählt werden. Wie für die abstrakten Konzepte Akkulturation und Sozialisation, so dürfte der Einbezug von Spielfilmquellen auch bei der Erforschung mittel- und langfristiger Assimilations- und Integrationsprozesse fruchtbar werden, deren sich auch und gerade die Geschichtswissenschaft in steigendem Maße zuwendet. Derartige Prozesse strahlen darüber hinaus meist auf übergeordnete ökonomische, politische oder kulturelle Ebenen aus oder werden von diesen angeregt, sodass hier mittel- und langfristige Entwicklungen und subtile Umwälzungsprozesse ins Blickfeld geraten, die mit dem herkömmlichen, überwiegend schriftlich-textlichen Quellenmaterial nur unvollständig erfasst werden können. Kern der Bedeutung des Spielfilms in dem hier angesprochenen Sinn ist sein überaus hohes identifikatorisches Potential, das Stephen Lowry anhand der „impliziten Zuschauerposition“ darlegt:

„In einem konventionellen Film ist die Montage so konstruiert, daß man als Zuschauer die Erzählung kognitiv nachvollzieht, in die Handlung involviert wird, an den Emotionen der Figuren teilnimmt und dies aus wechselnden Perspektiven innerhalb des Handlungsraums sieht. Die Organisation der Blicke zwischen Figuren und die Einbeziehung der Zuschauer und Zuschauerinnen spielt hier keine geringe Rolle. Zugleich fördert das System der Blicke auch die Identifikation mit den Figuren. *Erzeugt* wird sie aber durch die gesamte Erzählung. Die Identifikation ist von unser-

264 Ebd., S. 145.

265 Ebd., S. 147.

266 Vgl. Charles A. Rarick: *Reflections on the Use of Foreign Film in the Classroom to Enhance Cross-Cultural Understanding* [S. 1-6], in: *The Journal of Human Resource and Adult Learning*, Vol. 3, Nr. 2 (2007), S. 3ff.; Mark Mallinger/Gerard Rossy: *Film as a Lens for Teaching Culture: Balancing Concepts, Ambiguity, and Paradox* [S. 608-624], in: *Journal of Management Education*, Vol. 27, Nr. 5 (Oktober 2003), S. 609.

en Wünschen, von unserer vorgeformten Identität, von der Steigerung der Gefühle durch Pathos oder Musik und von der gesamten Kino-Situation abhängig. Identifikation mit Figuren geschieht in Interaktion mit außerfilmischen Diskursen, die die Figuren, ihre Situationen und ihre Handlungen definieren und ihnen Bedeutung geben [...]. [Herv. i. O.]²⁶⁷

Eine solche Perspektive macht deutlich, dass das audiovisuelle Narrativ als eine historische Quelle vermutlich nicht allein durch eine mehr oder weniger genaue inhaltliche Analyse zu fassen ist. Der vordergründige Inhalt, zusammengesetzt aus Handlung, Kommentar und Dialogen, ist unter Umständen nicht einmal von ausschlaggebender Bedeutung für solche Funktionen, die audiovisuelle Erzählquellen wie der kommerzielle Kinofilm ausüben können. Kameraführung, äußeres Auftreten der Filmfiguren, spezielle Bildzitate oder musikalische Akzentuierung spielen hier genauso eine Rolle wie Themen und Motive, sowie die *außerfilmischen Kontexte*, in welchen diese Unterhaltungsprodukte ihre Wirkung entfalten und dadurch vielleicht eine übergeordnete politische, soziale und/oder sonstige historisch relevante Rolle ausüben mögen. Das von Lowry hervorgehobene Identifikationspotenzial, das sich aus filmhandwerklichen wie kontextuellen Aspekten ergibt, dürfte folglich für alle weiteren übergeordneten Funktionen eine grundlegende Rolle spielen.

I.3.4 Stabilisierung

Neben Funktionen, die innerhalb von überwiegend langfristigen Akkulturations- und Sozialisationsprozessen wirken, liegen Hinweise auf solche Funktionen vor, die für eher kurz- und mittelfristige politische und soziale Entwicklungen von Bedeutung sind. Im Gegensatz zu den Erzeugnissen der sogenannten Hochkultur, stellt die Volks- oder Populärkultur einen Bereich der Weltaneignung dar, der seine Impulse aus völlig anderen gesellschaftlichen Ursachen zu beziehen scheint. Sind antike Philosophien, schriftlich fixierte mittelalterliche Sagenstoffe oder das bürgerliche Theater des 19. Jhs. meist Ausdruck von Phasen politischer Stabilität und wirtschaftlicher Prosperität, stellt die Populärkultur im Gegenzug eine stetige, in ständiger Bewegung und Veränderung befindliche kulturelle Begleiterscheinung des gesamtgesellschaftlichen Entwicklungsprozesses dar. Die meisten uns bekannten Phasen totalen politischen Niedergangs und der Schriftlosigkeit werden von der Volks- oder Massenkultur überstanden, die den Umbruch festhält und verarbeitet, ja zum Fixpunkt einer gewissen kulturellen Kontinuität wird. Es ist daher anzunehmen, dass auch die spätmoderne Populärkultur aus anderen Gründen als die Hochkultur existiert und vermutlich andere Funktionen erfüllt. Während Umbruchs- und Konfliktphasen meist zum Rückgang der gesamten kulturellen Produktion führen, trifft das am wenigsten für die Populär- bzw. Massenkultur zu. Auch sie wächst und verdichtet sich v.a. in Ruhephasen. René König leitet dazu eine Art soziologisches „Gesetz“ ab,

„[...] das man als *die kumulative Tendenz des Konsums von Massenkommunikationsmitteln* bezeichnen kann. Es ist [...] nicht so, daß ein Medium hier das andere verdrängt, vielmehr scheinen sie umgekehrt mehr und mehr zu einer komplexen Wirkung zu gelangen, wobei die Einordnung von Film, Radio, Fernsehen, Zeitung, Zeitschriften, Illu-

267 Stephen Lowry: *Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers* [S. 113-128], in: *Montage/AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 1, H. 1 (1992), S. 124-125.

strierten usw. in den Alltag und die Ausbildung eines gewohnheitsmäßigen Konsumverhaltens ihnen gegenüber immer ausgeprägter wird. [Herv. i. O.]²⁶⁸

Dieser sich allmählich intensivierende Medienkonsum ist keineswegs autogen, sondern wird von der Gesellschaft mit angeregt und besitzt daher eine sozialfunktionale Komponente. Für König ist die – in *politischem* Sinne – stabilisierende Beeinflussung des Publikums eine Kernfunktion:

„In Zeiten revolutionärer Umformung einer Gesellschaft, vor allem aber in Kriegen und unter dem Eindruck der durch sie ausgelösten allgemeinen Furcht, erweisen sich die Menschen anfälliger für die Wirkung der Massenkommunikationsmittel, vor allem aber der Tiefenpropaganda im engeren Sinne, welche bestimmte Kommunikationsinhalte emotional zu fixieren sucht.“²⁶⁹

Aufgrund seiner verschiedenen Aussageebenen – Kameraperspektive, Figurendarstellung, Dialoge, Musik etc. – eignet sich vor allem der Unterhaltungsfilm zur emotionalen Fixierung bestimmter Botschaften. In Krisenzeiten ist demnach das Kino (und später auch das Fernsehen) ein stark frequentiertes Medium. Entsprechend konstatiert Lorenz Engell: „Kriege, Wirtschaftskrisen und gesellschaftliche Irritationsphasen sind [...] normalerweise von einer Hochkonjunktur der Filmindustrie begleitet.“²⁷⁰ Die Situation der seit dem ersten Weltkrieg international dominierenden US-Filmindustrie während der Weltwirtschaftskrise von 1929 und der darauffolgenden Depressionsphase scheint diese Ansicht zu bestätigen. Rückblickend bemerkt der Filmhistoriker Jacobs 1939:

„[...] financiers soon noticed that the depression which had prostrated most businesses had hardly touched the movies. This was astonishing, for from its earliest days as a one-man business to its establishment as a huge industry, the motion picture had been regarded as a speculative investment – as a business which, although steadily growing, was full of flagrant inefficiency, waste, and extravagance. Now that most industries were facing a sharp slackening of demand and the movie industry was experiencing a rush of orders and box-office boom, Wall Street awoke to the fact that what had been regarded as a shaky business was proving to be the safest of all.“²⁷¹

Erst 1933 zeitigte die Wirtschaftskrise auch Folgen für das US-Filmgeschäft, wobei das Nachlassen des Publikumsinteresses am seit 1928 eingeführten Tonfilm, sowie die erst seit Ende 1929 einsetzende stärkere Verflechtung der Filmstudios mit der strauchelnden Finanzbranche zwei wichtige Gründe für diese Verzögerung darstellen.²⁷² Dennoch ist der von Jacobs genannte Boom weit über den Oktober 1929 hinaus damit allein nicht zu erklären, denn er führt weiter aus:

„For full two years after the stock market crash, the box office had been unaffected, still thriving on the wonder aroused by the novelty of sound. The 'all-talking, all-singing, all-color' pictures had been entertainments that even a distraught and shorn public found money to pay for.“²⁷³

Es ist immerhin erstaunlich, dass eine von wirtschaftlicher Unsicherheit, Inflation und sinkenden Löhnen geplagte, zudem aufgrund der Besorgnis um ihre Ersparnisse verunsicherte, sowie durch Arbeitslosigkeit stetig bedrohte Bevölkerung weiterhin ihr Geld für ein so ephemeres und unwichtig erscheinendes Erlebnis wie den Besuch eines Kinotheaters ausgibt. Neben systemimmanenten und primär finanzwirtschaftlichen Ursachen muss daher noch ein weiterer Faktor dafür vorliegen, dass Kinounterhaltung in einer Zeit der ökonomischen Krise und damit in einer Phase großer Unsicher-

268 René König: *Soziologische Orientierungen. Vorträge und Aufsätze* (Köln u.a., 1965), S. 528.

269 Ebd., S. 531.

270 Engell: *Sinn und Industrie*, S. 260.

271 Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 420.

272 Vgl. ebd., S. 421ff.; vgl. Arthur Dobenstein: *USA* [S. 85-144], in: Ulrich Kurowski (Hrsg.): *Lexikon des internationalen Films. Band 2: Filmgeschichte nach Ländern. Kanada-Vietnam* (München, 1975), S. 113.

273 Ebd., S. 422.

heit kaum an Bedeutung verliert. Eine sehr ähnliche Entwicklung lässt sich nur wenige Jahre später beobachten: seit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbour im Dezember 1941 erlebte die amerikanische Filmbranche einen Aufschwung, der bis zum letzten Kriegsjahr 1945 anhielt. Der Zweite Weltkrieg, seit dem Sezessionskrieg die wohl tiefgreifendste militärische und politische Krisenzeit der Vereinigten Staaten, verhalf der bis kurz vor Kriegsausbruch stagnierenden Filmbranche zu erneutem Aufschwung – es kam zu einer regelrechten „Blütezeit Hollywoods“²⁷⁴. Nach Kriegsende gingen die Einnahmen im amerikanischen Filmgeschäft jedoch wieder deutlich zurück.²⁷⁵ Während aber die USA trotz aller militärischen Bedrängnis im Verlauf des Krieges keine Kriegshandlungen und Verwüstungen auf eigenem Territorium erdulden mussten, war dies bei anderen kriegführenden Nationen oft in erheblichem Umfang der Fall. Das Deutsche Reich etwa, hatte seit den fruchtlosen Bombenangriffen der deutschen Luftwaffe auf britische Städte und ganz besonders seit der im Sommer 1941 endgültig verlorenen Luftschlacht um England, im Gegenzug vermehrt alliierte Bomberoffensiven zu erdulden. Zu den bisweilen immensen Zerstörungen aus der Luft kamen wirtschaftliche Engpässe, Nahrungs- und Rohstoffmangel, hohe Opferzahlen, entmutigende militärische Niederlagen und Rückzüge, wobei schließlich seit Herbst 1944 sogar auf deutschem Boden gekämpft wurde. Angesichts der beträchtlichen Leiden des deutschen Volkes in der Endphase des Krieges zeigte sich selbst der Mentor des linientreuen deutschen Unterhaltungsfilms und „Reichsminister für Propaganda und Aufklärung“ Joseph Goebbels überrascht, als er im März 1945 in seinem Tagebuch bemerkte, dass die Bevölkerung weiterhin rege ins Kino gehe.²⁷⁶ Tatsächlich besuchten im gesamten Kriegsjahr 1943 über eine Milliarde Menschen die Kinos auf Reichsgebiet; in diesen zwölf Monaten wurden im Durchschnitt etwa 90 Millionen Besucher gezählt, in den noch statistisch erfassten Monaten in der Endphase des Zweiten Weltkrieges, im Dezember 1944 und im Januar 1945, waren es trotz der Zerstörung vieler Kinotheater immerhin noch durchschnittlich 60 Millionen.²⁷⁷ Trotz massiver Schäden an der Infrastruktur und trotz des Mangels an Rohfilmen und technischem Gerät, verzichtete die Bevölkerung keineswegs auf den vom Kino angebotenen audiovisuellen Unterhaltungskonsum. Dabei ist bemerkenswert, dass es weniger die offensichtlichen Propagandaprodukte, wie etwa politische oder historische Belehrungs- und Erziehungsfilme, als vielmehr die vergleichsweise seichten und heiteren Liebesfilme und Komödien waren, die das Publikum in die Vorführtheater lockten. Großer Beliebtheit erfreuten sich ganz besonders solche Produkte, die dazu angetan waren, „[...] den Krieg zwar nicht vergessen zu lassen, aber doch zu demonstrieren, daß es neben und in ihm Möglichkeiten des Träumens von einer heileren und problem-

274 Prokop: *Soziologie des Films*, S. 175.

275 Clayton R. Koppes/Gregory D. Black: *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies* (New York, 1987), S. 326.

276 Gerd Albrecht: *Kino am Abgrund. Film im Dritten Reich zum Jahreswechsel 1944/45* [S. 99-116], in: Karl Friedrich Reimers/Christiane Hackl/Brigitte Scherer (Hrsg.): *Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten* (München, 1995), S. 99.

277 Ebd., S. 113.

loseren Welt gibt.“²⁷⁸ Während aber auf der Mikroebene der historischen Betrachtung, also auf der Ebene des individuellen Handelns, der eskapistischen Erwartungshaltung eine wichtige Rolle bei der Nutzung audiovisueller Narrative zukommt, verschiebt und verringert sich deren Bedeutung umso mehr, je großflächiger das Schlaglicht des historischen Interesses fällt. Aus der vogelperspektivischen Sicht auf das Gesellschaftsganze, d.h. auf der Makroebene der historischen Betrachtung, ist es weniger das individuelle Fluchtmoment, das im Zentrum steht, als vielmehr der Aspekt der allgemeinen *Stabilisierung*. Peter Bächlin stellt hierzu fest:

„Je größer die Versagungen sind, welche die Menschen in der Realität erleiden, desto notwendiger wird es sein, daß sie sich durch Phantasiebefriedigungen für die realen Versagungen entschädigen können. Damit werden diese Phantasiebefriedigungen zu einer mächtigen Stütze der gesellschaftlichen Stabilität.“²⁷⁹

Mit dem Blick auf Staat und Gesellschaft erhält der Unterhaltungskonsum eine andere Qualität. Es geht hier nicht länger – und nicht nur in Kriegs- und Krisenzeiten – um einen Vorgang der *inneren* Stabilisierung von Individuen, sondern um die Stabilisierung der „Ordnung“ – der hierarchischen Strukturen und des Beziehungsgeflechts – innerhalb von Großgruppen. Kino und Spielfilm sind aus dieser Sicht nur Teile eines größeren medialen Netzes, das über seine verschiedenen Unterhaltungsangebote kurzzeitige Kompensationen bereitstellt, die zwar zunächst das *Individuum* mit widrigen politischen, sozialen oder ökonomischen Umständen soweit versöhnen, dass es auf mittlere und lange Sicht funktionierender Teil eines *übergeordneten Kollektivs* bleibt; aufgrund des allgemeinen Massencharakters der modernen Gesellschaft und der in ihr genutzten Medien, sind derartige Wirkungen zugleich auf größere Bevölkerungsgruppen ausgedehnt. Diese hier postulierte Stabilisierungsfunktion erscheint als äußerst facettenreich und lässt sich nach politischer, sozialer, militärischer, ökonomischer und sonstiger Stabilität aufgliedern, wobei der Spielfilm zu jedem der genannten Bereiche einen Beitrag leisten kann. Besonders aufschlussreich für jede zeithistorische Betrachtung des Zusammenspiels von Massenkultur und Politik – und ebenso für die Einschätzung der historischen Quellengruppe Spielfilm – ist der politische Aspekt vordergründig unpolitischer Unterhaltungsprodukte. Als rein individueller Akt ist der Unterhaltungskonsum zunächst kaum von politischer Tragweite, als eine gesellschaftliche Praxis und damit Angelegenheit ganzer sozialer Gruppen besitzt er dagegen stets einen immanent politischen Charakter; und je intensiver sich dieser Konsum zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Gesellschaft einmal ausgeprägt hat, umso größer wird demnach auch seine politische Bedeutung zu dieser Zeit sein. Die Frage also, ob einer politischen Botschaft bzw. Wirkung eine tatsächliche *Absicht* zugrunde liegt ist *zweitrangig*, sobald es sich um Botschaften vermittelt einer etablierten und allgemein akzeptierten *sozialen Praxis* handelt – und der Kinokonsum ist eine soziale Praxis par excellence. Dem entsprechend stellte Osterland und in Bezug auf den deutschen Nachkriegsfilm fest: „Gleichviel ob gewollt oder nicht, stellt jeder Film einen politischen Beitrag dar.“²⁸⁰ Ganz ähnlich weisen Martin Loiperdinger und Klaus Schönekeas

278 Ebd., S. 110.

279 Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 12-13.

280 Osterland: *Geschichtsbilder in Filmen*, S. 186.

darauf hin, dass die NS-Propaganda selbst den unpolitischen, abendfüllenden Spielfilm „zur Implementierung staatspolitisch wertvoller Lernprozesse“²⁸¹ nutzen konnte. Bei ihrer Untersuchung der UFA-Produktion *Die große Liebe* (1942) bemerken Loiperdinger/Schönekas eine zweifache politische Wirkung dieses im ersten Moment weitgehend unpolitisch scheinenden Kinofilms. Einerseits handelt es sich um eine harmlose Liebesgeschichte, dazu angetan, den Zuschauer von den Sorgen und Nöten des Alltags abzulenken, ihm einen virtuellen Fluchtraum zu bieten. Vor dem Hintergrund des Kriegsgeschehens und der wachsenden Probleme auch an der deutschen „Heimatfront“ betrachtet, kann das allerdings bereits als ein politisch relevanter Effekt bewertet werden: der Einzelne kompensiert Versagungen, für die er im Fall eines Mangels an Kompensationsmöglichkeiten staatliche Stellen oder gar die politische Führung verantwortlich machen könnte. Indem ein solcher Spielfilm eine Art Ventil bzw. einen Ausgleich schafft, trägt er dazu bei, dass die zur öffentlichen Artikulation drängenden Probleme und kritischen Fragen in gewisser Weise kaschiert, überlagert und gedämpft werden. Zu dieser allgemeinen, verdeckt politischen Wirkung des Unterhaltungsfilms kommt andererseits eine direkte politische Botschaft in *Die wahre Liebe* hinzu. Hier wird zwar die romantische Geschichte eines durch Kriegsumstände getrennten Liebespaares erzählt, jedoch zusammengefasst und auf die damalige Situation bezogen handelt es sich um einen mit filmhandwerklichen Mitteln bewerkstelligten Verzichts- und Durchhalteappell (vgl. Anhang 4).²⁸² Das letztlich offene Ende der geschilderten Liebesgeschichte, der ungewisse Verlauf der Liebesbeziehung zwischen dem an der Front kämpfenden Luftwaffenoffizier und der Revue-Sängerin, ist allein schon dank filmischer Darstellungsmittel positiv genug gezeichnet, um vom Zuschauer akzeptiert zu werden. Die Absicht ist daher offensichtlich: einerseits „wird die Bereitschaft propagiert, auch längerfristig auf ein geregeltes Privatleben zu verzichten“, andererseits formuliert und bekräftigt der Film die „unzweideutige Unterordnung des privaten Glücks unter die Ableistung der kriegsdienstlichen Pflichten.“²⁸³ Neben rein filmischen Mitteln nutzt *Die Wahre Liebe* auch Musik um die Botschaft zu verstärken und mit anderen Unterhaltungsmedien zu verknüpfen: so untermalen die seit 1942 im Rundfunk gesendeten und von der bekannten Filmdarstellerin Zarah Leander gesungenen Lieder „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n“ und „Davon geht die Welt nicht unter“ das Leinwandgeschehen an bedeutungsvollen Stellen.²⁸⁴ Dadurch wird die politisch relevante Filmaussage zusätzlich auf musikalischer Ebene etabliert, sodass Film und Musik ineinandergreifen und sich sozusagen gegenseitig in ihren übertragenen Bedeutungen aufladen. Für den damaligen Zuschauer blieb diese auf den Kriegsalltag zielende Botschaft durch die populär gewordenen Lieder auch nach dem Kinobesuch – durch Goebbels „Volksempfänger“ losgelöst vom ursprünglichen Verbreitungsmedium – weiterhin abrufbar. Zusammen mit den anderen NS-Unterhaltungsproduktionen,

281 Loiperdinger/Schönekas: *'Die große Liebe' – Propaganda im Unterhaltungsfilm*, S. 143.

282 Vgl. ebenda, S. 144 u. S. 148.

283 Vgl. ebd., S. 144 u. 151.

284 Ebd., S. 145 u. S. 150.

etwa *Wenn wir alle Engel wären* (1936), *Frau meiner Träume* (1944), *Philharmoniker* (1944), *Das Herz muß schweigen* (1944) u.v.m., die zum Teil sehr ähnliche Botschaften enthalten, ist ein Spielfilm wie *Die wahre Liebe* vordergründig unpolitisches Kino, das allerdings mit nicht zu unterschätzender politischer Stabilisierungsfunktion.

Das Unterhaltungskino leistet aber nicht nur in autoritären politischen Systemen einen *direkten* Beitrag zur politischen Stabilität. Besonders in Krisenzeiten darf diese Funktion auch unter demokratischen Vorzeichen vermutet werden. In pluralistischen Systemen mag die agitierende Botschaft zwar seltener erzwungen sein und ebenso können derartige Filmprodukte aufgrund ihres Warencharakters meist viel näher am Geschmack des Publikums liegen, ändert jedoch nichts an deren politischer Funktionalität. Eine besonders auffällige Parallele zu den Aussagen in *Die wahre Liebe* findet sich in der US-Produktion *Casablanca*, die heutzutage als „Kultfilm“ gilt.²⁸⁵ Wie sein deutscher Gegenpart ist *Casablanca* ebenfalls im Jahr 1942 gedreht und enthält eine fast identische Botschaft: Den indirekten Verzichtsappell. Dieser besteht im wesentlichen darin, dass der Protagonist sich am Ende entgegen seiner Gefühle von seiner Geliebten abwendet, um mit einem neu hinzu gewonnenen französischen Companion einer ungewissen, aber vermutlich kämpferischen Zukunft entgegenzugehen. Diese „objektiv lustfeindliche Entscheidung“ lässt sich einfach übersetzen: „Auf den ersten Blick lehrt *Casablanca* demzufolge, daß sich das Glück des einzelnen dem der Gesamtheit unterzuordnen habe; der antifaschistische Kampf sei wichtiger als die Liebesbeziehung zwischen zwei Menschen.“²⁸⁶ Auch *Casablanca* nutzt die musikalische Ebene, um die bereits aus der Handlung und den Dialogen ersichtliche Filmaussage emotional zu verankern. Diese musikalische Fixierung leistet das Lied „As Time Goes By“, dessen Refrain zusammen mit dem Filmkontext und der realen Kriegssituation als erneuter Verzichtsappell gelesen werden kann: „You must remember this, a kiss is just a kiss, a sight is just a sight – the fundamental things apply, as time goes by.“²⁸⁷ Die auf größtmögliche (emotionale) Zustimmung abzielende Verzichtsbotschaft, das Hintanstellen privaten Glücks zugunsten eines individuellen Beitrags für die Allgemeinheit, ist nicht auf diesen Einzelfall beschränkt, sondern findet sich in Kinoproduktionen wie *Sergeant York* (1941), *Passage to Marseille* (1944) oder *The Story of G.I. Joe* (1945) wieder.

I.3.5 Legitimation und Desinformation

Der möglicherweise stabilisierende Effekt des Unterhaltungskonsums, der einerseits aufgrund eska-

285 Vgl. Andreas Missler-Morell: *Ich seh' dir in die Augen kleines: Casablanca – der Kultfilm* (München, 1992); Richard Brown: *Foreword* [S. 7-10], in: Howard Koch: *Casablanca. Script and Legend* (New York, 1992), S. 7.

286 Ingeborg Faulstich/Werner Faulstich: *Modelle der Filmanalyse* (München, 1977), S. 100; nach Aussage von Howard Koch, einem der Drehbuchautoren, war diese Lesart von Produktionsbeginn an intendiert, vgl. Howard Koch: *Casablanca. Script and Legend*, S. 99, vgl. S. 17ff.

287 DVD mit Kinoversion von *Casablanca* (USA 1942/43), Produktion: *Warner Bros.*, internationaler Vertrieb/Vertrieb in Deutschland: *Turner Entertainment Co./Warner Home Video Germany*, Laufzeit: 98min., [0h 31min 25sek – 0h 31min 47sek].

pistischer Wirkungen schon im Akt des Konsums selbst begründet liegen könnte, sich andererseits in den mehr oder weniger offensichtlichen Botschaften der konsumierten Unterhaltungsfilme manifestiert, liegt zwei weiteren hypothetischen Funktionen nahe: Der politischen *Legitimation* (bzw. *Desinformation*) und der *Massenmobilisierung* (vgl. I.3.6). In ihrer Arbeit zu Rolle des US-Kinos im Zweiten Weltkrieg schreiben Clayton R. Koppes und Gregory D. Black in Bezug auf *Sahara* () der vor dem Hintergrund des alliierten Nordafrikafeldzugs spielt: „The Germans were tough but not unbeatable. The Italians were presented as despising fascism. Sahara, released in July 1943, was a timely confirmation of Allied policy toward Italy.“²⁸⁸ Damit ist der Aspekt der politischen Legitimation angesprochen – eine Funktion, die wesentlich auf den Merkmalen der relativen Voraussetzungslosigkeit, Einfachheit und Eindeutigkeit aufbaut (vgl. I.3.1).²⁸⁹ Diese machen schon das frühe Kino zu einer Form von Sozialkommunikation, die auch aufgrund ihrer Erschwinglichkeit und ihrer großen Beliebtheit sehr gut für eine Informationsübertragung von „Oben“ nach „Unten“ geeignet ist. In diese Richtung weisend, gelangt Ross in seiner Untersuchung des Zusammenhangs von Massenmedien und (deutscher) Nationalentwicklung zu folgender Einschätzung:

„Nearly all contemporary observers [...] agreed that film was an immensely powerful new form of mass communication. More than newspapers, magazines, or books, film was seen as an ideal vehicle for conveying messages and values to a mass public that often lacked the education or inclination to absorb large amounts of information through reading. It was not only decidedly user-friendly, but its unique ability to show the 'genuine article' lent it a degree of credibility and persuasiveness that [...] made a more indelible imprint on the thoughts and opinions of an audience than any other medium.“²⁹⁰

Nicht nur aus der größeren Distanz des Nachgeborenen, sondern auch aus der Perspektive des Zeitzeugen erscheint bereits das frühe Stummfilmkino als *Mittel vertikaler Sozialkommunikation*. Hugo Münsterberg, einer der ersten, die sich um eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium bemühten, schrieb im Jahr 1916: „[...] in any case 'the movies' have become the most popular entertainment of the country, nay, of the world, and their influence is one of the strongest social energies of our time.“²⁹¹ Nach Münsterberg gestatte der Einfluss dieses Mediums eine positive Veränderung des Denkens und Handelns der Massen: „[...] any wholesome influence emanating from the photoplay must have an incomparable power for the remolding and upbuilding of the national soul.“²⁹² Als ein Zeitzeuge, Regisseur und späterer Filmhistoriker führt Lewis Jacobs dazu aus:

„With earnest persistence the movies pointed their moral lessons, exposed corruption, pleaded causes, elaborated their sociological and religious sermons – as the manufacturers, conscious of their high mission, were quick to advertise. [...] Throughout these years evidence of the great potency of motion pictures as a social force had piled up steadily. How readily they could indoctrinate the public with special ideas and ideals was now being realized. Even the censorship advocates and other reformers of earlier years had not exaggerated the power of the screen.“²⁹³

Die fiktiven Bewegtbilderzählungen finden auch bei jenen Gehör, die dem Buch, der Zeitung, der religiösen Predigt oder der politischen Rede regelmäßig den Rücken kehren. Hatte man dies, zumin-

288 Koppes/Black: *Hollywood Goes to War*, S. 304.

289 Vgl. Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 147ff. u. S. 404ff.

290 Ross: *Media and the Making of Modern Germany*, S. 43-44.

291 Hugo Münsterberg: *The Photoplay. A Psychological Study* (New York u.a., 1916), S. 215.

292 Ebd., S. 223.

293 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 138 u. 155.

dest auf politischer Ebene, im Ersten Weltkriege relativ spät erkannt, so nahm die politische Nutzung des Kinos bis zum Zweiten Weltkrieg und darüber hinaus immens zu. In demokratischen Gesellschaften wie den USA domestizierte sich die Filmbranche schrittweise selbst, als man auf Produzentenseite erkannte, dass es von großem Vorteil sein kann, innenpolitisch zugunsten einer mehrheitsfähigen politischen Linie Partei zu ergreifen. Im Februar 1941, noch vor dem japanischen Angriff auf Pearl Harbour und dem dadurch erzwungenen Kriegseintritt Amerikas, bedankte sich Präsident Roosevelt bei der Filmindustrie für ihre Verdienste und ihre politische Kooperation.²⁹⁴ Dazu mögen auch die antifaschistischen Überzeugungen vieler deutscher Emigranten (darunter zahlreiche Drehbuchautoren und Regisseure) beigetragen haben,²⁹⁵ ebenso die Solidarität mancher jüdisch-amerikanischer Filmschaffenden mit ihren, seit den Nürnberger Rassegesetzen von 1935 offiziell zu Bürgern zweiter Klasse erklärten deutschen Glaubensgenossen. Indes, die tieferen Gründe für die Nähe von Filmsystem und politischer Führung auch in Demokratien sind vermutlich struktureller Art (vgl. II.3). Schon Roosevelts Reformpolitik des New Deal während der 30er Jahre wurde von der Kinobranche bereitwillig mitgetragen und zum Teil mit Hilfe ihrer Erzeugnisse propagiert.²⁹⁶ Osterland stellt zum Phänomen der nicht-staatlichen politischen Propaganda fest:

„Ideologisch-politische Konsequenzen sind auch dort nicht von der Hand zu weisen, wo eine kapitalistische Konkurrenzwirtschaft anscheinend nur das offeriert, was das Publikum sich wünscht. Aus Profitgründen gilt es, möglichst viele zu befriedigen und keinen potentiellen Kunden abzuschrecken.“²⁹⁷

Je kapitalintensiver ein Wirtschaftszweig wird, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass es aufgrund von wirtschaftlichen Eigeninteressen der in diesem Wirtschaftszweig Produzierenden zu einer allmählichen Annäherung an die Ebene der Politik kommt. Jeder Konflikt mit der politischen Führung, mit staatlichen Stellen etc. kann zur Verabschiedung von Gesetzen führen oder sonstige Maßnahmen heraufbeschwören, die das Geschäft beeinträchtigen oder die Produktion stören (z.B. Zensur, Steuern, repressive branchenspezifische Gesetze etc.). Auf der anderen Seite liegt es nahe, dass das auf immer größere Investitionen angewiesene und daher im Laufe der Zeit immer stärker mit dem Finanzsektor verflochtene Feld der Filmproduktion von sich aus politische Interessen entwickelt. Aus der ökonomischen Logik des gewinnorientierten Kapitaleinsatzes heraus liegt es nahe, auf einen für das jeweils betriebene Geschäft vorteilhaften gesetzlichen Rahmen hinzuwirken. Je kapitalintensiver ein Wirtschaftszweig wird, desto drängender sein Verlangen nach größtmöglicher ökonomischer Stabilität – und diese ist letztlich nur durch die Stabilität des Gesamtsystems gewährleistet, was eine tendenzielle Interessenkongruenz von Filmproduktion und politischer Ebene ergibt. In den USA hatte diese Interessenkongruenz ihren ersten Niederschlag in der 1922 durch freiwilligen Zusammenschluss der Filmstudios entstandenen Organisation *Motion Pictures and Distributors of America* (ab 1947 *Motion Pictures Association of America*), die Richtlinien zu politisch,

294 Koppes/Black: *Hollywood Goes to War*, S. 36.

295 Vgl. Günter Peter Straschek: *Handbuch wider das Kino* (Frankfurt a. M., 1975), S. 33.

296 Vgl. Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 515ff.

297 Osterland: *Gesellschaftsbilder in Filmen*, S. 17.

moralisch und sozial erwünschten Filminhalten herausgab.²⁹⁸ Diesbezüglich postulierte Kurt H. Busse bereits 1930 die „Zwangsläufigkeit [der] Anpassung aller Filmideologie an massive materielle Interessen“, womit er auf die indirekte politische Abhängigkeit der Filmproduktion hinwies.²⁹⁹ Solche Mechanismen der Selbstregulierung mögen die Voraussetzungen einer langfristig ungestört ablaufenden kommerziellen Filmproduktion bilden.³⁰⁰ Die politische Ebene kann sich ihrerseits der Filmbranche annähern, indem sie deren Produkte fördert und gleichzeitig bestimmte Inhalte *fordert* – auch der Staat und die ihn bestimmenden politischen Interessengruppen sind somit potentielle „Kunden“ der Filmindustrie. Besonders in Krisenzeiten kann daher die Öffentlichkeit einer demokratischen Gesellschaft ebenfalls Zielobjekt forciert staatlich-politischer Beeinflussung werden. Zu den letzten Jahren vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs bemerkt Jacobs:

„As always in critical times, the capacity of movies to mold opinion is put to use by those who control them. Sometimes the use of the motion picture as propaganda is unintentional; but when those who control pictures have a stake in the issues – such as when labor problems or the threat of fascism is involved – the use is deliberate. During the crisis of the thirties the participation of the movie in public discussion has been pronounced. [...] However, the movie's responsibility to society has been taken lightly.“³⁰¹

Wie hoch der Grad an willentlicher Beeinflussung durch die Produzenten des Unterhaltungsangebots und die beinahe tagesaktuelle politische Instrumentalisierung dieses Angebots sein kann, darauf deutet die Entwicklung des Verhältnisses von Politik und Kino im Zweiten Weltkrieg hin. In den USA hatten Präsident Roosevelt und sein Beraterkreis bis zum Dezember 1941 zunächst eine eher informelle Medienpolitik betrieben und der Filmindustrie die politische Initiative überlassen. Roosevelt pflegte in seiner Amtszeit persönliche Kontakte zu Studiobesitzern, bevorzugte mündliche Absprachen und versuchte, sich die Massenmedien auf freiwilliger Basis gewogen zu halten.³⁰² So gab es bereits seit Juni 1940 auf Seiten der Filmschaffenden eine Plattform zur freiwilligen Koordination ihrer Zusammenarbeit mit dem Staat: Das *Motion Picture Committee Co-operative for National Defense*, aus dem nach dem Angriff auf Pearl Harbor (und mit stärkerer Einflussnahme der Regierung) schließlich das *War Activities Committee of the Motion Picture Industry* hervorging.³⁰³ Angesichts der Erfordernisse eines längeren militärischen Engagements in einem Krieg, der gegen mehrere hochgerüstete Gegner und auf zahlreichen Kriegsschauplätzen geführt werden musste, konnte sich die US-Regierung nicht mehr allein auf die freiwillige Zusammenarbeit der Filmproduzenten verlassen. Es galt, die Bevölkerung einerseits so schnell wie Möglich von der interven-

298 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 290f.; vgl. Erik Lunde: *The Story of Censorship and the American Film Industry* [S. 198-221], in: Barry R. Litman (Hrsg.): *The Motion Picture Mega-Industry* (Boston u.a., 1998), S. 201ff. Es handelte sich zunächst um eine Liste von „Don'ts and Be Carefulls“, die 1930 von einem strafferen „Production Code“ abgelöst wurde.

299 Vgl. Busse: „Soziologie der Kunst“, S. 188.

300 Vgl. Lewis: *Hollywood vs. Hard Core*, S. 6. Lewis bemerkt hier zur inhaltlichen Selbstkontrolle: „[...] the political and social utility of film censorship is altogether secondary to its economic function. Like other forms of industrial regulation, content censorship functions to secure the long-term health of the industry as a whole.“

301 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 507.

302 Vgl. Dobenstein: *USA*, S. 113; Koppes/Black: *Hollywood Goes to War*, S. 50, die Autoren bezeichnen hier F. D. Roosevelts Medien- und Propagandapolitik als „melange of caution, indirection, duplication, half-measures, and ambiguity.“

303 Vgl. Roger Manvell: *Films and the Second World War* (London, 1974), S. 116.

tionistischen Position der Regierung zu überzeugen und andererseits ihren Kriegswillen auf lange Sicht aufrecht zu erhalten. Daher wurden bis Mitte 1942 mehrere Behörden installiert: Das *Office of Government Reports*, das wesentlich straffer organisierte *Office of War Information* (OWI), sowie weitere, daran angeschlossene oder ebenfalls mit der Aufsicht über die Massenmedien befasste staatliche Stellen wie das *Bureau of Motion Pictures* oder das *Office of Censorship*.³⁰⁴ Im Juni 1942 wurde der Kinobranche von staatlicher Seite schließlich ein Katalog aus sieben Fragen vorgelegt, die diese bei ihren Produktionen nunmehr zu berücksichtigen hatte:

„1. Will this picture help win the war? 2. What war information problem does it seek to clarify, dramatize or interpret? 3. If it is an 'escape' picture, will it harm the war effort by creating a false picture of America, her Allies, or the world we live in? 4. Does it merely use the war as the basis for a profitable picture, contributing nothing of real significance to the war effort and possibly lessening the effect of other pictures of more importance? 5. Does it contribute something new to our understanding of the world conflict and the various forces involved, or has the subject already been adequately covered? 6. When the picture reaches its maximum circulation on the screen, will it reflect conditions as they are and fill a need current at that time, or will it be out-dated? 7. Does the picture tell the truth or will the young people of today have reason to say they were misled by propaganda?“³⁰⁵

Das vom OWI für die wichtigsten US-Filmschaffenden erstellte *Government Information Manual for the Motion Pictures Industry* betonte zudem mehrfach die herausragende Bedeutung der Filmindustrie für die staatliche Aufklärungsarbeit und bezeichnete Spielfilme als „most effective means possible“.³⁰⁶ Zudem unterstrich es deren massenmobilisierende Wirkung, etwa im Zusammenhang mit der geforderten „manpower mobilization“:

„America needs 10,000,000 more workers to arm the army. [...] This problem affects every man and woman in the country, because this is total mobilization. It affects you, the people who make motion pictures, because on you rests a large share of the responsibility of explaining the program, of dramatizing the need, of supplying the inspiration that will line the whole nation behind the production front.“³⁰⁷

Dem OWI unterstellt, beschäftigte sich das *Bureau of Motion Pictures* hauptsächlich mit der begleitenden Korrektur filmischer Inhalte: „Script review became a major part of the office' work.“³⁰⁸ Besonderer Wert wurde unter anderem auf die möglichst aktuelle Darstellung von Freund und Feind gelegt, so wie es das *Government Information Manual* vorsah.³⁰⁹ Legt man all diese formellen und informellen Aspekte einer Filmproduktion wie *Casablanca* zugrunde (vgl. Anhang 5), erscheint dieser Spielfilm nicht mehr nur als abendfüllende Unterhaltung mit stabilisierendem Verzichtsappell, sondern als ein Mittel, eine bestimmte politische und militärische Entwicklung zu legitimieren und die Zuschauer zu mobilisieren. Letzteres geschieht bereits durch die verschiedenen Figurenzeichnungen und das Handeln von Freund und Feind, sowie vor allem durch Dialoge, mit denen nahezu beiläufig auf die aktuelle Weltlage Bezug genommen wird, etwa wenn der anfangs egoistisch handelnde Protagonist zu hören bekommt: „My dear Rick, when will you realize that in this

304 Vgl. Koppes/Black: *Hollywood Goes to War*, S. 50ff.

305 Ebd., S. 66-67; vgl. K. R. M. Short (Hrsg.): *Washington's Information Manual for Hollywood* [S. 171-180], in: *Historical Journal of Radio, Film, and Television*, Jg. 3, Nr. 1 (1983).

306 Bureau of Motion Pictures (Hrsg.): *Government Information Manual for the Motion Pictures Industry* (Washington D.C., 1942), in: *Indiana University Bloomington – Libraries, Digital Archives* (Online-Datenbank), [URL: <http://www.libraries.iub.edu/index.php?pageld=3301>], Fact Sheet No. 3, S. 6, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

307 Ebd., Fact Sheet No. 7, S. 9, vgl. Fact Sheet No. 8.

308 Koppes/Black: *Hollywood Goes to War*, S. 84.

309 Vgl. *Government Information Manual for the Motion Pictures Industry*, Sektion III: *With Whom We Are Allied In Fighting*.

world today isolationism is no longer a practical policy?“³¹⁰

Wie filigran sich ein solches Produkt aber – mit Blick auf die von seinen Herstellern erwünschte breite Rezeption inhaltlich relativ anspruchslos gestaltet – am Zeitgeschehen orientieren kann, wird aus der Retrospektive erst ersichtlich, wenn man den konkreten politischen Kontext seiner Produktion und Veröffentlichung, sowie die daran anschließende Reaktion des OWI berücksichtigt. Weit vor dem Juni 1942, als die Dreharbeiten zu *Casablanca* begannen, hatte sich die politische und militärische Führung der USA in mehreren strategischen Beratungen mit ihren Verbündeten auf eine militärische Operation in Nordafrika geeinigt.³¹¹ Mit dem alliierten Eingreifen in Nordafrika im Rahmen der groß angelegten Landeunternehmung *Torch* verband sich die Hoffnung, dass die französische Afrika-Armee kaum Gegenwehr leisten und rasch die Seiten wechseln würde.³¹² Während der Landung an den nordwestafrikanischen Küstenstädten Algier, Casablanca und Oran zeigte sich jedoch, dass die Franzosen starke Gegenwehr zu leisten bereit waren und den Alliierten hohe Verluste beibrachten.³¹³ Entscheidend für den Erfolg der Operationen war aber das Verhalten der Vichy-Franzosen, denn das eigentliche Ziel hieß Tunesien. Bis dahin, so zumindest die Erwartungen, hatten sich die unter dem Befehl von Vichy stehenden französischen Truppen der alliierten Seite anzuschließen und mit diesen gemeinsam die deutsch-italienische Afrika-Armee zu bekämpfen. Eben das geschah nur teilweise und zögerlich. Auf dem Vormarsch in Richtung Tunis komplizierte sich die Situation: Amerikanische und britische Truppen wurden zwar von einigen Einheiten aus Freifranzosen und übergelaufenen Vichy-Truppen unterstützt, mussten aber längere Zeit auch gegen französische Vichy-Truppen kämpfen. Gleichzeitig führte der alliierte Stab seit Landungsbeginn Verhandlungen mit hohen Vichy-Offizieren wie François Darlan, Henri Giraud, Alphonse Juin oder Jean Estéva, von denen einige im Verlauf der Kämpfe schließlich die Seite wechselten.³¹⁴ Dieses diplomatische und militärische Dilemma, einerseits die Truppen gegen einen Feind kämpfen lassen zu müssen, den man auf die eigene Seite ziehen möchte, andererseits über die kämpfende Truppe hinweg mit ihm Verhandlungen zu führen und Abkommen zu schließen, war der Bevölkerung daheim und ebenso den Soldaten an der Front schwer zu vermitteln, ohne dabei Gefahr zu laufen, strategische Informationen preiszugeben. Auf eine möglichst breite Rezeption abzielende audiovisuelle Narrative wie *Casablanca* mögen dazu beigetragen haben, diese Politik auf emotionaler, allgemeinverständlicher Basis vor der großen Öffentlichkeit zu legitimieren. So läuft die Handlung dieses Unterhaltungsfilms auf eine Annäherung und letztlich auf die Freundschaft des Protagonisten Rick mit dem französischen Polizeioffizier Louis Renault hinaus, was durch die Dialoge und die Figurenzeichnung begleitet und expliziert wird. Der Filmheld Rick sagt gegen Ende der Erzählung

310 *Casablanca*, [0h 13min 51sek – 0h 13min 56sek].

311 Vgl. Maurice Matloff/Edwin M. Snell: *Strategic Planning for Coalition Warfare 1941-1942* (Washington D.C., 1990), S. 102ff.u. S. 111ff.

312 Gerhard L. Weinberg: *Eine Welt in Waffen. Die Globale Geschichte des Zweiten Weltkrieges* (Stuttgart, 1995), S. 467; vgl. John Keegan: *Der Zweite Weltkrieg* (Reinbek b. H., 2009), S. 493f.

313 Weinberg: *Eine Welt in Waffen*, S. 468.

314 Vgl. Ebenda, S. 468ff.

zu seinem deutschen Widersacher: „I was willing to shoot Captain Renault, and I'm willing to shoot you.“ Die Identifikationsfigur Rick deutet hier den ehemaligen Gegensatz zum Franzosen Renault an, eine strikt zeitbedingte Anspielung auf die Kämpfe der Alliierten mit den französischen Vichy-Kräften. Als Abschluss der erzählten Geschichte – es ist der letzte Satz des Films – sagt der Held schließlich zu seinem neu hinzugewonnenen Weggefährten Renault: „Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship.“³¹⁵ Mit filmischen Mitteln (vgl. Anhang 5) wird hier also die ambivalente politisch-militärische Situation während des alliierten Nordafrikafeldzugs geschildert, und zwar auf eine Weise, die leicht verständlich, emotional zugänglich und durch Identifikation auf den Zuschauer übertragbar ist. Dass gerade diese Filminhalte aber zugleich ein Problem waren, zeigt die Reaktion des OWI auf *Casablanca*. Im Grunde sehr zufrieden mit dem Gesamtprodukt, wurde seine Aufführung in Nordafrika auf Druck des OWI bis Januar 1943 zurückgehalten, obwohl *Casablanca* bereits seit Ende November 1942 in New York spielte.³¹⁶ Dies vermutlich deshalb, weil einerseits die alliierte Konferenz in der marokkanischen Stadt Casablanca ebenfalls im Januar stattfand, weil andererseits aber erst zu diesem Zeitpunkt wirklich absehbar war, dass sich nennenswerte Teile der ehemaligen Vichy-Truppen unter dem gemeinsamen Kommando von de Gaulle und Giraud dem laufenden alliierten Nordafrikafeldzug anschließen würden. So konnte der Film in den afrikanischen Frontkinos dazu beitragen, dass der alliierte Soldat den Feind, der ihm bei der Landung noch heftige Gegenwehr geleistet hatte, nunmehr als Waffenbruder akzeptierte. Eine verfrühte Botschaft hätte demnach eher Verwirrung in der kämpfenden Truppe gestiftet.

Auch die Zuschauer in der Heimat – darunter sicherlich nicht wenige Familienangehörige der über 100.000 in Nordafrika eingesetzten alliierten Soldaten – erhielten neben dem erwähnten privaten Verzichtsappell die Botschaft, den ehemaligen französischen Gegner ihrer Söhne, Ehemänner oder Lebensgefährten als künftigen Verbündeten ihres Militärs und ihrer Nation zu akzeptieren. Diese Lesart der historischen Quelle *Casablanca* ließe sich u.a. durch zahlreiche inhaltliche und formale filmische Aspekte im Zusammenhang mit weiteren textlichen und anderen Quellen untermauern, die obige, überaus kurze Darstellung muss an dieser Stelle genügen. Wie weit sich aber diverse Interpretationen vom eigentlichen historischen Kontext und der zeitbedingten Rezeption entfernen können, zeigen Lesarten wie diejenige, die den Protagonisten Rick als eine Allegorie auf Roosevelt betrachtet, oder etwa diejenige, die das Narrativ als „a repressed homosexual fantasy“ übersetzt, „in which Rick rejects his token mistress for a honest if furtive affair with another man.“³¹⁷ Letzteres ist immerhin ein Hinweis darauf, dass allzu freie und vom historischen Kontext abgekoppelte Interpretationen bisweilen mehr über die Imagination und Fantasie des Interpretierenden enthüllen, als über die behandelte historische Quelle.

315 Dialog- und Bildzitate siehe Anhang 5, Filmbeispiel Nr. 1.

316 Koppes/Black: *Hollywood Goes to War*, S. 290.

317 Vgl. Richard Corliss: *Casablanca: An Analysis of the Film* [S. 233-247], in: Howard Koch: *Casablanca – Script and Legend* (New York, 1992), S. 235.

I.3.6 Mobilisierung

Trägt ein audiovisuelles Narrativ wie *Casablanca* nur indirekt zur Massenmobilisierung bei, so schlägt diese Sozialfunktion des Spielfilms bei anderen Produktionen deutlicher durch. Im Deutschen Reich etwa hatte die NS-Führung trotz aller wirtschaftlichen und infrastrukturellen Widrigkeiten bis in die Endphase des Zweiten Weltkrieges hinein versucht, das Volk auch mit Hilfe von Kinounterhaltung propagandistisch zu erfassen und so der wachsenden Kriegsmüdigkeit beizukommen. Als ab Ende 1944 deutsche Städte wie Breslau, Danzig oder Königsberg zu „Festungen“ erklärt und mit dem „Volkssturm“ das letzte militärische Aufgebot organisiert wurde, sollten militärische Kampf- und zivile Opferbereitschaft auch mit Hilfe des Spielfilms neu entfacht werden. *Kolberg*, die letzte der NS-Großproduktionen, war daher ein ins Audiovisuelle übertragener militärischer Durchhalteappell. Aufgrund des Kriegsverlaufs erst im Januar 1945 uraufgeführt, wurde mit dieser Erzählfiktion das von Theodor Körner entlehnte Motto des Volkssturms „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!“ in ein historisierendes Unterhaltungsspektakel verpackt.³¹⁸ Die geschichtspolitische Intention war klar: In Anlehnung an den „Landsturm“ der deutschen Befreiungskriege sollten die Zuschauer für den alles entscheidenden Freiheitskampf begeistert werden. Wie Lars Karl schildert, lag das deutlich erkennbare „Argumentationsziel“ darin, die Idee der NS-Führung abzustützen, „dass in schweren Krisenzeiten 'das ganze Volk' wehrfähig gemacht werden müsse“, was letztlich Zustimmung für Hitlers Festungsstrategie generieren sollte.³¹⁹

Diese offensichtlich propagandistische Tendenz des deutschen Kinos ist jedoch nicht auf die Zeit vor 1945 beschränkt geblieben. Unter nunmehr demokratischen Vorzeichen trug auch der frühe bundesrepublikanische Unterhaltungsfilm stellenweise deutlich manipulativ-politischen Charakter. Unstrittig ist, dass die deutsche Filmbranche zu den am wenigsten von der Entnazifizierung betroffenen Bereichen des ehemaligen NS-Propagandaapparates gehörte.³²⁰ Für Wilfried von Bredow lag in der weitgehenden personellen Kontinuität des deutschen Filmsystems nach 1945 auch eine inhaltliche begründet: „Der formalen Kontinuität, die man vielleicht mit dem Schlagwort vom 'Ufa-Stil' kennzeichnen könnte, entspricht eine ideologische.“³²¹ Sie machte sich nach Bredows Meinung

318 Vgl. Erwin Leiser: „*Deutschland erwache!*“ *Propaganda im Film des Dritten Reiches* (Reinbek b. H., 1968), S. 104f.; vgl. Heinrich Schwendemann: *Ein unüberwindlicher Wall gegen den Bolschewismus: die Vorbereitung der „Reichsverteidigung“ im Osten im zweiten Halbjahr 1944* [S. 233-249], in: Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit (Hrsg.): *Schlüsseljahr 1944* (München, 2007), S. 239.

319 Vgl. Lars Karl: „*Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!*“ *Die Napoleonischen Kriege als Mobilisierungsresource im NS-Spielfilm – das Beispiel „Kolberg“* [S. 229-247], in: Marina Dmitrieva/Lars Karl (Hrsg.): *Das Jahr 1813, Ostmitteleuropa und Leipzig. Die Völkerschlacht als (trans)nationaler Erinnerungsort* (Köln u.a., 2016), S. 237 u. 242.

320 Hans-Peter Kochenrath: *Kontinuität im deutschen Film* [S. 286-292], in: Wilfried von Bredow (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien* (Hamburg, 1975). Kochenrath präsentiert hier u.a. eine akribische Liste aller Regisseure und Drehbuchautoren, die nach 1945 weiterhin in der deutschen Filmproduktion tätig waren, vgl. Tabelle 3, S. 290ff.; vgl. Rainer Rother: *Vom Kaiserreich bis in die fünfziger Jahre. Der deutsche Film* [S. 63-81], in: Rainer Rother (Hrsg.): *Mythen der Nationen: Völker im Film* (München, 1998), S. 79.

321 Bredow: *Filmpropaganda für die Wehrbereitschaft*, S. 319.

im „Kult des 'starken Mannes'“ und in der allgemeinen Intention bemerkbar, den Zuschauer mit vorgeblich unpolitischer Unterhaltung letztlich doch beeinflussen zu wollen.³²² Aus der oben bereits mehrfach postulierten These einer allgemeinen, strukturell bedingten *gesellschaftlichen Funktionalität* des Massenmediums Spielfilm heraus erscheint Bredows Position etwas zu stark an den kaum verhüllten, manipulativen Absichten des NS-Propagandaministeriums orientiert. Die politische und soziale Bedeutungen audiovisueller Narrative und ihre verschiedenen Sozialfunktionen sind letztlich unabhängig von der Episode „Drittes Reich“, wengleich in diesen zwölf Jahren mit Nachdruck versucht wurde, sie im Sinne einer politischen Ideologie zu kontrollieren. Daher behält Günter Peter Straschek weitgehend Recht, wenn er kritisch anmerkt:

„[...] man wird den Nazifilm erst begreifen können, wenn man ihn als gar nicht so verschieden vom Kino vor 1933 in Deutschland und nach 1945 in der BRD sehen lernt. Was sich grob anhören mag, muß mit Verspätung einmal ausgesprochen werden: dies trifft auch auf die Weimarer Arbeiten der späteren Emigranten zu. [...] ihr eigentlicher Beitrag war durchaus jener 'unpolitische' Film, vor dem als Hintergrund sich die Machtübernahme des Faschismus um so widerstandsloser vollziehen konnte.“³²³

Im Grunde deutet hier Straschek gerade solche Medienwirkungen an, die nicht kalkuliert und den produzierenden Individuen in ihrem jeweiligen Kontext vielleicht überhaupt nicht ins Bewusstsein gelangen. Derartige Überlegungen sind besonders dann von Gewicht, wenn man, wie Bredow, einen strikt instrumentellen Charakter des westdeutschen Nachkriegsfilms vermutet. Er geht in seinem Aufsatz der Frage nach, „[...] wie und mit welchen Mitteln es der Bundesregierung gelang, die Wiederaufrüstung innenpolitisch gegen einen Mehrheitswillen durchzusetzen.“³²⁴ Neben der Korea-krise ab Juni 1950 und dem dadurch immer offensichtlicher werdenden Gegensatz zwischen Ost und West, sowie neben dem Wirken der damaligen Soldaten- und Veteranenverbände, sieht er vor allem im bundesdeutschen Nachkriegsspielfilm ein „Instrument zur Hebung der Wehrbereitschaft“. Seit Juni 1950, so Bredow, sei der US-Führung und ebenso der westdeutschen Regierung klar gewesen, dass der schwelende Konflikt zwischen dem kommunistischen und dem westlichen Lager auf eine baldige Wiederbewaffnung (West-)Deutschlands hinauslaufen würde. Durch finanzielle und politische Einflussnahme der Bundesregierung auf die deutsche Filmproduktion, d.h. über eine „gezielte und oft direkte Eingriffe nicht scheuende Propagandaarbeit“, sei schließlich die „Restauration militärischer Werte gegen Ende der fünfziger Jahre“ gelungen.³²⁵ Osterland urteilt zu dieser Mobilisierungsfunktion des populären Militär- und Kriegskinos ähnlich, wenn er zusammenfasst:

„Der Krieg ist stets ein Politikum, dessen Behandlung die an Gewißheit grenzende Vermutung nahelegt, mit seiner Schilderung solle zu ihm Stellung genommen werden. Es gibt keinen Kriegsfilm ohne politische Tendenz. Sie wird deutlich mit dem Anwachsen des Anteils von Kriegsfilmen im Verleih-Angebot, je weiter das Kriegsende zurückliegt. [...] Dieses Anschwellen der Zahl der Kriegsfilme kommt nicht von ungefähr; ihre starke Zunahme hat einen unverkennbaren Bezug zur politischen Gegenwart [...]. An ihrer quantitativen Zunahme und ihren qualitativen Veränderungen läßt sich die allmähliche Militarisierung in der Bundesrepublik bis zum Beitritt zur NATO und die Schaffung der Bundeswehr ebenso ablesen wie der Versuch, die Ursachen und Ergebnisse des 2. Weltkrieges zu interpretieren. [...] Vorbereitet durch Heimatfilme und Lustspiele, in denen der Uniform wieder zur Ehre verholfen

322 Vgl. ebd., S. 319f.; vgl. Helmut Regel: *Autoritäre Muster im Deutschen Nachkriegsfilm* [S. 644-657], in: *Filmkritik* Jg. 10, H. 11 (1966).

323 Straschek: *Handbuch wider das Kino*, S. 32-33.

324 Bredow: *Filmpropaganda für die Wehrbereitschaft*, S. 317.

325 Vgl. ebd., S. 17f. u. 321ff.

worden war, begann die deutsche Filmproduktion mit 'Unternehmen Edelweiß' (BRD 1954) und endete – innerhalb des Untersuchungszeitraums – folgerichtig mit 'Barras heute' (BRD 1963), einem Film über die Bundeswehr.³²⁶

Auch für Bernd Hey erschien die Koinzidenz von westdeutscher Wiederaufrüstung und deutschem Militärkino „zu auffallend“, um nicht von einem kausalen Zusammenhang auszugehen.³²⁷ Gerhard Paul verwies jedoch auf die Eindimensionalität dieser Position, die den betreffenden Filminhalten lediglich politisch-intentionalen Charakter zuzuschreiben versuche und damit den Fehler der Monokausalität begehe.³²⁸ Andere Autoren sahen die These von einer gezielten Wehrpropaganda ebenfalls skeptisch und rückten dagegen weitere Aspekte in den Vordergrund. Für Wolfgang Wegemann lag die eigentliche Bedeutung des Kriegskinos der 50er Jahre in dessen Funktion als Korrektiv zur offiziellen Vergangenheitsbewältigung begründet.³²⁹ Wolfgang Schmidt hingegen sieht in den damaligen Kriegsfilmern nur „kulturelle Massenkonsumartikel“ mit der unterschweligen Tendenz, den Krieg und das Militär zu verharmlosen. Schmidts Beitrag zur Frage nach der wehrpolitischen Instrumentalisierung des Nachkriegskinos, bestätigt einerseits Bredows These einer direkten staatlichen Einflußnahme auf die kommerzielle Filmproduktion: So liefert er Belege für die damalige Kontrolle von Drehbüchern durch höhere Bundeswehrstellen.³³⁰ An anderer Stelle zählt Schmidt die Bundeswehr sogar zu einer der „filmpolitischen Bestimmungsgrößen“ in Deutschland, die ab dem Jahr 1955 aktiv über eigene Filmproduktionen und ebenso über die Zusammenarbeit mit der privaten Filmwirtschaft die öffentliche Meinung in wehrpolitischem Sinne zu beeinflussen und vor allem die Hauptzielgruppe der Jugendlichen zu erfassen suchte.³³¹ Allerdings gibt er zu bedenken, dass die erhoffte Wirkung dieser Erzählfiktionen – die Bejahung der Wiederaufrüstung durch weite Teile der Öffentlichkeit – doch weitgehend ausblieb. Wenn aber die deutsche Nachkriegsgesellschaft „in Teilen ablehnend, bestenfalls neutral zur Aufrüstung“ stand, dann ist der Erfolg des Militärkinos in den 50er Jahren – mit bis zu 30% Marktanteil – im Gegenzug verblüffend.³³² Weil sich nun der direkt propagandistische Charakter des bundesdeutschen Spielfilms in Grenzen hielt, insistiert Schmidt in seinem Beitrag darauf, dass es sich trotz aller politischen Einflussnahme lediglich um lukrative Unterhaltungsprodukte handelte, die gesellschaftlich akzeptiert waren.³³³ Allerdings hat selbst Bredow versucht, den monokausalen bzw. überwiegend propagandakritischen Tenor seiner These abzuschwächen, indem er hinzufügte, dass die allgemeine Erziehungsfunktion des Militärs

326 Osterland: *Gesellschaftsbilder in Filmen*, S. 204 u. 207.

327 Vgl. Bernd Hey: *Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt*, S. 235.

328 Gerhard Paul: *Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen* [S. 3-75], in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hrsg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (München, 2003), S. 46f.

329 Vgl. Wolfgang Wegemann: *Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre* (Köln, 1980), S. 7.

330 Vgl. Wolfgang Schmidt: „Wehrersetzung“ oder „Förderung der Wehrbereitschaft“? *Die Bundeswehr und der westdeutsche Kriegs- und Militärfilm in den fünfziger und sechziger Jahren* [S. 387-405], in: *Militärhistorische Zeitschrift*, Jg. 59, H. 2 (2000), S. 404, 390ff. u. 394ff.

331 Wolfgang Schmidt: „Barras heute“. *Bundeswehr und Kalter Krieg im westdeutschen Spielfilm der frühen sechziger Jahre* [S. 501-541], in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hrsg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (München, 2003), S. 504, vgl. S. 506ff.

332 Vgl. Wolfgang Schmidt: „Wehrersetzung“ oder „Förderung der Wehrbereitschaft“?, S. 404f. u. 387f.

333 Vgl. ebd., S. 405.

(sowie deren fiktionale Darstellung auf der Kinoleinwand) bei der damaligen Bevölkerung große Zustimmung fand, da man das Militär im allgemeinen als Erziehungs- und Besserungsanstalt für den Nachwuchs auffasste.³³⁴ All dies deutet indirekt auf zwei Sachverhalte hin, die den „propagandistischen“ bzw. ideologischen Wert des Spielfilms wesentlich mitbestimmen und geradezu dessen Voraussetzungen bilden: zum einen die grundlegende Bereitschaft der Filmproduzenten in einer Marktwirtschaft, überhaupt das existenzbedrohende Risiko einzugehen, mit politisch erwünschter Unterhaltung womöglich an der Kinokasse zu scheitern; zum anderen aber – und damit aufs engste verknüpft – die Bereitschaft eines größeren Publikums, eben solche Produkte wiederholt und in nennenswertem Maße zu konsumieren. Die Koinzidenz von Wiederbewaffnung und wachsendem Militärfilmangebot in den 50er und frühen 60er Jahren, ist nicht von der Hand zu weisen. Der Historiker kann nur Spekulationen darüber anstellen, wie die Meinung der bundesdeutschen Bevölkerung zur Wiederaufrüstung ausgefallen wäre, hätten Kriegsfilme in jener Zeit keine nennenswerte Popularität besessen. Dieser Umstand setzt den kritischen Stimmen, die hier keinerlei Verbindung sehen wollen, zumindest deutliche argumentative Grenzen. Die tieferen Gründe für das Zusammenspiel von Aufrüstung und Kriegskino-Popularität, etwa das Ineinandergreifen verschiedener weiterer Medienfunktionen, dazu die Interdependenz der Massenmedien und ihrer Inhalte untereinander (so etwa derjenigen von Schlager, Roman, Groschenroman, Comic und Spielfilm), sowie der für das Verständnis der jeweiligen Zuschauerrezeption besonders wichtige Einfluss der konkreten politischen und sozioökonomischen Zeitumstände, sind bisher nur zu vermuten. Schon Bredow hat aber, mit einigem Weitblick, das Problem der Intermedialität angesprochen:

„Die Frage, ob ein Massenmedium wie das Kino Meinungen und Verhaltensweisen breiter Kreise der Bevölkerung ändern kann, läßt sich nicht schlicht mit Ja oder Nein beantworten. Es kommt jeweils auf die übrigen Faktoren der Meinungsbildung an, mit denen zusammen das Kino vielleicht wirksam wird.“³³⁵

Diese Aussage gilt nicht allein für das deutsche Nachkriegskino, sondern bis in unsere Gegenwart hinein und ebenso für die Filmproduktion von Ländern wie den USA, Frankreich oder Großbritannien. Die militärisch-politisch relevante, massenmobilisierende Wirkung des Spielfilms könnte, wie Bredow andeutet, letztlich nur eine indirekte Folge aus der Wechselwirkung anderer Faktoren sein. Das stetig wachsende und überaus rege außerfachliche Interesse am Problemfeld promilitärischer Filmpropaganda in der Gegenwart zeigt an, dass sich auch Historiker in Zukunft intensiver mit diesen Fragen beschäftigen sollten.³³⁶ Welche Rekrutierungswirkung von den laufenden Bildern ausgeht, werden sie einmal zusätzlich erzählerisch aufbereitet und mit einem (positiven) Begleitkommentar sowie Musik versehen, weiß man auf Seiten der Bundeswehr heute:

„Wenn am Vorabend ein Anschlag in Afghanistan im Fernsehen kam, dann merken wir manchmal, dass an den

334 Bredow: *Filmpropaganda für die Wehrbereitschaft*, S. 324.

335 Ebd., S. 324.

336 Vgl. Publikationen wie: Lawrence H. Suid: *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington, 2002), 2. Aufl.; Peter Bürger: *Kino der Angst. Terror krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart, 2007), 2. erw. Aufl.; David L. Robb: *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies* (New York, 2004); Matthew Alford: *Reel Power. Hollywood Cinema and American Supremacy* (New York, 2010); Stefan Hug: *Hollywood greift an! Kriegsfilme machen Politik....* (Graz, 2010).

folgenden Tagen mehr Männer verweigern als üblich', sagt Amtsleiter Anton Krieg. Wenn aber eine Reportage etwa über die Elitkämpfer des KSK lief, dann verhalte sich das andersherum. Da wolle dann jeder zur Spezialeinheit.³³⁷

Mit ihrem emotionalisierenden und identifikatorischen Unterhaltungspotential zeitigen die audiovisuellen fiktionalen Narrative derartige „Mobilisierungseffekte“ seit ihren frühesten Anfängen.³³⁸

Dass die fortschreitende Ausfächerung und gleichzeitige Verflechtung des stetig wachsenden Medienangebots trotz dessen steigender Unübersichtlichkeit die Möglichkeiten einer politischen Instrumentalisierung von „Unterhaltung“ nicht vermindert, sondern ganz im Gegenteil, deren Möglichkeiten potenziert, darf vermutet werden. So kommt Magdalena Kladzinski in ihrer kurzen Betrachtung des Verhältnisses von zeitgenössischem Kriegsfilm und Computerkriegsspiel zu dem Schluss:

„Man kann – vor allem in Demokratien – einen Krieg nicht ohne Zustimmung der Bevölkerung anfangen. [...] Die Akzeptanz der Bevölkerung hängt davon ab [...] wie gut der Krieg medial vorbereitet und begleitet wird. Dabei bedienen sich die Kriegsparteien der klassischen Propagandamechanismen [...] und entwickeln im Zuge der technischen Entwicklung neue Formen der Beeinflussung. Die bewusste oder unterschwellige Beeinflussung durch mediale Botschaften erfolgt schon in Friedenszeiten. Durch Zusammenarbeit des Militärs mit den Software-Unternehmen (Entwicklung von Computerspielen) und der Filmindustrie (Produktion von Kriegsfilmen und Militär-Soaps) und durch Einsatz von Künstlern und Medienakteuren im Bereich der Truppenbetreuung werden zum Beispiel politisch-militärische Ziele propagiert und – wie im Falle von Computerkriegsspielen – militärische Logik und Verhaltensweisen geübt.“³³⁹

Kladzinski beschreibt hier zugleich ein allgemeines Phänomen, das ein wesentliches Charakteristikum der Medienentwicklung im 20. und 21. Jahrhundert darstellt: die Intermedialität. Sie lässt sich als eine Form von Arbeitsteilung innerhalb des Mediensystems verstehen, die zur wechselseitigen Beeinflussung und Verstärkung der Inhalte von Medienprodukten führt. Dadurch wird es möglich, Botschaften auf den verschiedensten Kanälen und unter Berücksichtigung der Eigenheiten und Erfordernisse einzelner Medien in die Breite zu streuen. Deshalb eignet sich selbst das stark individualisierte massenmediale Unterhaltungsangebot der Gegenwart für eine militärische Mobilisierung seines Publikums; hier ganz besonders von solchen Publikumsgruppen, die es intensiv nutzen. In seiner 2006 veröffentlichten Studie zeigt David A. Clearwater auf, dass sich das differenzierte mediale Angebot weiterhin für wehrpolitische bzw. mobilisierende Beeinflussungsstrategien nutzen lässt und als *Militainment* im Fall der USA eine neue Qualität erhalten hat:

„[...] militainment is largely – and logically – a consequence of the evolving nature of both twentieth-century mass warfare and popular entertainment media. [...] In the 1990s and the first years of the 21st Century, the US military has adopted the technology and style of a variety of entertainment forms.“³⁴⁰

Inwieweit nicht nur Leitmedien wie Presse, TV und Kino, sondern das gesamte mediale Unterhaltungsangebot – Groschenromane, Computerspiele, Comics, Musik, Hörspiele etc. – mit politischen oder militärischen Mobilisierungsstrategien korreliert, die in bestimmten Phasen des Kalten Kriegs oder seit den frühen 90er Jahren auftraten, kann daher als wichtige zeithistorische Forschungsfrage gelten (vgl. Anhang 6).

337 Jochen Stahnke: *Das Amt*, in: *FAZ* (28.09.2010) Nr. 225, S. 3.

338 Vgl. K.H. Metz: *Ursprünge der Zukunft*, S. 328.

339 Magdalena Kladzinski: *Im Krieg sterben Menschen, im Spiel nur Spielfiguren... Krieg, Bildschirmmedien und Bildung* [S. 67-72], in: Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.): *10. Buckower Mediengespräche: Medien im Kontext sozialer Selbstverständigung* (München, 2007), S. 70.

340 David A. Clearwater: *Full Spectrum Propaganda: The U.S. Military, Video Games, and the Genre of the Military-Themed Shooter* (Montreal, 2006), S. 273, vgl. S. 34ff., S. 103ff. u. S. 273ff.

I.3.7 Sozialdisziplinierung

In seinem Aufsatz bezeichnete Bredow die Nutzung des populären Unterhaltungskinos beiläufig als „Disziplinierungskonsum“ und die vielfach angenommene Ausgleichs- bzw. Erholungsfunktion des Filmerlebnisses als eine im Prinzip nur vordergründige; ganz ähnlich nannte Schildt die Massenmedien „zentrale[] Instrumentarien einer sozialen Disziplinierung“.³⁴¹ Das rückt die Quellengruppe Spielfilm folglich in den Blick eines genuin geschichtswissenschaftlichen Forschungsparadigmas. Das Sozialdisziplinierungskonzept stammt aus der Frühneuzeitforschung und findet bis heute Anwendung – immer häufiger auch über die Frühe Neuzeit hinaus auf das 19. und sogar 20. Jh.³⁴² So zeigt Karsten Uhl in seiner aktuellen Untersuchung verschiedene Sozialdisziplinierungsmechanismen auf, die bis Mitte der 70er Jahre wirkten und wohl auch für die „New Economy“ Gültigkeit haben dürften.³⁴³ Olaf Stieglitz macht in seinem Artikel von 2017 hingegen darauf aufmerksam, dass sich der Sportfilm der 20er Jahre, mit seinem Fokus auf sauber ausgeführten Bewegungsabläufen, durchaus als eine massenmediale Stütze des Taylorismus lesen lässt, was indirekt auf sozialdisziplinierende Effekte hindeutet.³⁴⁴ Gerade Massenmedien und insbesondere populäre Unterhaltungsprodukte könnten ein wichtiger Bereich zeithistorischer Sozialdisziplinierungsforschung sein; und das keineswegs nur im Zusammenhang industrieller Arbeits- und Kontrollregime, wie ein Blick auf die Kernthesen des Sozialdisziplinierungskonzepts zeigt. Diese gehen auf Norbert Elias und v.a. auf Gerhard Oestreich zurück, der sie Ende der 60er Jahre in Auseinandersetzung mit den dominierenden etatistischen Ansätzen in der Absolutismusforschung entwickelte. Den Staatsbildungsvorgang auf regionaler und lokaler Ebene, also da, wo die direkten Eingriffe der Zentralgewalt ihre Grenzen fanden, versucht Oestreich mit dem Begriff der Sozialdisziplinierung zu fassen und ihn

„[...] als Fundamentalvorgang [...] heraus[z]ustellen, denn der entscheidende Prozeß der Verstaatlichung kann [...] nur zum Teil durch die Zentralisierung und Institutionalisierung als den wesentlichen Komponenten einer Rationalisierung umschrieben werden.“³⁴⁵

Diese Annahme beruht auf Oestreichs Beobachtung einer die frühneuzeitliche Staatsbildung begleitenden, tiefgreifenden und dauerhaften „geistig-moralische[n] und psychologische[n] Strukturveränderung des politischen, militärischen, wirtschaftlichen Menschen“. Die nicht selten unzureichenden

341 Vgl. Bredow: *Filmpropaganda für die Wehrbereitschaft*, S. 320; Schildt: *Das Jahrhundert der Massenmedien*, S. 184.

342 Vgl. Bernhard Weidner: *Sozialdisziplinierung in der Industrialisierung. Fabrikordnungen aus Nürnberg, Fürth und Augsburg* (Hamburg, 2015); Ulrich Behrens: „Sozialdisziplinierung als Konzeption der Frühneuzeitforschung. Genese, Weiterentwicklung und Kritik – Eine Zwischenbilanz [S. 35-68], in: *Historische Mitteilungen der Ranke-Gesellschaft*, Bd. 12 (1999); Christoph Sachße/Florian Tennstedt (Hrsg.): *Sicherheit und soziale Disziplinierung. Beiträge zu einer historischen Theorie der Sozialpolitik* (Frankfurt a. M., 1986); Bernd Flohr: *Arbeiter nach Maß: die Disziplinierung der Fabrikarbeiterschaft während der Industrialisierung Deutschlands im Spiegel von Arbeitsordnungen* (Frankfurt a.M., 1981).

343 Vgl. Karsten Uhl: *Humane Rationalisierung? Die Raumordnung der Fabrik im fordistischen Jahrhundert* (Bielefeld, 2014), S. 9f., 14, 223ff. u. 361ff.

344 Vgl. Stieglitz: *Die Komödie als Bewegungsstudie*, S. 221f. u. 226.

345 Gerhard Oestreich: *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze* (Berlin, 1969), S. 187.

Zwangsmittel der Zentralgewalt erhielten auf regionaler und lokaler Ebene ihr Korrektiv in Gestalt der adeligen Zwischengewalten, der Kirchengemeinden, der städtischen Behörden, der Zünfte etc. Mit ihren vielfältigen Zunftvorschriften, Erziehungsregeln, Polizeiordnungen und religiösen Geboten erfassten sie jeden Einzelnen, strukturierten und reglementierten den Alltag und griffen insgesamt „tief in das Privatleben ein“.³⁴⁶ Diese letztlich disziplinierenden Einflüsse waren daher eingebettet in die damaligen langfristigen gesellschaftlichen Wandlungsprozesse und zu Phänomenen wie der Staatsbildung, der Herrschaftsverdichtung oder der Territorialisierung nicht nur komplementär, sondern als (indirekte) Ergänzungen dieser Vorgänge sogar außerordentlich funktional. Heinz Schilling bezeichnet den Gesamtprozess der Sozialdisziplinierung daher als

„[...] eine Art Zangenbewegung, die sowohl von oben – durch staatliche, kirchliche oder andere Institutionen – gesteuert war als auch von unten, aus der Gesellschaft hervorwuchs und daher wesentlich mitgeprägt wurde durch Familie, Nachbarschaft, Bruderschaften oder andere Korporationen.“³⁴⁷

Damit präzisiert er, was Oestreich mehrmals andeutet: Ziel und Objekt der Disziplinierung ist das Individuum: der Einzelne wird nicht nur von der entfernten Sphäre des Staates zu erfassen versucht, sondern ebenso von seinem lebensnahen Umfeld. Dieses Umfeld sind aber nicht nur lokale Institutionen, sondern Familie, Nachbarschaft, Betrieb und Zunft: die „Objekte der Disziplinierung sind zugleich deren Subjekte“, sodass der Einzelne – wie schon Norbert Elias aufgezeigt hatte – nicht nur ein die Disziplinierung Erleidender ist, sondern selbst aktiv an diesem Prozess teilnimmt und wiederum andere Individuen diszipliniert, weshalb diese Prozesse meist nicht als Zwang oder Gängelung empfunden, sondern häufig sogar als „eine sittliche Verstärkung“ aufgefasst wurden.³⁴⁸

Demnach ist die Sozialdisziplinierung auch von der Sozialisation zu unterscheiden, denn erstere erfasst Kollektive und richtet sie auf die Erfordernisse von Staat und Gesellschaft aus, während letztere nur das Individuum in seinen Entfaltungsmöglichkeiten in Bezug auf ein konkretes Umfeld beschreibt. Erst in den Staatswesen des 19. und 20. Jahrhunderts wurden diese Tendenzen viel umfassender durchgesetzt, erst der Nationalstaat und die von ihm abhängigen Instanzen wie Schule, Militär, Gesundheitswesen oder Verwaltungsbehörden begannen damit, das Individuum vollständig zu erfassen. Auch die modernen, demokratisch verfassten Industriegesellschaften stellen weit über den absolutistischen Staat und seine Einflussmöglichkeiten hinausgehende politische Einheiten dar, denn sie funktionieren nur dann, wenn die Bevölkerung soweit „diszipliniert“ ist, dass sie im Rahmen einer partizipativen politischen Ordnung am politischen Prozess teilnehmen kann, und zwar auf eine Weise, die trotz allem eine dauerhafte Stabilität der politischen Ordnung gewähr-

346 Vgl. ebd., S. 190ff., Oestreich hat den frühmodernen Rationalisierungsprozess zwar nicht abgestritten, ihn aber dem weiter ausgreifenden Vorgang der Disziplinierung untergeordnet (vgl. S. 194).

347 Heinz Schilling: *Disziplinierung oder „Selbstregulierung der Untertanen“? Ein Plädoyer für die Doppelperspektive von Makro- und Mikrohistorie bei der Erforschung der frühneuzeitlichen Kirchengeschichte* [S. 675-691], in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 264 (1997), S. 680.

348 Vgl. Oestreich: *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates*, S. 187f., S. 193ff.; Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* (Frankfurt a. M., 1990), 5. Aufl., S. 129ff. u. S. 178ff.; Schilling: *Disziplinierung oder „Selbstregulierung der Untertanen“?*, S. 680.

leistet.³⁴⁹ „Demokratisierung“ wäre in dieser Perspektive lediglich ein Komplementärprozess der „Disziplinierung“, weil sie für die nötige Flexibilität des Gesamtsystems sorgt. Dabei verlagern sich die bestehenden Felder, Instanzen und Mechanismen der Sozialkontrolle schrittweise nach „Unten“, auf die Ebene von Kleingruppen und Individuen, denn die stets wachsende Komplexität der Gesellschaft erzwingt immer wieder neue Felder staatlicher Kontrolle. Kurz, je vollständiger „Staatlichkeit“ in die Individuen hineingewachsen ist, d.h. je stärker sie im Durchgang durch die verschiedenen, vom Staat direkt oder indirekt abhängigen Erziehungsinstanzen, die bestehenden politischen und gesellschaftlichen Strukturen inkorporiert haben, desto größer nehmen sich im Gegenzug deren politischen Partizipationsmöglichkeiten aus. In einer sozial verdichteten, industriellen Massengesellschaft mit hochkomplexer Wirtschaft und einem komplizierten Gefüge divergierender Gruppeninteressen, ergeben sich für die Individuen zwangsläufig völlig anonyme Bindungen und Interdependenzen. Dies schon deshalb, weil „[...] in großräumigen Gebilden bürokratische Institutionen dazu [tendieren], die intime Verpflichtung durch anonyme Zuteilung und Kontrolle zu ersetzen.“³⁵⁰

Michel Foucault hat die heutige Gesellschaft in ideologie- und diskurskritischer Absicht als eine Disziplinargesellschaft beschrieben, die den Einzelnen in ein Räderwerk repressiver und bevormundender Mechanismen einspanne³⁵¹, doch die fortschreitende soziale Verdichtung lässt sich allein durch die Betonung der repressiven und negativ konnotierten Effekte von Vergesellschaftung nicht vollständig fassen, sondern bleibt eine Verkürzung. Die Vergesellschaftung hat immer auch eine positive Seite, denn der „[...] unvollständige, erst durch die Gesellschaft soziale Gestalt – oder Mißgestalt – annehmende Mensch drängt auf Vervollständigung der Vergesellschaftung als Vervollständigung seines Menschseins und Bedingung seines Glücks.“³⁵² Weil dieses verdichtete Zusammenleben der Vielen jedoch immer komplexer wird, sodass der völligen Reglementierung von Oben schließlich Schranken gesetzt sind, müssen parallel dazu auch immer individuelle Freiräume entstehen. Diese Freiräume sind nichts anderes als Bereiche, in denen die äußere Kontrolle, d.h. der Fremdzwang, zur inneren Kontrolle – zum Selbstzwang – übergeht. Ganz ähnlich, jedoch mit einer zeitbedingten Anlehnung an psychoanalytische Kategorien, hat Norbert Elias die Genese von unbewussten, in den Individuen wirkenden „Selbstkontrollapparaturen“ begründet. Ausgehend von der Untersuchung der frühneuzeitlichen Adelsgesellschaft, betont er das Fortwirken disziplinierender Mechanismen auch in den modernen Massengesellschaften, welches hauptsächlich auf der „Verwandlung der gesellschaftlichen Fremdzwänge in Selbstzwänge“ beruhe und – im Gegensatz zur

349 Vgl. Karl Heinz Metz: *Geschichte der sozialen Sicherheit* (Stuttgart, 2008), S. 237.

350 Ebd., S. 238.

351 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (Frankfurt a. M., 1977), S. 277ff.

352 Karl Heinz Metz: *Vergesellschaftung als Totalität. Die Idee des „Social State“ in der frühen Erörterung der sozialen Frage in Großbritannien* [S. 23-39], in: Thomas Nipperdey/Anselm Doering-Manteuffel/Hans-Ulrich Thamer (Hrsg.): *Weltbürgerkrieg der Ideologien: Antworten an Ernst Nolte. Festschrift zum 70. Geburtstag* (Berlin u.a., 1993), S. 337-38.

feudalen Adelsgesellschaft – nunmehr „breite Massenschichten“ erfasse.³⁵³ Wenn man Sozialdisziplinierung daher als prinzipiell un abgeschlossenen Vorgang, ja als eine dem allgemeinen Zivilisationsprozess inhärente Tendenz ansieht, dann bleibt die Frage, auf welchem Wege und mit welchen Mitteln dies seit dem Aufstieg des Nationalstaats geschieht. An die Stelle frühneuzeitlicher Instanzen auf regionaler und lokaler Ebene – Kirchen, Zünfte, Dorfgemeinden, niedere Adelsstände etc. – traten neue, vom Staat abhängige oder seiner direkten Kontrolle unterworfenen Institutionen wie Volksschulen, Parteien, Vereine, Berufsverbände, Verwaltungen etc. Zu diesen letztlich vom Zentralstaat abhängigen Zwischeninstanzen gehören schließlich auch alle Produktionsfelder von Sozialkommunikation wie insbesondere Zeitung, Radio, Kino und TV. Zusammen mit dem Vereinswesen sind diese Massenmedien vermutlich der wichtigste Faktor einer Sozialdisziplinierung von Unten, d.h. Träger und Katalysatoren von Disziplinierungsprozessen, die häufig weder verordnet, noch kontrolliert werden müssen. Elias hat den Medien in seinen Untersuchungen wenig Beachtung geschenkt, doch in Bezug auf den individuellen Adaptionprozess bemerkt er beiläufig:

„Das Leben wird in gewissem Sinne gefahrloser, aber auch affekt- oder lustloser, mindestens, was die unmittelbare Äußerung des Lustverlangens angeht; und man schafft sich für das, was im Alltag fehlt, im Traum, in Büchern und Bildern einen Ersatz: so beginnt der Adel auf dem Wege der Verhöflichung Ritterromane zu lesen, so sieht der Bürger Gewalttat und Liebesleidenschaft im Film.“³⁵⁴

Solch ein Ersatz für die durch Vergesellschaftung herbeigeführte, fehlende Ganzheit fundamentaler menschlicher Entfaltungsmöglichkeiten – reine physische Körpererfahrung durch allseitige Beanspruchung der Sinne, unmittelbare Gewaltdrohung, elementare Selbstbehauptung etc. – könnte nur mit der vollständigen Autonomie und Autarkie des aus Gesellschaft heraustretenden Individuums erreicht werden. Der Gebrauch von kulturell sanktionierten Narrativen in Unterhaltungsmedien wie Büchern oder Spielfilmen ist letztlich kein Akt der Flucht, denn mit deren Nutzung verstrickt sich der Konsument auch auf der völlig fiktionalen Ebene nur umso tiefer mit den kulturellen, sozialen und politischen Gegebenheiten der jeweiligen gesamtgesellschaftlichen Realität und ihren offen oder verdeckt wirkenden Disziplinierungsmechanismen – von Gesetzen bis hin zu Benimmregeln, Kleidervorschriften etc. Dass selbst mediale Formen des Unterhaltungskonsums zu Instanzen der sozialen Kontrolle werden und daher politische Relevanz besitzen können, unterstreicht etwa Joy Wiltenburg in ihrer Untersuchung frühneuzeitlicher Gewaltschilderungen:

„In all periods, discourses and rituals of crime, rather than direct experience of criminal acts, are the key determinants of crimes's cultural impact. Not specific events, but varying cultural uses of them, bring deviant actions from the margins of experience into the mainstream. [...] These representations of crime mark a unique point of intersecution between structures of power and normative emotional demands – between public order and the interior life of the individual. [...] they are implicitly political, based on a given attitude toward violation of law and the actions of authority. [...] Crime texts are powerful even though they may not be cast or intended as propaganda; in fact, their typical avoidance of explicit argumentation and reliance on unanalyzed emotional response have served to enhance their effect.“³⁵⁵

353 Vgl. Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft / Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation* (Frankfurt a. M., 1976), S. 328, vgl. S. 323ff. u. 354.

354 Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*, S. 341.

355 Joy Wiltenburg: *True Crime: The Origins of Modern Sensationalism* [S. 1377-1404], in: *American Historical Review*, Vol. 109, Nr. 5 (2004), S. 1377-1378 u. 1380.

Wenn narrative Texte wie die, mit detaillierten Schilderungen von Gewalttaten, Folter und Hinrichtungen durchsetzten, frühneuzeitlichen Sensationsberichte, trotz ihrer relativ geringen Reichweite in einer weitgehend durch Analphabetismus gekennzeichneten Periode, dennoch als „powerfull means of constructing both shared values and individual identity“ bezeichnet werden können, dann gilt das umso mehr für moderne Massenmedien, deren Reichweite ungleich größer ist.³⁵⁶

Zur Frage nach der sozialdisziplinierenden Wirkung des Massenmediums Spielfilm hebt Engell, wiederum am Beispiel der Darstellung physischer Gewalt, zunächst die Bedeutung gesellschaftlicher Sinnproduktion hervor – „nur wo Sinn ist, ist Gesellschaft.“³⁵⁷ Im Zuge der anthropogenen Katastrophen des 20. Jhs erlitten alle sinnstiftenden Großerzählungen und Ideologien beträchtlichen Schaden. Zudem setzte nach 1945 der Ost-West-Konflikt ein und mit ihm die wachsende Angst vor einem globalen Atomkrieg. Nach einer kurzen Periode des Aufatmens begann wieder die Angst das kollektive Denken zu beherrschen, wie auch die Sinnstiftung mittels Religion, Nation, Marxismus oder Demokratie einen großen Teil ihrer Überzeugungskraft einbüßte – die großen Erzählungen geben einer sinkenden Zahl von Menschen Hoffnung.³⁵⁸ In diesem Zusammenhang verortet Engell eine besondere Funktion des Kinos:

„Nachdem [...] in den fünfziger und noch stärker in den sechziger Jahren dieser Sinnhorizont als Belastung empfunden wird, als Druck, Diktat und Lüge, muß eine andere Größe gefunden werden, anhand derer ich mich als Filmzuschauer der Tatsache versichern kann, in eine funktionierende Gesellschaft integriert zu sein. Alle möglichen positiven Bestimmungsstücke von Gesellschaft, d.h. alle positiven Sinnangebote aber sind mit Mißkredit belastet und haben ihre Kraft deshalb verloren. Alle Träume und Gegenträume sind gescheitert – außer dem Alptraum. Wenn die Gesellschaft nicht mehr positiv über Sinn integriert werden kann, dann negativ über die unkontrollierte physische Gewalt, ihr Gegenprinzip. Damit befindet sich plötzlich das vom Prinzip der Gesellschaft Ausgeschlossene als Bestimmungsstück im Kern der Gesellschaft. [...] Metaphorisch gesprochen: nicht der süße Traum hilft mir, die Wirklichkeit auch im Wachzustand auszuhalten, sondern der Alptraum ist es, der mich in gesteigerter Dankbarkeit für das regelmäßige Ausbleiben der möglichen Schrecken in die Wirklichkeit entläßt.“³⁵⁹

Integrative Sinnstiftung zieht sich demnach auf die fundamentalen Prinzipien menschlichen Zusammenlebens zurück, wobei die Folgen einer Aufhebung dieser Prinzipien umso deutlicher in den Vordergrund treten. Einen ähnlichen Gedanken verfolgt Gerhard Mayer, wenn er die These aufstellt, dass sich „das Problem der menschlichen Freiheit in unserer Zeit verschärft“ habe und hinzufügt:

„Mit dem Zusammenbruch traditioneller Einbindungen und dem stetigen Zerfall der institutionalisierten religiösen Systeme, die für Sinnvermittlung und moralische Urteile zuständig waren, entsteht eine Art 'Orientierungsnotstand in ethischen Fragen', der die Freiheitsgrade menschlicher Verhaltensmöglichkeiten beträchtlich erhöht, und damit die Gefahr, sich für das 'Falsche', 'Schlechte', 'Böse' usw. zu entscheiden [...]“³⁶⁰

356 Vgl. ebd., S. 1380.

357 Vgl. Engell: *Sinn und Industrie*, S. 268.

358 Vgl. Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (Berlin, 1990), S. 16; Eric Hobsbawm: *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780* (Bonn, 2005), S. 193ff.; Albrow: *Abschied vom Nationalstaat*, S. 304ff.

359 Engell: *Sinn und Industrie*, S. 269.

360 Gerhard Mayer: *Die Faszination Jugendlicher an Horrorfilmen*, in: *Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e.V.*, www.igpp.de, Online-Portal (2007), pdf-Dokument mit Seitenzahlen 1-24, [URL: <http://www.igpp.de/german/eks/faszination.pdf>], S. 22, zuletzt eingesehen am 07.12.2019; es handelt sich hierbei um eine erweiterte Fassung des dritten Kapitels in: Gerhard Mayer: *Risse im Alltäglichen. Die Rezeption okkulten Darstellungen in Filmen*, Dissertation (Frankfurt a. M., 2000), S. 30-61; vgl. Ignacio Ramonet: *Liebesgrüsse aus Hollywood. Die versteckten Botschaften der bewegten Bilder* (Zürich, 2002), der Kommunikationstheoretiker Ramonet bemerkt hier: „[D]er Horrorfilm mit seinen unmenschlichen Geschöpfen und grausamen Kreaturen lässt den Alltag in all seiner grauen Banalität gleich freundlicher, fast schon gastfreundlich erscheinen. Im Vergleich zu

Die Gegenbewegung negativer Sinnstiftung findet aber nicht nur in der bloßen Thematisierung von Ausschlussprinzipien statt, sondern in der Umkehr der Darstellungs- und ebenso der Rezeptionsweisen: einerseits wird die Distanz zum Schrecken physischer Gewalt in der audiovisuellen Darstellung abgebaut, während die emotionale Distanz des Zuschauers zum gezeigten Schrecken wächst; andererseits wird dieser Schrecken vom Publikum zunehmend gesucht und als wohltuend, befreiend oder unterhaltsam empfunden. Der Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger bemerkt dazu:

„Neben die Neugier auf das 'Innere des Anderen', neben die emotionale Distanz angesichts der Abgrenzung des Rezipienten von den gezeigten Opfern, tritt eine kindliche Zerstörungslust, die Freude an der hemmungslosen Demontage, die die Macht über Leben und Tod als ultimative Feier der Freiheit des Subjekts zelebriert [...].“³⁶¹

Dieses „Innere des Anderen“ ist kaum in physiologischem Sinne von Belang, sondern im Sinne der möglichst nahen, unmittelbaren Teilnahme an den physischen wie psychischen Qualen und der Todesangst des Anderen, genauer: an größtmöglicher Agonie. Der bekennende Horrorfan, Autor und Filmkritiker Chas. Balun schreibt zu den erwünschten Filminhalten:

„[E]xplicit and graphic violence and bloodletting (mandatory), body counts, lots of promiscuous teenaged party animals, one dimensional writing, an almost pathological dislike of women, and a very pronounced condescending attitude towards the intelligence of the audience. [...] Psychopath hunts down victims. Lots of them. Mostly women. He kills and mutilates them in explicit, gruesome detail, the audience licks its collective chops [...].“³⁶²

Ähnlich, wenn auch zurückhaltender, fasst es John McCarty zusammen:

„Splatter movies, offshots of the horror film genre, aim not to scare their audiences, necessarily, nor drive them to the edges of their seats in suspense, but to *mortify* them with scenes of explicit gore. In splatter movies, mutilation is indeed the message – many times the only one. [Herv. i. O.]“³⁶³

Es ist angesichts der verstörenden Inhalte mancher Spielfilme nachvollziehbar, dass es immer wieder Rufe nach einer stärkeren Zensur gegeben hat, doch handelt es sich hierbei um visuelle Konsumgewohnheiten, die mit der sozialen Realität eng verwoben sind, weshalb ihnen Zensur nicht bekommen kann. Vordergründig stellt sich der Genuss derartiger Inhalte selbst als eine deviante Handlung dar, als Provokation der Elterngeneration, als Form adoleszenter Revolte; denn die Zielgruppe von Spielfilmen sind – auch und gerade im Fall von Horror- und Gewaltfilmen –, die Heranwachsenden.³⁶⁴ Das absichtsvolle Erleben von Angst- und Schreckensszenarien in Kino, TV oder Internet hat nicht nur „Unterhaltung“ zum Ergebnis, ja möglicherweise handelt es sich zugleich um eine Form von Sozialdisziplinierung. Ralph Kuschke argumentiert in dieselbe Richtung, wenn er zum Konsum audiovisueller, narrativ-fiktionaler Gewaltszenarien ausführt:

„Das partizipierende Subjekt versucht, die Angst vor der unregelbaren Natur durch eine Herausforderung des

dem Schrecken, den diese Filme einflößen, zeigt sich die alltägliche Not plötzlich als durchaus liebenswert, lebbar, auf jeden Fall erträglich.“ (S. 95).

361 Marcus Stiglegger: *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror* (Berlin, 2010), S. 35. Vgl. Marcus Stiglegger: *Einblicke. Neugier auf das „Innere des Anderen“* [S. 127-138], in: Julia Köhne/Ralph Kuschke/Arno Meteling (Hrsg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm* (Berlin, 2005), S. 134.

362 Chas. Balun: *The Gore Score. Ultraviolent Horror in the 80's* (New York, 1987), S. 9-10 (die Publikation enthält keine Seitenzahlen, es wurde daher ab dem Deckblatt gezählt, V.F.).

363 John McCarty: *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo of the Screen* (New York, 1984), S. 1.

364 Mayer: *Die Faszination Jugendlicher an Horrorfilmen*, S. 17; vgl. Waldemar Vogelsang: *Ethnographie Jugendlicher Videocliquen* [S. 15-30], in: Peter Döbrich/Georg Rutz (Hrsg.): *Medien und Gewalt – eine Herausforderung für die Schule. Bericht zur Fachtagung der Gesellschaft zur Förderung Pädagogischer Forschung am 25. September 1991 im Deutschen Institut für Internationale Pädagogische Forschung in Frankfurt am Main* (Frankfurt a. M., 1994), S. 20ff.

eigenen Selbst zu meistern. Die Paradoxie dieses ökonomischen Prinzips ist augenscheinlich: sich selbst zu opfern, um der eigenen Angst, bewirtschaftet und verbraucht zu werden, entgehen zu können. Dieses ökonomisch-rationale Prinzip der Selbstdisziplinierung durch Aufschub referiert auf das, was immer nur nach dem Konsum, nach der Verschwendung liegen wird. [...] Aus dem Körper wird das Medium 'Splatter' und teilt sich in den Aufopfernden und den Opfernden und ihre Kommunikation untereinander durch bloße physische Gewalt. [...] Dieses physiologische Theorem vernichtet vorgeblich die Einheit und Regelmäßigkeit einer postulierten Ordnung, nur um sie beständig und vehement im Prozess der Zerstörung trotzdem erneut zu legitimieren. Die Vernichtung des Körpers durch sein Zerschneiden, Zerfetzen, Zerreißen selbst bestätigt die Ordnung des Lebens und wird als filmische Realität Teil eines parasemiotischen Spiels.³⁶⁵

Diese Bestätigung der „Ordnung des Lebens“ durch das audiovisuelle Narrativ erfolgt auch und vor allem in politischem Sinne als Arrangement mit dem Gegebenen, als emotional verankerte Affirmation der sozialen und politischen Verhältnisse. Wenn der Spielfilm unmenschliche wissenschaftliche Experimente, durch Menschen ausgelöste Katastrophen, Serienmorde oder andere Szenarien des Schreckens thematisiert, entwirft er zunächst ein pessimistisches Gesellschaftsbild – laut Mayer ist das sogar eines der zentralen Merkmale.³⁶⁶ Gleichzeitig findet in solchen Filmen sozial abweichendes Verhalten drastische Sanktionen: Neugier, Respektlosigkeit, Arroganz, Promiskuität etc. sind häufig die einzige Begründung für Folter und Mord.³⁶⁷ Es ist nur oberflächlich gesehen ein Paradox, dass der Horrorfilmgenuss als sozial deviant gilt, während in den Szenarien solcher Filme gerade umgekehrt soziale Devianz bestraft wird. Mit Blick auf die Rolle des Serienkillerfilms für die US-Gesellschaft folgert daher Elmar Röss: „Der irre Schlitzer ist die letzte Antwort des Durchschnittsamerikaners auf die Rebellion seiner Kinder.“³⁶⁸ Demnach transportieren filmische Horrorszenarien Fragmente konservativer Werte, besser gesagt: deren ins Negative gekehrte Gegenstücke. Weil im Zentrum des Schreckens immer wieder der Mensch steht – ob als wahnsinniger Wissenschaftler, skrupelloser Politiker, perverser Lustmörder oder eifersüchtiger Ehemann –, formen und verankern solche Narrative das alte „homo homini lupus“, das schon Hobbes' *Leviathan* und dessen Herrschaftsbegründungsvertrag zugrunde lag. Kracauer schrieb 1946 zu Hitchcocks Thrillern:

„[B]edrohliche Andeutungen und schreckliche Möglichkeiten zeigen eine Welt auf, in der jeder jeden fürchtet und keiner weiß, wann und wo der letzte und unvermeidliche Schrecken eintreffen wird. Wenn er eintrifft, kommt er unerwartet: er bricht von Zeit zu Zeit aus dem Dunkeln hervor mit einer unbeschreiblichen Brutalität.“³⁶⁹

Kracauer zog daraus keine weiteren Schlüsse, sondern führte es allein auf die Folgen und Nachwirkungen der „Bedürfnisse der Kriegspropaganda“³⁷⁰ zurück; er konnte, da 1966 verstorben, nicht mehr erleben, was schon die nächste Generation unter fiktionalen Darstellungen „unbeschreiblicher Brutalität“ verstehen sollte. Auch nach Meinung eines jüngeren Autors wie Stiglegger, zeigt der zu Unterhaltungszwecken produzierte Horror des Kinos immer öfter „[...] ein Grauen menschlicher Herkunft. Dieses Grauen aber nimmt in seiner monströsen Dimension horrible, traumatische und

365 Ralph Kuschke: *Terrorema. Von Schlachtbildern und Bilderschlachten* [S. 151-162], in: Julia Köhne/Ralph Kuschke/Arno Meteling (Hrsg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm* (Berlin, 2005), S. 155.

366 Vgl. Mayer: *Die Faszination Jugendlicher an Horrorfilmen*, S. 6ff.

367 Vgl. ebd., S. 8.

368 Elmar Röss: *Die Faszination Jugendlicher am Grauen. Dargestellt am Beispiel von Horror-Videos* (Würzburg, 1990), S. 79.

369 Siegfried Kracauer: *Hollywoods Greuelfilme* [S. 27-35], in: Karsten Witte (Hrsg.): *Siegfried Kracauer: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film* (Frankfurt a. M., 1974), S. 29. Erstmals im Jahr 1946 veröffentlicht.

370 Ebd., S. 27.

terroristische Züge an. Das Angstbild der Gegenwart scheint eben der Mensch selbst zu sein.“³⁷¹ Die sozial- und mentalitätsgeschichtlich bedeutsame Frage wäre, seit wann das frühmoderne Angst- und Schreckensbild Mensch aus der staatstheoretischen und politikphilosophischen Sphäre auf die Ebene der Populärkultur durchgesickert ist und ob es nicht, angeregt durch bestimmte äußere, z.B. ökonomische oder soziale Entwicklungen, in bestimmten Phasen immer wieder zu einer wichtigen Kulturerscheinung auswächst. Nach Waldemar Vogelsang betrifft das insbesondere die Spätmoderne:

„Zwar gibt es in der langen Geschichte der Gewaltdarstellungen eine Fülle von Beispielen, bei denen die verschiedenen Kunstgattungen in ihrem Verismus bis an die Grenze der darstellerischen Möglichkeiten gingen, aber historisch einmalig ist die Konzentration und Perfektion der in der neuen Videokultur inszenierten Folterungen, Verstümmelungen und Auflösungen von Körpern [...].“³⁷²

Dass es sich hierbei nicht allein um ein symptomatisches, sondern zu einem gewissen Grad sogar um ein *funktionales* Phänomen innerhalb der Massengesellschaften des 20. Jahrhunderts handelt, darauf deutet eine Bemerkung Stigleggers hin. So ist für ihn „[...] das Unheimliche, Monströse und Grausame eine beunruhigende Konstante in der Filmgeschichte, vor allem in den westlichen Kinematografien und in Japan, auch wenn in zwischen die Dimension des Terrors dominiert.“³⁷³ Der „Westen“ und Japan, das sind im späten 20. und 21. Jh. straffe Leistungsgesellschaften mit hoher Bevölkerungsdichte. Es wäre daher möglich, dass das Angstbild Mensch, ebenso diffuse Gewalt- und Schreckensszenarien, weniger Zeichen des Kulturverfalls, als vielmehr populärkulturelle Antworten auf gesellschaftliche Defizite und Krisenerscheinungen bilden. Sie könnten wesentlicher Bestandteil eines unbewussten Disziplinierungskonsums sein. Mayer wertet die gemeinsamen Horrorfilmabende Jugendlicher als „Pubertätsriten, als eine Art von Mutproben“ und fügt hinzu:

„Häufig handelt es sich um indizierte oder zumindest erst ab 18 Jahren zugelassene Filme, und der Ruch des Verbotenen schwingt bei den 'Sessions' mit. Doch auch inhaltlich kann manches als eine Art 'Härtetest' verstanden werden: Bei drastischen Darstellungen von Gewalt, von zerfetzten und verstümmelten Körpern, von hervorquellenden Eingeweiden usw. zeigt sich, wer den Anblick erträgt, wer sich abwenden oder gar den Gang zur Toilette tun muß.“³⁷⁴

Entsprechend sind es nach Meinung Vogelsangs letztlich nicht die mißhandelten Filmfiguren der fiktiven Szenarien, die zu Opfern werden,

„[...] sondern die Zuschauer selbst; aber sie sind Opfer, die überstehen. Vor diesem Hintergrund können Brutal- und Horrorvideos wohl auch als mediale Mutproben und Grenzerfahrungen interpretiert werden, denen im Blick auf die Selbstvergewisserung und Selbstinszenierung (vor allem in Cliques) eine wichtige Rolle zukommen kann.“³⁷⁵

Ganz ähnlich äußert sich Stiglegger, wenn er den Horrorfilmkonsum zur modernen Form des Initiationsrituals erklärt, wie es in archaischen und vormodernen Kulturen praktiziert wurde und auch heute noch bei manchen Naturvölkern anzutreffen ist.³⁷⁶ Wenn die fiktiven Schreckensszenarien der Unterhaltungsmedien eine rationalisierte und säkularisierte Form des Initiationsrituals bieten, dann

371 Stiglegger: *Terrorkino*, S. 97. Stiglegger gibt ein eindrucksvolles Beispiel davon, was seit den frühen 60er Jahren unter der Dimension „Terror“ im Unterhaltungsfilm zu verstehen ist, wenn er einen Film vorstellt, „in dem der Anführer einer Killerbande die Leiche einer Protagonistin mit einem Bowie-Messer schändet und danach die erweiterte Öffnung penetriert“ (S. 38).

372 Vogelsang: *Ethnographie Jugendlicher Videocliques*, S. 23.

373 Stiglegger: *Terrorkino*, S. 60.

374 Mayer: *Die Faszination Jugendlicher an Horrorfilmen*, S. 21.

375 Vogelsang: *Ethnographie Jugendlicher Videocliques*, S. 24.

376 Vgl. Stiglegger: *Terrorkino*, S. 87f.

handelt es sich dabei keinesfalls um eine „herrschaftsfreie[] Zone“ innerhalb einer „immer abstrakter, intransparenter und anonymer werdenden Gesellschaft“, wie Vogelsang irritierend feststellt.³⁷⁷ Abgekoppelt von der Sinnstiftung der großen Erzählungen und Mythen, zunehmend losgelöst von ideologischen Abstrakta wie Gott, Vaterland, Revolution oder Demokratie liegt das Hauptgewicht der modernen Sozialdisziplinierungsmechanismen von Unten auf einer diffusen Angsterzeugung, bzw. auf einer Ökonomie der unbestimmten Angst: Angst vor Menschenmassen, vor der Technik, vor der Wissenschaft, vor der Sexualität, vor den Begierden und Gelüsten des harmlos scheinenden Nachbarn. Durch die stark emotionalisierende Wirkung und ebenso durch das identifikatorische Potential des Films mittels Perspektive und Figurenzeichnung, können sich Bilder und auf Bildern beruhende Vorstellungen verankern, die auch langfristig abrufbar bleiben. Herrschaftsfrei kann der Konsum von Bildern, kann das individuelle Bild- und Filmerleben aber schon allein deshalb nicht sein, weil bereits die Produktion des Unterhaltungsangebots nicht herrschaftsfrei ist (vgl. II.3).

Die Erzeugung von Angst- und Schreckensbildern, die die individuellen Bildhaushalte anreichern, der Übergang von Kontrollmechanismen der Angst auf die Ebene des Individuums, erscheint als notwendiges Pendant zum allgemeinen Sinnverfall einerseits, und ebenso als Begleiterscheinung zu einer anonymisierten Massengesellschaft. Die im realen Leben minimierte physische Gewalt muss demnach auf dem Umweg des Unterhaltungskonsums ins kollektive Bewusstsein zurückkehren, als permanente Schlagzeile in der Zeitung, als Dokumentation oder Fiktion etwa in Büchern, Nachrichten und Spielfilmen. Der Spielfilm als ein hochgradig emotionalisierende und zur Identifikation einladende Unterhaltungsform hat hier eine herausragende Bedeutung. Instanzen wie der Journalismus oder die verschiedenen Massenmedien reihen sich, so Manfred Mai und Rainer Winter,

„[...] als Überwachungssysteme des 20. Jahrhunderts in die Logik der Disziplinargesellschaft ein, die freilich immer mehr zu einer Kontrollgesellschaft wird. Die visuelle und auditive Überwachung, die implizit auf Kontrolle [...] und Normalisierung [...] sozialer Welten und Verhaltensweisen zielt, ist Teil unseres Alltags geworden.“³⁷⁸

Wenn Gesellschaft als menschliche Grundkategorie ihre positiven Sinnbezüge einzubüßen beginnt und in wachsendem Maße durch Gegenprinzipien wie Chaos, Schrecken und Gewalt begründet werden muss, dann verlangt das zugleich ein erneutes Fortschreiten der Verlagerung von Disziplinierungsmechanismen auf die Ebene des Individuums selbst. Es ist weniger die, laut Kuschke, „unregelbare Natur“, etwa das Damoklesschwert eines endlichen biologischen Daseins des Menschen, als vielmehr die wachsende Dichte der sozialen Pflichten, Gebote und Zwänge, die den Impetus für die verbreitete Nutzung und Vernutzung grausamer Bilder formt. Technische Weiterentwicklung, Rationalisierung und Bürokratisierung sind Konstanten moderner Gesellschaften. Die mit ihnen einhergehende und durch sie bedingte, unabwendbar fortschreitende Ausdehnung anonymer, die Individuen in ihrem Handeln lenkender und sie beschränkender Mechanismen in hochent-

377 Vogelsang: *Ethnographie Jugendlicher Videocliquen*, S. 28.

378 Manfred Mai/Rainer Winter: *Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film* [S. 7-23], in: Manfred Mai/Rainer Winter (Hrsg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge* (Köln, 2006), S. 13.

wickelten, rationalisierten Industriegesellschaften, erzeugt für ihre Mitglieder einen immer größeren Anpassungsbedarf und folglich auch Anpassungsdefizite, die zunehmend nur mit ergänzenden, medialen – den „heimlichen“ – Erziehungsinstanzen bzw. „Sozialagenten“ aufgefangen und kanalisiert werden können.³⁷⁹ Die Geschichtswissenschaft hätte hier ein reiches Feld zu bearbeiten. So ließe sich die Geschichte der Filmzensur als Rückzugsgefecht überkommener Sozialisations- und Disziplinierungsinstanzen schreiben – als eine Geschichte der allmählichen Diffusion von Sozialdisziplinierungsmechanismen nach unten, d.h. in soziale Kleingruppen und Subkulturen. Ebenso müsste es Aufgabe der Historiker sein, neben den funktionalen auch die disfunktionalen Aspekte dieser Entwicklung zu erkunden, denn jede Praxis zeichnet sich langfristig durch Kontingenz von positiven und negativen Effekten aus. Zum einen ist es sehr wahrscheinlich, dass der populärkulturelle Gewaltdiskurs nicht nur auf die audiovisuellen Narrative begrenzt geblieben ist, sondern bei wachsender Popularität zugleich in andere Medien und Diskurse sozusagen auszufernen begann und auch weiterhin ausufernd. Drehli Robnik spricht in diesem Zusammenhang von einem „ständigen Ausrinnen des Kinos in andere Medien“ als Ergebnis gesteigerter medienkultureller Flexibilität.³⁸⁰ Zum anderen ist anzunehmen, dass mit einer Veränderung der Bildhaushalte auch eine Veränderung der Mentalitäten einhergeht, denn das Sag- und Zeigbare innerhalb einer Kultur ist letztlich den gleichen Schwankungen und Brüchen ausgesetzt, wie jedes andere historische Phänomen. Wenn die audiovisuellen Gewaltdarstellungen der letzten 60 Jahre also tatsächlich einen qualitativen Wandel erfahren haben, wie Mayer andeutet,³⁸¹ dann mussten sich parallel dazu die Rezeptionsgewohnheiten verändern. Welche Effekte das hatte, ob die Menschen ihre Umwelt etwa immer ängstlicher oder immer zynischer wahrnehmen, ist folglich nicht nur eine psychologische oder soziologische, sondern auch eine *mentalitätshistorische* Frage. Neben der mittels Massenmedien verbreiteten, unbestimmten Angst und ihren zahlreichen restriktiven, hemmenden, kanalisierenden etc. Momenten, dürfte das im Übrigen auf weitere Effekte hinauslaufen; wie etwa Konsumzwang, Leistungszwang, Karrierestreben, Schönheitszwang. Die Hypothese sozialdisziplinierender Effekte bliebe somit nicht allein auf die bloße Inszenierung von Gewalt beschränkt.

I.3.8 Erweiterung der Erinnerungskultur und des kulturellen Gedächtnisses

Dass nicht nur Text-, sondern auch Bild- und Filmquellen, und dass neben faktualen auch fiktionale

379 Vgl. Deutscher Hochschulverband (Hrsg.): *Schwerpunkt: Das Fernsehen – der (un)heimliche Erzieher, Forschung & Lehre*, Heft 10 (2005); Heinrich Weber: *Fernseh- und Videogewohnheiten von Schülerinnen und Schülern* [S. 2-14], in: Peter Döbrich/Georg Rutz (Hrsg.): *Medien und Gewalt – eine Herausforderung für die Schule. Bericht zur Fachtagung der Gesellschaft zur Förderung Pädagogischer Forschung am 25. September 1991 im Deutschen Institut für Internationale Pädagogische Forschung in Frankfurt am Main* (Frankfurt a. M., 1994), S. 2.

380 Vgl. Drehli Robnik: *Ausrinnen als Einübung. Der Splatterfilm als Perspektive auf flexibilisierte medienkulturelle Subjektivität* [S. 139-150], in: Julia Köhne/Ralph Kuschke/Arno Meteling (Hrsg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm* (Berlin, 2005), S. 144.

381 Vgl. Mayer: *Die Faszination Jugendlicher an Horrorfilmen*, S. 15.

Quellen zu Bestandteilen der Erinnerungskultur und des kulturellen Gedächtnisses werden können, steht außer Zweifel. Könnte audiovisuellen fiktionalen Narrativen gar eine besondere Rolle dabei zukommen? Der vergesellschaftete Mensch „speichert erworbene Information in einem kulturellen Gedächtnis, zu welchem die aufeinanderfolgenden Generationen Zutritt haben“, so Vilém Flusser.³⁸² Es wäre somit zunächst nichts anderes als die Summe aller aufbewahrten kulturellen Informationen – ein Archiv, das jede neue Generation nutzt und bereichert. Doch diese Nutzung kann keine unentwegte Addition sein, denn es entsteht kein stabiles Behältnis, v.a. weil es auch keine unzerstörbaren Informationsträger geben kann. Kulturelle Informationen gehen fortlaufend wieder verloren, nicht nur, weil sich die Träger im Lauf der Zeit zersetzen und auflösen, sondern auch deshalb, weil dieses Gedächtnis stets dem verformenden Zugriff der Gegenwart ausgesetzt ist; etwa in Krisenzeiten, wenn eine Generation den Bruch mit der Vergangenheit vollzieht und bilderstürmerisch die Arsenale unerwünschter Erinnerung tilgt. Neben textlicher Überlieferung sind auch Erinnerungsorte, etwa die vielfach politisch umlagerten Gedenktage, ritualisierten Feiern oder offiziellen Mahnmale, im Grunde Versuche, Teile der Vergangenheit handgreiflich zu bewahren, sie im kollektiven Gedächtnis zu behalten, denn nur auf diesem Wege bleibt die getroffene Auswahl aus der Vergangenheit einer breiten Öffentlichkeit zugänglich, nur so ist sie praktisch wirksam und nur deshalb auch politisch-moralisch nutzbar.³⁸³ Jede Auswahl ist aber immer auch eine Vereinseitigung und Reduzierung des Überlieferungsschatzes. Edgar Wolfrum beschreibt das Vergessen und Erinnern daher als strikt gegenwartsbezogene und kontextgebundene kulturelle Selektionsmechanismen:

„[...] der Selektionsmechanismus des Erinnerns führt dazu, daß etwas auf Kosten von etwas anderem erinnert wird. Vergessen schafft erst Raum für die Erinnerung an das, was wichtig ist – wobei das, was als wichtig erscheint, sich im Zeitverlauf ändern kann und vom gesellschaftlichen Kontext abhängig ist.“³⁸⁴

Die „Dialektik des Erinnerns und Vergessens“ liegt wohl jedem Zugriff auf das kulturelle Gedächtnis zugrunde.³⁸⁵ Der aktive Umgang mit dem erhaltenen Fundus an Relikten aus der Vergangenheit und dem Material der Überlieferung ist sozusagen nichts anderes als unentwegte Arbeit am kulturellen Gedächtnis – mit allen Effekten der Abnutzung und Überbeanspruchung. Maurice Halbwachs sah das kollektive Denken in einer Gesellschaft und ebenso das in ihr wirksame kollektive Gedächtnis eng an die jeweils zu einer bestimmten Zeit üblichen und verbreiteten „Konventionssysteme“ gebunden.³⁸⁶ Wenn nun der folgenreichste Unterschied zwischen der Erinnerung in der Spätmoderne und der Erinnerung in vorangegangenen Epochen darin bestünde, dass „weniger in Texten als viel-

382 Vgl. Vilém Flusser: *Gedächtnisse* [S. 41-55], in: Ars Electronica (Hrsg.): *Philosophien der neuen Technologie* (Berlin, 1989), S. 41f. Siehe dazu auch Aleida Assmann: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München, 2009), 4. Aufl., S. 130ff.

383 Vgl. K. H. Metz: *Geschichtsschreibung und öffentliches Bewußtsein*, insb. S. 450, S. 462ff.; vgl. Edgar Wolfrum: *Geschichte als Waffe. Vom Kaiserreich bis zur Wiedervereinigung* (Göttingen, 2002), 2. Aufl.; vgl. Jakob Tanner: *Erinnern/Vergessen* [S. 77-81], in: Stefan Jordan (Hrsg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe* (Stuttgart, 2002), S. 77.

384 Wolfrum: *Geschichte als Waffe*, S. 6-7.

385 Vgl. Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 12.

386 Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (Frankfurt a. M., 1985), erstmals erschienen im Jahr 1925, S. 367f.

mehr in Worten, Bildern, Gesten, Ritualen und im Fest“ erinnert wird, wie Jacques Le Goff annimmt,³⁸⁷ dann rücken die verschiedenen Modi nichttextlicher Vergegenwärtigung und ebenso deren gesellschaftliche Gewichtung ins Zentrum des historischen Interesses. Im Prinzip ist jedes Kommunikations- und Speichermedium immer schon ein Modus der Vergegenwärtigung. Da sie aber nicht nur Informationen speichern und abrufbar machen, sondern in ihrer Herstellung, Verbreitung und Nutzung eine *soziale Praxis* konstituieren, die letztlich auch Einfluss auf die Erfahrung der Lebensumwelt hat, könnten sie die Formierung der kollektiven Gedächtnisinhalte sogar wesentlich mitbestimmen. Laut Aleida Assmann organisieren Kulturen

„[...] ihr Gedächtnis mit Hilfe externer Speichermedien und kultureller Praktiken. [...] was zugleich bedeutet, dass sich mit dem wandelnden Entwicklungsstand dieser Medien auch die Verfasstheit des Gedächtnisses notwendig mitverändert. Die technischen Medien umfassen Aufschreibesysteme im weitesten Sinne, die seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr nur Sprache, sondern auch Bilder und seit dem 20. Jahrhundert auch Stimmen und Töne konservieren.“³⁸⁸

Demnach ist also mit einer Rückkopplung der Eigenheiten und strukturellen Merkmale der jeweils genutzten Medien auf das kollektive Gedächtnis zu rechnen. Ausschlaggebend für die Verfassung des kollektiven Gedächtnisses und für die Zirkulation seiner Inhalte in der Öffentlichkeit dürften insbesondere die audiovisuellen Unterhaltungsmedien sein. Nora hat hierzu eine bemerkenswerte Frage gestellt: „Wie sollte man nicht die Verbindung ziehen zwischen jener berühmten 'Rückkehr zur Erzählung', die man in der neuesten Weise der Historiographie bemerken mochte, und der Allmacht von Bild und Film in der heutigen Kultur?“³⁸⁹ Allein schon das Aufkommen einer solchen Fragestellung zeigt, dass sich eine intensivere Beschäftigung mit Spielfilmen und ähnlichen Quellen für die Geschichtswissenschaft als lohnend erweisen dürfte; so etwa hinsichtlich deren Rolle als immer bedeutsamer werdende Konventions- bzw. Aufschreibesysteme der modernen Gesellschaft und damit als Faktoren des kulturellen Gedächtnisses. Nach Halbwachs ist das Gedächtnis in erster Linie „eine kollektive Funktion“, denn der Einzelne „ruft seine Erinnerungen mit Hilfe der Bezugsrahmen des sozialen Gedächtnisses herauf.“³⁹⁰ Sozial sei das Gedächtnis deshalb, weil der Rahmen der Erinnerung durch die gemeinsam geteilten Erfahrungen, d.h. im sozialen Austausch der Individuen in Bezugsrahmen wie Familie, Berufsgruppe, Religionsgemeinschaft oder soziale Klasse. Die individuellen Erfahrungen, die sich aus den Interaktionen innerhalb solcher Gruppen ergeben, bilden zwar die Grundlage für den Stoff des Erinnerns, doch das Erinnern selbst sei nur im ständigen Bezug auf diese Gruppen und ihre jeweiligen Interessen möglich.³⁹¹ Auf diese Weise bilden sich mehrere kollektive Gedächtnisse, die sich im Zusammenspiel befinden und sich überlappen können. Indem die verschiedenen Gruppen ihre Erinnerungen kanalisieren, wird auch ein Rahmen für die Erinnerung einer ganzen Gesellschaft gelegt, d.h. für das kollektive Gedächtnis i. e. S. Ein kollektives Gedächtnis stellt einen Raum dar, in dem anhand von und in Hinblick auf

387 Vgl. Jacques Le Goff: *Geschichte und Gedächtnis* (Berlin, 1999), S. 131.

388 Vgl. Assman: *Erinnerungsräume*, S. 19.

389 Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 24.

390 Vgl. Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, S. 20ff., 361ff. u. 381f.

391 Vgl. ebd., S. 195, 203ff., 243ff., 297ff. u. 390.

eine gelebte Gegenwart vergegenwärtigt wird.³⁹² Wie Daniel Bertaux und Isabelle Bertaux-Wiame betonen, darf man das Gedächtnis einer Gruppe somit „[...] nicht als Summe individueller Erinnerungen verstehen, sondern [man] muss es als ein Netz *sozialer Beziehungen* begreifen [Herv. i. O.].“³⁹³ Während das materielle Gedächtnis abgespeicherte Informationen festhält, steht das kollektive Gedächtnis für die aktuell lebensweltlich zirkulierenden Informationen, ist somit der aktive Umgang mit den Spuren aus der Vergangenheit. Es bleibt zwar an den Fundus von materiell abgespeicherten Informationen gebunden, wählt aber das aus, was die jeweilige Gegenwart bewegt bzw. was verschiedene Machtkonstellationen in ihr des Erinnerns für wert befinden. Etienne François ist deshalb der Ansicht, dass „[...] das kollektive Gedächtnis eine vor allem soziale und politische, kulturelle und symbolische Wirklichkeit ist.“³⁹⁴ Es repräsentiert die Gesamtheit der zeit- und kontextabhängigen Zugriffe auf das Inventar des materiellen Gedächtnisses.

Aus alledem folgt indirekt, dass das Erinnern selbst keine humanbiologische Konstante bildet, also keineswegs außerhalb der historischen Entwicklung steht, denn wie die Inhalte, so scheint sich auch der *Modus* des kollektiven Erinnerns mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten zu verändern:

„[Das kollektive Gedächtnis] bewahrt nicht die Vergangenheit auf, sondern es rekonstruiert sie mit Hilfe materieller Spuren, Riten, Texte und Traditionen, die sie hinter sich gelassen hat, aber auch mit Hilfe von neuerlichen psychologischen und sozialen Gegebenheiten, d.h. mit der Gegenwart.“³⁹⁵

Zu den „sozialen Gegebenheiten“ einer Gegenwart gehören folglich *alle* potentiellen Trägermedien schriftlicher, visueller und/oder akustischer Information. Die an Masse und Vielfalt zunehmenden Unterhaltungsformate wachsen ebenfalls als Speicher von Information dem materiellen Gedächtnis hinzu. Doch „Medien“ sind nicht nur Informationsspeicher: als teilweise eigengesetzliche Produktionsfelder und *soziale Räume*, in denen Kollektive nach bestimmten Erfordernissen, Regeln und Gepflogenheiten kommunizieren und produzieren, bestimmen sie über die Inhalte und die rezeptiven Besonderheiten ihrer Produkte auch die Art und Weise des Erinnerns indirekt mit, d.h. sie wirken sich auf die Auswahl aus dem Inventar des materiellen Gedächtnisses und ebenso auf die Form ihrer Vergegenwärtigung aus (vgl. II.3 u. II.4).

Ein Konzept, das den Unterschied von materiellem und kollektiven Gedächtnis deutlich macht und ihn mit den Modi des Erinnerns verknüpft, ist das Konzept der Erinnerungsorte. Nora definiert den Erinnerungsort („*lieux de mémoire*“) im Dreiklang von Materialität, Bedeutung und Funktion: jeder Ort des kollektiven Gedächtnisses ist *materiell*, weil er an einen geografischen Ort, ein Objekt oder eine reale Handlung gebunden ist; *symbolisch*, weil er als Zeichen stellvertretend auf etwas anderes verweist; *funktional*, weil er dazu dient, etwas im Gedächtnis zu behalten. Weil diese Definition

392 Vgl. Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, S. 390.

393 Daniel Bertaux/Isabelle Bertaux-Wiame: *Autobiographische Erinnerung und kollektives Gedächtnis* [S. 108-122], in: Lutz Niethammer (Hrsg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“* (Frankfurt a. M., 1980), S. 116.

394 Etienne François: *Erinnerungsorte zwischen Geschichtsschreibung und Gedächtnis. Eine Forschungsinnovation und ihre Folgen* [S. 23-36], in: Harald Schmid (Hrsg.): *Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis. Erinnerungskulturen in Theorie und Praxis. Formen der Erinnerung Band 41* (Göttingen, 2009), S. 24.

395 Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, S. 296

recht unscharf bleibt, fügt Nora dem ergänzend hinzu:

„[W]enn auch die grundlegende Existenzberechtigung eines Gedächtnisortes darin liegt, die Zeit anzuhalten, der Arbeit des Vergessens Einhalt zu gebieten, einen bestimmten Stand der Dinge festzuhalten, [...] um das Höchstmaß an Sinn in ein Mindestmaß von Zeichen einzuschließen, so ist doch klar, daß die Gedächtnisorte [...] nur von ihrer Fähigkeit zur Metamorphose leben, vom unablässigen Wiederaufflackern ihrer Bedeutungen und dem Emporschießen ihrer Verzweigungen.“³⁹⁶

Wie Tilmann Robbe anmerkt, kann demnach jedes Ritual, jeder öffentliche Akt, jede Erzählung und jedes sonstige Phänomen, das in irgendeinem Sinne auf die Vergangenheit verweist, als ein Erinnerungsort bezeichnet werden.³⁹⁷ Es dürfte sich also mehr um ein pragmatisch angelegtes Konzept handeln, dessen begriffliche Unschärfe es letztlich gestattet, sich mit der politischen Gedenktradition Frankreichs kritisch auseinanderzusetzen.³⁹⁸ Auch die zahlreichen neueren Projekte zu den verschiedenen nationalen Erinnerungskulturen, die an dieses Konzept angelehnt sind und von diesem ausgehend Erinnerungsorte untersuchen, haben bisher keine durchweg schlüssige Definition hervorgebracht.³⁹⁹ Etienne François und Hagen Schulze, die Herausgeber einer 2001 veröffentlichten dreibändigen Publikation mit dem Titel *Deutsche Erinnerungsorte*, weisen darauf hin, dass ihre Leitidee darin bestehe, „das Konzept von Pierre Nora auf den deutschen Fall zu übertragen“, fügen jedoch hinzu: „Da das Wort 'Erinnerungsort' zu Mißverständnissen führen kann, sei hier nur daran erinnert, daß es sich nicht um einen Begriff im philosophisch-analytischen Sinne handelt, sondern um eine Metapher.“⁴⁰⁰ Dem schließt sich Kornelia Kończal an, wenn sie in ihrer Bewertung des Nora'schen Konzepts und dessen internationaler Ausstrahlung gerade die „Elastizität“ dieser analytischen Kategorie positiv hervorhebt.⁴⁰¹

Dennoch lässt sich der Begriff „Gedächtnisort“ fruchtbar machen, wenn es darum geht, sich einem Massenmedium wie dem Spielfilm in seiner Bedeutung für die Erinnerungskultur anzunähern; nicht im Sinne eines theoretisch abgesicherten Konstrukts, das es zu beweisen oder strikt auf bestimmte Phänomene anzuwenden gilt, sondern im Sinne einer quellenkundlich-topografischen Stütze. Laut Robbe können Gedächtnisorte v.a. als „symbolische Kristallisationspunkte gesellschaftlicher Erinnerung“ gedacht werden, denn „[e]inleuchtender wird der Begriff der 'Orte' in dem Moment, in dem man sich die historische Imagination einer Gemeinschaft als Landschaft vorstellt und die einzelnen Topoi als Landmarken.“⁴⁰² Der Begriff des Gedächtnisortes bezeichnet also zunächst nichts anderes als Verdichtungspunkte in einer fast unüberschaubaren Erinnerungslandschaft, die das kollektive

396 Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 26, vgl. S. 26f.

397 Tilmann Robbe: *Historische Forschung und Geschichtsvermittlung. Erinnerungsorte in der deutschen Geschichtswissenschaft. Formen der Erinnerung Band 39* (Göttingen, 2009), S. 16, Robbe bemerkt zu Noras Bestimmung von Erinnerungsort: „Die Definition [...] erweckt zunächst einen griffigen Eindruck, erweist sich jedoch bei näherem Hinsehen als nahezu schrankenlos.“

398 Vgl. Berthold Unfried: *Gedächtnis und Geschichte. Pierre Nora und die Lieux de Mémoire* [S. 79-99], in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, Jg. 2, H. 4 (1991), S. 93.

399 Vgl. François: *Erinnerungsorte zwischen Geschichtsschreibung und Gedächtnis*, S. 28ff.

400 Etienne François/Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte. Band I* (München, 2001), S. 17.

401 Vgl. Kornelia Kończal: *Pierre Noras folgenreiches Konzept von les lieux de mémoire und seine Re-Interpretationen: eine vergleichende Analyse* [S. 17-36], in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, Bd. 62, H. 1/2 (2011), S. 36.

402 Vgl. Robbe: *Historische Forschung und Geschichtsvermittlung*, S. 15f.

Gedächtnis in Rückgriff auf das materielle Gedächtnis von Generation zu Generation bewahrt, umgestaltet und erweitert. In einem übertragenen, nicht-geografischen Sinne sind das v.a. solche Orte, die besonders stark symbolisch aufgeladen sind und eine relativ höhere öffentliche Aufmerksamkeit erregen als andere zur selben Zeit zirkulierende kollektive Gedächtnisinhalte. Somit können auch massenmediale Erzeugnisse jederzeit zu Gedächtnisorten werden. Folglich werden auch „Filme“, ob nun „Historienfilme“, regionales Unterhaltungskino, Hollywood-*Blockbuster*, oder private *Home Movies*, mittlerweile von Historikern als Gedächtnis- bzw. Erinnerungsorte wahrgenommen.⁴⁰³ Zentral hierfür scheint die Einsicht zu sein, dass selbst „offen fiktionale Darstellungen“ zwar nur selten Anspruch auf Wahrheit erheben, dass jedoch „erzählte und medial aufbereitete Geschichten gewiss nicht weniger als Filmdokumentationen geeignet sind, reale Erfahrungen zu überlagern und Wirklichkeiten zu generieren“, wie z.B. Schlegelmilch festhält.⁴⁰⁴ In diesem Sinne stellen Astrid Erll und Stephanie Wodianka ihrem Sammelband von 2008 die Beobachtung voran, dass „Film unübersehbar zum Leitmedium der Erinnerungskultur avanciert“, weshalb sie den Fokus auf historisierende Spielfilme bzw. „Erinnerungsfilme“ richten.⁴⁰⁵ Das entspricht dem Ausgangspunkt von Möller, die in ihrer Monografie von 2016 angibt, „literarische, filmische und theatrale Werke als Medien des kollektiven Gedächtnisses“ heranzuziehen.⁴⁰⁶ Tiewws schließt ihre Untersuchung mit dem Ergebnis:

„Die Erfolgsgeschichten der Vertriebenengenerationen nach 1945 [...] wurden nicht nur entscheidend im jeweiligen zeitgenössischen populären Film befördert und propagiert, sondern durch ihn erfolgreich mitkonstruiert. [...] Der deutsche Nachkriegsfilm machte Flüchtlinge, Vertriebene und Umsiedler gesellschaftsfähig.“⁴⁰⁷

Offensichtlich weitet sich unter Historikern allmählich die Überzeugung aus, dass erklärtermaßen auf Geschichte zugreifende oder zumindest Vergangenheit behandelnde Unterhaltung – historische Fernsehspiele, narrativ aufbereitete Halbdokumentationen oder opulentes Geschichtskino – nahezu gleichberechtigt neben Informationskanälen wie Zeitung, Schulunterricht, Sachbuch, Ausstellung oder Gedenkveranstaltung stehen, zu immer gewichtigeren Bestandteilen der modernen Erinnerungslandschaft auswachsen und dabei ihre ganz eigene Wirkungskraft besitzen.

Insbesondere in Gestalt massenwirksamer Spielfilme können historisierende Unterhaltungsfiktionen der Erinnerungslandschaft als Verdichtungspunkte hinzutreten und sie mitbeeinflussen, etwa indem sie eine breitere Diskussion über Vergangenes auslösen. Als ein relativ aktuelles Beispiel sei hier die cinematische Verarbeitung der Biografie Margaret Thatchers genannt: Das an historischen Tat-

403 Vgl. Kolovou: *Fiktionen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat in Film und Fernsehen*, S. 17ff.; Tiewws: *Fluchtpunkt Film*, S. 19f.; Menninger: *Historienfilme als Geschichtsvermittler*, S. 258ff.; Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hrsg.): *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres* (Bielefeld, 2009), S. 147ff. u. 267ff.; Markus Köster: *Filme als Erinnerungsorte. Überlegungen aus regionaler Perspektive* [S. 105-112], in: Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.): *10. Buckower Mediengespräche: Medien im Kontext sozialer Selbstverständigung* (München, 2007), insb. S. 106.; Christina Scherer: *Coming HOME. Home Movies und filmische Erinnerung* [S. 244-258], in: Corinna Müller/Irina Scheidgen: *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben* (Marburg, 2007), S. 245; Werner Sudendorf: *Marlene Dietrich* [S. 620-636], in: Etienne François/Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte. Band II* (München, 2001).

404 Vgl. Schlegelmilch: *Der (politische) Spielfilm als historische Quelle*, S. 94; Tiewws: *Fluchtpunkt Film*, S. 38ff.

405 Vgl. Astrid Erll/Stephanie Wodianka (Hrsg.): *Film und kulturelle Erinnerung: plurimediale Konstellationen* (Berlin u.a., 2008), S. 1f.

406 Vgl. Möller: *Geschlechterbilder im Vertreibungsdiskurs*, S. 19 u. 318.

407 Tiewws: *Fluchtpunkt Film*, S. 329.

sachen orientierte Kinospektakel *The Iron Lady* (GB/F, 2011) mit dem weiblichen Filmstar Meryl Streep als Margaret Thatcher, sorgte bereits vor der Premiere für Kontroversen und wurde von Kritikern als „Schund“ und „Nichtereignis“ abgelehnt, wie Gina Thomas schildert. Ihrer Ansicht nach sei der Film aber „[...] definitiv ein Ereignis, allein schon wegen der oscarwürdigen Leistung von Meryl Streep, die weit mehr vollbringt als ein Meisterstück der Nachahmung bis in die kleinsten Gesten.“ Einen weiteren Grund für den Ereignischarakter dieses Kinofilms bildete laut Thomas der Umstand, dass die kollektive Erinnerung an die ehemalige Premierministerin nach wie vor geschichtspolitisch umkämpft ist, denn „[d]ie bloße Erwähnung ihres Namens spaltet Briten in solche, die ihr als Retterin einer Nation im Niedergang huldigen, und jene, die sie als martialische Zerstörerin des Gemeinsinnes verfluchen.“⁴⁰⁸ Stuart Jeffries, der zwar den emanzipatorischen Grundton der Erzählung vom Aufstieg einer Frau in das einst männliche dominierte Feld der Politik zu akzeptieren bereit ist, fügt kritisch hinzu: „[...] that narrative trajectory risks skewing the story. This was not just a time of one woman's assault on a male bastion, but an era of rage about what Thatcher, economy destroyer and warmonger, was doing to Britain.“⁴⁰⁹ Kommentare wie diese machen deutlich, dass nicht nur der Inhalt massenmedialer Erzählungen, sondern in erster Linie die mit ihnen verknüpfte öffentliche Begleit- und Anschlusskommunikation eine wesentliche Voraussetzung ihrer Bedeutung für das jeweilige kollektive Gedächtnis bilden. Ebenso ist im Fall *The Iron Lady* ersichtlich, dass Historienfilmen jederzeit die Rolle von Gedächtnisorten zukommen kann. Weil es nun aber äußerst müßig wäre, einen Punkt festzumachen, ab dem expliziert werden könnte, wann bei audiovisuellen Erzählungen die historische Authentizität die Fiktionalität überwiegt, lässt sich filmische Fiktion nicht eindeutig von filmischer Geschichtsdarstellung unterscheiden. Kino- und TV-Filmerzählungen sind nicht bloß materielle Wegmarken auf der Landkarte des kollektiven Gedächtnisses, denn als Erlebnisse sind sie zu gleich *Ereignisse*. Laut Nora können auch Ereignisse als Gedächtnisorte wirken, selbst solche

„[...] bei denen im Extremfall überhaupt nichts geschieht, die aber sofort mit einem stark symbolischen Gehalt geladen sind und bereits im Augenblick des Geschehens als ihre vorweggenommene Jubelfeier erscheinen; mittels der Medien produziert die Zeitgeschichte jeden Tag neue totgeborene Versuche.“⁴¹⁰

Eben hier zeigt sich die Fruchtbarkeit des Nora'schen Gedächtnisort-Konzepts: Als Ereignisse sind Erzählfiktionen nicht nur Punkte auf der Karte der Erinnerungslandschaft, sondern zugleich Orte der Produktion neuer, v.a. visueller Erinnerungsinhalte. Obzwar sie mehr oder weniger erfunden sind, enthalten sie zugleich sinnlich erfahrbare und zumeist emotional ergreifende Bildereignisse, die sich im kollektiven Gedächtnis neben bereits bestehenden Gedächtnisinhalten einnisten können. Sie sind damit Orte virtueller Erfahrung, die virtuelle Erinnerung generieren: ihre Inhalte wuchern außerhalb realweltlicher individueller Erfahrung und ebenso außerhalb der tatsächlichen, histori-

408 Vgl. Gina Thomas: *Ein Film für Mrs. Thatcher*, in: FAZ Nr. 293 (16.12.2011), S. 33.

409 Stuart Jeffries: *Meryl Streep playing Margaret Thatcher – what's not to like?*, in: *The Guardian*, Online-Ausgabe: guardian.co.uk, 09.02.2011 [URL: <http://www.guardian.co.uk/politics/2011/feb/08/meryl-streep-margaret-thatcher>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

410 Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, S. 30.

schen Gesamtentwicklung im kollektiven Gedächtnis. Sozusagen als *virtuelle Gedächtnisorte* fügen sie der Erinnerungslandschaft neue Räume der Erinnerung hinzu, und zwar solche Räume, die weitgehend unabhängig von den realhistorischen Tatsachen sind, und die als überwiegend dekontextualisierte Versatzstücke der Realität vielmehr nur *allgemeine* soziokulturelle Tendenzen widerspiegeln. Sie geben diese Tendenzen nicht nur wieder, sie wirken durch ihre spezifische Verfasstheit, durch die Besonderheiten ihrer Herstellung und Nutzung auf den Prozess kollektiver Vergegenwärtigung und auf die Konstitution des kollektiven Gedächtnisses zurück. Alison Landsberg betont, dass Erinnerung per se historisch und v.a. kulturell „spezifisch“ sei und fügt hinzu: „[I]t has meant different things to people and cultures at different times and has been instrumentalized in the service of diverse cultural practices.“⁴¹¹ Gerade die fiktionalen Szenarien in Kino und TV hätten demnach Folgen für die Gesamtkultur nahezu des ganzen 20. Jhs. und darüber hinaus, denn als Formen gesellschaftlicher Praxis verändert sie zwangsläufig ihre Umwelt – ihr Publikum – aufgrund der hohen Suggestivkraft des Audiovisuellen mit.⁴¹² Jedes Bildtonnarrativ stellt zunächst nur das Ergebnis der Konstruktion einer neuen, erlebbaren Scheinwirklichkeit dar, die letztlich aus unzähligen Versatzstücken der weitgehend schon bekannten Lebensumwelt besteht; dieser kreative Konstruktionsvorgang gilt erst dann als abgeschlossen, wenn die entstandene Scheinwirklichkeit auf einen materiellen Träger gebannt wurde, weshalb es sich zugleich immer um einen Beitrag zum materiellen Gedächtnis handelt. Das betrifft aber nur die Praxis der Produktion. Erst das Kino-, TV- oder Streaming*erlebnis*, d.h. die Praxis der *Nutzung* und mit ihr das Eindringen dieser Konstruktionen in die individuellen Bildhaushalte des Publikums, verleiht Unterhaltungsfiktionen ihre potentielle Wirkmacht in der Realität. Nimmt daher das visuell und emotional verankerte Geschehen der Film-erzählungen im Denken und Erinnern der Vielen einen wachsenden Raum ein, könnte sich der Schwerpunkt des kollektiven Gedächtnisses mittel- und langfristig zu verschieben beginnen. Diesen Wandlungsprozess hat auch Manfred Mai vor Augen, wenn er schreibt:

„Medien – insbesondere Filme – spielen [...] eine immer größere Rolle als Teil des kollektiven Gedächtnisses [...]. Was früher die großen Erzählungen, die Nationalepen waren, das sind heute teilweise Filme. Sie haben im kollektiven Gedächtnis die Stelle der historischen Gedenktage verdrängt.“⁴¹³

Dass (nicht nur die audiovisuelle) Erzählfiktion mit der Geschichtsschreibung konkurriert, dass sich den historischen Fakten, den individuellen Erfahrungen und den in Texten evozierten Sprachbildern im Laufe des 20. Jhs. ein weiteres und in seiner Bedeutung für die Erinnerungslandschaft nicht zu unterschätzendes Element hinzugesellt, mag etwa folgende Aussage in einer journalistischen Kritik zur Neufassung des 1979 gedrehten (Anti-)Kriegsfilms *Apocalypse Now* verdeutlichen:

„Sie ist die endgültige Gestalt eines Meisterwerks geworden, das zu den seltenen Filmen gehört, die nicht nur fester

411 Vgl. Alison Landsberg: *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York, 2004), S. 6.

412 Vgl. Harry Tomicek: *Das mächtige Medium. Die Bedeutung des Films für das 20. Jahrhundert* [S. 201-209], in: Martin Meyer (Hrsg.): *Wo wir stehen. Dreißig Beiträge zur Kultur der Moderne* (München u.a., 1988), S. 206-207.

413 Manfred Mai: *Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft* [S. 24-47], in: Manfred Mai/Rainer Winter (Hrsg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos* (Köln, 2006), S. 33-34.

Bestandteil im kulturellen Kanon der Gegenwart geworden sind, sondern darüber hinaus Eingang ins kollektive Bewusstsein gefunden haben. Die Überblendung vom Ventilator zum Hubschrauberrotor, der Hubschrauberangriff zur Kavallerietrompete und Wagners Walkürenritt, die im Bombenhagel surfenden GIs am Strand, das Gesicht Marlon Brandos im Dschungel, 'the horror, the horror!' – jeder kennt diese Bilder und Töne.“

Erinnert man sich an surfende GIs, an Marlon Brando oder an aufwendig inszenierte Kampfhandlungen, wird dann die eigentliche Vergangenheit des Vietnamkriegs vergegenwärtigt, oder doch nur eine medial inszenierte Parallelvergangenheit? Der Autor fügt obigen Zeilen noch hinzu: „Es gibt Momente in der Filmgeschichte, die möchte man zu gerne selber erlebt haben [...].“⁴¹⁴ Diese suggestive Kraft besitzen die zufälligen Filmaufnahmen und Fotografien von Bombenabwürfen, Brandopfern oder Erschießungen aus den Tagen des Vietnamkrieges kaum; im Gegenteil, weil sie außerhalb des Fiktional-Narrativen stehen, d.h. außerhalb einer übergreifenden Handlung, außerhalb von musikalischen Arrangements, griffigen Dialogen oder beliebten Filmgesichtern, und damit außerhalb einer kontrollierten Inszenierung, bleiben sie einer Erklärung bedürftig. Das fiktionale Filmereignis jedoch, eingebettet in die audiovisuelle Narration, erklärt sich scheinbar selbst und bleibt dem Akt des Erinnerns wohl auch dadurch leichter verfügbar. Vermutlich besitzen die gestellten, laufenden Bilder des Kinos schon seit Anfangstagen mehr Überzeugungskraft als überwiegend unmotiviert dokumentar- und Zufallsaufnahmen. Darauf deutete bereits René Fülöp-Miller hin, als er nach seinem Besuch in Hollywood zum Halbdokumentarfilm *The Life of General Villa* von 1914 zu berichten wusste:

„[Die] Überlegenheit des Ateliers über die Wirklichkeit mußte eine amerikanische Filmgesellschaft zu fühlen bekommen, die sich das Verfilmungsrecht eines mexikanischen Bürgerkrieges gesichert hatte. Wohl tat der Rebellenführer Pancho Villa, dem das Unternehmen 25.000 Dollar bezahlt hatte, sein möglichstes, um die großen Entscheidungsschlachten im Beisein der Kino-Operateure bei recht günstigem Kameralicht zu schlagen, und er soll sogar zum besten seiner amerikanischen Geschäftsfreunde eine Abteilung Kriegsgefangener mit Granaten bombardiert haben, damit man im Film wirkliche zerfetzte Menschenkörper durch die Luft wirbeln sehe; dennoch erwies sich der Effekt dieser Aufnahmen nicht als zufriedenstellend, und so mußte sich die Filmgesellschaft dazu entschließen, den weiteren Feldzug in ihren Ateliers in Los Angeles zu 'stellen'. Dort konnte man nach einem gut durchdachten Szenarium, unter der Leitung des bewährten Regisseurs Griffith und inmitten von stimmungsvollen Dekorationen aus Holz und Pappendeckel, die großartigsten Schlachten schlagen lassen, und diese gefälschten Aufnahmen riefen dann auch wirklich in viel höherem Maße den erwünschten Eindruck naturechter, schauriger Kriegsgruel hervor.“⁴¹⁵

Nach gegenwärtigem Kenntnisstand handelt es sich hierbei um eine zutreffende Einschätzung, die neben jüngeren Autoren auch der damalige Aufnahmeleiter Raoul Walsh bestätigte, und Margarita de Orellana betont in ihrer Studie von 2009, dass Spielfilme über den mexikanischen Bürgerkrieg zur damaligen Zeit größtes Interesse erregten und trotz ihrer weitgehend gestellten Inhalte wesentlichen Einfluss auf die politische Meinungsbildung in den Vereinigten Staaten ausübten.⁴¹⁶ Demnach liegt eine merkwürdige Fähigkeit der Filmbilder vor, zwar auf ein anderes zu verweisen, doch

414 Rüdiger Suchsland: *Parsifals Fahrt ins Herz des Faschismus*, in: *FAZ* (07.12.2011) Nr. 285, S. 32.

415 René Fülöp-Miller: *Das amerikanische Kino* [S. 57-107], in: Joseph Gregor/René Fülöp-Miller (Hrsg.): *Das amerikanische Theater und Kino. Zwei kulturgeschichtliche Abhandlungen* (Zürich u.a., 1931), S. 90-91.

416 Vgl. Margarita de Orellana: *Fiming Pancho: How Hollywood Shaped the Mexican Revolution* (New York, 2009), S. 9ff u. 97ff.; Malyrin Ann Moss: *Raoul Walsh: The True Adventures of Hollywood's Legendary Director* (Lexington, 2011), S. 25ff.; Raoul Walsh: *Each Man in His Time: The Life Story of a Director* (New York, 1974); Allen Barra: *Pancho Villa's War (Movie)*, in: Weider History Group (Hrsg.): *HISTORYnet.com – Live The History* (Online-Ausgabe), www.historynet.com, Online-Artikel vom 08.09.2011, [URL: <http://www.historynet.com/pancho-villas-war-movie.htm>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019; dass Kriegsgefangene zum Zweck überzeugender Filmaufnahmen eingesetzt oder sogar getötet wurden, lässt sich nicht belegen.

auf Kosten dieses anderen selbst in den Vordergrund zu rücken. Dieses Setzen eines pseudofaktischen Ist-Zustandes macht den Wesenskern von Bewegtbildern aus. Entsprechend wendet Jaques Le Goff zur Rolle der (audiovisuellen) Massenmedien in der modernen Erinnerungskultur kritisch ein:

„[...] die gesamte Entwicklung der gegenwärtigen Welt tendiert unter dem Druck der *unmittelbaren Geschichte*, die von den Medien meist gemacht wird [...] zu einer wachsenden Zahl kollektiver Erinnerungen. Geschichte wird nun in weit stärkerem Maße als früher und selbst noch vor kurzer Zeit unter dem Druck dieser kollektiven Erinnerungen geschrieben. [Herv. i. O.]“⁴¹⁷

Als virtueller Erfahrungsraum und Gedächtnisort, vermag etwa das Unterhaltungskino die kollektiven Erinnerungen mitzuprägen, indem es z.B. nur ganz bestimmte Themen aufgreift und gemäß seiner systemischen Eigenheiten verarbeitet. Zudem produziert es laufend neues Material, das selbst erinnert werden kann, und zwar in dem Maße, wie dieses Material in der Öffentlichkeit als Ereignis wahrgenommen wird. Die vom Kino mitverfassten kollektiven Erinnerungen und ebenso die durch das Kino ermöglichten Erfahrungen üben somit Druck auf die schriftlichen Geschichtserzählungen, die Geschichtskultur und das Geschichtsbewusstsein aus. Alison Landsberg hat dazu die These von den modernen medialen Gedächtnis- bzw. Erinnerungs*prothesen* aufgestellt – ein Ansatz, der auch Anhaltspunkte für das Hineinwirken der Filmerzählungen in die Konstitution des kollektiven Gedächtnisses liefert. Die Autorin vertritt die Ansicht,

„[...] that modernity makes possible and necessary a new form of public cultural memory. This new form of memory, which I call *prosthetic memory*, emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as the movie theater or museum. [...] the person does not simply apprehend a historical narrative, but takes on a more personal, deeply felt memory of a past event through which he or she did not live. The resulting prosthetic memory has the ability to shape that person's subjectivity and politics. [Herv. i. O.]“⁴¹⁸

Ähnlich wie im Fall der medialen Erfahrung, geht Landsberg bei ihrem Konzept davon aus, dass die Erzeugung und Verbreitung von Erinnerungen zunehmend abgekoppelt ist von der individuellen (Lebens-)Erfahrung; und sie hält diese neue Form von Erinnerung für grundlegend bei der Formung subjektiver Perspektiven auf Geschichte und Politik als zwei wesentlichen Aspekten von Identität. Wie Landsberg weiter ausführt, ersetzen die im Umlauf befindlichen Erinnerungsprothesen Primärerfahrungen zwar nicht vollständig, aber im Modus der medial vermittelten, sinnlich-körperlichen Mit- bzw. Nacherlebens können sie ihnen nahezu entsprechen: „Prosthetic memories are adopted as the result of a person's experience with a mass cultural technology of memory that dramatizes or recreates a history he or she did not live.“⁴¹⁹ Hierzu zählt sie vor allem das Kino, dessen Erzählungen die besonders intensive „cinematic experience“ ermöglichen.⁴²⁰

Der v.a. im Spielfilm auf die handelnden Figuren, ihr Erleben und Erleiden von Geschichten und *Geschichte* geheftete Blick spart überindividuelle, mit Strukturen und Prozessen verknüpfte Ursachen und Einflussfaktoren weitgehend aus. Doch selbst wenn auch ausgewiesene „Historienfilme“ keinen nennenswerten Beitrag zum Geschichtsverständnis zu leisten im Stande wären, Einfluss auf das kollektive Gedächtnis hätten sie dennoch: und zwar indem sich ihre emotional ergreifenden

417 Le Goff: *Geschichte und Gedächtnis*, S. 132.

418 Landsberg: *Prosthetic Memory*, S. 2, vgl. S. 20f.

419 Ebd., S. 28.

420 Vgl. ebd., S. 21 u. 28ff.

Bildgeschichten als eindringliche Erlebnisse in der Erinnerung festsetzen. Auf diesem Wege wird auch das Erinnern an die NS-Judenverfolgung in der breite der Bevölkerung wachgehalten, d.h. in zahlreichen Kinofilmen und TV-Produktionen wie *Holocaust* (USA 1978), *Schindlers Liste* (USA 1993), *Der Pianist* (D/FR 2002), *Der letzte Zug* (D/ CZ 2006), *Ghetto* (D/LT 2006) oder *Auschwitz* (D 2011) mit einer zum Teil stark am individuellen Schicksal und am physischen Opfer orientierten Perspektive. Solche medialen Ereignisse – vorbereitet und begleitet durch fikionalisierende literarische Geschichtsdarstellungen, bereichern und erweitern als prothesenartig in die Vergangenheit reichende, den Zuschauer regelrecht in die Vergangenheit hineinversetzende virtuelle Erinnerungsräume das kollektive Gedächtnis. Anders als die schriftliche Verarbeitung von Geschichte und Vergangenenem jedoch, drängen sie den Erinnerungsdiskurs immerzu auf das Sinnlich-Konkrete. In einer stark auf Bilder fixierten Kultur erzwingen sie innerhalb jeder ihrer Erzählungen erneut das Primat des Audiovisuellen. Marianne Kröger bemerkt hierzu kritisch:

„Die Grundtendenz kultureller Massenproduktion, vornehmlich die Gefühlswelt des Publikums anzusprechen, macht vor dem Holocaust nicht halt. Das gilt auch für Spielfilme. Gerade in ihnen hat Sentimentalisierung jedes Nachdenken über Auschwitz abgelöst, das über Pseudo-Anthropologismen wie 'Der Mensch ist von Natur aus schlecht' hinausreicht. Ob aber die kurzfristige emotionale Identifizierung mit Einzelfiguren ein tieferes Geschichtsverständnis ermöglicht, darf bezweifelt werden.“⁴²¹

Die emotionale Anteilnahme mag zwar kurzfristig sein, doch als mediales Ereignis im Gedächtnis abgespeichert, lässt sie sich über längere Zeit hinweg leicht abrufen und vergegenwärtigen, eben weil sie auf emotionaler Basis zustande gekommen ist. Die auf verschiedenste Weise gemachten Erfahrungen speisen individuelle Weltbilder; aus den gleichförmigen Erfahrungen vieler erwachsen kollektive Weltbilder und diese prägen dann wiederum das kollektive Denken und Handeln, wirken auf Gruppen und Individuen zurück. Damit erweist sich das Erinnern nicht bloß als Denkvorgang, sondern eine mögliche Grundlage des Handelns – deshalb überhaupt die Rituale, die Gedenkfeiern und Mahnmale: hier wird Erinnerung vom Denken ins Handeln übersetzt.

Welche Rolle kommt dann aber *medialer* Erfahrung zu, wenn sie, wie im Spielfilm, intensiv erlebt und emotional verankert wird? Ist sie nur ein passives Erleben ephemerer visueller Szenarien, oder lässt sie sich in gesellschaftlich relevante Praxis umwandeln? Wenn das Bewusstsein ein Territorium ist, das man besetzen kann,⁴²² dann gilt das ebenso für die ereignishaften Filmerzählungen und ihre emotionalen Bilder, denn sie okkupieren das Bewusstsein und warten darauf, abgerufen zu werden und sich in Handlungen umzusetzen. Vom alltäglichen Konsum- und Wahlverhalten bis hin zu staatspolitischen Gesten und öffentlichen Ritualen – überall wirken audiovisuelle Massenmedien dabei mit, Erfahrungen zu generieren, abzurufen, zu lenken und in Praxis zu verwandeln. Diese Zusammenhänge sind noch wenig erforscht – das obwohl es scheint, als stünde die Geschichtswissenschaft kurz davor, zu akzeptieren, dass Entscheidungen in der Realität immer häufiger von den

421 Marianne Kröger: „*Meine Geschichte – deine Geschichte*“. Oder: *Das Verfügen über Geschichte und ihre Deutung* [S. 261-278], in: Johannes Heil/Rainer Erb (Hrsg.): *Geschichtswissenschaft und Öffentlichkeit. Der Streit um Daniel J. Goldhagen* (Frankfurt a. M., 1998), S. 263.

422 Vgl. K. H. Metz: *Geschichtsschreibung und öffentliches Bewußtsein*, S. 473.

Faktoren einer parallel laufenden, virtuellen Medienrealität beeinflusst werden.

I.4 Geschichtspolitik, Medienpolitik und die Historisierung der Populärkultur

Bisheriges gilt jedoch nicht allein für Geschichte bzw. Vergangenheitsdarstellung in audiovisuellen Medien, sondern auch für reine, d.h. ohne den Anspruch des Geschichts-, Vergangenheits- oder gar Realitätsbezugs hergestellte Erzählfiktionen – all jene Unterhaltungsprodukte, die mit Begriffen wie Melodrama, Phantastik, Fantasy, Science Fiction, Horror etc. verschlagwortet sind (vgl. III.5). Deren völlig erfundene Szenarien können ebenfalls zu virtuellen Erinnerungsorten auswachsen und in der Erinnerungslandschaft zur Wucherung des ereignishaften Nicht-Realen führen. Darauf deutet die Tatsache, dass es vor wenigen Jahren Arnold Schwarzenegger, dem Star aus der Kinoreihe *Terminator*, gelungen ist, das Amt des Gouverneurs von Kalifornien zu übernehmen. Hatten sich die Wähler für den hart durchgreifenden Actionhelden und zukünftigen „Governator“ entschieden? War es nur Zufall, dass die Abwahl des amtierenden Gouverneurs Gray Davis durch eine „Recall Election“ mit Hilfe des republikanischen Gegenkandidaten Schwarzenegger bestritten wurde, der dem Wahlpublikum u.a. durch seine Hauptrolle im Actionfilm *Total Recall* (USA 1990) lebhaft in Erinnerung war?⁴²³ Hatte sich hier, wie einst im Fall Ronald Reagan, erneut über den Umweg medial erzeugter, virtueller Erinnerungsorte symbolisches Kapital akkumuliert und zu politischem Kapital umgewandelt? Stützte sich die Popularität des Präsidentschaftskandidaten Donald Trump im US-Wahlkampf von 2015-16 nicht ebenfalls in hohem Maße auf dessen Medienpräsenz und v.a. auf dessen Strategie, Bildhaushalte abzurufen, die in den Jahren vorher über fiktionale Kino- und TV-Spektakel verbreitet und emotional verankert wurden (vgl. Anhang 8)? Und hatten auch einige europäische Staatslenker der jüngsten Zeitgeschichte, etwa Berlusconi, Grillo oder Selenskyj, nicht in hohem Maße von ihrer (einstigen) Nähe zum Feld der Film- und Fernsehunterhaltung profitiert? Solche und ähnliche Fragen, so ist zu vermuten, werden auch und gerade Zeithistoriker in Zukunft beantworten können müssen.

Audiovisuelle Geschichtsverarbeitung und deren Tatsachengehalt ist nur ein Aspekt der fachlichen Forschungsrelevanz von Spielfilmquellen. Wird die traditionelle, an Fakten orientierte Inhaltskritik überschritten, rücken die Genese und der historische Wandel des Sag- und Zeigbaren, ebenso die unmittelbaren Kontexten des Moralischen und Politischen in den Vordergrund. Forschung zu diesen Bereichen dürften zwar nicht völlig, aber doch weitgehend unabhängig von der Frage nach historischer Authentizität sein. Denn auch das Nichtauthentische und Imaginierte kann große Bedeutung für das kollektive Denken und Handeln, für die politische Willensbildung, für Identitäts- und Sinn-

423 ACE Electoral Knowledge Network (Hrsg.): *Total Recall – the election of Schwarzenegger in California*, in: *ace project – the Electoral Knowledge Network*, <http://aceproject.org> (Online-Portal), Online-Beitrag ohne Angabe des Verfassers, [URL: <http://aceproject.org/ace-en/focus/direct-democracy/cs-california?toc>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

stiftung haben. Die „Erzählungen“ der untergegangenen Hochkulturen, die antiken Stadtgründungsmythen und selbst die heutigen Religionen sind beste Beispiele für kollektiv geteilte und dadurch Realitäten schaffende Imaginationen. Auch das Erfundene bzw. Erdichtete kann den kulturellen Boden bereiten, auf dem bis in die Gegenwart reichende ideologische und politische Argumente gedeihen. Das führt letztlich zum zeithistorisch dominierten Forschungsfeld der Geschichtspolitik, das sich in den 90er Jahren endgültig etablieren konnte, als es gelungen war, den „normativen Ballast aus der Prägungsphase des Historikerstreits“ endgültig abzuwerfen.⁴²⁴ Die analytische Kategorie Geschichtspolitik kreist um die Frage, wie die kollektive Erinnerung über politisch intendierte Vergangenheitsdeutungen organisiert wird und wie aus den Gedächtnisinhalten und etablierten Geschichtsdeutungen verkürzende politische Argumente geschmiedet werden, um partikulare Interessen mehrheitsfähig zu machen.⁴²⁵

Geschichtspolitik ist jedoch nicht auf die Deformation historischer *Fakten* beschränkt. So geht z.B. mit „The city upon a hill“ einer der aktivsten historischen Mythen im kollektiven Bewusstsein der USA auf eine biblische Erzählung zurück und schafft so die religiös motivierte Gewissheit der globalen Ausnahmestellung dieses politischen Gemeinwesens – und ein damit verbundenes, moralisch unterfüttertes Sendungsbewusstsein. Dieser im Grunde völlig fiktionale Mythos, der ursprünglich als ein puritanisches Vehikel der Identitätsstiftung fungierte, fand dauerhaft Eingang in den politischen Diskurs und wurde über das gesamte 20. Jh. von Politikern wie John F. Kennedy im Sinne eines quasi-geschichtspolitischen Arguments genutzt.⁴²⁶ Können daher nicht auch die in audiovisuellen Medien vermittelten Erzählfiktionen Eingang in den politischen Diskurs finden? Einen Hinweis darauf liefert die Debatte um das *SDI*-Programm zur Amtszeit Ronald Reagans. So fanden einige Reden des Präsidenten als „Star-Wars-Speech“ oder „Evil-Empire-Speech“ – mit vermutetem Bezug zu der damals erschienenen Science-Fiction-Filmreihe *Star Wars* (1977-1983) – Eingang ins kollektive Gedächtnis, obwohl ein *direkter* Zusammenhang nicht belegbar ist.⁴²⁷ Vielmehr spielte in der politischen Berichterstattung der Rekurs auf ein bekanntes Kinoereignis die Rolle einer massenwirksamen Anschlusskommunikation, da sich zu jener Zeit viele US-Bürger ein (durchweg fiktionales) Bild von militärischen Auseinandersetzungen im All gemacht hatten. Dass die Inhalte der audiovisuellen Populärkultur selbst auf höchster politischer Ebene eine Rolle spielen und zum Argument werden können, zeigte sich in einer nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Rede Hillary Clintons vor finanziellen Wahlkampfunterstützern. Unter direkter Bezugnahme auf den Kinofilm *Lincoln* (USA 2012) – die jüngste Spielfilmapotheose Abraham Lincolns – sagte sie:

424 Vgl. Harald Schmid: *Vom publizistischen Kampfbegriff zum Forschungskonzept. Zur Historisierung der Kategorie „Geschichtspolitik“* [S. 53-76], in: Harald Schmid (Hrsg.): *Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis. Erinnerungskulturen in Theorie und Praxis. Formen der Erinnerung Band 41* (Göttingen, 2009), S. 68f.

425 Vgl. K. H. Metz: *Geschichtsschreibung und öffentliches Bewußstein*, S. 444.

426 Vgl. John F. Kennedy: *The City Upon a Hill* [S. 56-58], in: Theodore C. Sorensen (Hrsg.): *„Let the Word Go Forth“ - the Speeches, Statements and Writings of John F. Kennedy 1947-1963* (New York, 1991).

427 Vgl. Frances Fitzgerald: *Way Out there in the Blue. Reagan, Star Wars and the End of Cold War* (New York, 2000), S. 19ff. u. S. 147ff.

„You just have to sort of figure out how to [...] balance the public and the private efforts that are necessary to be successful, politically, and that's not just a comment about today. That, I think, has probably been true for all of our history, and if you saw the Spielberg movie, Lincoln, and how he was maneuvering and working to get the 13th Amendment passed, and he called one of my favorite predecessors, Secretary Seward, who had been the governor and senator from New York, ran against Lincoln for president, and he told Seward, I need your help to get this done. And Seward called some of his lobbyist friends who knew how to make a deal, and they just kept going at it. [...] it always has been that way, but we usually end up where we need to be. But if everybody's watching [...] all of the back room discussions and the deals [...], then people get a little nervous [...]. So, you need both a public and a private position.“⁴²⁸

Ähnlich wie die Geschichtsschreibung, scheinen nun auch fiktionale Unterhaltungsfilme zu Bezugspunkten der Kameralpolitik des 21. Jhs. auszuwachsen, während die Unterhaltungsmedien selbst, über ihre Unterhaltungsspektakel aktiv in den Prozess der öffentlichen Meinungsbildung eingreifen. Ein Beispiel wäre der Umgang mit problematischen Entwicklungen während des Irakkrieges seit 2003: In dessen Verlauf sind zahlreiche, politisch unangenehme Enthüllungsberichte die US-amerikanische Öffentlichkeit erschüttert, so v.a. der Skandal um die Misshandlungen im Militärgefängnis von Abu Ghraib, als detaillierte Bilder von Menschenrechtsverletzungen durch das US-Militär in weltweiten Umlauf gelangten.⁴²⁹ Im indirekten Zusammenhang damit steht die Diskussion um die Teilprivatisierung militärischer Aktivitäten im Irak und die Rolle von Sicherheitsunternehmen wie *Blackwater USA* während des Irakkonflikts.⁴³⁰ Entsprechend ihrer potentiellen Legitimationsfunktion hat sich die Kinoproduktion diesen Themen angenommen und tendenziell rehabilitierende bzw. affirmative Unterhaltungsspektakel auf den Markt gebracht. So sind einige jüngere Spielfilme wie *The Hurt Locker* (2008), *The A-Team* (2010), *State of Play* (2010) oder *American Sniper* (2014) darum bemüht, das beschädigte Image der US-Armee wieder gerade zu rücken, indem hauptsächlich private Söldnertruppen für diverse Menschenrechtsverletzungen verantwortlich gemacht werden (vgl. Anhang 6). Auf diese Weise mag es über den Umweg der Populärkultur gelingen, die öffentliche Meinung zur US-Irakintervention zu beeinflussen und gleichzeitig einem weiteren kollektiven „Trauma“, d.h. einer dauerhaften Beschädigung des nationalen Ethos vorzubeugen. Das Massenmedium Spielfilm besorgt hier, was dem Politiker und selbst politisch motivierten Geschichtsschreiber aufgrund der zeitlichen Nähe noch verwehrt ist: Die offen deformierende Umdeutung von Fakten durch einen selektiven Umgang mit zeitnaher Vergangenheit. Gerade deshalb lässt sich Geschichtspolitik immer häufiger im Rahmen des massenmedialen Unterhaltungsangebots beobachten. Dementsprechend nennt Schmid drei zentrale geschichtspolitische Akteurgruppen:

„[d]ie politische Klasse selbst, die Medien und die Historiker. [...] die Politiker, versuchen auf die in der Gesellschaft umlaufenden und für eine aktuelle Verwertung naheliegenden und erreichbaren Geschichtsbilder Einfluss zu

428 Hillary Clinton, zitiert n. WikiLeaks, siehe wikileaks.org (Internet-Portal): *Clinton Speech For National Multi-Housing Council*, 4/24/13, in: *HRC Paid Speeches* (25.01.2016) [URL: <https://wikileaks.org/podesta-emails/emailid/927#efmAZGAdj>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

429 Vgl. Michael Getler: *The Images are Getting Darker*, in: *The Washington Post*, 09.05.2004, Artikel als Online-Dokument auf www.washingtonpost.com einsehbar, [URL: <http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn/A11271-2004May8>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019; vgl. Philip Gourevitch/Errol Morris: *Standard Operating Procedure* (New York, 2008).

430 Vgl. Jeremy Scahill: *Blackwater. The Rise of the World's Most Powerful Mercenary Army* (New York, 2007); vgl. Tom Squitieri: *Role of security companies likely to become more visible*, in: *USA Today* (Online-Ausgabe), www.usatoday.com, 02.04.2004, [URL: http://www.usatoday.com/news/world/iraq/2004-04-01-security-usat_x.htm], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

nehmen. Die Medien verbreiten diese Geschichtsbilder in spezifischer Verzerrung – und produzieren eigene. Die Historiker schließlich, qua Profession zuständig für die Systematisierung und Objektivierung des Vergangenheitswissens, stehen aufgrund ihrer öffentlichen Wirkung in arger Versuchung, unter der Tarnkappe der Geschichtswissenschaft zum Geschichtspolitiker und so zur Legitimationswissenschaft zu mutieren.“⁴³¹

Medien betreiben Geschichtspolitik nicht nur, indem sie nationale Mythen wiederholen, vereinfachte und tendenziöse Geschichtsbilder verbreiten oder die Erinnerung kanalisieren. Die politische (Um-)Deutung von Geschichte lässt sich auch über völlig fiktionale Szenarien bewerkstelligen: Im Weltall oder in der Zukunft kann sich wiederholen, was aus der Geschichte schon bekannt ist; Superhelden treten als die personifizierte Nation auf; ein zukünftiges Bedrohungsszenario lädt die Weltverantwortung einmal mehr auf die Schultern einer einzigen Nation; verlorene Kriege werden gewonnen etc. Mediale Geschichtspolitik ist nicht auf das direkte historische Argument beschränkt, vielmehr kann sie innerhalb von Narrativen auftreten, die über weite Strecken erdacht sind, d.h. sie ist auch *als Inklusion innerhalb fiktionaler Erzählungen möglich*. Ob Verformungen des Faktischen gewollt, d.h. ob sie auch politisch motiviert sind, lässt sich ohne Prüfung der Produktions- und Finanzierungsbedingungen nicht eindeutig feststellen. Deshalb sollte zunächst von *Medienpolitik* gesprochen werden, d.h. von einer möglicherweise zufälligen oder strukturell bedingten Wechselbeziehung zwischen Medien, Wirtschaft und Politik. Nicht zu vernachlässigen ist außerdem, dass an der Durchsetzung von massenwirksamen medialen Meinungsbildnern „[...] starke wirtschaftliche Gruppierungen interessiert sind und diese von staatlichen Instanzen mit einer entsprechenden Medienpolitik unterstützt werden.“⁴³² Dies gilt aber nicht nur für die neuen, digitalen Medien, die Hickethier hier anspricht, sondern für alle politisch und gesellschaftlich einflussreichen massenmedialen Kanäle, und ganz besonders für die Produkte aus Kino und Fernsehen (vgl. II.3 u. II.4). Dass deren Historisierung eine primär *geschichtswissenschaftliche* Aufgabe ist, liegt aufgrund des beschleunigten gesellschaftlichen Wandels und der raschen Abfolge kultureller Trends nahe. Wie sehr sich Rezeptionsweisen und ebenso Konventionen des Zeigens und Betrachtens unter dem Druck der technischen wie kulturellen Entwicklung ändern können, mag das folgende Beispiel verdeutlichen: Georges Sadoul schrieb im Jahre 1955, dass die Tragödie *L'Assassinat du Duc de Guise* bei ihrer Kinopremiere in Paris 1908 als „Kunstwerk“ gefeiert wurde, dass aber das Publikum schon 1928 nur mehr über das darin Gezeigte lachen konnte; er fügt hinzu: „Aber wir lachen heute auch über manches Meisterwerk von 1928.“⁴³³ Dieser Wandel ließe sich auf politische Botschaften und ideologisch motivierte Präsentationen der Lebenswirklichkeit im Filmmedium übertragen. Bei alledem darf also niemals vergessen werden, dass die Frage nach dem Stellenwert medialer Weltdeutungen und deren vielfältigen Wirkungen ein genuin *historisches* Problem darstellt: Denn erstens setzt die Aufdeckung gegenwartsbezogener Fehl- bzw. Umdeutungen massenmedial vermittelter Geschichte ein fachlich spezialisiertes Wissen voraus; zweitens bedarf es dazu der Einsicht in die „Historizität

431 H. Schmid: *Vom publizistischen Kampfbegriff zum Forschungskonzept*. S. 73.

432 Knut Hickethier: *Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum. Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären* [S. 146-172], in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 25 (1999), S. 158.

433 Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, S. 79.

des Visuellen⁴³⁴, d.h. der Aufdeckung von zeitbedingten Rezeptionsweisen und Zeigbarkeitsregeln, die der Gegenwart u.U. nicht mehr geläufig sein mögen; und drittens ragt das Problemfeld Massenmedien in kultur-, politik- und sozialgeschichtliche Fragestellungen hinein, was Spielfilme zu zeithistorischen Quellen im weitesten Sinne macht. Nach Lagny entscheidet daher nicht, ob Kinofiktionen „uns im positivistisch-wissenschaftlichen Sinn etwas sagen“, sondern ob sie Aufschluss geben „vom sozial Imaginären, von sozio-kulturellen Kohärenzen.“⁴³⁵ Jede Fiktion kann zu jeder Zeit politische, soziale, kulturelle etc. Wirkmacht entfalten. Schmid schreibt dazu:

„Formen und Mittel von Geschichtspolitik zu untersuchen, besteht [...] besonders darin, historische Narrative im konkreten und übertragenen Sinne zu analysieren, zu fragen, wie Geschichte sprachlich, materiell oder rituell konstruiert und inszeniert wird, wie dabei verzerrt, verfälscht, manipuliert, ausgelassen und erfunden wird – und mit welchen Interessen und zu welchen Zwecken dies geschieht.“⁴³⁶

Mit welchen Verkürzungen und Deformationen haben Erzählfiktionen in ihrem Rezeptionskontext Geschichtspolitik ermöglicht oder Medienpolitik verkörpert? Zu welchen Zwecken und mit welchen Zielsetzungen schalten sie sich in einer bestimmten historischen Situation in die gesellschaftliche Kommunikation und öffentliche Meinungsbildung ein? Erschwerend kommt bei audiovisuellen Quellen hinzu, dass sie sich nicht nur durch eine intermediale Verschränkung mit anderen Texten (Literatur, Printjournalismus) und mit Einzelbildpraktiken auszeichnen, sondern ein komplexes Zusammenspiel verschiedener Ausdrucksebenen bilden, die jede für sich gewürdigt und im Hinblick auf die möglichen Aussagen einer solchen Quelle berücksichtigt werden müssen.

Wenn daher seit den 70ern immer deutlicher zutage tritt, dass die Geschichte „ein Produkt gesellschaftlicher Deutungskämpfe“⁴³⁷ ist, dann werden diese Deutungskämpfe nicht nur über Schriftmedien, sondern zunehmend auch über Bildmedien ausgetragen, d.h. Geschichtspolitik und Medienpolitik sind miteinander verzahnt. Beim zeithistorischen Zugriff auf audiovisuelle Quellen geht es deshalb nicht allein um die Reflexion von Bildhaushalten, wie Knoch anmerkt, sondern ebenso um das Aufbrechen einer selten hinterfragten Visualität: um die *Revision von Bildhaushalten*. Die Revision des Überkommenen, des kaum Hinterfragten bildet aber einen wesentlichen Antrieb der historischen Forschung und sie macht das „kritische Geschäft der Historie“ aus.⁴³⁸ Jarvie hat die Rolle der audiovisuellen Medien abzuschwächen versucht und dazu u.a. angeführt, „[...] dass jede Gesellschaft die Filme hat, die sie verdient.“⁴³⁹ Das bekräftigt aber letztlich nur deren Relevanz für die zeithistorische Forschung, insbesondere für die Mentalitätsgeschichte. Doch wie lässt sich ein konkreter und belastbarer Zusammenhang zwischen Mentalitäten einerseits, und politischen Interessen sowie populärkulturellem Unterhaltungsangebot andererseits überhaupt herstellen?

434 Paul: *Die aktuelle historische Bildforschung in Deutschland*, S. 137.

435 Vgl. Lagny: *Kino für Historiker*, S. 466f.

436 H. Schmid: *Vom publizistischen Kampfbegriff zum Forschungskonzept*, S. 72.

437 Ebd., S. 74.

438 K. H. Metz: *Geschichtsschreibung und öffentliches Bewußstein*, S. 478.

439 Jarvie: *Film und Gesellschaft*, S. 126.

II. Spielfilmproduktion – zwischen Ökonomie und Mentalität

Begriffe wie „audiovisuelles Narrativ“, „Erzählfiktion“ oder „Spielfilm“ wurden bisher synonym verwendet, obwohl das nur eingeschränkt gilt, denn jeder Spielfilm mag beispielsweise ein audiovisuelles Narrativ sein, aber nicht jedes audiovisuelle Narrativ ist ein Spielfilm (vgl. Anhang 1, Abb. 13-17). Auch Dokumentar- und Lehrfilme, TV-Serien, Videospiele oder Musikclips versuchen, nicht bloß filmfotografisch festgehaltene „Realität“ wiederzugeben, sondern richtunggebende Aussagen zu formulieren, d.h. ihre Kommunikationsinhalte unter Einsatz der jeweils medienspezifischen Möglichkeiten zu vermitteln. Das lenkt den Blick auf die verschiedenen medialen Produktionsfelder, d.h. auf drei eng miteinander verzahnte Faktoren: Das jeweilige „Handwerk“ der Herstellung, die Technik und die sozialen Strukturen. Die Betrachtung der Genese des filmproduzierenden Feldes – häufig als Studiosystem, Kinoindustrie, Filmbranche o.ä. bezeichnet –, d.h. die historische Skizze der Entwicklung und Differenzierung des Filmhandwerks, ist ein wichtiger quellenkundlicher Schritt, der auch zur begrifflichen Präzisierung beitragen kann. Damit verbunden widmet sich dieses Kapitel der zentralen Frage, inwieweit sich Spielfilme aufgrund der Struktur ihres Produktionsfeldes als eine Quelle für die Gemütslagen bzw. mentalen Strukturen von größeren sozialen Einheiten in einem bestimmten historischen Kontext eignen; und ob sie als Vorzugsquellen der zeitgeschichtlichen Mentalitätsforschung gelten können. Darüber hinaus ist zu fragen, auf welchen Grundlagen die These beruht, das Kino sei eine wichtige Quelle für die „longue durée der Vorstellungen“.⁴⁴⁰ Den bisherigen theoretischen Ausgangspunkt für die Erforschung von Spielfilmquellen bildet auch in der Geschichtswissenschaft v.a. Siegfried Kracauer mit seinem Kernpostulat der „kollektiven Dispositionen“, d.h. der Annahme, dass unreflektierte geistige Tendenzen das kollektive Handeln entscheidend mitprägen und dass es möglich sei, sie über die Erforschung der Populärkultur aufzudecken. Deshalb soll es im Folgenden auch um die kritische Würdigung und insbesondere um den Versuch einer Aktualisierung des Kracauerschen Ansatzes gehen.

II.1 Siegfried Kracauer: Spielfilme als Überreste kollektiver Dispositionen

Mit seinen Leitthesen in *From Caligari to Hitler* stellt Kracauer bis heute das wichtigste Bindeglied zwischen der bis heute hauptsächlich an Textquellen orientierten Disziplin Geschichte und Spielfilmquellen dar. Rother bemerkt zur Bedeutung Kracauers für die historische Filmforschung:

„Weil es sich um Fiktionen handelt, noch dazu um filmische, ist das Interesse an diesen Filmen für die Historiker nicht selbstverständlich. Es ist ein neues Feld, das der historiographischen Fragestellung erschlossen wird. Ob bewußt oder unbewußt, dies geschieht in der Nachfolge Siegfried Kracauers, der in seinem Buch 'From Caligari to Hitler' (1947) versuchte, die deutschen Filme der Vorkriegszeit heranzuziehen für eine Geschichte der präfaschistischen Dispositionen, die in der Weimarer Republik vom neuen Massenmedium bedient wurden.“⁴⁴¹

440 Vgl. Lagny: *Kino für Historiker*, S. 467.

441 Rother: *Der Historiker im Kino*, S. 11-12.

Kracauer habe als einer der Ersten die für Historiker zentrale Frage gestellt: „Was ist aus den Durchschnittsproduktionen (und was aus den Ausnahmen) zu entnehmen über *ihre* Zeit? [Herv. i. O.]“⁴⁴² Diese an fiktionale Erzählquellen gerichtete Ausgangsfrage dürfte in der Fachhistorie weitgehend konsensfähig sein. Entsprechend häufig fällt Kracauers Name in historischen Beiträgen, die Spielfilme als historische Quellen heranziehen – Fenske lobt ihn z.B. als einen „Pionier“ der Erforschung des Kinos, der den Grundstein dafür gelegt habe, „Filme für die Mentalitätsgeschichtsschreibung nutzbar zu machen“.⁴⁴³ Die hohe fachliche Affinität zu Kracauer heutzutage mag v.a. daran liegen, dass Kracauer zu einer Zeit dezidiert zeitgeschichtliche Mentalitätsforschung betrieb, als deutsche Historiker erst damit begonnen hatten, diesen von der *Annales*-Schule propagierten Ansatz auf die Erforschung des Mittelalters und der Frühneuzeit anzuwenden.⁴⁴⁴ Die bis heute unter Historikern relativ rege Rezeption von Kracauers Thesen aus *From Caligari to Hitler* ist dennoch erstaunlich, handelt es sich hierbei um einen psychohistorischen Ansatz, der zwar griffig und plausibel formuliert wurde, bei näherem Hinsehen aber ein relativ kleines und einseitig gewähltes Quellenkorpus, sowie eine schmale theoretisch-methodische Grundlage offenbart.

Bereits seit 1938 mit der Aufgabe beschäftigt, eine kulturgeschichtliche Monografie unter Einbeziehung von Spielfilmen anzufertigen,⁴⁴⁵ erfolgte die Erstveröffentlichung des Buches im Jahr 1947. Wie der Untertitel ankündigt, wird darin eine *psychologische Geschichte des deutschen Films* vorgelegt. Kracauer ging es einerseits darum, anhand von Kinofilmen jene „tiefenpsychologische Dispositionen“ im deutschen Volk der Jahre 1918-1933 aufzudecken, die erklären helfen sollten, warum schließlich Hitler und seine Bewegung die Macht im Reich an sich reißen konnten.⁴⁴⁶ Nach seiner Überzeugung reichten die bis dahin bekannten „[...] ökonomischen, sozialen und politischen Faktoren [...] nicht hin, die gewaltige Durchschlagskraft der Hitlerei und die chronische Trägheit im gegnerischen Lager zu erklären.“⁴⁴⁷ Neben Marx und Freud, deren Theorien zu jener Zeit einflussreich waren, hatte insbesondere der österreichisch-ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs eine

442 Ebd., S. 12.

443 Vgl. Fenske: *Mannsbilder*, S. 27 u. 29 ; Fledelius: *Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen*, S. 300; Szöllösi-Janze: „*Aussuchen und abschießen*“, S. 309f.; Greffrath: *Spielfilme als Quellen für kollektive Selbst- und Gesellschaftsbilder in Deutschland 1945-1949*, S. 25ff.; Weiß: *Sinn und Geschichte*, S. 9ff.; Irmgard Wilharm: *Der Quellenwert von Filmen für die doppelte deutsche Nachkriegsgeschichte* [S. 239-253], in: Irmgard Wilharm (Hrsg.): *Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film* (Hannover, 2006), S. 244.; Paul: *Krieg und Film im 20. Jahrhundert*, S. 4; Riederer: *Film und Geschichtswissenschaft*, S. 99; Rongstock: *Film als mentalitätsgeschichtliche Quelle*, S. 241; Hilgert: *Unterhaltung, aber sicher!*, S. 42f.

444 Vgl. Momme Brodersen: *Siegfried Kracauer* (Reinbek b. H., 2001), S. 120ff. Obwohl er Architektur studiert hatte, interessierte sich Kracauer hauptsächlich für historische Themen, wie schon das Thema seiner Dissertation offenbart: *Die Entwicklung der Schmiedekunst in Berlin, Potsdam und einigen Städten der Mark vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts* (Berlin, 1915), vgl. Brodersen, S. 19. Zur fachlichen Diskussion über den Wert der Mentalitätsforschung, vgl. Ulrich Raulff: *Vorwort: Mentalitäten-Geschichte* [S. 7-17], in: Ulrich Raulff (Hrsg.): *Mentalitäten-Geschichte. Zur Rekonstruktion geistiger Prozesse* (Berlin, 1987), S. 11f.; vgl. František Graus: *Mentalitäten – Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung* [S. 9-48], in: František Graus (Hrsg.): *Mentalität im Mittelalter* (Sigmaringen, 1987).

445 Vgl. Brodersen: *Siegfried Kracauer*, S. 120.

446 Vgl. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (Frankfurt a. M., 1984), erstmals 1947 erschienen, S. 7.

447 Ebd., S. 16.

wichtige Vorarbeit für Kracauers Thesen geleistet. In *Der sichtbare Mensch* von 1924 schreibt er: „Der Film hat in der Phantasie und im Gefühlsleben der städtischen Bevölkerung die Rolle übernommen, die früher einmal Mythen, Legenden und Volksmärchen gespielt haben.“ Weil Mythen und Märchen bei der Betrachtung vergangener Epochen längst zu kulturgeschichtlichen Forschungsobjekten geworden sind, müsse dies nun auch für jene Erzeugnisse gelten, die Mythen und Märchen in der modernen, rationalisierten und technisierten Gesellschaft substituieren:

„[...] geradeso, wie Volkslied und Volksmärchen (im übrigen auch nicht von jeher der Betrachtung würdig gefunden) Gegenstand der folkloristischen Wissenschaft und Probleme der Kulturgeschichte sind, [wird] man [...] nie mehr eine Kulturgeschichte oder Völkerpsychologie schreiben dürfen, ohne ein großes Kapitel dem Film zu widmen.“⁴⁴⁸

Kracauer knüpfte direkt an diese Überlegungen an. Das zeigt z.B. seine 1927 verfasste Rezension zu Balázs' Buch, in welcher er nach Würdigung der von Balázs unternommenen Formanalyse als weiterführenden Gedanken hinzusetzte: „Der Film [...] eröffnet auch die Region des Traums, dessen Substanz die seine ist, und vergegenwärtigt wie keine andere Kunst das Dasein der Masse.“⁴⁴⁹ In seiner sozialpsychologischen Studie *From Caligari to Hitler* nahm er sich eine Dekade später vor, jenes „Dasein der Masse“ im Hinblick auf den größeren Geschichtsverlauf und die Entwicklung von Politik und Gesellschaft, zu untersuchen. Der Spielfilm schien ihm dabei ein „Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen“ und diese zu erforschenden Prozesse nannte er in freudianisch inspirierten Wendungen „psychologische Tendenzen“, „Kollektivdispositionen“ oder auch „Tiefenschichten der Kollektivmentalität“; so konsequent es Kracauer vermied, dabei den Singular zu gebrauchen, so entschieden lehnte er die Annahme eines fixen Nationalcharakters ab: Mentalitäten bildeten für ihn generationenabhängige, historischem Wandel unterworfenen und heterogenen Denk- und Wahrnehmungsmuster innerhalb sozialer Großgruppen.⁴⁵⁰ Diese passiven Tendenzen verbleiben aus seiner Sicht meist unterhalb des kollektiven Bewusstseins, doch in historischen Ausnahmesituationen können sie sich zu aktiven Elementen des kollektiven Handelns und damit zu realgeschichtlichen Faktoren verwandeln:

„[Die] Kollektivdispositionen gewinnen in Fällen extremer politischer Veränderungen an Bedeutung. Die Auflösung politischer Systeme schlägt sich im Verfall psychologischer Systeme nieder und in der Entfesselung traditioneller innerer Haltungen, die, einmal freigesetzt, nun zu Tage treten müssen, gleich, ob sie herausgefordert oder gutgeheißen wurden.“⁴⁵¹

Diese Erkenntnisabsicht hatte er bereits in einigen seiner kleineren Beiträge und Rezensionen formuliert. In der Einleitung zu einer Artikelserie aus dem Jahr 1927 führt er an:

„Um die heutige Gesellschaft zu erforschen, hätte man also den Erzeugnissen ihrer Filmkonzerne die Beichte abzunehmen. [...] In der unendlichen Reihe der Filme kehrt eine begrenzte Zahl typischer Motive immer wieder; sie zeigen an, wie die Gesellschaft sich selber zu sehen wünscht. Der Inbegriff der Filmmotive ist zugleich die Summe der gesellschaftlichen Ideologien, die durch die Deutung dieser Motive entzaubert werden.“⁴⁵²

448 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner* (Frankfurt a. M., 2001), erstmals im Jahr 1924 veröffentlicht, S. 11.

449 Siegfried Kracauer: *Bücher vom Film* [S.170-174], in: Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 171.

450 Vgl. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 13ff.

451 Ebd., S. 15-16.

452 Kracauer: *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*, S. 160.

Wenige Jahre später distanzierte er sich von der damals unter Filmkritikern verbreiteten Praxis der oberflächlichen, weil nur an Geschmack und ästhetischen Fragen haftenden Rezeption des Kinos:

„[...] so wenig die filmischen Durchschnittsleistungen als Kunstwerke gewertet zu werden verlangen, ebensowenig sind sie gleichgültige Waren, denen durch eine rein geschmackliche Beurteilung schon Genüge geschieht. [...] je ärmer die meisten Operettenfilme, Militärfilme, Lustspielfilme usw. an Gehalten sind, die einer strengen ästhetischen Beurteilung standzuhalten vermögen, desto mehr fällt ihre soziale Bedeutung ins Gewicht [...].“⁴⁵³

Deshalb entwarf er im Gegenzug ein Konzept der *wissenschaftlichen* Filmkritik: es sei stets danach zu fragen, wie das Kino die Massen beeinflusst und welche Gesellschaftsbilder es den Zuschauern induziert. Der Filmkritiker habe daher vor allem ein *Gesellschaftskritiker* zu sein, dessen Mission laute, die in Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen. Kracauers Gedanken entsprachen im Grunde Überlegungen, wie sie schon Huizingas Ideen zum Ursprung des Kreuzzuggedankens, Lamprechts kulturgeschichtlicher Programmatik oder Webers Thesen zur Rolle der protestantischen Erwerbsethik für den modernen Kapitalismus vorausgingen: Auch Kracauer nahm kulturelle Faktoren für das Verständnis der historischen Entwicklung als gleichrangig wahr mit politischen, ökonomischen oder sozialen. Kracauers Ansatz ist in seinen Grundzügen weitgehend identisch mit der gegen Ende des 19. Jahrhunderts sich allmählich ausformenden Mentalitätsgeschichte. Im Zentrum stehen beide Male die Einflüsse kollektiver, unbewusster und struktureller Phänomene der Geistes- bzw. Kulturentwicklung auf den historischen Gesamtprozess.⁴⁵⁴ Das bei Kracauer deutlich zugespitzte, sozialkritisch gefärbte Interesse an der durchschnittlichen Massenkultur wurde von einem so bekannten Vertreter der Mentalitätsgeschichte wie Jacques Le Goff nahezu gleichlautend eingefordert: „Als Geschichte nicht von 'objektiven' Phänomenen, sondern von der Repräsentation dieser Phänomene nährt sich die Geschichte der Mentalitäten naturgemäß von Dokumenten des Imaginären. [Herv. i. O.]“⁴⁵⁵ Auch für Le Goff, der sich hier an Emile Durkheims Postulat der „représentations collectives“⁴⁵⁶ anlehnt, bilden daher „[d]ie *Massenmedien* [...] die bevorzugten Transportmittel und die ideale Matrix für Mentalitäten. [Herv. i. O.]“⁴⁵⁷ Ein weiteres Ziel des Kracauers lautete, das Filmmedium zu einem kulturhistorischen Forschungsobjekt zu erheben. Vorbedingung für diesen Schritt, so Kracauer, sei aber der entschiedene Bruch mit der ästhetisch interessierten Film-literatur, denn die betrachtete Spielfilme überwiegend wie die Werke der Bildenden Kunst, d.h. „[...] als seien sie autonome Strukturen.“⁴⁵⁸ Diese beiden Aspekte,

453 Siegfried Kracauer: *Über die Aufgabe des Filmkritikers* [S. 9-11], in: Siegfried Kracauer: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film* (Frankfurt, a. M., 1979), 2. Aufl., erstmals erschienen als Artikel in der *Frankfurter Zeitung* vom 23.05.1932, S. 9-10.

454 Zum konsensualen Rahmen der Subdisziplin Mentalitätsgeschichte vgl. Peter Burke: *Stärken und Schwächen der Mentalitätsgeschichte* [S. 127-145] in: Ulrich Raulff (Hrsg.): *Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse* (Berlin, 1987), S. 127; Frank-Michael Kuhlemann: *Mentalitätsgeschichte. Theoretische und methodische Überlegungen am Beispiel der Religion im 19. und 20. Jahrhundert* [S. 182-211], in: *Geschichte und Gesellschaft. Sonderheft*, Vol. 16 (1996); Ingrid Gilcher-Holtey: *Plädoyer für eine dynamische Mentalitätsgeschichte* [S. 476-483], in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 24 (1998), S. 477ff.;

455 Jacques Le Goff: *Eine mehrdeutige Geschichte* [S. 18-32], in: Ulrich Raulff (Hrsg.): *Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse* (Berlin, 1987), S. 27.

456 Vgl. Emile Durkheim: *Représentations individuelles et représentations collectives* [S. 273-302], in: *Revue de Métaphysique et de Morale*, Bd. 6 (1898), S. 293ff.

457 Le Goff: *Eine mehrdeutige Geschichte*, S. 29.

458 Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 10.

„Filme“ als kollektivpsychologische Quellen und als nicht-autonome Kollektiverzeugnisse, bildeten in *From Caligari to Hitler* den theoretischen Ausgangspunkt. Aber diesen so zentralen Gedanken, dass sich v.a. Spielfilme für eine Geschichte der nationalen Kollektivdispositionen eignen, breitete Kracauer auf wenigen Seiten aus und lieferte damit eine relativ schmale Argumentationsgrundlage:

„Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen: Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums. [...] Da jeder Filmproduktionsstab eine Mischung heterogener Interessen und Neigungen verkörpert, tendiert die Teamarbeit auf diesem Gebiet dazu, willkürliche Handhabung des Filmmaterials auszuschließen und individuelle Eigenheiten zugunsten jener zu unterdrücken, die vielen Leuten gemeinsam sind. Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. Von populären Filmen – oder genauer gesagt, von populären Motiven der Leinwand – ist daher anzunehmen, daß sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen.“⁴⁵⁹

In doppelter Weise wird hier Spielfilmquellen ein Kollektivcharakter attestiert: sie sind – in einem engen Wechselverhältnis – Erzeugnisse von produzierenden Kollektiven für konsumierende Kollektive. Doch die eigentlich weiterführenden Fragen sind noch nicht gestellt: welche konkreten Instanzen und Praktiken bestimmen den Produktionsprozess wesentlich mit? Wie wirken sich die realen (und die von den Herstellern lediglich antizipierten) Publikumsbedürfnisse auf die Kinoprodukte aus? Wie lässt sich die Tatsache, dass jedes Großpublikum alters-, berufs-, bildungs-, klassen- und schichtenspezifisch segmentiert und damit stark heterogen ist, mit der Annahme übergreifender Kollektivdispositionen überzeugend in Verbindung bringen? All dies blieb in Kracauers Werk weitgehend unbeantwortet. Hellwig, der sich Kracauers Perspektive zueigen macht, sieht das Problem weniger bei Kracauer, als bei der Mentalitätsgeschichte an sich:

„In der wissenschaftlichen Debatte wird oft zu Recht bemängelt, dass der Mentalitätsbegriff in einer metaphorischen, kaum systematisierten Form verwendet wird [...]. Dieses Grundproblem der Mentalitätsgeschichte ist von der Forschung bislang nicht aufgelöst worden. [...] Eine allgemeingültige Definition des Mentalitäten-Begriffs steht zudem aus.“⁴⁶⁰

Kracauers relativ knappe Ausführungen zum (doppelten) Kollektivcharakter fiktionaler Filmquellen können daher nur als erster Hinweis auf den mentalitätsgeschichtlichen Wert des Spielfilms gelten. Sie sind insgesamt zu gedrängt, um den (kinematografischen) Unterhaltungskonsum mit Kollektivdispositionen bzw. Mentalitäten überzeugend zusammenzuführen. Zwischen dem Produkt, das hergestellt werden soll, und dem Publikum, für das hergestellt wird, stehen innerhalb und außerhalb der Herstellungskollektive mehrere Instanzen der Themenwahl und Entscheidungsfindung. Zum speziellen sozialen Teilsystem der kulturellen Produktion gehört nicht nur die eigentliche Filmproduktion (das „Handwerk“ der Darstellung, Aufnahme, Bearbeitung etc.), sondern ebenso Verleih, Vorführung, Filmkritik, Werbung u.v.a. Die Entwicklung dieses filmproduzierenden Gesamtsystems soll im Folgenden skizziert werden. Das soll schließlich eine belastbare Grundlage dafür schaffen, um eine Brücke zu schlagen zwischen der freudianisch inspirierten, psychologisierenden Position Kracauers (bzw. der traditionellen Sozial- und Mentalitätsgeschichte) einerseits und der neueren, historisch argumentierenden Sozialtheorie andererseits. Letztere hat, insbesondere vertreten durch Pierre Bourdieu, Eingang in die innerfachlichen Diskussionen auch der deutschen Geschichtsfor-

459 Ebd., S. 11-12.

460 Hellwig: *Die inszenierte Grenze*, S. 30.

schung gefunden.⁴⁶¹ Laut Ingrid Gilcher-Holtey stellen solche Ansätze „[...] ein analytisches Instrumentarium bereit, auf welches die Sozial- und Gesellschaftsgeschichte zurückgreifen kann und zurückgreifen sollte.“⁴⁶² Dieser Anregung folgend wird die Theorie der sozialen Felder auf das Filmsystem und dessen Entstehungsprozess angewendet (ohne sich jedoch auf diesen Ansatz allein zu beschränken). Bourdieu versteht die moderne Kulturproduktion als ein Zusammenspiel verschiedener *sozialer Felder*, die er als relativ autonome Kraftfelder mit eignen Regeln und Strukturen definiert.⁴⁶³ Wie jedes soziale Feld wird demnach auch die Filmproduktion im Folgenden als „ein von immanenten Kräften *quasi* beherrschtes System [Herv. i. O.]“⁴⁶⁴ aufgefasst und in seiner Entwicklung nachgezeichnet. Entgegen einer bloß soziologisierenden, d.h. von historischen Prozessen und Interdependenzen absehenden Betrachtung eines Ist-Zustandes, liegt der Fokus dieses an Bourdieu angelehnten Vorgehens auf dem *Geworden-Sein* jedes sozialen Feldes: ein Feld bzw. System der Kulturproduktion ist auch im Verständnis des um historische Herleitungen bemühten Soziologen Bourdieu immer „als geschichtliches Produkt nicht von den historischen und sozialen Bedingungen seiner Entstehung zu trennen [...]“⁴⁶⁵ Diese historisierende Komponente lässt die Sozialtheorie Bourdieus insgesamt vielversprechend erscheinen für eine geschichtswissenschaftliche Betrachtung von Systemen der Kulturproduktion (vgl. II.3 u. II.4).

II.2 Abriss zur Genese und Entwicklung des filmproduzierenden Systems

Spielfilme sind weder in Bezug auf die Voraussetzungen ihrer Herstellung, noch im Hinblick auf die Verbreitung ihrer Inhalte ohne den übergreifenden Rahmen der kommerziellen Auswertung denkbar. Georges Sadoul betont in seiner Geschichte der Filmkunst, dass man zur Herstellung eines Kinofilms „riesige Summen ausgeben“ müsse und es deshalb „unmöglich [ist], die Geschichte des Films [...] zu untersuchen, ohne ihn zugleich als Industrie zu betrachten.“⁴⁶⁶ Diese Sichtweise übernehmend wird sich die folgende Betrachtung zur Entwicklung der Quellengruppe Spielfilm auf filmhandwerkliche und insbesondere wirtschaftliche Aspekte fokussieren. Ein weiterer Leitedanke stammt vom Annales-Historiker Marc Ferro: „Le film est observé, non comme une oeuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinémato-

461 Vgl. Dieter Groh: *Pierre Bourdieus „allgemeine Wissenschaft der Ökonomie praktischer Handlungen“* [S. 15-26], in: Dieter Groh (Hrsg.): *Anthropologische Dimensionen der Geschichte* (Frankfurt a. M., 1992); Ingrid Gilcher-Holtey: *Kulturelle und symbolische Praktiken: das Unternehmen Pierre Bourdieu* [S. 111-130], in: *Geschichte und Gesellschaft, Sonderheft Nr. 16: Kulturgeschichte heute* (Göttingen, 1996); Lutz Raphael: *Diskurse, Lebenswelten und Felder. Implizite Vorannahmen über das soziale Handeln von Kulturproduzenten im 19. und 20. Jahrhundert* [S. 165-182], in: *Geschichte und Gesellschaft, Sonderheft Nr. 16: Kulturgeschichte heute* (Göttingen, 1996), S. 178ff.; Hans-Ulrich Wehler: *Die Herausforderung der Kulturgeschichte* (München, 1998), 15ff., hier insb. das wohlwollende Resümee S. 38;

462 Gilcher-Holtey: *Kulturelle und symbolische Praktiken*, S. 130.

463 Vgl. Pierre Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (Frankfurt a. M., 1974), S. 76.; Pierre Bourdieu: *Über das Fernsehen* (Frankfurt a. M., 1998), S. 55ff.

464 Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S. 77.

465 Ebd., S. 85.

466 Vgl. Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, S. 12.

graphiques.“⁴⁶⁷ Dem folgend werden daher Spielfilmquellen als kulturelle Artefakte betrachtet, die im filmproduzierenden System erzeugt werden – einem sozialen Teilsystem, das wie jedes andere einem historischen Wandel unterliegt und durch den ökonomisch-technischen, sozialen, politischen usw. Entwicklungen seiner Umwelt unterworfen ist. Spielfilme sollen daher als das Ergebnis einer historisch gewachsenen sozialen Praxis beleuchtet werden, wobei jede soziale Praxis im Widerstreit zweier gegensätzlicher Prinzipien erfolgt: der Eigengesetzlichkeit einerseits und der Abhängigkeit von äußeren Einflüssen andererseits. Aus dem historischen Wandel des Feldes und seiner Praxis können sich langfristige Merkmale ableiten lassen. Die so gewonnenen idealtypischen Charakteristika bilden letztlich die Grundlage für *alle* Quellengruppierungen.

Im folgenden historischen Abriss stehen deshalb drei ineinander verschränkte Aspekte im Fokus: (1) der ökonomische und technische Fortschritt der Spielfilmherstellung und das Hinzukommen neuer filmischer Ausdrucksmöglichkeiten; (2) die Genese bestimmter Techniken und filmhandwerklicher Konventionen innerhalb der Filmproduktion, die ihrerseits Einfluss auf Darstellungsformen und Inhalte haben; (3) die Genese der maßgeblichen Entscheidungsinstanzen, die als Ganzes das filmproduzierende System konstituieren. Zur folgenden historischen Phaseneinteilung ist hinzuzufügen, dass sie aufgrund der komplexen Entwicklung des Filmgewerbes weder eine exakte chronologische Wiedergabe fixer Daten vorzulegen beabsichtigt, noch in ihrer inhaltlichen Ordnung absolute Gültigkeit beansprucht, sondern vielmehr nur einen Versuch darstellt, *trotz* der komplexen und prinzipiell offenen historischen Entwicklung charakteristische Merkmale der kommerziellen Filmproduktion und des Spielfilms herauszustellen.

II.2.1 Die Anfänge der kommerziellen Kinematografie 1896-1908

Nach einer bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückreichenden Vorgeschichte der bewegten Bilder (*Zootrop*, *Praxinoskop* u.ä.) gelangte die experimentelle Phase Mitte der 1890er Jahre zu ihrem Abschluss. Die kommerzielle Auswertung belichteter Zelluloidstreifen für ein zahlendes Publikum begann mit der Eröffnung des *Kinetoskop*-Salons der Gebrüder Holland in New York am 14. April 1894.⁴⁶⁸ Weitere Eckdaten sind die öffentlichen Aufführungen von Bewegungsbildern mit Hilfe von Leinwandprojektoren. In Frankreich durch die Gebrüder Lumière, die bereits am 28. Dezember 1895 ihren *Cinématographe* in Paris vorführten;⁴⁶⁹ in den USA am 23. April 1896 mit der kommerziellen Premiere von Thomas Edisons *Vitascope* in New York.⁴⁷⁰ Die Vorführungen galten als Sensation, weshalb Schaubunden (bzw. *Vaudeville*-Theater) die neuen „motion pictures“ rasch in ihr Pro-

467 Marc Ferro: *Le film, une contre-analyse de la société?* [S. 109-124], in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Jg. 28, H. 1 (1973), S. 114.

468 Charles Musser: *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907. History of the American Cinema, Vol. 1* (New York, 1990), S. 81.

469 Maurice Bardèche/Robert Brasillach: *Histoire du cinéma. Tome I: Le muet* (Paris, 1964), erstmals 1935 veröffentlicht, S. 9; Toeplitz: *Geschichte des Films 1895-1933*, S. 17f.

470 Musser: *The Emergence of Cinema*, S. 115ff.

gramm integrierten, während die Nachfrage stetig zunahm und von den wenigen Filmproduzenten kaum gedeckt werden konnte.⁴⁷¹

Die Länge der präsentierten Laufbilder bewegte sich anfangs meist bei c.a. zwei Minuten, weshalb die Inhalte sehr einfach blieben. Im Grunde konnte jedes Alltagsgeschehen als Filmmotiv dienen: „Nothing was too trivial to photograph: people walking, trees swaying, trains speeding horses jumping, were esteemed as good objects.“⁴⁷² Man drehte meist in den Straßen der Großstädte, um die Wandertheater und Schaubuden schneller mit neuen Aufnahmen versorgen zu können. Trotz ihrer recht anspruchslosen Inhalte gewannen diese Kurzfilme immer mehr an Popularität, sodass neben triviale Alltagsmotive schon bald Aufnahmen des Zeitgeschehens traten, etwa öffentliche Auftritte von Politikern, Truppenaufmärsche, (nachgestellte) Kriegsereignisse oder Havarien und Naturkatastrophen. Kinounterhaltung avancierte am Ende des 19. Jhs. zum „visual newspaper“, das auch Analphabeten und fremdsprachigen Einwanderern verstanden.⁴⁷³ Laut Jacobs hält neben dem Novitätscharakter daher zwei weitere Faktoren für den Aufstieg des Kinos ausschlaggebend: intellektuelle Voraussetzungslosigkeit und niedrige Eintrittspreise.⁴⁷⁴ In den USA trafen das mit einer regen Einwanderung zusammen und mag dort den anhaltenden Kino-Boom zu einer Zeit erklären, als man sich in Europa allmählich an den kurzen und trivialen Bildanekdoten sattgesehen hatte. Neben dem Zeitgeschehen vermittelten die laufenden Bilder das nötigste Wissen über Verhaltensregeln und Moralvorstellungen. Zugleich förderten sie patriotische Stimmungen: fiktive Kriegsberichte und politische motivierte Handlungen in Streifen wie *Tearing Down the Spanish Flag*, *The Campaign in Cuba*, *Landing Under Fire*, *The Battle of San Juan Hill* oder *Our Flag Is Here to Stay!* begleiteten schon den Spanisch-Amerikanischen Krieg von 1898.⁴⁷⁵ Nicht nur mit patriotischen Bekenntnissen, sondern auch mit Alltagssausschnitten zu Familie, Religion, Beruf oder Sport half das frühe Kino bei der Integration der vielen verschiedenen Einwanderergruppen mit.

Das filmproduzierende System war in dieser Frühphase noch kaum entwickelt: die Dreiteilung in Produktion, Verleih und Vorführung gab es noch nicht, stattdessen verkauften die Hersteller direkt an die Besitzer der Vorführapparaturen oder waren selbst Vorführende.⁴⁷⁶ In dieser Frühphase herrschte daher das „ambulante Kinogewerbe“ vor: mobile Kinotheater bereisten das Land und verblieben nur solange an einem Ort, bis das Publikumsinteresse an den visuellen Kuriositäten nachließ.⁴⁷⁷ Die Versorgung dieser mobilen Kinotheater mit Aufnahmen stellten nur einige wenige Kleinbetriebe sicher, die ihre Ware meist per Post an die Kinounternehmer verschickten. Die Filmproduktion bestand häufig aus Familien- oder Ein-Mann-Unternehmen, die mit relativ geringem Kapitaleinsatz herstellten: „A business office, a camera, and enough money to pay for the film and

471 Vgl. Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 4ff.

472 Vgl. ebd., S. 11.

473 Musser: *The Emergence of Cinema*, S. 225.

474 Vgl. Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 12.

475 Vgl. ebd., S. 14.

476 Peter Bächlin: *Der Film als Ware*, Dissertation (Frankfurt a. M., 1975), erstmals veröffentlicht im Jahr 1947, S. 21.

477 Ebd., S. 20, vgl. Toepflitz: *Geschichte des Films 1895-1833*, S. 36ff.

to cover the cameraman's modest salary were the only necessities.“⁴⁷⁸ Wichtigstes Kennzeichen der frühen Filmherstellung bildete die Straßenproduktion: Kameramänner trugen ihre Ausrüstung durch die Straßen oder zogen damit in die Natur um visuell attraktive oder spektakuläre Momentaufnahmen machen zu können. Weil der Filminhalt häufig in einer einzigen, totalen Kameraeinstellung präsentiert wurde und sich filmspezifische Ausdrucksmittel noch kaum ausgebildet hatten, konnte der Kameramann zu jener Zeit meist die Funktionen des Regisseurs, Technikers, Filmentwicklers und nicht selten auch des Hauptdarstellers in seiner Person vereinigen. Dieses Wanderkino in Form mobiler Zelttheater und Schaubuden blieb in den USA bis 1903, in Europa sogar bis 1907, eine verbreitete Form der Filmauswertung.⁴⁷⁹ Solange die im freien gedrehten Momentaufnahmen und die mehr oder weniger zufälligen Bildereignisse dazu ausreichten, ein zahlendes Publikum in die Vorführungen zu locken, änderte sich wenig an der Produktionsweise. Doch seit der Jahrhundertwende drängten einige Faktoren auf eine Umwälzung des Filmgewerbes, v.a. die technische Weiterentwicklung der Aufnahmeapparaturen (z.B. tragbare Kamera, dreiteilige Blende, schwenkbares Gehäuse u.ä.) und des Rohfilmmaterials. Zudem geriet das Filmwesen in den Ballungszentren in die Krise, da sich das Publikum hier mittlerweile an der Novität bewegter Bilder sattgesehen hatte.⁴⁸⁰ Ein großes Hemmnis für die Verfeinerung des Mediums und eine Ursache chaotischer Verhältnisse im Filmgewerbe blieb daneben die Inkompatibilität der verschiedenen Aufnahme- und Wiedergabeapparaturen, denn zahlreiche patentrechtliche Auseinandersetzungen erschwerten das Geschäft zusätzlich, weshalb man nur zögerlich der Publikumsnachfrage nachzugeben und das Potential an Ausdrucksmöglichkeiten auszuloten begann.⁴⁸¹ Impulse zu einer inhaltlichen Fortentwicklung des Laufbilder kamen um 1900 v.a. aus Frankreich. Hier begannen visionäre Unternehmer wie Georges Méliès damit, durch Aneinanderreihung mehrerer Einstellungen und unter Einsatz illusionistischer Theatertricks, erste Filmerzählungen zu schaffen. Seine theatralische Phantastik, allen voran *Voyage dans la Lune* und *Voyages de Gulliver*, sorgten 1902 weltweit für Aufsehen.⁴⁸² Daneben produzierte die französische Gesellschaft *Pathé Frères* zahlreiche aufwändige Kurzfilme. Häufig Méliès' erfolgreiche Werke kopierend, belieferte Pathé ab 1903 verstärkt auch den US-Markt und nahm für kurze Zeit eine dominierende Stellung im internationalen Filmgeschäft ein.⁴⁸³

Aufgrund der sinkenden Nachfrage nach Schnappschüssen und banalen Anekdoten, und angesichts des steigenden Imports qualitativ überlegener europäischer Konkurrenzprodukte, suchten nun auch amerikanische Hersteller nach Wegen, die Qualität ihrer Ware zu verbessern. Als eine der ersten US-Gesellschaften begann die kapitalstarke *Edison Manufacturing Company* ab 1902 auch längere

478 Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 9.

479 Ebd., S. 10; vgl. Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 20f.; Toeplitz: *Geschichte der Filmkunst 1895-1933*, S. 36ff.

480 Vgl. Musser: *The Emergence of Cinema*, S. 297ff.

481 Musser zählt folgende bis zum Jahr 1907 entstandene Patente der Filmprojektion auf: *Projecting Kinetoscope, Cineograph, Polyscope, Cameragraph, Optigraph, American Projectograph*, vgl. Musser: *The American Screen to 1907*, S. 449.

482 Vgl. Bardèche/Brasillach: *Histoire du cinéma*, S. 18ff. u. 28.ff.

483 Vgl. Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, S. 51ff.; Toeplitz: *Geschichte der Filmkunst 1895-1933*, S. 32f.

und komplexere Kurzfilme herzustellen.⁴⁸⁴ In den Werken ihres Regisseurs Edwin S. Porter, der sich Méliès' zum Vorbild nahm, sollten nun ebenfalls Kameraeinstellungen zu ganzen Geschichten verknüpft werden.⁴⁸⁵ In *The Life of an American Fireman* (1902/03) und *The Great Train Robbery* (1903) folgte Porter dem von Méliès etablierten Prinzip des Filmschnitts: statt mit den üblichen „one shots“ wurde die Geschichte nun in mehreren separaten Einstellungen präsentiert. Mit insgesamt neun verschiedenen, z.T. sogar perspektivisch variierenden Einstellungen zeigte *The Life of an American Fireman* die Richtung der weiteren Filmentwicklung an:

„This first American dramatic film was unique, depending for meaning upon its combination of shots into scenes. The scenes had two functions: to communicate the action and, more important, to relate it to the next action so that a meaning was given to the whole. The scene thus became a unit dependent upon all the other units; to be fully understood, it was inseparable from them. This process of cutting film, recombining and rearranging its units, is now known as editing, and is what makes a film expressive.“⁴⁸⁶

Porters Werk zeigte die Geschichte eines Feuerwehrmannes, der mit seiner Einheit ausrückt, um ein Kind aus einem brennenden Haus zu retten. Das gewählte Thema entsprach zwar weiterhin der in den USA vorherrschenden Konvention, ein überwiegend realistisches Geschehen zu präsentieren, doch überbot es Méliès' fantastische Kurzfilme dadurch, dass die Kamera nicht allein abgefilmtes Bühnengeschehen aus der Perspektive eines Theaterzuschauers festhielt, sondern zwischen Einstellungen im Freien und Einstellungen im Studio wechselte. Trotz derartiger Innovationen konnte sich diese Frühform audiovisueller Narration nicht sofort durchsetzen, denn es fehlten den meisten Produktionen die dafür notwendigen finanziellen Mittel, denn „[...] making story films required a substantial investment.“⁴⁸⁷ Rohfilm blieb teuer, weshalb experimenteller narrativer Filmschnitt immense Kosten verursachte. Andererseits benötigte man für gestellte Aufnahmen meist ein Atelier mit spezieller Beleuchtung, deren Entwicklung um 1900 noch in Kinderschuhen steckte. Der Filmschnitt setzte außerdem ein eigenes Laboratorium voraus. Neben dem Kameramann waren zudem geübte Darsteller, ebenso Studiot Techniker und Laboranten erforderlich, und schließlich eine Entscheidungsinstanz, die den Aufnahmeprozess zu koordinieren, sowie den gesamten Produktionsverlauf zu überwachen hatte. Es ist deshalb wohl kein Zufall, dass Porter für eine zu jener Zeit wirtschaftlich prosperierende und kapitalkräftige Gesellschaft arbeitete: Die *Edison Manufacturing Company* besaß aufgrund ihrer einträglichen Produktion von Aufnahme- und Wiedergabegeräten, sowie diverser patentrechtlicher Vorteile das nötige Kapital, um ein Studio samt ambitionierten Projekten zu finanzieren; und ihre stärksten Konkurrenten *American Vitagraph Company*, *Biograph Company*, *Lubin Manufacturing Company*, und *Selig Polyscope Company*, begannen 1903 ebenfalls mit reinen Studioaufnahmen und dem Filmschnitt zu narrativen Zwecken.⁴⁸⁸

Weil die Popularität der Wanderkinotheater und mobilen Kinovorführungen anhielt, die Schaubuden und Varietés in den Ballungszentren jedoch zu immer häufigerem Programmwechsel gezwungen

484 Musser: *The Emergence of Cinema*, S. 325ff.

485 Vgl. Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 36f.

486 Ebd., S. 38.

487 Musser: *The Emergence of Cinema*, S. 337.

488 Vgl. ebd., S. 314ff., 337ff. u. 364.

waren, bildete sich der *Filmverleih* aus. Dieses dritte Glied in der Auswertungskette machte es möglich, Produktion und Vorführung besser auf die Nachfrage in den Großstädten abzustimmen. Anstelle des Schaubudenbesitzers bezog nun der Filmverleiher direkt vom Hersteller und vermietete dann an Vorführlokale weiter. Dadurch wuchs die Reichweite einzelner Filmprodukte, die jetzt über weite Strecken und an mehrere Vorführende gleichzeitig vermittelt werden konnten. Mit dem Filmverleih als neuer Instanz im Filmgeschäft ging schließlich das Absatzrisiko der Produzenten und das Kaufrisiko der Theaterbesitzer zurück.⁴⁸⁹ Wie die meisten Wirtschaftsbranchen hatte sich nun auch die Filmwirtschaft endgültig in die drei Großbereiche *Herstellung*, *Großhandel* und *Einzelhandel* aufgefächert. Das leitete langfristig eine Umwälzung der Vorführpraxis ein, denn die Kinobetreiber waren jetzt nicht mehr dazu gezwungen, ihr bis dahin relativ begrenztes, teuer eingekauftes Programm an wechselnden Orten darzubieten. Da sie mit Hilfe des Verleihs ihr Programm abwechslungsreicher gestalten konnten, entschloss sich eine wachsende Zahl von Kinounternehmern zur stationären Filmvorführung in eigens errichteten oder angemieteten Sälen. Wurden bereits vor 1905 in einigen wenigen Großstädten ortsfeste Filmtheater betrieben, so setzte nun ein regelrechter Boom der stationären Vorführpraxis ein. Das „Nickelodeon“, eine Frühform des bis heute international vorherrschenden Kinotheaters, sollte in den folgenden Jahren Hochkonjunktur haben. Diese ab 1905 einsetzende Phase läutete die kommende Krise und den allmählichen Niedergang des Wandertheaterwesens ein, sodass 1908 allein in den USA landesweit bereits mehr als 8.000 Nickelodeons existierten.⁴⁹⁰ Weil das Programm mehrmals in der Woche und häufig noch am selben Tag gewechselt werden musste, lag es im Interesse der Betreiber, laufend neue Filmware anzumieten und ältere abzustoßen. Davon profitierte neben dem Verleih auch die Filmproduktion, wie Jacobs schildert:

„The nickelodeon Boom boosted the demand for pictures so greatly that manufacturing of movies became the most important branche of business. [...] Production plants spread out from New York City, Chicago, and Philadelphia to New Jersey, as far south as Florida, and as far west as California. Older companies such as Edison, Biograph, and Vitagraph enlarged their plants. New companies, the most prominent of which were Lubin, Selig, Kalem, and Esseday, pushed into the field. Studios, then called „factories“, were in a constant flurry of activity to meet market demands, for nickelodeons swallowed up motion pictures faster than they could be made.“⁴⁹¹

Obwohl schon seit Méliès' abgefilmten Theaterszenen sehr gefragt, blieb die Herstellung von fiktionalen Filmnarrativen bis 1907 dennoch relativ niedrig, weil die Hersteller von der Entwicklung

489 Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 24ff.; Gorham Kindem: *United States* [S. 309-330], in: Gorham Kindem (Hrsg.): *The International Movie Industry* (Carbondale u.a., 2000), S. 311;

490 Vgl. Eileen Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915. History of the American Cinema, Vol. 2* (New York, 1990), S. 4ff.; Toeplitz: *Geschichte des Films 1895-1933*, S. 75. Nach Musser begann der „nickelodeon boom“ im Juni 1905, als der Unternehmer Harry Davis sein stationäres Filmtheater in Pittsburgh eröffnete und dieses Geschäft nach dem geringen Eintrittspreis von einem Nickel (fünf Cents) „Nickel-Odeon“ taufte. Dieses vom Publikum stark frequentierte und damit äußerst lukrative Geschäftskonzept löste eine landesweite Welle von Filmtheatereröffnungen aus. Vgl. Musser: *The Emergence of Cinema*, S. 417ff. u. 444; siehe auch Barry R. Litman: *Business History of the Industry* [S. 7-21], in: Barry R. Litman (Hrsg.): *The Motion Picture Mega-Industry* (Boston u.a., 1998), S. 8. Litman führt hierzu aus: „The nickelodeon was not really a theater in its modern sense (although today's shopping center mini-auditoria are only twice its original size), but a converted storefront with one-hundred chairs and a projector and screen. Nevertheless, the motion picture program consisting of four or five consecutive one-reelers (shorts), often emphasizing different genres (e.g., newsreels, comedy, drama), was soon to overshadow its vaudevillian counterparts.“ (ebd.).

491 Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 57.

überfordert waren oder sich ihr häufig sogar verweigerten.⁴⁹² Ein Faktor für die anhaltende Popularität des bis dahin verbreiteten, anekdotenhaften Kurzfilms dürfte die in jenen Jahren stark angestiegene Einwanderung in die USA gewesen sein. In der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts kam es zu einer Immigrationswelle aus verschiedenen Teilen Europas, was dazu führte, dass die Immigranten im Jahr 1910 etwa 15% der Gesamtbevölkerung stellten – der höchste jährlich gemessene Einwandereranteil während des gesamten 20. Jahrhunderts.⁴⁹³ In diesem ersten Jahrzehnt gelangten fast neun Millionen Personen in die Vereinigten Staaten, wobei das Jahr 1907 mit 1,3 Mio. Einwanderern den Höhepunkt markiert.⁴⁹⁴ Den Immigranten, die das Englische meist nicht beherrschten, bot sich als eines der wenigen Informationsmedien nur der international verständliche Stummfilm an. Trotz vieler struktureller Ähnlichkeiten in den Voraussetzungen und Bedingungen der Filmproduktion beiderseits des Atlantiks, lag daher zu jener Zeit ein gravierender Unterschied in der Publikumsstruktur vor.⁴⁹⁵ In den USA hatte das frühe Kino eine zusätzliche, größtenteils unbewusste sozialpädagogische und systemstabilisierende Wirkung: „[...] the movies gave the newcomers, particularly, a respect for American law and order, an understanding of civic organizations, pride in citizenship and in the American commonwealth.“⁴⁹⁶ Die Einwanderung erklärt z.T. auch, warum in den USA eine nennenswerte Nachfrage nach „news reels“ und kurzen Anekdoten auch dann noch anhielt, als das mit den Bewegtbildern vertraute einheimische Publikum vermehrt nach ausgefeilteren und komplexeren Filmerzählungen zu verlangen begann.⁴⁹⁷

Nunmehr an den jeweiligen Vorführrort gebunden, blieb den Kinobetreibern häufig nur die Möglichkeit, der Konkurrenz mit einem qualitativ höherstehenden Langfilmprogramm die Kundschaft abzuwerben. So ist nachvollziehbar, warum der Erzählfilm (bzw. *feature film* oder *story film*) trotz der regen Publikumsnachfrage erst mit der gestiegenen geografischen Dichte der Nickelodeons häufiger auf den Markt gelangte. Bis 1908, dem Jahr welches gleichzeitig den Endpunkt der Phase der „freien Konkurrenz“ bzw. des „Polypols“ in der internationalen Filmwirtschaft markiert,⁴⁹⁸ kündigten sich mit dem Aufkommen von *feature film* und Nickelodeon zwei weitere Tendenzen an: die Konventionalisierung des Filmhandwerks und die fortgesetzte Differenzierung des Kinogewerbes. Die Konventionalisierung der frühen *story films* bestand zunächst in der Orientierung am Theater: wie der Theaterzuschauer das Bühnengeschehen, erfasste auch die Filmkamera jede Szene *total*, d.h. in der Gesamtheit von Personen und Kulissen. Die Totalaufnahme galt deshalb lange Zeit als handwerklich akkurat und Szenen mit nicht vollständig fotografierten Personen und Personengrup-

492 Vgl. Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 53.

493 United States Census Bureau (Hrsg.): *The Population Profile of the United States (Internet Release), Chapter 17: Adding Diversity From Abroad: The Foreign-Born Population, 2000*, PDF-Dokument [URL: <http://www.census.gov/population/pop-profile/2000/chap17.pdf>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019, das Dokument enthält die Seitenzahlen 1-3, hier S. 1.

494 Vgl. Faith Jaycox: *The Progressive Era* (New York, 2005), S. 264 u. 585ff.

495 Vgl. Prokop: *Soziologie des Films*, S. 35.

496 Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 12.

497 Vgl. Toeplitz: *Geschichte des Films 1895-1933*, S. 77f.

498 Vgl. Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 27; Prokop: *Soziologie des Films*, S. 25ff.

pen wurden häufig neu gedreht. Wie im Theater begannen Filmszenen häufig mit einem Auftritt der Darsteller und endeten mit deren Abgang. Die Darsteller agierten aus einiger Entfernung direkt in die Kamera und bewegten sich meist in der Horizontalen, wobei dramaturgisch bedeutsame Handlungen aufgrund der Entfernung zur Kamera mit ausdrucksstarken pantomimischen Gebärden und übertrieben akzentuierter Mimik hervorgehoben werden mussten.⁴⁹⁹ Kapitalstarke Unternehmen wie *Edison*, *Biograph* oder *Vitagraph* beschränkten als erste den Weg zur aufwendigen Studioproduktion, indem sie in teure Beleuchtung investierten und die Aufnahmetätigkeit in große Studios verlagerten – ein Prozess, der bald die Kinoproduktion weltweit betraf.⁵⁰⁰ Der Kinounternehmer, der häufig seine letzten Ersparnisse geopfert hatte um ein kleines Filmgewerbe zu eröffnen, wurde nun von den großen Gesellschaften verdrängt. Die steigende Nachfrage nach den kostspieligen narrativen Langfilmen im Verbund mit der nun gegebenen Möglichkeit, diese mit Hilfe des Verleihsystems und mittels einer etablierten stationären Vorführpraxis profitabel abzusetzen, erzwang die sukzessive Reorganisation des filmproduzierenden Systems:

„By the fall of 1907, American companies were beginning the rapid expansion of film production [...]. Yet to be successful, or even possible, this increase required a radical reorganization of film production based on hierarchy and specialisation – something that Pathé and Vitagraph were just beginning to institute.“⁵⁰¹

Ganz ähnlich bemerkt der Kommunikationswissenschaftler Gorham Kindem:

„Between 1907 and 1908, for the first time, more story films or fictional movies were produced and screened than actualities or nonfiction movies, reflecting both popular demand, innovations in film language, and distinct advantages in terms of production control and efficiency.“⁵⁰²

Zahlreiche patentrechtliche Auseinandersetzungen, komplizierte vertragliche Abkommen mit Filmverleih und Konkurrenzfirmen sowie die Kalkulation eines immer aufwendiger werdenden Filmherstellungsprozesses führten langfristig zu einer strafferen Arbeitsteilung innerhalb der Produktion.⁵⁰³ Der steigende Bedarf an technischem Wissen und rechtlichen Kenntnissen zwang dazu, auf Spezialisten wie Anwälte und Labortechniker zurückzugreifen. Die Entscheidungsträger und Vermittlungsinstanzen zwischen der eigentlichen Filmproduktion in den Studios, einem wachsenden Anhang aus technischen, rechtlichen und wirtschaftlichen Beratern, sowie zahlreichen Abnehmern und Zulieferern waren ab 1907 immer öfter „respectable businessmen“, die sich den gehobenen Schichten zugehörig bzw. deren politischen und moralischen Idealen verpflichtet fühlten:

„These same producers were good Progressives, committed to the imperialists' responsibility toward the underprivileged classes. They believed that the unfortunate must be educated and learn to share the same value system as the middle classes.“⁵⁰⁴

Neben dem Produzenten als eigenständiger Tätigkeit, begann sich an der Peripherie des Filmsys-

499 Vgl. Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 60; Musser: *The Emergence of Cinema*, S. 449ff.; Helmut Korte/Werner Faulstich: *Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick* [S. 13-47], in: Helmut Korte/Werner Faulstich (Hrsg.): *Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895-1924)*. Fischer Filmgeschichte, Band 1 (Frankfurt a. M., 1994), S. 18; vgl. Bardèche/Brasilach: *Histoire du cinéma*, S. 53.

500 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 58; vgl. Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, S. 75.

501 Musser: *The Emergence of Cinema*, S. 491.

502 Kindem: *United States*, S. 312.

503 Vgl. Litman: *Business History of the Industry*, S. 9ff.

504 Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 35.

tems eine weitere Instanz herauszubilden: die journalistische Filmkritik. Im Zuge des Nickelodeon-Booms und der Ausbreitung des Verleihsystems gründeten Vitagraph und Pathé im April 1906 mit der Zeitschrift *Views and Film Index* das erste Handelsblatt des Filmgewerbes.⁵⁰⁵ 1907 erfolgte die Gründung des Magazins *The Moving Picture World*. In diesen Filmzeitschriften, sowie in Theatermagazinen wie *The New York Dramatic Mirror* und in großen Tageszeitungen setzte die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Filmangebot ein. Nach dem Vorbild der USA, wurden auch im Deutschen Reich spezielle Filmzeitschriften wie *Der Kinematograph* (1907) und *Lichtbild-Bühne* (1908) ins Leben gerufen.⁵⁰⁶ Neben bloßer Filmwerbung bot man den Lesern in derartigen Periodika zunehmend auch Rezensionen und Kommentare zur Qualität der einzelnen Produkte. Damit waren die Weichen für die Filmkritik gestellt, dem kommunikativen Bindeglied zwischen Filmproduktion und Öffentlichkeit. Das Aufkommen des Erzählfilms führte auch zu einer Aufwertung der *literarischen* Vorarbeit, wobei nicht nur Drehbuchvorlagen eingekauft, sondern aufgrund der anspruchsvolleren Aufnahme- und Schnitttechnik firmeneigene Drehbuchautoren beschäftigt werden mussten.⁵⁰⁷ In der Studioproduktion war somit die Arbeitsteilung in wenigen Jahren rasch fortgeschritten: „By 1908 directing, acting, photographing, writing, and laboratory work were separate crafts, all of equal status.“⁵⁰⁸ Mit dem Regisseur als dem „pivot of production“ und der relativ geringen Arbeitsteilung, besaß die Studioproduktion zu jener Zeit noch eine hohe individuelle Komponente.⁵⁰⁹ Das sollte sich im Verlauf der nun einsetzenden filmwirtschaftlichen Konzentrationsphase endgültig ändern.

II.2.2 Erweiterung der audiovisuellen Narration und Wandel des Filmsystems 1908-1918

Eine Weiterentwicklung des Kinos hin zu narrativen Langfilmen bewirkte erst ein immenser Konzentrationsprozess der Studio-, Verleih- und Theatergesellschaften, in dessen Gefolge das dafür notwendige Investitionskapital frei wurde.⁵¹⁰ In den USA setzte dieser Prozess Ende 1908 voll ein, als die Produktionsgesellschaften *Edison*, *Biograph*, *Vitagraph*, *Pathé*, *Méliès*, *Kalem*, *Essanay*, *Lubin* und *Selig* zusammen mit dem Rohfilmfabrikanten *Eastman Kodak* und der Verleihgesellschaft *Kleine* die Gründung der *Motion Picture Patents Company* (MPPC) beschlossen, eines Filmtrusts, der größere rechtliche und ökonomische Sicherheit herstellen sollte.⁵¹¹ Im Wesentlichen auf die zahlreichen Patente Edisons gestützt und von Kodak mit billigem Rohfilm versorgt, besaß sie hinsichtlich der Nutzung von Aufnahme- und Wiedergabeapparaturen und ebenso in der Rohfilmpro-

505 Musser: *The Emergence of Cinema*, S. 424.

506 Marc Silberman: *Germany* [S. 206-222], in: Gorham Kindem (Hrsg.): *The International Movie Industry* (Carbondale, 2000), S. 207.

507 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 61.

508 Ebd., S. 59.

509 Vgl. ebd., S. 59; Prokop: *Soziologie des Films*, S. 31.

510 Vgl. Kindem: *United States*, S. 309; Litman: *Business History of the Industry*, S. 8.

511 Vgl. Robert Anderson: *The Motion Picture Patents Company: A Reevaluation* [S. 133-152], in: Toni Balio (Hrsg.): *The American Film Industry* (Madison, 1985), 2. Auflage, S. 135ff.; Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 23ff.

duktion eine monopolartige Stellung bei. Mit Hilfe der anfang 1910 gegründeten *General Film Company* verfügte sie zudem über einen eigenen Filmverleih und übte damit Einfluss auf die Vorführsparte aus.⁵¹² Ganz ähnlich kam es auch in anderen Ländern zu horizontalen Zusammenschlüssen und vertikaler Integration, so z.B. in Deutschland, wo es 1910 zur Gründung der *Projektions-Aktien-Gesellschaft Union* (PAGU) kam, die sich nur ein Jahr später mit ihrem Tochterunternehmen *Internationale Filmvertriebs-Gesellschaft* auf die Verleihsparte ausdehnte und eine Maschinenfabrik zur Herstellung eigener Projektionsapparate errichten ließ; und nach Errichtung ihrer Filmfabrik in Berlin begann die PAGU 1913 schließlich auch mit der Produktion eigener Kinofilme.⁵¹³

Dieser Konzentrationsprozess war in den USA besonders folgenreich, denn hier entwickelte sich schon während des Ersten Weltkriegs eine Art Standardmodell der Filmproduktion, das mit der wachsenden internationalen Dominanz des US-Kinofilms die Entwicklung in anderen Ländern mitbestimmen sollte. Getragen wurde die filmwirtschaftliche Konzentration in erster Linie von einer unablässig steigenden Nachfrage: „[...] the fact is that audiences were so motion-picture crazy, that they were going repeatedly and wanted new subjects all the time. Films, like vegetables, were a perishable product.“⁵¹⁴ In allen Sparten der Filmwirtschaft konkurrierte eine wachsende Zahl an Unternehmen und der dadurch immer unübersichtlicher werdende Konkurrenzkampf wurde z.T. mit unlauteren Methoden wie dem Vertrieb von Raubkopien oder gewaltsamen Einschüchterungsversuchen geführt, was schließlich Gegenmaßnahmen zur Ordnung und Stabilisierung des Gewerbes erforderlich machte.⁵¹⁵ Das wichtigste Ziel der MPPC war daher die Standardisierung der Herstellung und des Endprodukts: Einerseits erzwangen die ihr angeschlossenen Apparaturen- und Rohfilmhersteller einheitliche Formate; andererseits wurde die Filmproduktion mit Hilfe von „formula pictures“ standardisiert, sodass sich ab 1911 jeder Theaterbetreiber als vertraglicher Abnehmer der *General Film Company* auf ein ausgewogenes Sortiment an Dramen, Komödien und Westernfilmen verlassen konnte.⁵¹⁶ Der sichere Absatz ihrer Waren erlaubte es den Produktionsfirmen die Qualität ihrer Filmnarrationen allmählich anzuheben. Eine negative Folge der Kartellpolitik war jedoch, dass sich die angeschlossenen Produzenten nahezu ausschließlich auf die Herstellung relativ kostengünstiger *one-reels* mit einer Laufzeit von lediglich 15 bis 20 Minuten beschränkten, obwohl das Publikum nach immer längeren Filmspektakeln verlangte.⁵¹⁷

Die weitreichendsten Effekte der Konzentrationsphase für die Entwicklung des Filmmediums sind aber nicht innerhalb der MPPC zu finden, sondern bei ihrer Konkurrenz: den unabhängigen Filmproduktionen, die mit allen zu Gebote stehenden Methoden versuchten, das virtuelle Monopol des Kartells zu unterlaufen. Weil die MPPC im Wesentlichen auf einer billigen und standardisierten

512 Vgl. Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 31ff.; Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 73ff.

513 Vgl. Korte/Faulstich: *Der Film zwischen 1895 und 1924*, S. 29; Curt Moreck: *Sittengeschichte des Kinos* (Dresden, 1926), S. 33f.

514 Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 21.

515 Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 81ff.

516 Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S.167.

517 Vgl. ebd. S. 213.

Produktion aufbaute, blieb diesen *Independents* als wichtigste legale Strategie nur die deutliche Anhebung der Filmqualität übrig.⁵¹⁸ Dies gelang auf zwei Wegen: Erstens, durch die Etablierung von bekannten Darstellern bzw. Filmstars, deren Namen und Gesichter zugkräftig genug waren, um den Publikumswert der Filme merklich zu steigern; zweitens, mittels deutlich längerer und damit wesentlich kostspieligerer Unterhaltungsfilme.

Während die Kartellfirmen nur zögerlich beliebte Darsteller hervorhoben und stattdessen auf ihre Firmennamen setzten, fingen die unabhängigen Produktionen schon früh damit an, mit den Namen der Hauptdarsteller zu werben. Die von Carl Laemmle gegründete Gesellschaft *Independent Motion Pictures Company* warb bereits 1909 die bekannte *Biograph*-Darstellerin Florence Lawrence ab und rückte sie werbestrategisch in den Vordergrund.⁵¹⁹ Diese Strategie verfolgten wenig später weitere unabhängige Firmen wie die *American Film Company*, *Mutual Film Company*, oder die von William Fox gegründete *Box Office Attractions Company*. Möglich wurde diese Orientierung an zugkräftigen Namen und Gesichtern durch die sukzessive Abkehr von den bisher vorherrschenden Theaterkonventionen. Dem komplexeren *story film* fehlte die Möglichkeit, seine Inhalte über längere Dialoge auszudrücken. Neben kommentierenden Zwischentiteln blieben den Filmemachern als Kommunikationsstrategien nur Kameraperspektive, Schnitt sowie Mimik und Gestik der Darsteller, um die für den Handlungsverlauf wichtigen Informationen zu bündeln und zu präzisieren. Deshalb bediente man sich immer häufiger der bis dahin unüblichen Nahaufnahme (*close-up*), die gezielt den Oberkörper oder das Gesicht erfasste. Weil nun Einzelpersonen in den Vordergrund rückten, konnte sich das Publikum leichter an bestimmte Darsteller erinnern und gewöhnte sich bald daran, interessante und gelungene Streifen mit ihnen zu assoziieren. Laut Eileen Boswer setzte dadurch ein immenses Publikumsinteresse ein („a ground swell of public interest“) und die Stars wurden zu den eigentlichen Zugpferden des Langfilms.⁵²⁰ Angesichts dieses hohen Identifikationspotentials setzten die unabhängigen Produzenten daher auf den umgekehrten Effekt: dass die bloße Nennung bereits bekannter Namen die Publikumserwartungen an ein neues Filmprodukt erhöhen und damit dessen Erfolg garantieren würde. Weil sich diese Strategie bewährte, gingen auch die Kartellfirmen nach anfänglichem Zögern dazu über, mit beliebten Darstellern zu werben. Die MPPC-Ära hatte daher als zweites weitreichendes Ergebnis die erneute Reorganisation der Filmproduktion durch das aufgekommene Starwesen zur Folge, denn die Kinonarrative wurden nun häufiger um die jeweiligen Hauptdarsteller herum arrangiert und der Filmstar avancierte so zu einer festen Instanz innerhalb des filmproduzierenden Systems: „Incorporated into the planning of movies, the star policy gradually evolved into a regular system of production.“⁵²¹

Eine weitere Strategie der *Independents* im Konkurrenzkampf mit den MPPC-Firmen bestand darin,

518 Vgl. Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 32f.

519 Vgl. Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 79 u. 103ff.

520 Vgl. ebd., S. 87ff. u. 107.

521 Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 89.

die Gesamtlänge der Filmware deutlich zu erhöhen. Der zwischen 1908 und 1914 lukrativ gewordene Langfilm sollte sich schließlich als das ausschlaggebende filmhandwerkliche Mittel erweisen, mit welchem das MPPC-Kartell zu Fall gebracht wurde. Der Langfilm bzw. *feature film* erforderte einen größeren Aufwand an Material, Personal und Technik und folglich größere Investitionen. Hatte das Prädikat „feature“ einst für den etwa 15minütigen Kurzfilm („one-reeler“) mit besserer Qualität gestanden, stand es nun immer häufiger für aufwändigere Langfilme.⁵²² Doch die MPPC stützte sich aufgrund ihrer Standardisierungspolitik weiterhin auf den herkömmlichen *one-reeler* und weigerte sich bis zuletzt eigene Langfilme von mehr als fünf Filmrollen Länge herzustellen.⁵²³ Der Grund dafür war, dass die Herstellung der teuren Langfilme nur durch Fremdkapital gedeckt werden konnte. Die Kartellfirmen verwehrt sich jedoch entschieden den Risiken der Fremdfinanzierung und dem damit verbundenen Einfluss des Finanzkapitals, weshalb ihre Filmprodukte den Qualitätsfilmen der unabhängigen Konkurrenz unterlegen blieben.⁵²⁴ Zusammen mit einer im Jahr 1915 von William Fox angestregten Klage gegen das Kartell und der daraufhin gerichtlich verfügten Auflösung der MPPC war ihr Ende beschlossen.⁵²⁵

Der Siegeszug des Langfilms revolutionierte das gesamte Filmsystem: Ältere Filmtricks und Montagetechniken wurden dank verbesserter Aufnahmegeräte präzisiert, neue Erzähltechniken kamen hinzu; längere Kinospetaktel konnten nicht mehr nach den Standards des Theaters gedreht werden, denn ihr Inhalt drängte darauf, mit Kamera und der Schnitt genuin *filmische* Wege der Darbietung und Vermittlung zu beschreiten. Neben Zwischentiteln und Begleitmusik sorgten nun auch Auf- und Ausblenden, Kamerafahrten oder Doppelbelichtungen oder die partielle Verdunkelung des Kameraobjektivs (z.B. *iris-in*, *iris-out*) für eine Straffung der Erzählung.⁵²⁶ Am bedeutendsten war allerdings die Vervollkommung der Montagetechniken, wie sie bereits seit 1902 sporadisch Verwendung gefunden hatten. Die große Beliebtheit der Filmnarration führte während der Zeit des erbitterten Konkurrenzkampfes zwischen MPPC und Unabhängigen dazu, dass sich ihre Qualität insgesamt beständig verbesserte, wobei sich die Unabhängigen als weitaus experimentierfreudiger erwiesen. Besonders in den erfolgreichen Filmen des Regisseurs David W. Griffith, wie etwa *The Lonely Villa* (1909), *Judith of Bethulia* (1913) oder *Birth of a Nation* (1915), kamen die vielfältigen, bis dahin bekannten Erzähltechniken in konzentrierter Form zum Einsatz und deren Synthese sollte sich als wegweisend für die Entwicklung der audiovisuellen Narration herausstellen. Mit dem Monumentalspektakel *Birth of Nation* war die Abkehr von den Erzählkonventionen des Theaters abgeschlos-

522 Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 191.

523 Vgl. Anderson: *The Motion Picture Patents Company*, S. 150. Anderson bemerkt hier: „[...] the contention that the trust failed to understand the significance of the feature film is valid. [...] But the myopic failure to recognize the potential of and an audience interest in the feature paled beside the nearsighted policy of refusing to accept financing from Wall Street investment bankers.“ (ebd.). Diese beiden Faktoren dürften in enger Wechselwirkung stehen, da die immer aufwendigere Langfilmproduktion einen immer höheren Kapitalaufwand bewirkte.

524 Vgl. ebd. S. 150f.

525 Vgl. Barry R. Litman: *Famous Antitrust Cases* [S. 61-73], in: Barry R. Litman (Hrsg.): *The Motion Picture Mega-Industry* (Boston u.a., 1998), S. 63.

526 Vgl. Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 235ff.

sen: statt der bis dahin üblichen, vorwiegend horizontal verlaufenden Bühnenhandlung und frontal zum Kameraobjektiv agierenden Darstellern wurde das Geschehen nun planmäßig in die Tiefe des Raums inszeniert.⁵²⁷ Zugleich ging die filmhandwerkliche Bedeutung der Totalaufnahme zurück, weil die Darsteller jetzt öfter aus der Nähe fotografiert wurden und dann unvollständig in der Kadrierung erschienen – eine Veränderung der erzählerischen Konventionen, die heute unbedeutend scheint, laut Bowser aber für Aufsehen sorgte und nicht sofort jedermann gefiel.⁵²⁸ Die Nahaufnahme ermöglichte jedoch eine ungleich größere Präzisierung der intendierten Aussage; und kaum eine Dekade später war diese filmnarrative Kameratechnik so weit verbreitet und zur Konvention geworden, dass ein Kinokritiker wie Balász feststellen konnte: „Der entscheidende Moment der eigentlichen Handlung wird in einem guten Film nie in der Totalaufnahme gezeigt. Denn in der Totale ist nie zu sehen, was wirklich geschieht. Sie ist nur zur Orientierung da.“⁵²⁹ Noch bedeutender aber wirkte sich der immer ausgefeiltere Zusammenschnitt der Aufnahmen aus. Die bis dahin verbreiteten Konventionen des linearen Erzählens sowie der nahezu völligen Gleichsetzung von Szene und Einstellung besaßen keine Relevanz mehr, denn viel deutlicher als Edwin S. Porter und andere Regisseure hatte sich Griffith von den überholten Konventionen gelöst.⁵³⁰

Mit dem Ausbrechen aus dem linearen Erzählkorsett konnte das Kino narrative Herausforderungen meistern, die im Theater unmöglich zu bewerkstelligen waren. Plötzliche Sprünge zwischen Szenen, thematische Klammern von zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten sich ereignenden Handlungen, Rückblicke in der Zeit, multiperspektivische Teilnahme an Geschehnissen – das alles war nicht mehr mit dem Theater zu vergleichen, sondern es stellte vielmehr die Übertragung literarischer Erzähltechniken auf die visuelle Ebene dar. Grundlage dieses um ein Vielfaches erhöhten narrativen Potentials bildeten drei zentrale Strategien des Filmschnitts (bzw. *editing* oder Montage): alternierende, analytische und ideologische Montage. Die alternierende Montage verknüpfte Szenen mit unterschiedlichen Handlungen und Orten mit dem Ziel, sie als simultan kenntlich zu machen. Die analytische Montage hatte den Zweck, die Bedeutung einer Teilhandlung durch Perspektivenwechsel und Distanzveränderung deutlich hervorzuheben. Die ideologische Montage schließlich bediente sich eines Einstellungsarrangements um eine bestimmte Interpretation des Gezeigten nahezu legen oder direkt ideologische Implikationen hervorzurufen.⁵³¹ Mit diesen Schnitttechniken richtete sich die Länge der Einstellungen nicht mehr nach der tatsächlichen Dauer der gezeigten Handlungen, sondern zunehmend nach den beabsichtigten dramatischen Effekten. Die Montagetechniken erlaubten eine immense Straffung der filmischen Erzählweise und begründeten den Status des Spielfilms als einer visuellen Massenunterhaltungsform der Moderne – ein gewöhnlicher abendfüllender

527 Vgl. David Bordwell: *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte* (Frankfurt a. M., 2006), 3. Aufl., S. 40f.

528 Vgl. Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 95f.

529 Balász: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 50.

530 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 103; David A. Cook: *A History of Narrative Film* (New York u.a., 1981), S. 71ff.

531 Vgl. Bordwell: *Visual Style in Cinema*, S. 24ff.; David Bordwell: *On the History of Film Style* (Cambridge, 1999), 2. Auflage, S. 130ff.; Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 71.

Unterhaltungsfilm besteht bis heute aus einer Montage von durchschnittlich achthundert bis zwölfhundert Einstellungen.⁵³² Mit überlangen Historienfilmen wie *Queen Elizabeth* (1912) oder *Quo Vadis* (1913) wurde die Entwicklung hin zum aufwändig inszenierten Langfilm eingeschlagen. Ein Unterhaltungsepos wie *Birth of a Nation* bot aber nicht nur verfeinerte Erzähltechnik, sondern führte geradezu exemplarisch das ideologische Moment und die propagandistischen Möglichkeiten des neuen Mediums vor Augen: es galt bereits zu seiner Zeit als offen rassistische Propaganda und soll vom *Ku-Klux-Klan* bis in die 60er Jahre zur Mitgliederwerbung genutzt worden sein.⁵³³ Auch in wirtschaftlicher Hinsicht gaben die Langfilme die Richtung vor: mit insgesamt zwölf Filmrollen und einer Laufzeit von drei Stunden war *Birth of a Nation* nicht nur „the longest American film yet made“, sondern auch der bis dahin größte Publikumserfolg und „one of the greatest money-makers in the history of the American screen“.⁵³⁴

Beides – Starwesen und Langfilm – erzwang die erneute Reorganisation des filmproduzierenden Systems. Die Arbeitsteilung im Filmhandwerk wurde unter dem Druck einer immer aufwändiger werdenden Studioproduktion vorangetrieben.⁵³⁵ Zum Studiopersonal gehörten nun Kameramänner, Schauspieler, Komparsen, Beleuchtungstechniker, Filmlaboranten, Kulissenbauer, Buchhalter u.a. Gleichzeitig wuchsen Regie, Filmschnitt, Schauspiel und Kameraführung zu eigenständigen, miteinander kooperierenden Arbeitsbereichen heran.⁵³⁶ Die anhaltende Beliebtheit des Langfilms ergab einen marktbedingten Druck zu dessen fortgesetzter Herstellung und zwang die Studios dazu, nunmehr auch der kreativ-intellektuellen Vorarbeit des Produktionsprozess eine wesentlich höhere Bedeutung beizumessen. Da sich die Planung und anschließende Koordination des Aufnahmeprozesses stetig diffiziler ausnahm, begann sich die Tätigkeit des Drehbuchschreibens auch von der Regietätigkeit abzulösen, wie Jacobs festhält: „[...] as competition intensified and pictures lengthened, directors felt the need of writers to create full stories and prepare them for efficient production.“⁵³⁷ Und auch Hortense Powdermaker schreibt: „When they lengthened to four or five reels, writers began to trickle into the industry.“⁵³⁸ Zudem oblag die Auswahl von erfolgversprechenden Themen

532 Vgl. Cook: *A History of Narrative Film*, S. 106; David Bordwell: *Film Art: An Introduction* (New York, 1993), 4. Aufl., S. 246.; Korte/Faulstich: *Der Film zwischen 1895 und 1924*, S. 32-33.

533 Vgl. Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 95; Cook: *A History of Narrative Film*, S. 90ff.

534 Vgl. Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 174.; zum ökonomischen Erfolg und den Wirkungen von Griffiths *Birth of a Nation* fasst Sadoul zusammen: „Die Zahl seiner Zuschauer erreichte 100 Millionen. Seine Karriere hielt 15 Jahre an, er lief 44 Wochen am 'Liberty Theater' in New York, 35 Wochen in Chicago, 22 Wochen in Los Angeles. Nach neun Monaten hatte man ihn in New York bereits 6266 Mal vorgeführt. [...] Der Film soll insgesamt über 20 Millionen Dollar Reingewinn erzielt haben. [...] So revolutionierte dieses Werk das amerikanische Filmwesen auf geschäftlicher Basis [...]. Der Weg zu den Superproduktionen und zu den märchenhaften Gagen stand offen.“ Aus: Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, S. 126.

535 Janet Staiger: *Mass-produced photoplays: economic and signifying practices in the first years of Hollywood* [S. 97-119], in: Paul Kerr (Hrsg.): *The Hollywood Film Industry: A Reader* (New York, 1986), S. 103f.; Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 38.

536 Vgl. Urban Gad: *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele* (Berlin, 1920), S. 54ff.; Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 120ff.

537 Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 129.

538 Hortense Powdermaker: *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie-Makers* (Boston, 1950), S. 151.

und Filmideen immer häufiger eigens eingerichteten Drehbuch-Redaktionen (bzw. *scenario departments*) innerhalb der Produktionsgesellschaften.⁵³⁹ Allein die Erfordernis einer präzisen Beschreibung der filmhandwerklichen Schritte machte es notwendig, die literarischen Vorlagen in knapp gefasste Drehpläne umzuformulieren, wozu speziell ausgebildete und der Fachterminologie kundige Autoren benötigt wurden.⁵⁴⁰ Der Regisseur Urban Gad beschreibt die damalige Situation wie folgt:

„Als die Filmproduktion wie eine Sturmflut in der ganzen Welt schwoll, stieg die Nachfrage nach epischem Stoff mit solch plötzlicher Intensität, daß sie weit hinter dem Angebot zurückblieb. [...] Es begann ein Durchstöbern und Durchforschen der Literatur – etwas, was der Natur der meisten Filmleute sonst ziemlich fern liegt [...].“⁵⁴¹

Wie die einstige Drehbuchautorin Louella O. Parsons aufzeigt, fiel den Drehbuchredaktionen noch eine weitere wichtige Aufgabe zu. Allein die Zahl der von Kinoenthusiasten eingereichten Skripte war zu jener Zeit hoch genug, um den Unterhalt von integrierten Redaktionen zu rechtfertigen:

„I am not exaggerating when I say that I have read over fifty thousand scenarios while in the Essanay editorial chair. [...] Most scenario departments employ expert readers whose duty it is to choose the available scripts from the great mass of material submitted to them for purchase. Such a reader must have the qualifications necessary to distinguish what will and what will not lend itself to picture adaptation.“⁵⁴²

Die integrierten Redaktionen waren zwar auch mit dem Verfassen neuer Drehbücher betraut, doch bestand ihre Aufgabe in erster Linie darin, potentielle Filmvorlagen durchzusehen und nach ihrer Umsetzbarkeit zu bewerten. In ihrem 1917 veröffentlichten Leitfaden zur Drehbuchgestaltung führt Marguerite Bertsch zur Tätigkeit der *editors* (Lektoren) und *staff writers* (angestellte Autoren) aus:

„The practiced eye of an editor, whose business is to detect merits, even possibilities, wherever such occur, will see at once just how much can be made of a theme whose opportunities the author may have missed entirely. Such a manuscript is then bought for the idea it contains. [...] When such a theme or situation is purchased, it is given to one of the staff writers, who, absorbing the same and feeling therein all its unrealized possibilities, sets to work to do justice by the same and to give it that bringing out that its author failed to accord it. A staff writer [...] must necessarily be a high-salaried individual.“⁵⁴³

Mit dem Aufkommen eines spezialisierten, mit der filmhandwerklichen Terminologie und Praxis vertrauten Autorenstabes entstand am Ende der MPPC-Ära eine neue Instanz innerhalb des sozialen Felds der Filmproduktion. Diese neue Instanz ist seitdem wesentlich am Entstehungsprozess eines Filmwerks beteiligt, womit zu jener Zeit eine Entwicklung zum endgültigen Durchschlag kam, deren Anfänge die Soziologin Emilie Altenloh bereits im Jahr 1914 bemerkte:

„Man muß alle Begriffe über dichterisches und schriftstellerisches Schaffen, über die diesem Schaffen untergeordnete Arbeit des Regisseurs und des Darstellers beiseite legen und neu lernen, wenn man den Werdegang eines Kinostücks verstehen will. Der Schriftsteller ist nicht mehr Künstler, der frei schaffend produziert, wenn die Ideen reif sind und zur Form drängen; sondern der Schriftsteller – der Filmschriftsteller nämlich – ist zunächst einmal ein Teilchen eines großen industriellen Apparats, dem er mit seinen Leistungen eingegliedert ist.“⁵⁴⁴

Vor dem Hintergrund eines verstärkten ökonomischen Konkurrenzkampfes und einer voranschreitenden allgemeinen Differenzierung innerhalb des internationalen Filmgewerbes erfolgte 1908 bis

539 Vgl. Richard Koszarski: *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928. History of the American Cinema, Vol. 3* (New York, 1990), S. 104ff.

540 Vgl. Louella O. Parsons: *How to Write for the „Movies“* (Chicago, 1916), S. 6ff. u. 14ff.; Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 129ff.; Staiger: *Mass-produced photoplays*, S. 104ff.

541 Gad: *Der Film*, S. 13f.

542 Parsons: *How to Write for the „Movies“*, S. 46 u. 101.

543 Marguerite Bertsch: *How to Write for Moving Pictures. A Manual of Instruction and Information* (New York, 1917/2009), diese Fassung ist ein von *General Books* bewerkstelligter digitaler Nachdruck des Originalmanuskripts von 1917, die Seitenzahlen entsprechen nicht dem Original, hier S. 87-88.

544 Altenloh: *Zur Soziologie des Kino*, S. 24-25.

1917 ein Übergang des Hauptgewichts der künstlerisch-kreativen Tätigkeit vom Individuum zum Kollektiv. Der kommerzielle Spielfilm hatte sich endgültig zu einem Ensemble verschiedenster individueller Beiträge innerhalb einer strukturierten und hierarchisierten Gemeinschaftsarbeit entwickelt. Der Eintritt und die ökonomisch langfristig erfolgreiche Teilnahme in diesem Feld der kulturellen Produktion war nun nicht mehr allein aufgrund eines unternehmerischen Ehrgeizes im Verbund mit mehr oder weniger reflektierten künstlerischen Ambitionen bestimmt. Die erste Generation aus Emigranten und Abenteurern hatte keine besonderen gesellschaftlichen Hürden überwinden müssen: ehemalige Kleider- und Pelzhändler, Varietébesitzer, Friseure oder Fahrradrepateure, traten mit relativ geringem finanziellen Aufwand und weitgehend auf sich allein gestellt, in das frühe Kinogewerbe ein.⁵⁴⁵ Zu Beginn des Ersten Weltkriegs jedoch, spätestens aber am Ende der ersten internationalen Konzentrationsphase der Filmwirtschaft, hatte sich das System der Filmproduktion soweit differenziert, dass einerseits gewerbliche Alleingänge von Einzelpersonen aufgrund des dafür notwendigen finanziellen, technischen und personellen Aufwands nunmehr völlig ausgeschlossen waren; andererseits bestimmte nun nicht mehr der Regisseur bzw. Produktionsleiter Inhalt und künstlerisch-handwerkliche Gestaltung des filmischen Narrativs. Stattdessen nahmen ab da weitere feldspezifische Instanzen *neben* dem Regisseur an der Schaffung eines Kinofilms teil, wie v.a. Produzent, Drehbuchautor, Kameramann und Darsteller. Außerhalb der eigentlichen Filmproduktion, als Instanzen an der Peripherie des Feldes, hatten zudem Redakteure, Filmmagazinverleger, Filmkritiker und Verleiher immer größeren Einfluss auf kreativ-handwerkliche Entscheidungen. Was Pierre Bourdieu mit Blick auf die traditionellen Felder der Kulturproduktion konstatiert, gilt seit der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts ganz besonders für das filmproduzierende System: die Gesellschaft interveniert, trotz einer relativen Autonomie der einzelnen Felder der kulturellen Produktion, mit ihren Anforderungen und Erwartungen in das einzelne Projekt hinein (vgl. II.3.2). Diese Intervention bestand im Fall des Filmsystems zu diesem Zeitpunkt aber nicht mehr allein in der impliziten Orientierung am Publikumsgeschmack, was sich etwa in Durchschnittsproduktionen wie den standardisierten Genrefilmen manifestierte und aus der Marktlogik ergab, sondern in ersten explizierten Regeln, die periphere Instanzen aufzustellen begannen. So legte Marguerite Bertsch in ihrem Handbuch des Drehbuchschreibens angehenden Autoren die Faustregel nahe: „The market remains the one fixed point to guide us.“⁵⁴⁶ Entscheidend sei dabei, so Bertsch, die Orientierung an den Erfolgsprodukten der „leading companies“, was sie schließlich zu einer bemerkenswerten Einsicht führte: „In this way the market, through those pictures which it has accepted, unconsciously influences its writers in the supplying of its demands.“⁵⁴⁷ Neben derartigen grundlegenden Regeln kreativer Filmarbeit hatten sich ebenso bereits erste feststehende Konventionen *inhaltlicher* Art herausgebildet, wie sie Louella Parsons anhand der Präferenzen des Publikums deutlich machte:

545 Vgl. Fülöp-Miller: *Das Amerikanische Kino*, S. 61ff.

546 Bertsch: *How to Write for Moving Pictures*, S. 5.

547 Ebd., S. 12.

„Keep in mind in writing your photoplays, that an unhappy ending leaves an unpleasant taste in the mouths of the audience. For that reason they are seldom desirable. Most of the companies prefer stories that end in the approved manner.“⁵⁴⁸

In Bezug auf das Fernsehen sowie auf das von ihm problematisierte journalistische Feld der 1990er Jahre hatte Bourdieu festgestellt, dass die Marktsituation für diesen Teilbereich der Kulturproduktion „mehr und mehr als legitime Legitimationsinstanz“ gelte.⁵⁴⁹ Vergleichbares trifft auf den Teilbereich der kommerziellen Spielfilmproduktion zu, wenn auch deutlich früher: bereits ab Mitte der 1910er Jahre war die künstlerische bzw. experimentell-kreative Komponente des filmhandwerklichen Schaffens weitgehend der ökonomisch-rationalen untergeordnet, dem filmproduzierenden Feld eignet durch den Modus seiner Produktion und durch deren Orientierung am Publikumsgeschmack ein in doppeltem Sinne ausgeprägt kollektiver Charakter. Die Entwicklung der ersten zwanzig Jahre des Kinos zeigt, dass der kommerzielle Spielfilm seit Mitte der 1910er Jahre von straff organisierten Produktionskollektiven abhing, doch war mit dem Fall der Kartelle keinesfalls kulminiert, im Grunde hatte sie dadurch erst wirklich begonnen. Nach Ende des Ersten Weltkriegs sollten sich die Effekte der Spezialisierung und Differenzierung zusammen mit der beginnenden internationalen Dominanz der US-Filmindustrie und mit der wachsenden Abhängigkeit der Kinoproduktion von Fremdkapital erheblich intensivieren.

II.2.3 Das Filmsystem bis zur Einführung des Tons 1918-1928

Im Verlauf des Ersten Weltkriegs änderte sich die öffentliche Wahrnehmung des Kinos, denn es fand auf beiden Seiten Verwendung als Mittel der Propaganda und der psychologischen Kriegsführung. Besondere Beachtung verdient der rasche Umschwung der US-Filmindustrie von einer neutralen bis isolationistischen Position hin zum Interventionismus, nachdem die USA im April 1917 in den Krieg eingetreten waren. Kinofilme reihten sich nun neben die großen Zeitungen in die Liste der wichtigsten Massenmedien zur regierungskonformen Meinungsbildung ein.⁵⁵⁰ Mit ihrem patriotischen Engagement während des Weltkrieges bewiesen nahezu alle nationalen Filmindustrien nicht nur ihren politischen Wert und ihr gesellschaftliches Gewicht, sondern zugleich das Prestige des neuen Mediums verbessert. Eine indirekte Folge der Kriegsphase bestand daher in der endgültigen Durchsetzung des Kinos als einer nicht nur für die Unterschichten legitimen Form der Freizeitgestaltung. Hatten die größeren Kinotheater der Großstädte bereits vor dem Krieg immer häufiger das Interesse der Mittelschichten geweckt,⁵⁵¹ so verstärkte sich diese Tendenz während des Krieges und in der Zwischenkriegszeit. Der Wandel der Publikumszusammensetzung konnte schon Mitte der 1910er Jahre anhand der sukzessiven Verdrängung der Nickelodeons durch kostspielige

548 Parsons: *How to Write for the „Movies“*, S. 101-102.

549 Bourdieu: *Über das Fernsehen*, S. 36.

550 Vgl. Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 253ff.; Bardèche/Brasillach: *Histoire du cinéma*, S. 173ff.

551 Vgl. Altenloh: *Zur Soziologie des Kino*, S. 50f.; Prokop: *Soziologie des Films*, S. 64ff.

Kinopaläste mit luxuriösen Innenausstattungen und einem enorm gestiegenem Fassungsvermögen beobachtet werden: Der Betrieb von kleinen Ladenkinos mit niedrigen Eintrittspreisen schien kaum noch lukrativ, stattdessen errichteten die finanzstarke Filmtheaterunternehmer unter hohem Kapitalaufgebot große Kinotheaterkomplexe mit gleich mehreren Vorführsälen.⁵⁵² Laut Richard Koszarski gab es bereits 1919 allein in den USA etwa 15.000 Kinos mit mehreren Hundert Sitzplätzen, davon sogar 2.500 Theater mit mehr als 1.100 Sitzplätzen.⁵⁵³ Auch im Deutschen Reich waren diese „Tempel bourgeoisen Vergnügens“ seit Mitte der 1910er Jahre auf dem Vormarsch, sodass bis Mitte 1925 c.a. 3.600 Filmtheater mit insgesamt 1.275.000 Sitzplätzen (d.h. im Durchschnitt 350 Sitzplätze pro Kino) entstanden.⁵⁵⁴ Der Umbau und Betrieb solcher aufwändiger Kinopaläste zwang zur Anhebung der Eintrittspreise, die aber nicht nur durch das jeweilige prachtvoll ausgestattete Etablissement, sondern vor allem durch das dort angebotene Programm gerechtfertigt werden mussten. Da der vom Publikum favorisierte Langfilm seinen Siegeszug angetreten hatte, jedoch aufgrund seiner längeren Laufzeit den Umschlag an Filmen reduzierte, waren die Theaterbetreiber in zweifacher Weise zur Anhebung der Preise gezwungen: sie mussten den Verleihern jetzt häufiger teure Langfilme abnehmen und gleichzeitig ihre kostenintensiven Großtheater in Betrieb halten.⁵⁵⁵ Deshalb kalkulierten sie mit gut situierten und zahlungskräftigen Besuchern aus der Mittelschicht, auf die der Prunk und die Exklusivität der Einrichtung letztlich zugeschnitten waren.

Parallel zur Verlagerung von kleinen Kinosälen zu Multiplextheatern erfolgte auch der Umbau der Studios zu groß angelegten Filmproduktionsanlagen: „[...] magnificent new studios were erected. Companies tried to outdo each other in the size, scope, and equipment of their new palaces of production.“⁵⁵⁶ Zur Anfertigung der beliebten Historiendramen, Western und Abenteuerfilme bedienten sich die Unternehmen oft groß angelegter Kulissenbauten und Komparserien. Die technische und erzählerische Weiterentwicklung erforderte ebenfalls einen wachsenden Kapitaleaufwand: verbesserte Beleuchtungstechnik, bewegliche Kameras und Kamerakräne, panchromatischer Zelluloidfilm, Schneidelaboratorien und andere Neuerungen im Filmhandwerk drückten die Produktionskosten unaufhaltsam nach oben.⁵⁵⁷ Daneben erwies sich das Starwesen als Selbstläufer und war nach Kriegsende zum unverzichtbaren Bestandteil des kommerziellen Kinos geworden. Entsprechend stiegen die Gagen für Hauptdarsteller in wenigen Jahren rapide an und pendelten sich langfristig bei 20 bis 25 % der durchschnittlichen Herstellungskosten ein.⁵⁵⁸

Diese enorme Kostenexplosion in den 20er Jahren führte zur neuerlichen Reorganisation des filmproduzierenden Systems. Die Produktionsfirmen versuchten einerseits, die Konkurrenz durch die Ausdehnung von der Produktions- auf die Verleih- und Vorführsparte zurückzudrängen. Anderer-

552 Vgl. Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 121ff.; Prokop: *Soziologie des Films*, S. 64.

553 Vgl. Koszarski: *An Evening's Entertainment*, S. 12f.

554 Vgl. Moreck: *Sittengeschichte des Kinos*, S. 20 u. 22.

555 Vgl. Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 38f.

556 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 161.

557 Vgl. Koszarski: *An Evening's Entertainment*, S. 95ff. u. 139ff.

558 Vgl. ebd. S. 259ff.; Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 294; Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 156ff. u. 176ff.

seits zwang sie der anhaltende Langfilmboom dazu, in größere Studios, verbesserte Aufnahmeapparaturen, Filmstars und spezialisiertes Studiopersonal zu investieren. Der für derartige Maßnahmen notwendige Kapitaleaufwand überstieg selbst die Möglichkeiten der marktführenden Gesellschaften. Die Konsequenz daraus war die forcierte Suche nach Fremdkapital und Gesellschaften wie *Pathé*, *Fox*, *Paramount*, *Loew*, *Metro-Goldwyn* oder *Universal* gingen während der 20er Jahre an die New Yorker Börse.⁵⁵⁹ Der enorme Anstieg der Herstellungskosten und die wachsende Abhängigkeit von Fremdkapital blieb keineswegs auf die international dominierenden US-Gesellschaften beschränkt, sondern setzte ab 1919 in allen filmproduzierenden Ländern ein.⁵⁶⁰ Eine solche Finanzierung „von Außen“ ermöglichte zwar die reibungslose Fortführung der zunehmend kostenintensiven Spielfilmherstellung, sie führte jedoch dazu, dass mächtige Kapitalgeber – große Bankhäuser und industrielle Zusammenschlüsse wie *General Electric*, *Morgan Group* oder *Rockefeller Group* – Einfluss auf die Filmproduktion auszuüben begannen. Am deutlichsten zeigte sich diese Einflussnahme in der Reorganisation der Studiohierarchie sowie in der endgültigen Trennung von administrativ-organisatorischen und künstlerisch-kreativen Führungsaufgaben: neben Produzent und Regisseur, d.h. neben allgemeiner Geschäftsführung und filmhandwerklicher Leitung, trat mit dem *producer-supervisor* (Produktionsleiter) bis Mitte der 20er Jahre eine weitere, bis heute beibehaltene Instanz auf den Plan.⁵⁶¹ Die zentrale Aufgabe des Produktionsleiters war zum einen die Überwachung des eigentlichen, vom Regisseur dirigierten Filmherstellungsprozesses und zum anderen die Wahrung und Durchsetzung der Interessen der betreffenden Kapitalgeber gegenüber der Produktionsgesellschaft. Mit seiner Entscheidungsbefugnis in finanziellen Fragen, z.B. hinsichtlich der Kosten für Neuaufnahmen, Kulissen, Szenendauer, Anzahl der Einstellungen etc., stand er aber nicht nur als rein ökonomisch kalkulierende und verwaltende Instanz über dem Regisseur, sondern hatte damit zugleich indirekten Einfluss auf Form und Inhalt der Filmware.⁵⁶²

Die Bedeutung des Produktionsleiters wuchs mit dem Umfang der Herstellungskosten: Hatte ein Spielfilm von einer Stunde Laufzeit 1920 durchschnittlich 60.000 Dollar gekostet, beliefen sich die Durchschnittskosten 1929 auf 200.000 Dollar.⁵⁶³ Entsprechend stieg die Bedeutung des Fremdkapitals und somit der Einfluss von Produktionsleitern, deren Ausgabe nicht nur darin bestand, die Rationalisierung des Herstellungsprozesses voranzutreiben, sondern kommerzielle Leitlinien der Filmherstellung festzuschreiben: die mehr oder weniger stillschweigend akzeptierten wirtschaftlichen Erfordernisse wurden nun zu offiziellen Maximen, denen sich auch das kreative Personal unterwerfen musste. Jacobs schreibt zur Reorganisation der Studiohierarchie in den 20er Jahren:

559 Vgl. Kindem: *United States*, S. 318; Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 41ff.;

560 Vgl. Korte/Faulstich: *Der Film zwischen 1925 und 1944*, S. 12f.

561 Vgl. Dadek: *Die Filmwirtschaft. Grundriss einer Theorie der Filmökonomik* (Freiburg i. B., 1957), S. 5; Prokop: *Soziologie des Films*, S. 95.

562 Vgl. Margaret F. Thorp: *America at the Movies* (New Haven, 1939), S. 147; Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 295ff.; Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 43 u. 175; Prokop: *Soziologie des Films*, S. 92ff.; Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, S. 205ff.

563 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 293.

„Producer-supervisors, taking over the reins of production, began to supply the ideas, select the talent, choose the director, and steer the entire policy and conception of pictures according to their points of view. [...] Movies were analyzed for the following selling points: (1) 'Names' – that is, stars; (2) 'Production Value' – elaborate sets, big crowds, and other proofs of great expense; (3) 'Story Value' – the huge price paid for the original and its great reputation as a novel or play; (4) 'Picture Sense' – a conglomeration of all these items; (5) 'Box Office Appeal' – plenty of all the standardized values which had proved successful in years past. All prospective films had to conform to these criteria of the producer-supervisor. He discovered that the quickest way to sell pictures in advance and to produce them rapidly was to duplicate the most recent successes. [...] The scheme was so 'sure-fire' that producers found them-selves not only aping the successful pictures of their competitors but even duplicating their own hits.“⁵⁶⁴

Zusammen mit rein kommerziellen Grundüberlegungen hatten sich zugleich Richtlinien etabliert, wie sie die marktwirtschaftliche Spielfilmproduktion bis heute auszeichnen.⁵⁶⁵ Dem *production-supervisor* (später als *line producer* bezeichnet) kam mit der wachsenden Differenzierung und Spezialisierung der Filmherstellung eine immer größere kreative Verantwortung zu. Da sich die filmhandwerklich-kreativen Tätigkeiten auf mehrere verschiedene Tätigkeitsbereiche zu verteilen begannen, behielten am Ende nur wenige Personen den genauen Überblick über den gesamten Entstehungsprozess, allen voran die Produktionsleiter.⁵⁶⁶ Folglich waren die im filmproduzierenden System tätigen Individuen mit dem steigenden Einfluss von Fremdkapital dazu gezwungen, die in diesem Feld ohnehin bestehenden ökonomischen Notwendigkeiten nunmehr als bestimmende Faktoren ihrer kreativen Arbeit anzuerkennen.

Die ab Mitte der 20er Jahre vorangetriebene Ökonomisierung bedeutete eine engere, wenn auch im Durchgang durch die Ebenen des filmproduzierenden Systems deformierte, Kommunikation zwischen Filmproduktion und Publikum; denn mit der nun deutlicher werdenden Tendenz zur standardisierten – weil risikoärmeren – Herstellung sorgten die zunehmend von Fremdkapital abhängigen Gesellschaften dafür, dass sich die Kinonarration insgesamt stärker auf publikumswirksame Stoffe ausrichtete. Parallel dazu entstanden im Laufe der 20er Jahre nicht nur viele der bis heute üblichen „Genres“ (vgl. III.5), sondern es wurden auch die bis heute gängigen Darbietungsformen etabliert: neben abgeschlossenen Langfilmen kamen nun vermehrt sogenannte Reihenfilme mit gleichen Hauptdarstellern auf den Markt, sowie auch Fortsetzungsfilme, deren Handlung von Folge zu Folge weitergetragen wurde.⁵⁶⁷ Ebenso schritt die Verfeinerung der filmischen Ausdrucksmöglichkeiten voran: mit der bewegten Kamera, den räumlich-tiefenperspektivisch angelegten Kameraaufnahmen, den ausgefeilten Schnitttechniken, der auf Handlung und Darstellung abgestimmten musikalischen Begleitung und anderen filmhandwerklichen Fortschritten erlangte der Stummfilm ein Höchstmaß an erzählerischem Potential. Zwar loteten auch das sowjetische Kino und avantgardistische Experimentalfilm die Ausdrucksmöglichkeiten des Stummfilms in den 20er Jahren intensiv aus, doch laut

564 Ebd., S. 395-396.

565 Vgl. Mark Litwak: *Reel Power: The Struggle for Influence and Success in the New Hollywood* (New York, 1986), S. 155ff.; Gary Hoppenstand: *Hollywood and the Business of Making Movies. The Relationship between Film Content and Economic Factors* [S. 222-242], in: Barry R. Litman (Hrsg.): *The Motion Picture Mega-Industry* (Boston u.a., 1998), S. 231f.

566 Richard Fine: *Hollywood and the Profession of Authorship, 1928-1940* (Ann Arbor, 1979), der Autor schreibt dazu: „The line producer then supervised each particular movie's progress from story idea to final cut. Thus the line producer was the only person associated with a film's making who worked on a movie from beginning to end.“ (S. 81).

567 Vgl. Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 182ff. Der Reihenfilm geht auf den bereits in der ersten Hälfte der 1910er Jahre aufgekommen „ciné-roman“ zurück, vgl. Bardèche/Brasillach: *Histoire du cinéma*, S. 101ff.

Korte und Faulstich brachte

„[...] erst die arbeitsteilige Ausdifferenzierung der Filmherstellung und -verbreitung mit ihrem ständig steigenden Kapitaleinsatz und der Erweiterung des Publikums [...] die verborgenen Möglichkeiten des Films als Massenmedium zur vollen Entfaltung. Etwa seit Mitte der 20er Jahre war dieser Zustand in organisatorischer, ökonomischer und filmästhetischer Hinsicht erreicht.“⁵⁶⁸

Die ein- oder mehrstündige Unterhaltungsfiktion am Ende der Stummfilmperiode war das Ergebnis eines forcierten Spezialisierungs- und Differenzierungsprozesses, in dessen Verlauf die Kinofilmherstellung vom Kleinbetrieb zur groß angelegten wirtschaftlichen Unternehmung auswuchs. Nach einer Aufstellung von Charles Travis bestand ein US-Filmstudio am Ende der Stummfilmperiode aus bis zu 26 verschiedenen Arbeitsbereichen mit insgesamt über 70 unterschiedlichen Tätigkeiten.⁵⁶⁹ Walter Dadek zufolge zeichneten sich deutsche Großfirmen, insbesondere die *Universum Film Aktiengesellschaft* (UfA) ab Beginn der 30er Jahre durch eine ähnlich hohe arbeitsteilige Differenzierung aus.⁵⁷⁰ Damit hatte bereits der Stummfilm die Finanzierung und Koordination eines Betriebes mit mehreren Hundert Beschäftigten zur Voraussetzung, mit dem Ergebnis, dass mit dem Produktionsleiter nun auch die Finanzwirtschaft Einfluss auf den Herstellungsprozess ausübte.

Darüber hinaus stand die weltweite Kinoentwicklung der 20er Jahre unter dem Eindruck der propagandistischen Möglichkeiten und der immensen Breitenwirkung des neuen Mediums: Im Krieg von beiden Seiten vornehmlich zur Mobilisierung und zur Legitimierung der eigenen Sache eingesetzt, erwiesen sich Dokumentar- und ebenso Spielfilme als effektives Mittel der Mobilisierung; nach Jacobs Meinung hatte man letztere schon während des Ersten Weltkrieges häufig als „plain recruitment advertisements“ konzipiert.⁵⁷¹ Und laut Korte/Faulstich

„[...] war 1924 bereits – also knapp 30 Jahre nach seiner spektakulären 'Erfindung' – aus dem 'Kunstersatz für den kleinen Mann' ein voll etabliertes Medium mit eigenen ästhetischen Gesetzmäßigkeiten entstanden, das aus dem kulturellen Leben nicht mehr wegzudenken war. Der Film hatte sich sowohl vom Theater als auch von der Literatur emanzipiert und gleichzeitig, als Massenmedium mit industriellen Ausmaßen, eine herausragende ökonomische und alle Bevölkerungsgruppen umfassende Bedeutung erreicht, die ihn für den Alltag der Menschen sowie in den politischen Auseinandersetzungen der Folgezeit neben der Presse und dem Rundfunk zur dritten gesellschaftlichen Kraft werden ließ.“⁵⁷²

Als eine immer beliebter werdender Zeitvertreib – v.a. an Sonntagen – trat der Spielfilm in Konkurrenz zu traditionellen Formen der Freizeitgestaltung wie Theater oder Sonntagsmesse. Dies und die moralischen Vorbehalte politischer und religiöser Interessengruppen gegenüber den frühen Nickelodeons, mit ihren verdunkelten Sälen und ihren als unmoralisch empfundenen Programmen, hatten schon zu Beginn der MPPC-Ära präventive Maßnahmen seitens der Kinowirtschaft erfordert.⁵⁷³ Um letztlich einer staatlichen Zensur zuvorzukommen, gründeten die MPPC-Firmen 1909 das *National Board of Censorship*, eine privatwirtschaftliche Filmprüfungsstelle und damit eine Instanz der freiwilligen Selbstzensur.⁵⁷⁴ Mit dem anhaltenden Erfolg des Langfilms und den stark angestiegenen

568 Korte/Faulstich: *Der Film zwischen 1925 und 1944*, S. 11.

569 Vgl. Charles H. Travis: *Kinematograph Trade Accounts, Vol. 3* (London, 1930), S. 92.

570 Vgl. Dadek: *Die Filmwirtschaft*, S. 173ff.

571 Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 259.

572 Korte/Faulstich: *Der Film zwischen 1895 und 1924*, S. 44.

573 Vgl. Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*, S. 37ff.

574 Vgl. ebd., S. 49ff.

Zuschauerzahlen spitzte sich der Konflikt Anfang der 20er Jahre jedoch erneut zu. Auf Druck verschiedener Interessengruppen (progressive Sozialreformer, Kirchen, Frauenverbände u.a.) führten mehrere US-Bundesstaaten 1921 die Filmzensur ein, worauf die nunmehr politisch einflussreichere Filmindustrie mit „[s]traightforward political pressure“ zu reagieren versuchte.⁵⁷⁵ Neben dieser wenig ergiebigen Offensivstrategie griff man aber auch zur bereits bewährten Methode der selbst organisierten, präventiven Zensur. Der *Universal*-Produzent Carl Laemmle leitete angesichts der behördlichen Aktivitäten ein erstes informelles Treffen mit Filmemachern und Vertretern lokaler Zensurbehörden ein und gab damit den Anstoß zur Begründung einer erneuten kooperativen, privatwirtschaftlich organisierten Zensurstelle. Unter dem Druck mehrerer Hollywood-Skandale wurde 1922 schließlich von Produzenten und Filmverleihern eine Zensurstelle mit dem Namen *Motion Picture Producers and Distributors America* (MPPDA) gegründet, deren Vorsitzender Will H. Hays zunächst eine Liste von „Don'ts and Be Carefuls“ für das Filmschaffen zusammenstellen ließ, die während der 20er Jahre als inoffizieller Codex des Filmwirtschaft fungierte.⁵⁷⁶ Das legte den Grundstein für eine Instanz, die am Schnittpunkt von gesellschaftlichen Interessengruppen, Politik und Filmproduktion stand, und die spätestens ab Beginn der 30er Jahre erheblichen Einfluss auf den Filmentstehungsprozess sowie die Inhalte der Kinounterhaltung nehmen sollte (s.u.).

Ähnlich einflussreich wurde eine weitere periphere Instanz: die unabhängige journalistische Filmkritik. Seit der MPPC-Ära häuften sich die Filmmagazine und Filmzeitschriften: neben die bereits in den frühen 1900er Jahren etablierten Periodika gesellten sich in den USA „fan magazines“ und Handelszeitschriften wie *Motion Picture Classics* (ab 1915), *Shadowland* (ab 1919), *Movie Weekly* (ab 1921), *Film Mercury* (ab 1924) oder *Hollywood Spectator* (ab 1926).⁵⁷⁷ Bis in die 30er Jahre mehrten sich derartige Publikationen auch in anderen Ländern: das britische *Kinematograph Yearbook* zählt für das Jahr 1930 über dreißig verschiedene Filmperiodika in Frankreich und sechzehn Filmperiodika in Deutschland (darunter *Film-Kurier*, *Die Filmwoche* und die täglich erschienene Filmzeitschrift *Lichtbildbühne*).⁵⁷⁸ Deren Verleger und Autoren sahen die Filmkritik nicht mehr nur als indirekte Filmwerbung an, sondern zunehmend als ernsthafte Auseinandersetzung mit Form und Inhalt der Produkte und somit „[...] as an active method of improving the field by educating filmmakers and audiences alike.“⁵⁷⁹ Auch die Tageszeitungen nahmen jetzt häufiger die Besprechung von Spielfilmen in ihren Kulturteilen auf.⁵⁸⁰ Diese Entwicklung weist darauf hin, dass sich die Filmkritik endgültig als eine wichtige kommunikative Instanz am Rand des filmproduzierenden Systems, an der Schnittstelle zwischen Filmproduktion, Journalismus und Publikum, etabliert hatte.

575 Vgl. Koszarski: *An Evening's Entertainment*, S. 203ff.

576 Vgl. ebd., S. 205ff.; Lunde: *The Story of Censorship and the American Film Industry*, S. 201; Cook: *A History of Narrative Film*, S. 212ff.

577 Vgl. Koszarski: *An Evening's Entertainment*, S. 193ff.

578 Kinematograph Publications Ltd. (Hrsg.): *The Kinematograph Year Book 1931. Eighteenth Year* (London, 1931), S. 30ff.

579 Koszarski: *An Evening's Entertainment*, S. 193.

580 Vgl. ebd., S. 191f.

Mit dem wachsenden Einfluss von Kapitalgebern aus dem Finanz- und Industriesektor auf die Filmgesellschaften, dem damit verbundenen Eindringen des (meist außerhalb des Filmsystems rekrutierten) Produktionsleiters in die eigentliche Filmherstellung, mit der organisierten Selbstzensur und schließlich mit dem Aufstieg der Filmkritik, wirken seitdem drei weitere soziale Felder dauerhaft auf das Filmfeld ein: Banken und Industrien (über die Aufnahmeleiter), Staat und Interessengruppen (über die Filmzensur), Informationsmedien und akademische Bildungselite (über die Filmkritik).

II.2.4 Einführung des Tonfilms und Vollendung des Kollektivcharakters der Filmproduktion

Aufgrund der wachsenden Komplexität seiner narrativen Inhalte, litt der stumme Langfilm an den eingeblendeten Zwischentiteln, deren Umfang und Häufigkeit stetig zunahm, sodass sie schon bald als störend empfunden wurden, weil sie die Handlung unterbrachen. Deshalb begann man spätestens 1924 mit ernsthaften Versuchen, die Bewegtbilder mit Hilfe neuer Aufnahme- und Wiedergabetechniken zu vertonen.⁵⁸¹ Vorreiterin dieser Entwicklung war die Gesellschaft *Warner Brothers*, die nach einem Mittel suchte, um sich von den etablierten Studios abzuheben. Mit synchronisierter Musikbegleitung leiteten sie eine aggressive Kampagne gegen die Konkurrenz ein und im August 1926 hatte *Don Juan* – ein Musikfilm ohne Dialoge – seine Premiere in New York. Allein die Novität der musikalischen Vertonung sorgte für den von *Warner* erhofften Publikumserfolg.⁵⁸² Bis Ende 1926 zogen die meisten Firmen nach und begannen damit, eigene Tonsysteme zu entwickeln, was erneut zu einem aggressiven, auf Patentrechte und Firmenabsprachen gestützten Kampf um Marktbeherrschung führte.⁵⁸³ Den endgültigen Durchbruch des Tonfilms besorgte schließlich das von *Warner* im Juni 1927 aufgeführte Kinospektakel *The Jazz Singer*, das neben Musik auch zahlreiche Gesangseinlagen und einige kurze Dialoge enthielt – für die Zeitgenossen eine Sensation. Hatten schon die unvertonten Laufbilder Massen in die Kinos gelockt, so erreichte die soziale Reichweite der Bildtonnarrative neue Dimensionen:

„By 1929, just a few years after the talking movie was invented, over two thirds of the ambulatory population was going to the movies every week. No form of centrally produced entertainment had ever before captured such a large proportion of the population.“⁵⁸⁴

Angesichts des ungeheuren Publikumserfolges – in den Jahren 1927 und 1929 wuchsen die Kinobesucherzahlen allein in den USA von 60 Mio. auf 110 Mio. an⁵⁸⁵ – war die Vertonung ein marktwirtschaftliches Imperativ geworden, dem sich die Kinowirtschaft nicht mehr entziehen konnte. So kam die Stummfilmperiode in den Vereinigten Staaten bereits 1929 zu ihrem Ende, und mit geringer Ver-

581 Vgl. Toeplitz: *Geschichte des Films 1895-1933*, S. 538ff.; Korte/Faulstich: *Der Film zwischen 1925 und 1944*, S. 27; Bardèche/Brasillach: *Histoire du cinéma*, S. 397.

582 Vgl. Cook: *A History of Narrative Film*, S. 235f.; Bardèche/Brasillach: *Histoire du cinéma*, S. 398; Toeplitz: *Geschichte des Films 1895-1933*, S. 561f. u. 565f.

583 Vgl. Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, S. 260.

584 Edward Jay Epstein: *The Big Picture. The New Logic of Money and Power in Hollywood* (New York, 2005), S. 339; vgl. Toeplitz: *Geschichte des Films 1895-1933*, S. 566f.; Cook: *A History of Narrative Film*, S. 240.

585 Vgl. Jacobs: *The Rise of American Film*, S. 299.

zögerung lief das Stummfilmkino auch in Deutschland bis 1931 aus.⁵⁸⁶ Ein Beobachter des britischen Filmgewerbes hielt für das Jahr 1930 fest:

„The year 1930 has witnessed the triumph of the 'talkies'. Diehard champions of the silent film and those pessimists who were unable to envisage the box-office potentialities of the new development have been confounded, and the year closes with approximately 75 per cent. of kinemas in this country providing sound programmes.“⁵⁸⁷

Diese wirtschaftliche und technische Innovation strahlte nach kurzer Zeit auf die übrige industrialisierte Welt aus und hatte überall die gleichen Effekte: Anstieg der Produktionskosten und des Einflusses von Kapitalgebern auf die Filmherstellung. Die Adaption der Studios an die neue Tontechnik setzte die Anschaffung teurer Aufnahme- und Wiedergabeapparaturen voraus, die durch Patente wie *Vitaphone* oder *Photophone* lizenziert waren; zum anderen musste aufgrund der Geräuschempfindlichkeit der Mikrophone auf lange Sicht in völlig schalldichten Räumen gedreht werden.⁵⁸⁸ Die notwendige Umrüstung der Studios ließ die Kosten explosionsartig nach oben schnellen:

„The cost of this conversion was staggering, requiring that the studios borrow huge sums of money from Wall Street. [...] The final figure would be in excess of three hundred million – nearly four times the market valuation of the entire industry for fiscal year 1928.“⁵⁸⁹

Der durch das Aufkommen des Tons angeregte Innovationsschub an filmerzählerischen und sonstigen filmhandwerklichen Gestaltungsmöglichkeiten zwang die Filmindustrie zur fortgesetzten Aufnahme von Fremdkapital und beschleunigte dadurch deren Abhängigkeit von Banken und Elektroindustrie. Die Kostensteigerung im Gefolge der Toneinführung erhöhte nicht nur den Einfluss der Kapitalgeber, sie führte auch zu einer erneuten Reorganisation des Filmsystems, zur Ausformung neuer Arbeitsbereiche, sowie schließlich zu neuen Modi der Planung und Koordination, die den kollektiven Charakter der Filmproduktion ein weiteres mal verstärkten – und die bis heute kennzeichnend für die Quellengruppe Spielfilm geblieben sind.

Im Gegensatz zu den vielen pessimistischen Einschätzungen von Kritikern und Theoretikern, die im Tonfilm den Niedergang der bis dahin entwickelten „Filmkunst“ erblickten,⁵⁹⁰ dauerte die Phase der filmhandwerklichen Stagnation nur wenige Jahre an. Besaßen die ersten Tonfilme mangels Erfahrungen mit der auditiven Ausdruckskomponente zunächst erneut starke Ähnlichkeit mit abgefilmtem Theater, so änderte sich die Situation in den 30er Jahren:

„Tools, materials, and every phase of production were rapidly developed and altered to meet the new critical demands of the talkies and to free the director from mechanical restrictions. Films improved steadily as the dependence of the camera upon the microphone was relieved and as the microphone was given the mobility of the camera.“⁵⁹¹

586 Vgl. ebd., S. 242; Korte/Faulstich: *Der Film zwischen 1925 und 1944*, S. 20.

587 A. Leslie Carter: *Equipment and Technique in 1930* [S. 207-228], in: Kinematograph Publications Ltd. (Hrsg.): *The Kinematograph Year Book 1931. Eighteenth Year* (London, 1931), S. 207.

588 Vgl. Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 56ff.

589 Cook: *A History of Narrative Film*, S. 243.

590 Vgl. Paul Rotha: *The Film Till Now: A Survey of the Cinema* (London, 1930), S. 405; Sergej M. Eisenstein/Wsewolod I. Pudowkin/Grigorij W. Alexandrow: *Manifest zum Tonfilm* [S. 42-44], in: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 1979), erstmals 1928 veröffentlicht; die drei bekanntesten sowjetischen Regisseure und Filmtheoretiker sahen die Einführung des Tons mit äußerster Skepsis und gaben die Mahnung aus: „Eine falsche Auffassung von den Möglichkeiten innerhalb dieser neuen technischen Entdeckung könnte nicht nur die Entwicklung und Perfektionierung des Films als Kunst behindern, sondern sie droht auch alle seine gegenwärtigen formalen Leistungen zu zerstören.“ (S.42).

591 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 439.

Schnell erkannte man, dass Bild und Ton nicht auf Gleichzeitigkeit und inhaltliche Parallelität beschränkt sein mussten, sondern zwei unabhängige Ausdrucksebenen darstellten, die zu komplexen Aussagen verwoben werden konnten: Gezeigtes und Gehörtes konnte asynchron aufeinander bezogen sein, sich kontrapunktisch widersprechen oder lediglich situativ zusammenpassen. Damit war auch klar, dass die Tonquelle nicht gezeigt werden musste, um das visuelle Geschehen mit Musik, Geräuschen und gesprochener Sprache anzureichern. Verbesserte Laboratorien sowie Aufnahme- und Schneidetechniken ermöglichten es schließlich, das Aufgenommene nachträglich zu vertonen, was die Möglichkeit eröffnete, unzureichende Bildwirkungen mit Hilfe verschiedenster Tontricks auszugleichen.⁵⁹² Weil aber der freie, additive Ton schwieriger auf das Bildgeschehen abzustimmen war, setzte sich parallel dazu die Praxis durch, einzelne Szenen mit Hilfe gleich mehrerer Kameras aufzunehmen, um die Bilder exakter an die verschiedenen Elemente der Tonspur anzupassen. Das bedeutete aber auch, dass bis zu einem Dutzend Kameras pro Szene beteiligt waren („multiple-camera filming“), weshalb jetzt ein deutlich größerer Stab an Kameraleuten koordiniert werden musste – und es bis heute üblich ist, Dialoge und Actionszenen von zahlreichen Standpunkten aus simultan aufzunehmen. Die bewegte Kamera war bereits üblich gewesen, wurde nun aber durch hydraulische, dreidimensional schwenkbare und mobile Kameragerüste revolutioniert, sodass ab Mitte der 30er Jahre „virtuosic camera movements“ keine Seltenheit in Kinofilmen bildeten.⁵⁹³

Parallel zur Weiterentwicklung kameratechnischer Mittel passten sich Musik, Dialoge und Geräusche immer weiter an das Filmmedium an. Neben Fachmännern für die musikalische Begleitung standen Spezialisten für suggestive Geräusche und – in demselben Maße, wie sich das gesprochene Wort im Kino vom gesprochenen Wort im Theater zu unterscheiden begann – auch Dialogautoren. Nicht nur Ton und Film mussten jetzt aufeinander abgestimmt werden, sondern die verschiedenen Tonelemente in ihrer Gesamtwirkung. Das erledigte eine neue spezialisierte Arbeitskraft: der *sound mixer* (Tonmischer) – eine Tätigkeit, die bis heute ein fester Bestandteil der *sound departments* bzw. Tonabteilungen von Filmproduktionsgesellschaften ist.⁵⁹⁴

All diese filmhandwerklichen Innovationen ließen die inhaltliche Qualität und Komplexität der Kinoprodukte ansteigen, weshalb der kreativen und filmhandwerklich-organisatorischen Vorbereitungsphase eine immer größere Bedeutung in der Filmproduktion zufiel.⁵⁹⁵ Technische und ökonomische Faktoren zwangen zur Herausbildung eines Produktionsmodus, der die Spielfilmproduktion bis in die Gegenwart auszeichnet:

592 Vgl. Cook: *A History of Narrative Film*, S. 254f.

593 Vgl. David Bordwell/Kristin Thompson: *Technological Change and Classical Film Style* [S. 109-141], in: Tino Balio (Hrsg.): *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939* (New York u.a., 1993), S. 116f. u. 126.

594 Vgl. Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 436; Bordwell: *Film Art*, S. 124; Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, S. 230.

595 Vgl. Gad: *Der Film*, S. 103ff.; René Clair: *Vom Stummfilm zum Kino. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950* (Zürich, 1995), aus dem Französischen von Eva Fehsenbecker, Neuauflage der deutschen Ausgabe von 1952, die französische Originalausgabe erschien 1951 in Paris unter dem Titel *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, S. 128f. u. 136ff.

„Die vielfache Anwendung der Fahrtaufnahmen bedingte [...] komplizierte Aufnahmeapparaturen, die von zahlreichen Technikern bedient werden mußten. [...] Der Ton ließ das technische Personal noch mehr anwachsen. Bei einem sorgfältig gedrehten Film bedeutete schließlich jede Minute des gezeigten Streifens ungefähr einen halben Tag Arbeit. Das Drehbuch mußte daher genauestens vorbereitet werden [...]. Die Wahl des Themas [...] wurde in Hollywood zu einem Produktionsunternehmen, das allein Dutzende Personen beschäftigte. Die Umschreibung des Stoffes in die Sprache des Films wurde zahlreichen Spezialisten für das Exposé, für das Treatment, für das Drehbuch und für den Dialog anvertraut. Die genau ausgearbeiteten Drehbücher sahen alle Details von Bild und Ton voraus, damit Kostenvoranschlag und Zeitdauer berechnet werden konnten.“⁵⁹⁶

Die Arbeitsteilung im kreativen Schaffensprozesses reduzierte zwangsläufig den individuellen Anteil, denn die einzelnen Schritte von der Auswahl des Themas bis zum ausgearbeiteten Drehplan oblagen meist spezialisierten Abteilungen, die nacheinander am jeweiligen Filmstoff arbeiteten. Neben den firmeneigenen Lektoren und Autoren, die für die Auswahl und die Bewertung der Verfilmbarkeit eingereicherter Filmideen oder literarischer Vorlagen zuständig waren, traten verschiedene Arten spezialisierter Szenaristen, die den betreffenden Stoff planmäßig bearbeiteten, nach bestimmten Kriterien umformten und in filmhandwerklichen Fachjargon transkribierten.⁵⁹⁷ Nach Jacobs übten gerade diese spezialisierten literarischen Fachkräften eine Schlüsselfunktion aus:

„[...] it became increasingly clear that good scenarists, rather than a good author, was perhaps the greatest asset to a studio. Photoplay writing had long been recognized as a specialised profession; the skill of translating plots into visual factors remained a trade known only by a few. No matter how famous the author of an original novel or play was, what gave the novel or play substance was its working out in technical terms of the camera and film. [...] Scenario writing demanded not only dramatic training but a thorough understanding of the film's unique tools.“⁵⁹⁸

Mit dem Tonfilm setzte sich daher schon nach kurzer Zeit, zu Beginn der 30er Jahre, eine bis heute übliche Praxis durch, die Ausarbeitung des Filmstoffes in vier Hauptphasen zu gliedern. Die Genese der schriftlich fixierten Filmnarration, d.h. des später abzufilmenden Drehplans, erfolgte ab da über die Stationen *Synopsis* bzw. *Outline* (Exposé), *Treatment* (breitere Darstellung des Inhalts), *Continuity* bzw. *Shooting Script* (Drehplan) und *Storyboard* (Szenenbuch). Drehplan und Szenenbuch stellen die eigentliche Drehvorlage dar: akribische Anleitungen, die die Gliederung der Filmidee in einzelne Szenen und Einstellungen, eine Transkription des Filmgeschehens in filmhandwerklichen Jargon, sowie detaillierten Angaben zu Szenenaufbau und Kameraführung enthalten. Diese Regiepläne fassten erneut spezialisierte „Lohnschreiber“ zusammen, die außerdem passende Dialoge zu formulieren oder Gags mit Lachgarantie einzuarbeiten hatten.⁵⁹⁹ Die Kombination der visuellen Ausdrucksebene mit den neu hinzugekommenen akustischen Ausdrucksmöglichkeiten stellte hohe Anforderungen an die Planung, die nur noch von straff organisierten Arbeitskollektiven bewältigt werden konnten; um die Kohärenz der erwünschten Filmaussage zu gewährleisten, musste der Regieplan von vielen verschiedenen Fachkräften durchgesehen und aufbereitet werden. So hatte Gad schon zu Beginn der 20er Jahre zum Ablauf der Filmherstellung geschildert:

„[...] welcher Autor könnte mit Gemütsruhe den Operationen und Amputationen beiwohnen, die stets an seinem Geisteskind vorgenommen werden müssen, bevor es zu einem Film wird, bevor es den Anforderungen des Auf-

596 Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, S. 231.

597 Vgl. Fine: *Hollywood and the Profession of Authorship, 1928-1940*, S. 71ff.

598 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 327.

599 Vgl. Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 327 u. 436; Dadek: *Die Filmwirtschaft*, S. 24f.; Prokop: *Soziologie des Films*, S. 94; Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 11ff.; Nicolaus Schröder: *Filmindustrie* (Reinbek b. H., 1995), S. 15.

nahmeapparates und der weißen Leinwand angepasst ist. Diese unvermeidlichen Änderungen müssen von dem Regisseur vorgenommen werden, besser als von den Herren, die unter dem Namen 'Dramaturgen' ihr Dasein fristen, indem sie Manuskripte 'zurichten'. Bei den großen amerikanischen Firmen, die einen ungeheuren Stoff von Manuskripten verbrauchen, hat man ganze Abteilungen für literarische Filmbearbeitungen eingerichtet. [...] nach der ersten Sichtung wird die verhältnismäßig geringe Zahl der brauchbaren Entwürfe zur Weiterverarbeitung an Fachleute gegeben, die auf der Filmdichterschule der Fabrik ausgebildet worden sind. Diese Zurichter müssen einen gründlichen Kurs in der ganzen Aufnahmetechnik durchmachen, in der Einstellung von Nahbildern, der Szenenlänge, Regie usw. Erst wenn die eingesandte Idee technisch auf diese Weise behandelt worden ist, wird die Arbeit den richtigen Dramaturgen zur endgültigen Bearbeitung übergeben, und darauf wird das fertige Manuskript in die Hände des Regisseur gelegt, der wiederum Änderungen nach seinen Wünschen vornehmen kann.⁶⁰⁰

Dieser hoch arbeitsteilige Produktionsmodus hat sich spätestens im Laufe der 20er Jahre weltweit festgesetzt und zeichnet die Kinoproduktion seither aus. So äußerte der französische Regisseur René Clair 1951 sehr Ähnliches im Rückblick auf die Spielfilmherstellung seit den 30er Jahren:

„Zum Drehen der Filme übertragen die Finanziers ihre Macht den Produktionschefs, die diese Stellung selten ihrer Fähigkeit oder Filmvergangenheit verdanken, sondern meist finanziellen, familiären oder freundschaftlichen Beziehungen zu diesen Finanzleuten. [...] Beim Film darf der erstbeste den Künstlern dreinreden, ein Textbuch billigen, eine Regieleistung oder das Spiel eines Schauspielers bekritteln. [...] Originalszenario wie Adaption müssen zum Drehen nochmals gründlich bearbeitet werden. Über das sogenannte Treatment – die literarische Form wird in die visuelle umgewandelt – entsteht der Produktionsplan, in dem Szenen, Episoden, Spielvorgänge und Dialoge festgelegt werden und das bereits präzise Regie- und technische Anweisungen enthält wie: Beleuchtung, Wandlung der Kameraeinstellung, Akustik usw. Wenn die Einrichtung des Drehbuchs mit Sorgfalt durchgeführt wird, ist diese Arbeit die wichtigste Phase bei der Herstellung eines Films. Nach der Fertigstellung des Drehbuchs muß nur noch in Ton und Bild umgesetzt werden, was bereits schwarz auf weiß festgelegt ist [...]. Nach Fertigstellung des Produktionsplans arbeiten Produktionschef, Regisseur und Filmbildner einen exakten Arbeitsplan aus, in dem die Aufnahmefolge festgelegt und eine präzise Tageseinteilung aufgestellt wird.“⁶⁰¹

Richard Fine verweist in seiner Untersuchung zur Filmautorentätigkeit seit Einführung des Tons indirekt auf den ausgeprägt kollektiven Charakter der literarischen Vorarbeit hin: „During the scripting process, writers and producers met in story conferences called by the producer to review the writer's work, and to provide a platform for the producer's own ideas.“⁶⁰² Dem Drehbuchautor Leo Calvin Rosten zufolge arbeiteten an einem Erfolgsfilm wie *Gone with the Wind* (1939) siebenzehn Autoren mit (von denen die meisten im fertiggestellten Produkt ungenannt blieben).⁶⁰³ Jacobs hält sogar fest: „Sometimes as many as fifty writers work on one script.“⁶⁰⁴ Anfang der 50er Jahre bemängelte der Drehbuchautor und Regisseur Jean Cocteau die strenge Disziplin der amerikanischen und britischen Filmherstellung, und insbesondere den Umstand, dass kreative Eingriffe nur „durch die Vermittlung einer Menge von Spezialisten“ erlaubt seien.⁶⁰⁵ All das korrespondiert mit den Erfahrungen des Drehbuchautors und späteren Regisseurs Elia Kazan, der zur Planungsphase herkömmlicher Kinofilmprojekte ab Mitte der 40er Jahre schreibt:

„An 'original property' (a novel, a play, a 'story idea') was bought outright. By this act, a studio acquired material and at the same time got rid of a potential troublemaker, the 'original' author. [...] The next step was an executive conference about the property and, usually, the casting of the stars. The 'original property' was then turned over to a 'construction man'. His job was, precisely, to 'lick the story'. [...] he was to bring the material into digestible shape and length, twist it to fit the stars and to eliminate unacceptable elements. These last included: elements banned by

600 Gad: *Der Film*, S. 103-104, vgl. S. 37ff. u. 235ff.

601 Clair: *Vom Stummfilm zum Kino*, S. 139 u. 184., vgl. S. 134ff. u. 182ff.

602 Fine: *Hollywood and the Profession of Authorship, 1928-1940*, S. 84.

603 Vgl. Leo Calvin Rosten: *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers* (New York, 1942), S. 311f.

604 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 450.

605 Vgl. Jean Cocteau/André Fraigneau: *Gespräche über den Film* (Eßlingen, 1953), deutsche Erstveröffentlichung, aus dem Französischen von Kurt Leonhard, erstmals veröffentlicht unter dem Titel *Entretiens autour du Cinématographe* (Paris, 1951), S. 14f.

the Code; elements which might offend any section of the world audience; unentertaining elements such as unhappy endings or messages [...]. There was a word that governed what went out: the word 'offbeat'. This covered anything, really, that hadn't been, as the market experts say, pre-tested. The 'construction man', to put it simply, was supposed to lay down the outline of a hit. [...] Since the 'construction man' was a specialist, the time came when his usefulness ended. Then, through his agent, he was invited to step out. A 'dialogue man' was brought in. [...] After the man who dialogued it, there frequently followed a 'polish man'. [...] There was a good chance that an 'additional dialogue man' would spend a few weeks on the job. His instructions might be very simple, as, 'Put thirty laughs in it'. [...] Trouble was, the final shooting script was so often preposterous. Characters went out of character. Plot threads got snarled. Climaxes made no sense, because the preparation for them had got lost somewhere on the assembly line. [...] if it was a 'big' picture, the producer [...] would find himself late at night compiling a *last* final shooting script out of bits and pieces of all the previous versions. More often, it was the director who did this. Or sometimes, a brand new writer was called in. [Herv. i. O.]⁶⁰⁶

Spätestens seit Toneinführung lautet die Priorität in der Spielfilmproduktion, den von Produktions- und Aufnahmeleitung abgesteckten Kostenrahmen unbedingt einzuhalten.⁶⁰⁷ Deshalb war es spätestens ab den 40er Jahren zum Standard geworden, dass an ausgearbeiteten Drehvorlagen im Grunde alle an deren Umsetzung beteiligten kreativen Kräfte und Feldinstanzen nachträgliche Änderungen vornehmen konnten. Fein konstatiert in seiner Untersuchung:

„Writers rarely took part in production or post-production. Some studios and producers expressly prohibited writers from even visiting the sound stage during filming. Directors, producers, and actors constantly altered the scripts writers presented them, and none wanted angry authors around protesting these changes.“⁶⁰⁸

Die prosperierende Filmindustrie der Vereinigten Staaten hat diesen Prozess der hochspezialisierten, arbeitsteiligen Filmherstellung am weitesten vorangetrieben, doch blieb das keinesfalls auf die USA beschränkt, sondern strahlte weltweit aus und hat sich in der internationalen Spielfilmproduktion bis heute erhalten (vgl. II.3).⁶⁰⁹ Die Reorganisation des filmproduzierenden Systems, d.h. der fortschreitende Prozess aus Differenzierung und Spezialisierung, war angesichts der filmhandwerklich-technischen und finanziellen Herausforderungen durch den Ton unausweichlich. Unabhängig vom jeweiligen Land, lag es in der Logik gewinnorientierter Produktion begründet, dass Spielfilme mittels straffer, hierarchisierter Zusammenarbeit bestmöglich auf Nachfrage und Wirtschaftlichkeit ausgerichtet wurden. Die mit der Tontechnik immens gestiegene Kapitalintensität löste einen Rationalisierungsschub aus, der sich v.a. im Bereich der kreativen Vorarbeit bemerkbar machte. So hatte die Arbeitsteilung mit Erstellung der Filmidee bis hin zur Ausarbeitung des Drehbuchs in der deutschen Filmproduktion schon während der 30er Jahre ähnliche Ausmaße wie in den USA erreicht:

„Wirtschaftlich gut fundierte Firmen, etwa die früheren großen deutschen Konzerne, beschäftigten in ihren dramaturgischen Büros zwölf bis zwanzig Dramaturgen und Lektoren. Die dramaturgische Abteilung eines großen Unternehmens verfügte über folgende Unterabteilungen: Lektorat, Zentraldramaturgie (mit dem Chefdramaturgen an der Spitze), Geschäftsführende Dramaturgie und Führungsdramaturgie.“⁶¹⁰

All das bedeutete aber auch, dass die individuelle Komponente im kreativen Schaffensprozess weiter zugunsten der kollektiven zurückging. Drehbuchschreiber zu sein, das hieß, sich in eine straffe Hierarchie einzuordnen und sich den verpflichtenden Entscheidungen zahlreicher anderer Instanzen

606 Elia Kazan: *The writer and motion pictures* [S. 20-24], in: *Sight And Sound. The Film Quarterly*, Volume 27, No. 1 (Summer 1957), S. 21-22.

607 Vgl. Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 208.

608 Fine: *Hollywood and the Profession of Authorship, 1928-1940*, S. 85.

609 Vgl. Blanchet: *Blockbuster*, S. 89ff.; Schröder: *Filmindustrie*, S. 39ff.; Litwak: *Reel Power*, S. 303.

610 Dadek: *Die Filmwirtschaft*, S. 28, vgl. Gad: *Der Film*, S. 14 u. 103ff.; vgl. Prokop: *Soziologie des Films*, S. 92.

bedingungslos zu fügen.⁶¹¹ Auftrags- oder Lohnschreiber wurden meist nach Bedarf angestellt und entlassen, relativ gering bezahlt und nur selten im Nachspann eines vollendeten Filmwerkes erwähnt. Ein Sujet oder eine Handlung, ein Dialog oder ein bestimmtes visuelles Arrangement wurden immer weniger aufgrund persönlicher Antriebe Einzelner ausgearbeitet und umgesetzt, sondern waren das Ergebnis einer aus Konkurrenz- und Publikumsbeobachtung abgeleiteten Kalkulation.

Aber die Intensivierung des kollektiven Charakters der Filmproduktion blieb nicht auf die Bearbeitung der Filmvorlage beschränkt. Die gesamte Produktion blähte sich allmählich zu einem komplexen, arbeitsteiligen Gebilde auf, dessen spezialisierte Abteilungen und Unterabteilungen – im Idealfall – Zahnrädern gleich ineinander griffen. In der britischen Kinoherstellung zählte man 1930 eine lange Liste von Tätigkeiten mit direktem Einfluss auf die Gestaltung eines Filmnarrativs, darunter *producer, assistant producer, production supervisor, production manager, studio manager, assistant studio manager, director, joint director, assistant director, art director, technical director, film editor, writer, part writer, scenarist, scenario editor, scenario writer, cutter, composer, slow motion expert, still-cameraman, chief cameraman, assistant cameraman* und *casting manager*.⁶¹² Mit den weiteren Tätigkeitsfeldern wie Spezialeffekte, Maske, Kulissenbau, Labortechnik, Beleuchtung etc. besaß die Filmindustrie nunmehr einen Grad an Arbeitsteilung, wie er in der Kulturproduktion nur noch bei dem deutlich jüngeren Massenmedium Fernsehen anzutreffen ist. In den 30er Jahren hatten sich damit Merkmale herausgebildet, die das filmproduzierende System seitdem kennzeichnen.⁶¹³

Kazans obige Schilderung macht jedoch auf einen weiteren Einflussfaktor in der Planungsphase aufmerksam: die von Außen in das Feld hineinwirkende Zensur durch Staat und Interessengruppen. Gerade die Zensur konnte zu mehrfachen Eingriffen – selbst in bereits fertiggestellte Drehbücher – führen. Der anhaltende wirtschaftliche Erfolg der Filmindustrie und die Beliebtheit ihrer Unterhaltungsprodukte riefen zu Beginn der 30er Jahre erneut gesellschaftliche Widerstände hervor. In den USA drängten Verbände wie die *Woman's Christian Temperance Union* oder die *National Legion of Decency* auf eine striktere inhaltliche Kontrolle der Kinounterhaltung.⁶¹⁴ Angesichts der sozioökonomischen Erschütterungen im Zuge der Weltwirtschaftskrise wurden auch solche Stimmen laut, die den gesellschaftlichen Wiederaufschwung nicht nur auf dem Wege ökonomischer und sozialer Reformen – wie den *New Deal* Roosevelts – kommen sahen, sondern in erster Linie durch moralischen Erneuerung und Rückbesinnung auf traditionelle Werte.⁶¹⁵ Deshalb sollte in Wirtschaft und Kulturschaffen ein Ende mit dem bisherigen *Laissez-faire* sein. Die Ursachen für die Intensivierung

611 Vgl. Tino Balio: *Feeding the Maw of Exhibition* [S. 73-108], in: Tino Balio (Hrsg.): *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939* (New York u.a., 1993), S. 84; vgl. Fine: *Hollywood and the Profession of Authorship, 1928-1940*, S. 116f.; Fine: *Hollywood and the Profession of Authorship, 1928-1940*, S. 117

612 Vgl. *The Kinematograph Year Book 1931*, S. 263ff.

613 Vgl. Bordwell/Thompson: *Technological Change and Classical Film Style*, S. 140f.

614 Vgl. Prokop: *Soziologie des Films*, S. 97ff.

615 Vgl. Arthur M. Schlesinger: *The Age of Roosevelt: The Crisis of the Old Order 1918-1933* (Cambridge/Mass., 1957), S. 150ff.

der Filmzensur lagen aber nicht allein in der Reaktion auf die Wirtschaftskrise begründet, denn mit dem Aufstieg des Kinos zur dominierenden massenkulturellen Institution geriet das filmproduzierende System immer stärker in Konflikt mit den etablierten gesellschaftlichen Kraftfeldern; zumal nun jedermann ersichtlich war, dass das neue Massenmedium ein hohes meinungsformendes Potential besaß. Angesichts der Tatsache, dass die Filmindustrie völlig vom Kapital der Finanz- und Industriekonglomerate abhing, geriet das Kino zum Politikum: „In einem Land, in dem Morgan und Rockefeller je eine der großen Parteien unterstützen, die abwechselnd das Weiße Haus innehaben, war das Filmwesen zu einer Staatsaffäre geworden.“⁶¹⁶ Zum anderen befürchteten Kirchen und religiöse Gruppen die moralische Gefährdung der Jugend und der guten Sitten, wobei hinter dieser Kritik auch völlig amoralische Beweggründe standen, wie Richard Maltby nahelegt:

„An increasingly insecure Protestant provincial middle class sought to defend its cultural hegemony from incursions of a modernist, metropolitan culture [...]. With the roadhouse and the dance hall, the movie theater was one site at which they felt their values and their children endangered by a newer, urban, immigrant, largely Jewish and Catholic culture. The movies were particularly threatening both because they were apparently owned by aliens and because their advertising [...] suggested that their permissive representations of sex and violence were designed to cater the baser instincts of 'morons', a term widely used to refer indirectly to the immigrant working class. Combining hostility to monopoly with a barely concealed anti-Semitism, *provincial Protestantism saw movies threaten the ability of small communities to exercise control over the cultural influences they tolerated.* [Herv. V. F.]“⁶¹⁷

Betrachtet man die Kirchen und religiösen Gemeinschaften als traditionelle Sozialdisziplinierungsinstanzen (vgl. I.3.6), so wurden diese nun durch das Kino als neuer gesellschaftlicher Institution herausgefordert. Angesichts des wachsenden Drucks sah sich die Kinobranche dazu gezwungen, der Einführung einer staatlichen Zensurstelle durch Eigeninitiative zuvorzukommen. So nahm man Will Hays' Zensurkatalog – dieberühmten *Don'ts and Be Carefuls* – schließlich als Leitfaden der privatwirtschaftlichen Selbstzensur hin. Hays stand auch der *Production Code Administration* (PCA) vor, dem wichtigsten Organ der 1922 von den großen Filmgesellschaften ins Leben gerufenen Kontrollinstanz *Motion Pictures Producers and Distributors of America* (MPPDA).⁶¹⁸ Aus den *Don'ts and Be Carefuls* entstand 1930 der offizielle *Production Code* bzw. *Hays Code*, der zusammen mit einigen nachträglichen Erläuterungen und Ergänzungen bis 1967 Gültigkeit besaß.⁶¹⁹ In der bis zuletzt unverändert gebliebenen Präambel wurde neben der großen gesellschaftlichen Verantwortung der Filmindustrie auch der kooperative Charakter des Filmkodex hervorgehoben:

„Motion picture producers [...] know that the motion picture within its own field of entertainment may be directly responsible for spiritual or moral progress, for higher types of social life, and for much correct thinking. During the rapid transition from silent to talking pictures they realized the necessity and the opportunity of subscribing to a Code to govern the production of talking pictures and acknowledging this responsibility. On their part, they ask from the public and from public leaders a sympathetic understanding of their purposes and problems and a spirit of

616 Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, S. 232. Vgl. Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 419; Prokop: *Soziologie des Films*, S. 97.

617 Richard Maltby: *The Production Code and the Hays Office* [S. 37-72], in: Tino Balio (Hrsg.): *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939* (New York u.a., 1993), S. 45.

618 Vgl. ebd., S. 49ff. u. 64ff.

619 Vgl. *The 1930 Production Code* [S. 302-307], in: Jon Lewis: *Hollywood v. Hard Core. How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry* (New York u.a., 2000), S. 301ff.; David P. Hayes: *The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967)*, in: *The Motion Picture Production Code*, Online-Portal (2009), [URL: http://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

cooperation that will allow them the freedom and opportunity necessary to bring the motion picture to a still higher level of wholesome entertainment for all the people.⁶²⁰

Dem folgte eine längere Liste von Hinweisen zum Umgang mit brisanten Themen wie Religion, Nationalgefühl, Kriminalität, Sexualität, Gewalt oder Politik.⁶²¹ Bemerkenswert an dieser privatwirtschaftlich mitgetragenen Zensur waren weniger die einzelnen Richtlinien selbst, als die Art und Weise ihrer Anwendung. So diente der Filmkodex nicht nur dazu, den Druck von Seiten des Staates und der organisierten gesellschaftlichen Interessen zu mindern, sondern ebenfalls dazu, die ökonomischen Interessen der marktführenden Großkonzerne durchzusetzen. Die MPPDA stand zwar an der Schnittstelle von Filmsystem, Staat und Interessengruppen, aber begründet und am Leben erhalten wurde sie allein durch die einvernehmliche Zusammenarbeit der damals dominierenden Großfirmen *Paramount, Columbia, Fox, United Artists, MGM, RKO, Universal* und *Warner*.⁶²² Einerseits diente die MPPDA dazu, die Konkurrenz der acht Großfirmen zu bekämpfen, denn das von der PCA vergebene „certificate of approval“ steigerte nicht nur den Marktwert eines Kinofilms, sondern auch die Möglichkeiten, ihn überhaupt in genügend Kinotheatern vorführen zu können.⁶²³ Andererseits sicherten der Filmkodex und die MPPDA der Filmindustrie „[...] die möglichst breite Konsumierbarkeit der Produkte.“⁶²⁴ In Zeiten der wirtschaftlichen Krise und der öffentlichen Debatten über den gesellschaftlichen Wert des Kinos garantierte die vom Filmsystem mitinitiierte Filmzensur einen stabilen Absatz ihrer kostspieligen Produkte. Es wundert also nicht, dass der *Production Code* von den Filmproduzenten begrüßt und bereitwillig unterstützt wurde.⁶²⁵ Die Umsetzung der PCA-Richtlinien beruhte laut Richard Maltby lediglich auf Verhandlungen zwischen den einzelnen Filmproduzenten und den PCA-Vertretern: „[...] what took place between the PCA and the studios were genuine negotiations in which concessions were made by both parties in pursuit of a common objective.“ Und da auf diesem Wege zugleich Eklats – und folglich finanzielle Debakel nach den Kinopremieren – weitgehend vermieden werden konnten, funktionierte der Filmkodex im Prinzip „[...] as an aid, not a hindrance to production.“⁶²⁶ Nach Raymond Moley erfolgte die Bewertung der Filminhalte über mehrere Stationen, darunter Sitzungen der PCA-Vertreter mit den Produzenten vor Festlegung auf ein Drehbuch, die genaue Prüfung des Regieplans, eine Sitzung mit den Autorenkollektiv und schließlich die Sichtung des fertigen Produkts unter Vorbehalt nachträglicher Änderungswünsche.⁶²⁷ Über die Aufsicht durch die PCA, die zudem engen Kontakt zu Kirchen und diversen anderen einflussreichen Verbänden und Gruppen pflegte, griffen organisierte gesellschaftliche Interessen direkt in die Gestaltung der einzelnen Filmnarrative ein. Die Einführung der MPPDA – ab 1945 *Motion Pictures Association of America* (MPAA) – zeigte nicht nur die

620 Lewis: *Hollywood v. Hard Core*, S. 302-303.

621 Vgl. ebd., S. 303ff.

622 Vgl. Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 422.

623 Vgl. Cook: *A History of Narrative Film*, S. 266.

624 Prokop: *Soziologie des Films*, S. 99.

625 Gregory D. Black: *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies* (New York, 1994), S. 5.

626 Maltby: *The Production Code and the Hays Office*, S. 65.

627 Raymond Moley: *The Hays Office* (Indianapolis, 1945), S. 132.

Institutionalisierung der filmwirtschaftlichen Selbstzensur an, sondern bewies einmal mehr, dass Spielfilme weit mehr als eine populäre Unterhaltungsform waren. Im Rückblick erscheint allein schon die Formulierung der einzelnen Richtlinien des Filmkodex – unter Mitwirkung von Staat und Interessengruppen – als indirekte Bestätigung der kulturellen Dominanz und politischen Bedeutung des Kinos: „[...] the Code celebrated and sponsored the special impact of motion pictures. It was, in one sense, a public relations document.“⁶²⁸

Obwohl 1920 staatlich verordnet, geriet auch die Filmzensur in Deutschland rasch zum Spielball gesellschaftlicher Sonderinteressen, sodass bei ihren Zensurenentscheidungen u.a. Parteien, Kirchen, Reichswehr und Presse mitwirkten. Es kam häufig zu Verbotsmaßnahmen und Eingriffen, „[...] die in kennzeichnender Weise – die je nach Zusammensetzung der jeweiligen Prüfkammer fast beliebige – Auslegbarkeit der gesetzlich verankerten Verbotgründe dokumentierten.“ Noch bevor das Reichslichtspielgesetz in seiner Novelle vom März 1934 zu einem Instrument nationalsozialistischer Kulturpolitik umgeformt wurde, hatte es sich bereits „[...] als vielseitig dehnbares und daher wirksames Instrument der Steuerung der Filmproduktion erwiesen [...]“.⁶²⁹ Die Steuerungsfunktion der Filmzensur bezog sich also nicht in erster Linie auf strikt festgelegte moralische, politische oder sonstige Tabus, sondern auf die Rolle bestimmter Spielfilme in einer bestimmten gesellschaftlichen Situation und ebenso auf die aktuelle Zusammensetzung der äußeren Kräfte, die auf die Zensur einwirkten. Wie etwa der *Tätigkeitsbericht der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie* von 1929 nahelegt, ordnete sich die deutsche Filmproduktion zugunsten einer ungestörten Filmauswertung nahezu anstandslos den politischen und moralischen Notwendigkeiten unter.⁶³⁰

Das Entstehen der privatwirtschaftlich mitgetragenen oder doch zumindest von den Produktionsgesellschaften bereitwillig akzeptierten Filmkontrolle lässt sich als Adaptionprozess des filmproduzierenden Systems an seine Rolle als bedeutender meinungslenkender Kraft deuten. Je erfolgreicher sich das Kino gegen andere kulturelle Einrichtungen (Theater, Presse, Literatur, Sonntagspredigt etc.) behauptete, desto mehr wurde es in die gesellschaftlichen Kämpfe hineingezogen. Ausschlaggebend dürfte gewesen sein, dass jedes einzelne audiovisuelle Narrativ Kraft seines filmfotografischen Realismus, seiner emotionalen Wirkung und seines Identifikationspotentials nicht nur in Bezug auf das von ihm erschaffene fiktionale Universum eine Aussage formulierte, sondern zugleich immer auch eine Interpretation der darin enthaltenen Realitätsausschnitte bzw. der aus der Realität entnommenen inhaltlichen Elemente nahelegte. Mit seiner wachsenden sozialen Reichweite wuchs auch das meinungsbildende Potential des Kinos;⁶³¹ und damit der äußere Druck zu dessen politi-

628 Lunde: *The Story of Censorship and the American Film Industry*, S. 202.

629 Vgl. Helmut Korte: *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch* (Göttingen, 1998), S. 95ff., 113 u. 115.

630 Vgl. Walther Plugge: *Film und Politik* [S. 133-134], in: Wilfried von Bredow/Rolf Zurek (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien* (Hamburg, 1975). Dieser Auszug ist entnommen aus: *Tätigkeitsbericht der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e. V.*, erstattet für die Zeit vom 1. August 1928 bis 31. Oktober 1929.

631 Laut dem Jahresbericht des Präsidenten der MPPDA vom März 1939 hatten die Kinos der Vereinigten Staaten

scher Integration in die Hierarchie der gesellschaftlichen Machtfelder.

Als dann das Augenmerk der Politik von der allmählich überwundenen wirtschaftlichen Misere auf die sich anbahnende internationale politische Krise umschwenkte, begann sich auch die Filmzensur zu verändern. Weil gegen Ende der 30er Jahre immer deutlicher wurde, dass in Europa ein erneuter militärischer Konflikt drohte, wich man von der Vorgabe ab, die Filmproduktion habe apolitisch zu sein. Das Prinzip der politischen „Nichteinmischung“ wurde brüchig, wie Bächlin schreibt:

„Die Abkehr von diesem Prinzip, wie sie zum Beispiel in der Gestaltung von sozialen und politischen Problemen ('Mr. Deeds goes to town', 'You can't take it with you', 'Grapes of Wrath', 'Mr. Smith goes to Washington', 'Abe Lincoln' usw.), die in den letzten Jahren vor dem zweiten Weltkrieg in Amerika aufgenommen wurde, zum Ausdruck kommt, muß als Kompromiß der Produzenten mit den vor allem durch den New Deal und die internationale politische Entwicklung beeinflussten geistigen und sozialen Strömungen (Kampf um die Demokratie) gedeutet werden.“⁶³²

Es ist unklar, ob sich die Inhalte in erster Linie mit Blick auf breite Tendenzen innerhalb des Publikums oder mit Blick auf die politischen Kräfteverhältnisse zwischen Isolationisten und Interventionisten zu ändern begannen., aber an der Spitze der MPPDA setzte laut Maltby ein Umdenken ein:

„[The] notion of an entertainment kept pure from all political utterance was becoming increasingly difficult to sustain – less in practice than as principle for the MPPDA to adhere to in public. The change can be measured in Hays's rhetorical support for 'pictures which dramatized present-day social conditions' in his annual report in March 1939.“⁶³³

Im besagten Jahresbericht der MPPDA vom 27. März 1939 führte Hays zudem aus:

„The increasing number of pictures produced by the industry which treat honestly and dramatically many current themes proves that there is nothing incompatible between the best interests of the box-office and the kind of entertainment that raises the level of audience appreciation whatever the subject treated.“⁶³⁴

Schon in seiner Quarantänerede von 1937 hatte Roosevelt den geistigen Boden nicht nur für ein Umdenken in der amerikanischen Öffentlichkeit, sondern auch für ein Umdenken bei den Kulturschaffenden (sowie den von ihnen mitgetragenen Zensurstellen) bereitet.⁶³⁵ 1939 hatte sich endgültig gezeigt, dass *Appeasement* die Wogen in der internationalen Politik nicht mehr glätten konnte und eine erneute militärische Auseinandersetzung wahrscheinlich war.⁶³⁶ In dieser prekären weltpolitischen Situation konnte man auf beiden Seiten kaum mehr auf die audiovisuellen Erzähl-fiktionen als Werkzeugen zur Meinungsbildung verzichten. Nun setzte auch Hays auf das propagandistische Potential des Kinos:

„The fact that the screen has handled successfully themes of contemporary thought in dramatic and vivid form and presented the subject matter as splendid entertainment, rather than propaganda, proves how much more it can do tomorrow.“⁶³⁷

Seine Unterscheidung zwischen Unterhaltung und Propaganda war hier nur noch Rhetorik, denn im Grunde sollte Kino jetzt beides sein: Unterhaltung *und* Propaganda. Letzteres aber nur nach Maß-

wöchentlich etwa 80 Mio. Besucher. Vgl. Will H. Hays: *Enlarging Scope of the Screen. Annual Report to the Motion Pictures Producers and Distributors Association* (New York, 1939), S. 24.

632 Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 195.

633 Maltby: *The Production Code and the Hays Office*, S. 70.

634 Will H. Hays: *Enlarging Scope of the Screen. Annual Report to the Motion Pictures Producers and Distributors Association* (New York, 1939), S. 1.

635 Vgl. Herbert Michaelis: *Der Weg in den Krieg* [S. 13-84], in: Bertelsmann Lexikon-Verlag (Hrsg.): *Der Zweite Weltkrieg. Bilder, Daten, Dokumente* (Gütersloh, 1968), S. 28.

636 Vgl. John Keegan: *Der Zweite Weltkrieg* (Reinbek b. H., 2009), S. 66.

637 Hays: *Enlarging the Scope of the Industry*, S. 2-3.

gabe von Ersterem, d.h. keine direkte, das Publikum abschreckende und in seinem Filmgenuss störende Einflussnahme. Hays fasste die in der MPPDA erzielten Verhandlungsergebnisse zwischen den einflussreichen Interessengruppen zusammen:

„An informal meeting in New York was held early this year with present and former group leaders, some of them original members of the Public Relations Committee initiated for the industry in 1922, and representative of the opinion of leading educational institutions, religious and civic groups, social service, welfare, women's club and youth organizations.“⁶³⁸

Bei diesem Treffen kamen die verschiedenen Interessenvertreter aus Politik und Gesellschaft darin überein, dass dem Kino bestimmte sozialpädagogische Aufgaben zufallen sollten, darunter:

„[...] continuance and increase of those themes and treatments which have made the American motion picture a true product of democracy, by emphasizing in popular entertainment mankind's struggle for freedom and the hopes and of aspirations of free men everywhere.“⁶³⁹

Zudem sollte eine „proper emphasis on our own screens of the theme of Americanism“ stattfinden, um die ideellen Werte und materiellen Vorzüge des amerikanischen Lebens möglichst deutlich herauszustellen.⁶⁴⁰ Die Tatsache, dass jede Kulturproduktion latent politischen Charakter trägt, hatte selbst der *Hays Code* nicht aus der Welt schaffen können. Jetzt aber zählte das genaue Gegenteil:

„Always controversial, the messages in American movies took on a new urgency as the world careened into war in 1939. [...] As the nation geared for battle down to the most intimate details of life – how much cloth you could wear in your pants, how much gasoline you could burn on your Sunday drive, and how much bacon you could eat for breakfast – the movies became a prime instrument for public persuasion. The war brought the most sustained and intimate involvement yet seen in America between the government and a medium of mass culture as the Roosevelt administration applied pressure on Hollywood to make feature films that were propaganda vehicles.“⁶⁴¹

Die Filmzensur, wie sie im Zweiten Weltkrieg dann von Stellen wie dem *Office of War Information* praktiziert wurde, baute auf den bewährten Mechanismen der Selbstzensur auf: in Sitzungen und über *informelle* Kontakte mit Finanziers, Produzenten, Regisseuren und Autoren stellte man die politisch erwünschten Inhalte klar. Das machte Zensureingriffe nicht obsolet, doch es kanalisierte den Informationsfluss und half dabei, die erwünschten Inhalte durchzusetzen – und das gerade im Einvernehmen mit den Produzenten. Was in den westlichen Demokratien, allen voran in den USA, während des Krieges zum Zuge kam, war weniger eine strikt von oben verordnete Politisierung und abrupte propagandistische Indienstnahme des Kinos, als vielmehr die Umsetzung bewährter Verständigungsformen zwischen politischen Eliten und Kinowirtschaft. Damit hatte sich das filmproduzierende System mit der Selbstzensur als letzter Feldinstanz in einer Weise ausgeprägt, wie sie auch nach dem Weltkrieg – bis heute – weitgehend kennzeichnend ist.

II.3 Das filmproduzierende System als ein „soziales Feld“

Die Anthropologin Hortense Powdermaker hat bereits in den 50er Jahren – im Grunde Bourdieus Theorie der sozialen Felder vorgreifend – das amerikanische Filmsystem als „Habitat“ beschrieben:

638 Ebd., S. 3-4

639 Ebd., S. 4.

640 Vgl. ebd., S. 4f.

641 Koppes/Black: *Hollywood Goes to War*, S. 16.

„Since the making of movies is a highly collaborative enterprise [...], a study of the relations between the people who share the undertaking is essential. The writer's situation cannot be understood unless his relationship with the producer is known; and the actor's problems are unintelligible without a knowledge of his relationship with directors; all these are interrelated with front-office executives, agents, publicity writers, and many others. While each group recognizes the collaborative nature of the medium, and gives it frequent verbal obeisance, each thinks its own function the most important. There is an obvious dependency of each group on the other, and at the same time a constant struggle for control and domination. There is a constant 'jockeying' for a superior position and power. But while the competition is hard and severe, there is among the competitors a great need for each other. [...] Another reason for not permitting hostilities to go too far is that status positions are transitory. One never can be sure how long any individual will remain at the top, middle, or bottom of the ladder. There is always the fear of antagonizing someone who may be important tomorrow.“⁶⁴²

Legt man Bourdieus Feldtheorie zugrunde, dann fehlen zwei entscheidende Punkte: zum einen sind die Positionen innerhalb des Filmsystems schon aufgrund der unterschiedlichen Verfügung über ökonomisches Kapital nicht auf gleicher Ebene angesiedelt, sodass Regisseure, Drehbuchautoren, Kameramänner, Schnitttechniker etc. untereinander und sie alle zugleich mit Produzenten oder Managern eben *nicht* gleichberechtigt um die finale Gestaltung audiovisueller Narrative und damit die Durchsetzung ihrer beruflich-handwerklichen Interessen ringen; zum anderen sind die einzelnen Akteure, die sich als Individuen in bestimmten Positionen befinden, keineswegs unabhängig in ihren Entscheidungen, sondern letztlich Verkörperungen interner Feldstrukturen; und in den meisten Fällen zugleich Träger und Vermittler externer Felder denen sie z.B. als Fotografen, Autoren, Finanziers, Buchhalter, Kritiker etc. außerdem noch angehören mögen. Wie aus dem historischen Abriss hervorgeht (vgl. II.2), befinden sich die unterschiedlichen Positionen des Filmschaffens innerhalb einer allmählich herausgebildeten Hierarchie, welche sozusagen die zur *Struktur gewordene Geschichte des Produktionsfeldes* repräsentiert. Die folgenden Überlegungen sollen daher, auf dem Weg der theoretischen Analyse des Produktionsfeldes, der quellenkundlichen Feinjustierung des innerfachlichen Blicks auf Spielfilme als mentalitätsgeschichtlichen Quellen dienen.

II.3.1 Grundüberlegungen zu kulturellen Produktionfeldern

Für Bourdieu lässt sich die Gesamtgesellschaft als Raum vorstellen, der sich in verschiedene, miteinander in Wechselbeziehungen und Austauschverhältnissen stehende soziale Felder unterteilt. Das Feld der Kulturproduktion – das er zum „Feld der Macht“ zählt – zerfällt wiederum in verschiedene Subfelder, etwa dem literarischen, wissenschaftlichen, religiösen etc. Getragen von einer kritischen Synthese aus Marx und Weber, besteht eines der zentralen Antriebsmomente Bourdieus darin, den Gegensatz von Subjektivismus und Objektivismus in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Gesellschaft im allgemeinen und kulturellen Phänomenen im besonderen zu überwinden. Im Fall kultureller Phänomene heißt das, einen Mittelweg zwischen externen und internen Analysen von Kulturerzeugnissen zu finden. Während interne Analysen kulturelle Produkte absolut setzen, d.h. als autonome, von immanenten Gesetzen beherrschte Einheiten, reduzieren rein äußere

642 Hortense Powdermaker: *Hollywood*, S. 29-30.

Analysen die Werke auf ihren bloßen Kontext – beides, so Bourdieu, ignoriere „das *Produktionsfeld* als Raum objektiver Beziehungen [Herv. i. O.]“.⁶⁴³ Vorrangiges Erkenntnisinteresse Bourdieus sind die kulturellen Begleiterscheinungen und die auf das Kulturelle verlagerten Mechanismen der sozialen Ungleichheit,⁶⁴⁴ d.h. Prozesse, die sich zwar aus der ökonomischen und sozialen Sphäre, jedoch nur verformt und verzerrt in die Felder der kulturellen Produktion übersetzen.

Nach Bourdieu befinden sich die in den verschiedenen sozialen Feldern agierenden Individuen in einem stetigen Konkurrenzkampf um Anerkennung: die Konflikte (und auch die Kooperation) in einem Feld gleichen einem Spiel, dessen Einsätze aus verschiedenen Kapitalsorten, etwa dem kulturellen, symbolischen oder ökonomischen Kapital, bestehen. Jedes soziale Feld – und somit auch jedes Feld der Kulturproduktion – generiert dabei eine eigene *illusio*, d.h. einen für die Akteure des Feldes verbindlichen ideellen Rahmen bzw. eine bestimmte Sicht auf das, was sich im Feld ereignet und worum es in dem Feld geht. Auch im literarischen Feld ringen die Teilnehmer um die individuelle Anerkennung und um die Durchsetzung ihrer Interessen, wobei sie aber gleichzeitig die (vom jeweiligen historischen Entwicklungsstand des Feldes abhängige, daher wandelbare) Vorstellung vom Schriftsteller als Schöpfer literarischer Kunstwerke verbindet.⁶⁴⁵ Diese *illusio* ist Teil einer Gesamtheit von Praktiken, Idealen, Normen und Regeln, die als Ganzes einen feldspezifischen *Habitus* generieren, welcher als „System der organischen oder mentalen Dispositionen und der unbewußten Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata“⁶⁴⁶ den Rahmen des Möglichen innerhalb eines Feldes setzt. Die Praxis eines Feldes – die Positionierung der Teilnehmer, ihr kommunikativer Austausch oder die verschiedenen gültigen Arbeitsweisen – geschehe im „fast wundersamen Zusammentreffen von Habitus und Feld, von einverleibter und objektivierter Geschichte“, d.h. im Zusammenspiel von externen und internalisierten Strukturen.⁶⁴⁷ Die Individuen, die in einem Feld agieren, bestätigen und verfestigen bereits durch ihre Teilnahme diese beiden Strukturformen, einerseits weil sie die Spielregeln des Feldes akzeptieren und sich dadurch auf diese Regeln hin erziehen, andererseits weil die Gesamtheit der individuellen Beiträge und Handlungen innerhalb eines Feldes bereits die Struktur des Feldes ergibt. Diese strikte Ausrichtung auf die Praxis lässt die historisierende Perspektive des Ansatzes erkennen: anstatt einer nur soziologisierenden Betrachtung und einer weitgehend ahistorischen Sichtweise, steht für Bourdieu immer die *Geschichte eines Feldes* im Vordergrund. Jedes Feld ist allmählich gewachsen und besitzt eine „Eigengeschichte“, die

643 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt a. M., 2001), S. 86f., 203, 289, 328, 341ff. u. 439; zur Definition des Macht-Feldes gibt Bourdieu an: „Das Feld der Macht ist der Raum der Kräftebeziehungen zwischen Akteuren oder Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern (insbesondere dem ökonomischen und dem kulturellen Feld) zu besetzen.“ (S. 342).

644 Vgl. Pierre Bourdieu: *Die Feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt a. M., 1987), programmatisch für sein Gesamtwerk geht es ihm in dieser Untersuchung um ein „Modell der Wechselbeziehungen zweier Räume – dem der ökonomisch-sozialen Bedingungen und dem der Lebensstile“ (S. 11f).

645 Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 354ff., 360 u. 362ff.

646 Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S. 40.

647 Vgl. Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn* (Frankfurt a. M., 1997), 2. Aufl., S. 122.

„seine Spielregeln und das, was in ihm auf dem Spiel steht, spezifisch determiniert.“⁶⁴⁸ Durch seine jeweils eigene historische Genese und Entwicklung ist deshalb jedes einzelne Feld und also die mit diesem jeweils verbundene Praxis „[...] abhängig von dem Bestand an legitimen Problemen, das heißt von dem aus vergangenen Kämpfen ererbten Raum der Möglichkeiten, der die Suche nach Lösungen und folglich die Gegenwart und Zukunft der Produktion lenkt.“⁶⁴⁹ Im Bezug auf die Literatur hebt Bourdieu dies dezidiert hervor, indem er all jene traditionellen sozialgeschichtlichen Deutungsversuche zurückweist, die literarischen Werken eine bloße Widerspiegelung des historischen Kontextes unterstellen. Literaturproduktion und außerliterarischer Kosmos stehen nicht in unvermitteltem Zusammenhang, sodass von den Intentionen des Autors (bzw. den Inhalten seiner Werke) ausgehend, ohne weiteres Rückschlüsse auf das Publikum erlaubt wären:

„Die spezifische Logik und Geschichte des Feldes dergestalt ausklammern und das Werk unmittelbar zu der Gruppe in Beziehung setzen, der es objektiv zugedacht ist, und aus dem Künstler den bewußtlosen Sprecher einer sozialen Gruppe machen, der das Kunstwerk enthüllt, was sie unbewußt dachte und fühlte, heißt sich zu quasi metaphysischen Behauptungen zu versteigen [...]. Die gesellschaftliche Bedeutung eines Stückes von Fauré oder eines Gedichts von Mallarmé verstehen, ohne es auf die Funktion kompensatorischer Ablenkung, der Verleugnung sozialer Wirklichkeit, der Flucht in künstliche Paradiese zu verkürzen, die sie mit vielen anderen Ausdrucksformen gemeinsam haben: das hieße zunächst einmal zu bestimmen, was die Position ausmacht, von der aus sie produziert wurden [...].“⁶⁵⁰

Die von Bourdieu angesprochene Position ist das literarische Feld in seiner jeweiligen historisch bedingten Konstitution. Allerdings erscheint gerade die von ihm behandelte Literaturproduktion als besondere *Ausnahme* unter den Feldern der Kulturproduktion – zumindest für die Geschichte der Industriegesellschaften des 20. Jhs. Literatur entsteht bis heute in einem außerordentlich individuellen Schaffensprozess, den abgesehen von etwaigen Auftraggebern oder Lektoren meist nur eine Person beherrscht: der Schriftsteller, der in einer persönlichen Beziehung zu seinem Werk steht. Die hohe gesellschaftliche Anerkennung der Literatur, die sie fast automatisch in den Dunstkreis der „Kunst“ und „Hochkultur“ erhebt, macht das literarische Feld zu einem besonderen Schauplatz der Kämpfe um Prestige, Deutungshoheit und andere Formen symbolischen Kapitals. Für einen Soziologen wie Bourdieu ist die Literaturproduktion daher ein besonders ertragreicher Gegenstand, wenn es um die Veranschaulichung individueller Distinktionsstrategien geht, d.h. um Methoden der bewussten (und unbewussten) Abgrenzung gegenüber sozialen Schichten, politischen, religiösen oder sonstigen Gruppen und ganz besonders zu einzelnen Konkurrenten und konkurrierenden Schulen innerhalb eines Feldes. Bourdieus Hauptaugenmerk liegt deshalb auf der Spitze der kulturellen Produktion, also dem, was sich bereits als „Hochkultur“ oder anerkannte „Kunst“ durchgesetzt hat (worauf auch Beispiele wie die von Bourdieu genannten Autoren Fauré und Mallarmé hinweisen) und was sich deshalb als Mittel für die Strategien der sozialen Distinktion eignet. Vermutlich hat er das literarische Feld gewählt, um seine Feldtheorie zu exemplifizieren, weil die Eigengesetzlichkeit hier aufgrund der individuellen Komponente der Produktion besonders hoch ist.

648 Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 320.

649 Ebd., S. 330.

650 Ebd., S. 325.

Nach Bourdieu wird der Grad der Eigengesetzlichkeit kultureller Produktion durch die Größe und Zusammensetzung des Publikums bestimmt, denn je breiter und sozial differenzierter der Konsumentenkreis ausfällt, desto geringer ist die Autonomie des betreffenden Feldes – statt durch *Autonomie*, ist es durch *Heteronomie* gekennzeichnet. Autonomie und Heteronomie sind die beiden Pole, zwischen denen der Grad an Eigengesetzlichkeit eines bestimmten Feldes zu verorten ist. Als Gradmesser dient v.a. die Größe und Zusammensetzung des Adressatenkreises: „Heteronomie entsteht [...] durch Nachfrage, sei es in Gestalt eines von einem Mäzenen oder Kunden ausgehenden persönlichen Auftrags oder in Gestalt der anonymen Erwartungen und Sanktionen des Marktes.“⁶⁵¹ Für Bourdieu existieren nur wenige Felder der Kulturproduktion, die eine ähnlich hohe Autonomie wie das literarische Feld besitzen: So ist es für Literaturschaffende grundsätzlich möglich, auch solche Werke zu verfassen, deren Leserschaft auf eine kleine Zahl von Kennern bzw. Fachkundigen begrenzt ist. Im Extremfall verfassen sie ihre Schriften für einen außerordentlich kleinen Kreis von Mitkonkurrenten.⁶⁵² Der Zweck derartiger Produkte ist die Anerkennung (und die dadurch ermöglichte Arrivierung) innerhalb des Feldes, sodass sie kaum oder überhaupt kein finanzielles, sondern stattdessen symbolisches Kapital generieren. Diese Produktion für Produzenten (bzw. *L'art pour l'art*) ist im Fall der Literatur aufgrund des relativ geringen finanziellen Aufwands (inkl. Lektorat, Drucklegung) immer gegeben. Von außen betrachtet sind Literaturproduktion und Filmproduktion als soziale Felder ähnlich stark differenziert. Bourdieu zählt zu ersterem Akteure und Institutionen wie Kritiker, Verleger, Händler, Mäzene, Akademien, Sammler, Kunsthistoriker oder Kunstjurys,⁶⁵³ während im Filmsystem Verleiher, Kritiker, Selbstzensurinstanzen, Filmclubs, Filmmagazine, staatliche Filmförderanstalten, Agenturen, Filmtheoretiker, institutionalisierte Filmwissenschaft, Sponsoren oder Finanzgesellschaften auftreten. Weil die meisten Akteure und Instanzen sozialer Felder nicht nur einem einzigen Feld angehören, sondern auch in anderen Felder mitwirken (Literaturkritiker im journalistischen Feld, Filmfinanziers im ökonomischen Feld etc), ist der Grad der Autonomie eines Feldes abhängig vom Ausmaß der Einflüsse anderer sozialer Felder auf die in diesem Feld an der Spitze der Hierarchie stehenden Positionen und Instanzen:

„Aufgrund der hierarchischen Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Kapitalsorten und ihren Besitzern nehmen die Felder der Kulturproduktion innerhalb des Feldes der Macht eine 'temporell' beherrschte Position ein. So unabhängig sie von externen Zwängen und Ansprüchen auch sein mögen: Die in den sie einschließenden Feldern unerbittlich waltende Logik, die des ökonomischen oder politischen Profits, ist auch hier anzutreffen. Daher sind die Felder der Kulturproduktion fortwährend Schauplatz einer Auseinandersetzung zwischen zwei Hierarchisierungsprinzipien: dem heteronomen Prinzip, das diejenigen begünstigt, die das Feld ökonomisch und politisch beherrschen (zum Beispiel die 'bürgerliche' Kunst) und dem autonomen Prinzip (zum Beispiel dem *L'art pour l'art*) [...]. Das Kräfteverhältnis in dieser Auseinandersetzung hängt von der Autonomie ab, über die das Feld *insgesamt* verfügt, das heißt von dem Ausmaß, in dem seine eigenen Normen und Sanktionen sich bei der Gesamtheit der Produzenten von Kulturgütern und noch bei denen durchsetzen, die eine 'temporell' (und temporär) beherrschende Position im Felde der Kulturproduktion einnehmen. [Herv. i. O.]“⁶⁵⁴

Der Grad an Autonomie eines Feldes liegt also in der Möglichkeit seiner Teilnehmer begründet,

651 Ebd., S. 345.

652 Vgl. ebd., S. 342f. u. 346.

653 Vgl. ebd., S. 362.

654 Ebd., S. 343-344.

weitgehend unabhängig von den Einflüssen v.a. des ökonomischen (Macht-)Feldes zu produzieren, wobei das Produzierte dann kulturelles – und damit auch symbolisches – Kapital erzeugt, das nicht direkt, sondern gewissermaßen nur über Umwege zu ökonomischem Kapital transformiert werden kann. Ergänzend fügt Bourdieu hinzu:

„Das Ausmaß an Autonomie, das in einem Feld der kulturellen Produktion jeweils herrscht, zeigt sich an dem Ausmaß, in dem das Prinzip externer Hierarchisierung hier dem Prinzip interner Hierarchisierung untergeordnet ist: Je größer die Autonomie und je günstiger das symbolische Kräfteverhältnis den von der Nachfrage unabhängigen Produzenten ist, desto deutlicher der Schnitt zwischen den beiden Polen des Feldes, nämlich dem Subfeld der eingeschränkten Produktion, deren Produzenten nur andere Produzenten, und damit ihre unmittelbaren Konkurrenten, beliefern, und dem Subfeld der Massenproduktion, das sich symbolisch ausgeschlossen und diskreditiert findet.“⁶⁵⁵

So wird der Unterschied in der Herstellung von audiovisueller und literarischer Erzählfiktion einmal mehr deutlich: einerseits ist das Filmsystem als Ganzes aufgrund des notwendigen Kapitalaufwands von ökonomischen Zwängen durchdrungen, wodurch es dem heteronomen Pol der kulturellen Produktion zutreibt (Amortisierung durch maximalen Publikumserfolg); und deshalb dominiert auch das Prinzip der externen Hierarchisierung – verkörpert durch Finanzgesellschaften, Produzenten, Studio- oder Produktionsleiter – die Spitze seiner Feldhierarchie. Andererseits ist es kaum möglich, dass ein audiovisuelles Narrativ alleiniges Ergebnis einer individuellen Leistung ist, sodass die individuelle Konkurrenz eben nicht, wie im Feld der Literatur üblich, über einzelne Werke erfolgt, sondern in das kollektiv erzeugte Kulturprodukt Spielfilm hineingetragen wird.

II.3.2 Zur Heteronomie des filmproduzierenden Systems

Wegen den unterschiedlichen Maßstäben, die periphere Bewertungsinstanzen wie Preisverleih oder Filmkritik ihren Entscheidungen und Äußerungen zugrunde legen können, je nachdem, wie stark sie einem weiteren Feld zugehören, bleibt der Publikumserfolg (i.e. finanzieller Erfolg) der einzige valide Gradmesser für das handwerkliche Gelingen eines Spielfilms. Dies auch deshalb, weil die im Filmsystem dominierenden Positionen überwiegend dem ökonomischen Feld angehören und weil in ihm die ökonomisch bedingte Orientierung am Massenpublikum nicht auf ein symbolisch ausgeschlossenes und diskreditiertes Subfeld beschränkt ist, wie im Feld der Literatur. Mike Medavoy, der ehemalige Vorstandsvorsitzende von *TriStar Pictures*, hebt die Unterordnung der kreativen Entscheidungsebene unter die ökonomische hervor:

„Namhafte Regisseure erfolgreicher Filme haben großen Spielraum, solange am Ende des Geschäfts die Rechnung aufgeht. Dennoch üben wir Kontrolle aus; schließlich sind wir es, die das Geld verwalten. 1990 zum Beispiel lag das durchschnittliche Budget für einen Studiofilm bei 26 Millionen Dollar. Schlägt man noch einmal 12 Millionen Dollar für Marketingkosten auf, werden die Dimensionen des Risikos deutlich [...]. Wir sind strenge Mentoren unserer Schauspieler und Regisseure, und wir verzichten bei keinem unserer Filmprojekte auf das Recht der Annahme oder Ablehnung von Drehbuch, Regisseur, Hauptbesetzung und Budget.“⁶⁵⁶

Aus den Gesprächen, die Mark Litwak Mitte der 80er Jahre mit zahlreichen Managern und Filme-

655 Ebd., S. 344.

656 Mike Medavoy: *Aus der Perspektive eines Chairman* [S. 189-199], in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 191.

machern geführt hat, wird deutlich, dass Filmvorlagen und fertige Drehprojekte nicht nur in langwierigen Verhandlungen mit vielen einzelnen Führungskräften wie Studio-Managern und Finanziers angenommen werden, sondern dass hier meist mehrköpfige Komitees aus überwiegend wirtschaftlich geschulten Fachleuten überzeugt werden müssen.⁶⁵⁷ Ein Drehbuch wird nicht für ein Publikum oder gar aufgrund von kreativ-künstlerischen Antrieben geschrieben, sondern es wird hauptsächlich mit dem Ziel verfasst, dass es „bei Produzenten oder einer Kommission Gefallen erweckt“, wie Michel Chion in seinem Drehbuch-Ratgeber erwähnt.⁶⁵⁸ Dem US-Regisseur King Vidor zufolge galt Ähnliches bereits 1934: „The final decisions are made by business men, not artists.“⁶⁵⁹ Der in den 20er Jahren aufgekommene Produktionsleiter, eine Kontroll- und Vermittlungsinstanz zwischen Studio, Filmprojekt und Fremdkapital, mag hierfür lange Zeit das augenfälligste Beispiel gewesen sein. Noch heute lässt sich der Produktionsleiter als eine „Schlüsselfigur des Produktionsablaufes“ fassen, die handwerklich-kreative Ansprüche und finanzielle Interessen austarieren soll.⁶⁶⁰ Das bedeutet jedoch nicht, dass diese beide Seiten des Herstellungsprozesses gleichberechtigt wären, denn je kapitalaufwendiger und risikoreicher ein Filmprojekt angelegt ist, desto deutlicher zeichnet sich der heteronome Charakter der Filmproduktion und die Dominanz der ökonomischen über die kreative Komponente ab. Der langjährige Produktionsleiter Paul Maslansky gibt hierzu an:

„Wenn ich dafür verantwortlich bin, die Produktionskosten eines Films in begrenztem Rahmen zu halten, muß ich das Budget kalkulieren. Das bedeutet, daß ich mir das zur Verfügung stehende Budget ansehe, es anhand des Drehbuchs genauestens analysiere, mögliche Problembereiche ausfindig mache und entsprechende Änderungen vornehme. [...] Hat man sich auf [...] einen Drehplan geeinigt, steht eine bestimmte Anzahl Drehtage zur Verfügung. [...] Wie kann man dabei Geld sparen? Eine Möglichkeit wäre, an einem Drehtag sieben anstatt der vorgesehenen vier Drehbuchseiten abzdrehen, was allerdings die Filmgesellschaft unter gewaltigen Druck setzen würde. Der bessere Weg ist, bestimmte Szenen miteinander zu kombinieren oder ganz zu streichen. Zeit ist Geld, und das einzusparen bedeutet Kompromisse.“⁶⁶¹

Hier zeigt sich, dass der Produktionsleiter bis heute die direkte Kontrolle des kreativen Schaffensprozesses durch die Kapitalgeber repräsentiert. Wie die Struktur der Feldhierarchie, so entwickelten sich auch die Strategien der Filmproduktion seit den späten 30er Jahren in einer Weise weiter, die zur Zunahme der Heteronomie beiträgt. Dazu gehören ökonomisch motivierte Kontrollstrategien, die von der hoch arbeitsteiligen Vorbereitung der Drehvorlage bis zur umfangreichen Nachbearbeitung des gesamten Filmmaterials reichen, und damit alle Phasen des Entstehungsprozesses betreffen:

„When a story is secured that needs to be made into a screenplay, the producer develops the script with a writer, giving him advice and guidance on his work as it progresses. Story conferences are held, often with the participation of a studio executive. Reaching a consensus on a script can be difficult, [...]. After the script is complete, the producer must select his director, actors, cinematographer, art designer and other crew members. [...] In Addition to working well together, the creative team must comprise a package attractive to the studios.“⁶⁶²

Bis in die späten 50er besaßen Studiobesitzer bzw. kleinere Studioleitungsgremien die Entscheidungsgewalt vereinigten meist ökonomische wie kreative Aspekte in sich, weil sie meist als Film-

657 Vgl. Litwak: *Reel Power*, S. 75f. u. 95f.

658 Vgl. Michel Chion: *Techniken des Drehbuchschreibens* (Berlin, 2001), S. 11.

659 Zitiert nach Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 459.

660 Vgl. Paul Maslansky: *Der Line Producer* [S. 267-281], in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 267.

661 Ebd., S. 268 u. 272.

662 Litwak: *Reel Power*, S. 227-228.

schaffende ihre Karriere begonnen hatten. Das schlug sich auf die Gestaltung der Produkte nieder: „[...] it is the executives (and producers) who have the greatest power to stamp the movies with their personal daydreams and fantasies.“⁶⁶³ Studiobesitzer und Produzenten gehören zweifellos auch heute noch zur Spitze der Hierarchie,⁶⁶⁴ aber der Charakter dieser Positionen hat sich mit der stetig zunehmenden Abhängigkeit der Filmproduktion von den Finanzgesellschaften gewandelt. Seit den 60er Jahren drängen verstärkt feldexterne (und insbesondere dem ökonomischen Feld zugehörige) Instanzen wie Beratungs-, Finanzierungs- und Marktforschungsgremien in das filmproduzierende System. Nach Blanchet handelt es sich meist um „wirtschaftlich ausgebildete Geschäftsleute, die von Außen ins Filmgeschäft kommen bzw. aus den Etagen der neuen, großindustriellen Eigentümer der Studios stammen.“⁶⁶⁵ Anhand des Wandels der international dominierenden US-Filmindustrie lassen sich spätestens ab Ende der 40er Jahre Veränderungen beobachten, die sich letztlich in alle marktwirtschaftlichen Filmindustrien fortpflanzten.

Mit den vom obersten Gerichtshof der USA beschlossenen „Paramount Consent Decrees“ von 1949 kam es zunächst zu einem Aufbrechen des amerikanischen Binnenmarktes, den bis dahin *Warner, MGM, RKO, Paramount, Fox, Columbia, United Artists, Universal* kontrolliert hatten. Sie büßten mit dem Entflechtungsurteil ihre Marktkontrolle ein, sondern mussten teilweise von dem bis dahin üblichen *studiointernen* Produktionsprozess auf neue Strategien der Filmproduktion übergehen.⁶⁶⁶

Thomas Schatz beschreibt die sich bereits ab 1946 abzeichnende Entwicklung wie folgt:

„[...] the Supreme Court's May 1948 *Paramount* decree [...] forced the major studios to divest their theater chains and to cease various tactics which had enabled them to control the market. Without the cash flow from their theaters and a guaranteed outlet for their product, the established studio system was effectively finished. The studios gradually fired their contract personnel and phased out active production, and began leasing their facilities for independent projects, generally providing co-financing and distribution as well. This shift to 'one-film deals' also affected the established relations of power, with top talent (and their agents and attorneys) gaining more authority over production. [Herv. i. O.]“⁶⁶⁷

Das richterliche Urteil gab den Weg frei für neue Entscheidungsträger innerhalb des Filmsystems, etwa die genannten Vermittlungsagenturen, deren Aufgabe es seither ist, Schauspieler und andere kreative Kräfte an Studios zu vermitteln. Da sich Filmprojekte nun häufiger außerhalb der Studios über Finanzierungs- und Abnahmeverträge realisierten, nahm die Bedeutung dieser Agenturen zu, deren Aufgabe es war, Drehpläne samt Budgetkalkulation zu erstellen.⁶⁶⁸ Neben dem traditionellen Weg, ein Filmprojekt im Rahmen eines einzelnen Studiounternehmens umzusetzen, bietet sich seitdem die (häufig genutzte) Möglichkeit, die gesamte kreative Vorbereitung und finanzielle Absicher-

663 Powdermaker: *Hollywood*, S. 100.

664 Martin Dale: *The Movie Game. The Film Business in Britain, Europe and America* (London u.a., 1997), S. 40. Der ehemalige Drehbuchautor und Regisseur Martin Dale macht hier deutlich, dass der Produzent auch heute noch eine übergeordnete Position im kreativen Schaffensprozess einnimmt: „The producer is the dynamo who energizes the system, and often makes his opinions heard at high decibels.“

665 Blanchet: *Blockbuster*, S. 154; vgl. Martin Dale: *The Movie Game. The Film Business in Britain, Europe and America* (London u.a., 1997), S. 19ff., 94ff. u. 225ff.

666 Vgl. Litman: *Famous Antitrust Cases*, S. 64ff.; David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (New York, u.a., 1985), S. 330.

667 Thomas Schatz: *The New Hollywood* [S. 8-36], in: Jim Collins/Hillary Radner/Ava Preacher Collins: *Film Theory Goes to the Movies* (Routledge, 1993), S. 11.

668 Vgl. Litwak: *Reel Power*, S. 155f.

ung eines Projekts außerhalb des Studios anzubahnen. Das nimmt den Studios zwar etwas vom finanziellen Druck, ruft aber mit die Agenturen als neue Entscheidungsinstanzen auf den Plan, die wesentlichen Einfluss auf Inhalt und Gestaltung der Projekte erhalten: Im Auftrag und in Absprache mit unabhängigen Produzenten, manchmal gar selbst in der Rolle eines Produzenten, fungieren die ausschließlich an wirtschaftlicher Rentabilität interessierten Agenturen – ähnlich wie die Produktionsleiter – als weitere, dem ökonomischen Feld angehörende Selektions- und Kontrollinstanzen des kreativen Prozesses.⁶⁶⁹ Das im Zusammenhang damit Anfang der 60er Jahre etablierte *Unit-Package-System*⁶⁷⁰, welches einzelnen Produzenten und kleineren Produktionsgesellschaften die Möglichkeit gewährt, Kapitalgebern und größeren Studios ein vorab ausgehandeltes Filmvorhaben anzubieten, hat zwangsläufig zur Folge, dass die involvierten Agenturen an der Bewertung und Auswahl von Vorlagen und Stoffen beteiligt sind. Barry Weitz, ein ehemaliger Mitarbeiter der *William Morris Agency*, beschreibt wie diese Agenturen auf die kreative Gestaltung einwirken:

„[...] der Agent [ist] dafür verantwortlich, die Analyse der angebotenen Drehbücher mit größter Vorsicht vorzunehmen. Er muß Stoffe aussuchen, die seiner Ansicht nach in den nächsten ein oder zwei Jahren die Filmindustrie beeinflussen werden, die seinen Klienten ins beste Licht rücken und ihm letztendlich eine längere Karriere ermöglichen. [...] Das *packaging* hat sich zu einem wichtigen Bestandteil der Arbeit eines Agenten entwickelt. Agenturen wie International Creative Management (ICM), William Morris, Creative Artists (CAA) und Triad Artists stellen *packages* für Spielfilme zusammen, meist bestehend aus Stoff, Drehbuchautor, Regisseur, unter Umständen auch dem Produzenten und den Stars, die sie einer Finanzquelle anbieten. Dem Fernsehen werden solche *packages* oft als Serien angeboten, die Agenturen erhalten dafür eine Vermittlungsgebühr. [Herv. i. O.]“⁶⁷¹

Der Aufstieg des Fernsehens in den 50er Jahren hat weiter dazu beigetragen, dass Spielfilmproduktion aus Kostengründen zunehmend *außerhalb* der etablierten Studios abgewickelt wurde. Während es 1949 noch eine Million TV-Geräte gab, stieg ihre Zahl 1951 auf 10 Millionen und 1959 waren es bereits 50 Millionen Fernseher allein in den USA.⁶⁷² Das wiederum beschleunigte den Prozess der Diversifikation der Filmbranche, denn die kleineren Produktionsgesellschaften konnten billiger für das Fernsehen zu produzieren. Eine ähnliche Wirkung hatte die Einführung von Videokassetten ab Mitte der 70er Jahre, die im Verbund mit Heimvideogeräten auch die *Direct-to-Video*-Produktion ermöglichten, d.h. die unmittelbare Herstellung für den Videothekenverleih.⁶⁷³ Zusätzlich verschärft wurde die Situation auf dem Spielfilmmarkt, als ab 1966 größere TV-Sendeanstalten wie *ABC* und *CBS* mit der Produktion *eigener* Spielfilmherstellung begannen.⁶⁷⁴ Im Verlauf der 60er Jahre vollzog sich deshalb ein umfassender Umstrukturierungsprozess in der Filmbranche: Nacheinander ließen sich großen Filmgesellschaften in bereits existierende Medienmischkonzerne wie *MCA*, *Gulf and Western Industries*, *Transamerica* oder *Kinney Services* integrieren.⁶⁷⁵ Die auf risikoärmere Spartenfilme spezialisierten unabhängigen Filmproduktionen erfasste das wenig später ebenfalls, während

669 Vgl. ebd., S. 49; Blanchet: *Blockbuster*, S. 90f.; Dale: *The Movie Game*, S. 41ff.

670 Vgl. Blanchet: *Blockbuster*, S. 89ff.

671 Barry Weitz: *Der Agent* [S. 259-264], in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 262.

672 Vgl. Cook: *A History of Narrative Film*, S. 411.

673 Vgl. Blanchet: *Blockbuster*, S. 105f. Blanchet zufolge „[...] gilt die Markteinführung von Sonys Betamax-Recorder im Jahre 1975 gemeinhin als der Beginn des Heimvideozeitalters.“

674 Vgl. Barry R. Litman: *The Other Exhibition Windows* [S. 74-96], in: Barry R. Litman (Hrsg.): *The Motion Picture Mega-Industry* (Boston u.a., 1998), S. 80f.

675 Vgl. Cook: *A History of Narrative Film*, S.637.

die Großfirmen neue Tochterfirmen zu gründen begannen, die ebenfalls Marktnischen abzudecken hatten. Obwohl weiterhin als „Studios“ bezeichnet, sind die Muttergesellschaften spätestens seit den 80er Jahren nur noch teilweise mit der eigentlichen Filmherstellung befasst: „[...] in fact the heart of their business is publishing and distribution.“⁶⁷⁶ Die auf dem Filmmarkt agierenden Großfirmen haben sich schrittweise zu übergreifenden Medien-Konglomeraten entwickelt, die neben Aufnahmestudios auch Fernseh- und Radiosender, Plattenfirmen, Zeitungsverlage, Freizeitparks etc. in sich vereinen. Diese seitdem international agierenden Unterhaltungskonzerne weisen daher einen außerordentlich hohen Grad an Diversifikation auf: *AOL Time Warner*, *Tracinda Corporation*, *Vivendi Universal*, *The Walt Disney Company*, *News Corporation*, *Viacom* und *Sony Corporation* sind mit ihren zahlreichen Tochtergesellschaften gleichzeitig am Film-, Musik- und TV-Geschäft beteiligt, und umfassen immer öfter auch Buch- und Zeitschriftenverlage, sowie die Software- und Spielzeugherstellung.⁶⁷⁷

Die hier beschriebene Entwicklung hin zu hoch diversifizierten Medienkonzernen erhöhte lediglich die ohnehin ausgeprägte Heteronomie des filmproduzierenden Systems. Der ehemalige Produzent und Richard Lederer stellt mit Blick auf die Entwicklung seit den 70er Jahren fest: „Die Übernahme in einen Mischkonzern [...] bedingt, daß es plötzlich Instanzen über dem Management eines Studios gibt, die es kontrollieren.“⁶⁷⁸ Das korrespondiert mit der Beobachtung des Regisseurs und Produzenten Jerry Hellman: „You can no longer deal on a one-on-one basis with a studio. Now you're dealing with committees, which in turn have to answer to other committees.“⁶⁷⁹ Dem ehemaligen *United-Artists*-Präsidenten David V. Picker zufolge war eine solche direkte Absprache zwischen Studioleitung und den Filmschaffenden lediglich ein neues Geschäftsmodell zu Beginn der 50er Jahre, also schon zu dieser Zeit keineswegs der Regelfall. Dennoch treffen sich die Aussagen von Picker und Hellman, wenn Picker zur späteren Entwicklung des Filmsystems bemerkt: „Mit dem Einstieg industriefremder Unternehmen ins Filmgeschäft vergrößerte sich der Abstand zwischen Managern und Filmschaffenden, zwischen Filmschaffenden und Unternehmen.“⁶⁸⁰ Mit den stetig steigenden Herstellungskosten seien die finanziellen Abhängigkeiten gewachsen und mit ihnen, so Picker, das Misstrauen zwischen den Beteiligten, deren Beziehungen untereinander nicht von kreativ-handwerklichen, sondern in erster Linie von kommerziellen Interessen bestimmt werden.⁶⁸¹ Vermutlich von Misstrauen, sicherlich aber von finanziellen Erwägungen und Kalkulationen sind die Vertreter der Kapitalgeber und der Finanzgremien der Mischkonzerne geleitet, die oft über weitreichende Kontrollbefugnisse verfügen. Fertigstellungsgaranten bzw. Gesellschaften, die sich darauf

676 Dale: *The Movie Game*, S. 30.

677 Vgl. Blanchet: *Blockbuster*, S. 81ff.

678 Richard Lederer: *Die Neuen Spielregeln* [S. 201-207], in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 204.

679 Zit. n. Litwak: *Reel Power*, S. 95.

680 David V. Picker: *Das Studio als Finanzier und Verleiher* [S. 209-215], in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 209, vgl. S. 212.

681 Vgl. ebd., S. 213f.

spezialisiert haben die Kreditwürdigkeit des Kreditnehmers gegenüber Banken und Filmstudios zu versichern, haben trotz ihrer an sich nur indirekten Beziehung zur eigentlichen Filmherstellung großen Einfluss auf die Gestaltung der Spielfilme. Dem Finanzanwalt und Studioberater Norman G. Rudman zufolge „verlangen Garantiegeber in der Regel besondere Vollmachten“, die ihren Mitarbeitern u.a. die Kontrolle der Produktionsberichte (Kamera, Ton, Drehbuch etc.), die Inspektion der Drehorte und die Teilnahme an Sitzungen des Produktionsstabes einräumen.⁶⁸² Weil aber die Herstellung eines Spielfilms von der Abfassung der ersten Drehbuchvorlage bis zum finalen Filmschnitt fast immer zahlreichen Veränderungen unterworfen ist, und weil Szenen etwa aufgrund ihrer unzureichenden visuellen Wirkung, wegen des Wetters oder aufgrund technischer Schwierigkeiten überarbeitet bzw. neu gedreht werden müssen, üben die Garantiegeber mit Hilfe ihrer vor Ort befindlichen Finanzfachleute Druck auf den Produktionsprozess aus. Da das Budget eines Projekts vor Ausstellung der Garantie „in Relation zum Drehbuch, dem Drehplan und der Professionalität aller kreativen Mitwirkenden genauestens analysiert“ wurde, drängen die Garantiegeber auf die Einhaltung dieses finanziellen Rahmens.⁶⁸³ Obwohl sie der Kreditbranche (i.e. dem ökonomischen Feld) entstammen, wirken sie als Kontrollinstanzen innerhalb des filmproduzierenden Systems. Die rechtlichen und finanziellen Rahmenbedingungen binden die Filmschaffenden letztlich an die Weisungen von Finanzfachkräften außerhalb des Filmhandwerks. Deshalb bemängelt der langjährige Filmkritiker Jonathan Rosenbaum die Komplizenschaft von Filmproduktion und Filmkritik in diesem Prozess, da sie eine von den Marktforschungsgremien ausgehende Geringschätzung des Publikums verfestige und den Siegeszug durchkalkulierter Unterhaltungsprodukte vorantreibe, d.h. von „[...] movies, deriving from a set of interlocking rationalizations that extend all the way from studio heads to reviewers.“⁶⁸⁴ Mögen derartige Aussagen und Einsichten auch zu einem gewissen Grad den besonderen Blickwinkeln der verschiedenen Positionen innerhalb des Feldes geschuldet sein, d.h. verformt von der bestehenden Konkurrenz zwischen den einzelnen Feldpositionen, so deuten sie doch insgesamt auf den dominierenden Einfluss des ökonomischen Feldes hin: Als Tochtergesellschaften von Filmunternehmen, die sich in diversifizierten Großkonzernen wiederfinden, bilden die kleineren Studios und Filmproduktionen – die eigentlichen Werkstätten der Filmindustrie – das wirtschaftliche, rechtliche und personelle Fundament, auf dem die Hierarchie des Filmsystems aufbaut. Im Idealfall treffen hier Agenten und/oder unabhängige Produzenten Absprachen mit diversen Studiogremien, die wiederum den Gremien der Muttergesellschaften und Kapitalgesellschaften direkt verantwortlich sind.

Integriert in große Medienkonzerne und deren Marktstrategien, sind die eigentlichen Filmproduktionen oft eingebunden in längere Auswertungsketten. Das bekannteste Beispiel hierfür ist die erste

682 Vgl. Norman G. Rudman: *Die Fertigstellungsgarantie* [S. 243-257], in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 251.

683 Vgl. ebd., S. 250f.

684 Jonathan Rosenbaum: *Movie Wars. How Hollywood and the Media Limit What Films We Can See* (London, 2000), S. 2.

Star Wars-Filmreihe, die bereits zwischen 1977 und 1983 abgedreht und veröffentlicht wurde: bis heute lassen sich auf Grundlage dieser drei Filmnarrative sowie einer zwischen 2001 und 2006 erschienen neueren Trilogie zahlreiche weitere Produkte wie Brett-, Computerspiele, TV-Serien, Spielfiguren, Bücher, Comics oder Bekleidungsartikel absetzen, deren Einnahmen bis zum Jahr 2008 auf bis zu 15 Mrd. Dollar geschätzt werden.⁶⁸⁵ Für die Summe aller mit dieser Franchise verbundenen Filme, Artikel und nachgängigen Unterhaltungsangebote errechnete das *Forbes Magazine* bis zum Jahr 2005 Gesamteinnahmen von über 20 Milliarden Dollar.⁶⁸⁶ Die Praxis des *Merchandising*, d.h. der aus Werbe- und Verkaufsabsichten motivierten Integration von Marken und Fremdprodukten in Filmnarrative, sowie umfangreiche Marketingstrategien im Zusammenhang mit Kinofilmen reichen bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zurück.⁶⁸⁷ Verändert hat sich jedoch ihre Quantität und Intensität. Nach dem großen finanziellen Erfolg von *Star Wars* etablierte sich rasch die Strategie, Kinofilme als Startprodukte längerer Auswertungsketten zu konzipieren.⁶⁸⁸ So stellt die *Star-Wars*-Filmreihe keine Ausnahme dar, sondern nur den „Prototyp und letztendlich bis heute das Idealvorbild des Blockbusterfilms als kultur-, zeit- und marktübergreifendes Franchiseunternehmen“.⁶⁸⁹

Diese seit den 70er Jahren „radikalisierte Kommerzialisierung“ des Filmwesens, anzutreffen nicht nur bei den aufwendigen Großprojekten, sondern auch bei kleineren Kino- und TV-Produktionen, die oftmals selbst nur Bestandteile übergreifender Marktstrategien sind, ebnete den Weg für zahlreiche weitere Geschäftspraktiken neben dem eigentlichen *Merchandising*, insbesondere den Finanzierungsstrategien des *Tie-in* (finanzielle Kooperationspartner stimmen die Inhalte ihrer Werbekampagnen auf das jeweilige Filmnarrativ ab) und des *Product Placement* (finanzielle Kooperationspartner fügen ihre Produkte, Slogans und/oder Marken in das Filmnarrativ ein, vgl. Anhang 7).⁶⁹⁰ Derartige vertragliche Absprachen und Kooperationsvereinbarungen mit Unternehmen außerhalb des Filmsystems erhöhten ein weiteres mal den Grad der Heteronomie des Feldes. Mit der gerichtlich verfügbaren Trennung der Vorführsparte von der Produktions- und Distributionssparte in den *Paramount Decrees* von 1948/49, mussten die Major-Studios verstärkt zu Marketingstrategien übergehen, da ihnen der Absatz von durchschnittlichen oder misslungenen Spielfilmen ohne die Verfügung über eigene Theaterketten nicht mehr ohne weiteres möglich war. Ging es anfangs meist nur

685 Vgl. Stephen Sansweet: *Star Wars: 1,000 Collectibles. Memorabilia and Stories from a Galaxy Far, Far Away* (New York, 2009), vgl. Buchrücken; Chris Baker: *Meet Leland Chee, the Star Wars Franchise Continuity Cop* (18.08.2008), in: Wired Magazine – www.wired.com (Online-Portal), [URL: http://www.wired.com/entertainment/hollywood/magazine/16-09/ff_starwarscanon?currentPage=all], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

686 Arik Hesseldahl: *Star Wars' Galactic Dollars* (01.11.2005), in: *Forbes Magazine* – www.forbes.com (Online-Ausgabe), [URL: http://www.forbes.com/2005/05/12/cx_ah_0512starwars.html], zuletzt eingesehen am 07.12.2019. Baker schreibt hier: „In the past 31 years, Star Wars movies have grossed in excess of \$4 billion worldwide. But retail sales of merchandise stand at \$15 billion, and 20 percent of that has been earned since 2006, the year after the final film was released.“

687 Vgl. Hoppenstand: *Hollywood and the Business of Making Movies*, S. 231; Blanchet: *Blockbuster*, S. 117.

688 Vgl. Jason E. Squire: *Einleitung* [S. 15-25], in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 20.

689 Vgl. Blanchet: *Blockbuster*, S. 148.

690 Vgl. ebd., S. 117ff. u. 153; Schröder: *Filmindustrie*, S. 26ff.; Litwak: *Reel Power*, S. 241ff.

darum, ein geringes Publikumsinteresse durch Kinotrailer, Plakate und andere Methoden künstlich zu steigern, setzte sich mit der Zeit auch die Einsicht durch, „[...] that movies, cassettes, books and merchandise can effectively cross-promote one another in an orchestrated marketing campaign.“⁶⁹¹ Damit verbunden kam die Praxis auf, dass sich Unternehmen außerhalb des Filmsystems an der Finanzierung von Spielfilm oder zumindest an der zugehörigen Werbekampagne beteiligen konnten und dafür im Gegenzug ihre Produkte bzw. Werbeinhalte direkt im Filmnarrativ platzieren oder ihre Werbung darauf abstimmen konnten.

Mit den wachsenden Kosten und den finanziellen Risiken der Filmproduktion gewannen kostensenkende Geschäftspraktiken wie *Merchandising*, *Tie-in* und *Product Placement* schnell an Bedeutung. Mit ihnen zusammen betraten aber weitere Instanzen des ökonomischen Feldes das filmproduzierende System, v.a. Marketingfachleute, Werbestrategen und wirtschaftliche Fachkräfte im Auftrag von feldexternen Geschäftspartnern. In der Filmproduktion ist es nach Litwak häufig der Fall, dass äußere Interessen nicht nur die Auswahl, sondern auch die Gestaltung der Inhalte mitbestimmen. So im Fall des *Product Placements*: „Producers give scripts to product agents to review and suggest where their client's products can be inserted.“⁶⁹² Sollen in einem Filmnarrativ beispielsweise einzelne Produkte ins Blickfeld geraten oder Werbeslogans in Dialogen untergebracht werden, geschieht dies zwangsläufig auf Kosten anderer Inhalte, denn die Durchschnittslaufzeit von 90 Minuten erfordert ohnehin meist Kürzungen an Drehvorlagen und sogar an fertiggestellten Drehplänen. Auch bei relativ niedriger Produktionsbudgets verursachen zusätzliche Einschübe von wenigen Sekunden (z.B. kurze Kameraeinstellungen auf Markenzeichen u.ä.) hohe Kosten. Bei alledem muss die Narration und Darstellung aus filmhandwerklicher Perspektive stets kohärent bleiben, wodurch letztlich der *Antagonismus von kreativen und finanziellen Interessen in die audiovisuellen Narrative hineingetragen* (und aufgrund des heteronomen Charakters des Feldes meist zugunsten der finanziellen Komponente entschieden) wird. Mark Crispin Miller macht deutlich:

„The rise of product placement has [...] damaged movie narrative not only through the shattering effect of individual plugs but also – more profoundly – through the partial transfer of creative authority out of the hands of filmmaking professionals and into the purely quantitative universe of the CEOs [der operativen Führungskräfte, Anm. V. F.]. All the scenes, shots, and lines mentioned above [zu Werbezwecken erfolgte Einschübe in Dialogen, Anm. V. F.] represent the usurpation by advertising of those authorial prerogatives once held by directors and screenwriters, art directors and set designers – and by studio heads, who generally cared about how their films were made, whereas the managers now in charge are thinking only of their annual reports.“⁶⁹³

In den meisten Fällen sind sich die Beauftragten der Fremdfirmen ihres großen Einflusses bei der Auswahl und inhaltlichen Kontrolle der Filmprojekte bewusst. So äußert ein Marketing-Manager: „We choose projects where we have maximum control [...]. We break a film down and tell the pro-

691 Litwak: *Reel Power*; S. 232, vgl. S. 321ff.

692 Ebd., S. 243, vgl. S. 232, 235f. u. 241ff.

693 Mark Crispin Miller: *Hollywood: The Add. The Techniques and the Cartoon-Like Moral Vision of Television Advertising are Exerting More and More Influence Over American Moviemaking* (April 1990), in: *The Atlantic* (Online-Ausgabe), [URL: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1990/04/hollywood-the-ad/5005/>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019, das PDF-Dokument enthält die Seitenzahlen 1-12, hier S. 5-6.

ducers exactly where we want to see our client's brands.“⁶⁹⁴ Bis Mitte der 80er Jahre hatte sich diese Praxis als derart erfolgreich erwiesen, dass sich allein in den USA fünfundzwanzig Gesellschaften etablieren konnten, deren spezialisierte Dienstleistung allein der Vermittlung (und Kontrolle) von *Product-Placement*-Vereinbarungen bestand.⁶⁹⁵ Entstanden im Rahmen der international tonangebenden, kapitalintensiven US-Filmproduktionen, ist diese Finanzierungsmethode im internationalen Kino- und TV-Geschäft üblich geworden, denn „[...] this offer is one that financially pressed filmmakers can't refuse.“⁶⁹⁶ In Bezug auf rationalisierende Praktiken wie der Marktforschung, der mehrfachen Umarbeitung von Filmnarrativen zugunsten eines höheren Publikumswertes (*test-screening*, *sneak-preview*, *recutting*) gilt: Auch gehören schon relativ früh zu den üblichen Strategien im Filmsystem. So kritisierte der Filmschaffende Ernest Borneman im *Harper's Magazine* von 1947 die bereits zu dieser Zeit in der Filmindustrie üblich gewordene Kinopublikumsforschung:

„[...] the premise of a stable audience with reasonably permanent and objectively verifiable needs simply does not hold in the cultural field. Transplanted from economics, this premise becomes an obvious interference with the free play of human intelligence. [...] Yet the pollsters, straightfaced and singleminded, proceeded to ram their hypothesis down the public's throat; the public, unaware of what was happening, had barely time to gag.“⁶⁹⁷

Neben einer solchen systeminternen Kritik an ökonomisierenden Praktiken finden sich auch korrespondierende Beobachtungen Außenstehender. Bächlin zufolge stammte die gezielte Kinobesuchermfragen aus dem Jahr 1940; und das Merchandising sowie die Praxis der Testvorführungen und des nachträglichen Umschneidens sei sogar deutlich älter.⁶⁹⁸ In Bezug auf den 1937 veröffentlichten *Walt-Disney*-Zeichentrickfilm *Snow White and the Seven Dwarfs* merkt Bächlin an:

„Nach Erscheinen des farbigen Trickfilms 'Schneewittchen' von Walt Disney sind von dieser Produktionsgesellschaft 147 Lizenzen zur Herstellung von 2183 verschiedenartigen Produkten erteilt worden, welche alle auf den Gestalten des betreffenden Films basieren. 16,5 Millionen 'Schneewittchen'-Trinkgläser, 2 Millionen Puppen, 4 Millionen Stück 'Zwergen'-Seife wurden abgesetzt. Der 'Schneewittchen'-Film soll auf diese Weise der amerikanischen Spielzeugindustrie rund 2 Millionen Dollar eingebracht haben. Das Märchen vom Schneewittchen ist während der Auf-führung des gleichnamigen Films in Ausgaben von 10 Cents bis 2,50 Dollar in mehr als 20 Millionen Exemplaren verkauft worden.“⁶⁹⁹

Neben der Etablierung von Auswertungsketten aus miteinander verschränkten Produkten, lässt sich auch das *Package-Unit-System* der 70er Jahre, in dessen Gefolge die Filmagenturen aufkamen, bis zur Mitte der 50er Jahre zurückverfolgen. Roger Manvell, während des Zweiten Weltkrieges selbst Filmemacher und langjähriger Beobachter des britischen Filmsystems, beschreibt die schon damals gängige Praxis, das benötigte kreative Personal wie Regisseure und Autoren erst *nach* der vom Studiomanagement getroffenen Entscheidung für ein bestimmtes Projekt zusammenzustellen:

„The studio tends to cast them as it casts the actors, expecting a writer to script a subject assigned to him, and a director to shoot a script which is not of his own choice. Both writer and director are treated as executive technicians working for the producer who has entire charge of the subject and who can, where he wishes, entirely alter their treatment and overrule their judgement.“⁷⁰⁰

694 Zit. n. Miller, ebd., S. 6.

695 Vgl. Litak: *Reel Power*, S. 243.

696 Miller: *Hollywood: The Add*, S. 4.

697 Zit. n. Rosenbaum: *Movie Wars*, S. 3.

698 Vgl. Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 196f.

699 Ebd., S. 201-202. Vgl. Thorp: *America at the Movies*, S. 118.

700 Roger Manvell: *The Film and the Public* (Baltimore, 1955), S. 198.

Aus dieser Aussage wird deutlich, dass der stetige und seit den 70er Jahren beschleunigte Anstieg der Heteronomie weniger durch die *Packaging*-Praxis bedingt ist, als durch den Eintritt der Vermittlungsagenturen in das filmproduzierende System.

Alle hier beschriebenen Prozesse der Differenzierung und heteronomen Hierarchisierung der Filmherstellung wurden schon früh diskutiert, insbesondere in der frühen Filmkritik und der aus dieser sich fortentwickelnden Filmtheorie (vgl. III.2). In ihrer Parteinahme für das deutsche „Qualitätskino“ der 20er Jahre schrieb die Kinoenthusiastin und Filmkritikerin Lotte Eisner:

„Die Dekadenz der deutschen Filmkunst, die sich in der ausgehenden Stummfilmära bemerkbar gemacht hat, ist nicht ohne weiteres zu erklären. [...] Man kann nicht alle Schuld auf Hollywood schieben und auf das amerikanische Kapital, das, um in Deutschland Boden zu fassen, die UFA zu sanieren versucht. [...] [G]erade die Schwerindustrie war es ja, die sich der wichtigsten Filmproduktion bemächtigt hatte. Die amerikanischen Erfolgsfilme haben in den deutschen Filmkreisen den Begriff des 'box office' [gemeint ist: *box office value*, Anm. V. F.] als einzig ausschlaggebend eingeführt.“⁷⁰¹

Sobald die Herstellung von Bildtonerzählungen aus dem Schutz und der finanziellen Förderung des Staates entlassen wurde – so im Fall der deutschen UFA ab 1919 –, musste sie auf lange Sicht imstande sein, sich mindestens refinanzieren zu können. Dies gelang kaum ohne die genaue Marktbeobachtung, ohne Standardisierung der narrativen Techniken und andere Praktiken, die den Raum für individuelle Ausdrucksmöglichkeiten ästhetischer und sonstiger Art relativ stark einschränken. In ihrer Kritik spielt Eisner die ökonomische Komponente gegen die handwerklich-kreative bzw. „künstlerische“ aus, so als ob es *primäre* Aufgabe eines modernen Massenmediums wäre, die intellektuellen und ästhetischen Ansprüche der Kenner und Ästheten zu bedienen. Dagegen hat Manvell die allgemeine Grundlage jeder auf Refinanzierung angewiesenen Spielfilmproduktion deutlich herausgestellt, als er in Bezugnahme auf das damalige britische Kinosystem schrieb:

„We have to realize first of all that the film is one of those complicated technological forms of communication which have only come into existence during the twentieth century. [...] Individuals who wish to control these new means of communication must command the capital to do so. [...] For a film to be successful today it should play satisfactory in some 1,500 to 2,000 cinemas in Britain alone, representing merely as structures an enormous capital.“⁷⁰²

Die finanziellen Zwänge des Feldes sind daher keine von außen aufgeproften, sodass Kreativität und individuelle Verwirklichung als Gegenentwurf und reale Alternative zu kommerziellem Denken und Profitgier stünden. Die ausgeprägte Heteronomie des filmproduzierenden Systems ist lediglich das Ergebnis seiner Geschichte, von den frühesten Anfängen bis heute – die Heteronomie ist ihm sozusagen eingeschrieben. Es bleibt jedoch zu klären, *inwieweit* sich der Antagonismus von ökonomischen und handwerklich-kreativen Feldpositionen *in* den Filmnarrativen manifestiert.

701 Lotte Eisner: *Die dämonische Leinwand* (Frankfurt a. M., 1980) 2. Aufl., verfasst 1933, erstmals veröffentlicht 1955, S. 323-325; vgl. Schröder: *Filmindustrie*, S. 7, Schröder schreibt hier: „Filmindustrie ist Hollywood. Dort wurde sie zwar nicht erfunden, aber dort wurde sie zum erstenmal [sic!] konsequent betrieben, schnörkellos und ohne falsche Scham. Nicht Kunstproduktion sondern Geldakkumulation war das oberste Gebot. Und so ist es noch heute.“

702 Manvell: *The Film and the Public*, S. 186-187.

II.3.3 Zum Verhältnis der Kräfte in der Spielfilmherstellung

Im Gegensatz zum Feld der Literatur, generiert wirtschaftlicher Erfolg im Filmsystem nicht nur ökonomisches, sondern immer auch symbolisches Kapital (z.B. Anerkennung innerhalb des Feldes). Das liegt daran, weil Produzenten, Kapitalgeber, Preisverleih, Vermittlungsagenturen, berufsmäßige Filmkritiker usw. – also die Instanzen an der Spitze der Feldhierarchie – selbst vom ökonomischen Feld dominiert werden. Symbolisches Kapital aber, das meist in Form von beruflichem Prestige und personellen Beziehungen auftritt, wird nicht „erschaffen“, sondern von der Spitzen der Feldhierarchie lediglich gewährt. Zwar gibt es auch hier nicht-kommerzielle Konsekrationsinstanzen, etwa die Filmwissenschaft, kunst- oder literaturwissenschaftlich orientierte Kritiker, sowie Filmtheoretiker, doch haben diese Instanzen selten direkten Einfluss auf die eigentliche Produktion (vielleicht mit Ausnahme staatlicher Filmförderungsgremien, die bei der Vergabe von Geldmitteln wesentlich mitentscheiden). Nach Blanchet stehen im Fall der rein privatwirtschaftlichen Filmproduktion aber

„[...] kreatives und finanzielles Risiko [...] in direkt umgekehrt proportionalen Verhältnis zueinander. Je teurer ein Film ist, desto geringer wird das kreative Risiko sein, das das Studio bereit ist einzugehen. Je weniger ein Film kostet, desto größer der ästhetische und inhaltliche Spielraum des Filmemachers.“⁷⁰³

Da sich das jeweilige finanzielle Risiko nur in Relation zum jeweils verfügbaren Kapital ergibt, betrifft das selbst Nischenproduktionen. Ein logischer Effekt ist z.B. der Rückgriff auf ein Personal, das sich bereits durch finanziell erfolgreiche Projekte bewiesen hat. Marginalisiert und symbolisch ausgegrenzt, wie es nach Bourdieu für die Literaturproduktion zutrifft, sind im Filmsystem weniger die offen kommerziellen Antriebe des handwerklich-kreativen Schaffens, als dessen finanzielle Erfolglosigkeit. Im literarischen Feld herrscht das Prinzip der internen Hierarchisierung vor, das auf der „Umkehrung der Grundprinzipien des Feldes der Macht und desjenigen der Ökonomie“ beruht: „*Wer verliert, gewinnt*. Profitstreben ist damit unvereinbar, und daß der Aufwand sich in irgendeiner Weise bezahlt macht, wird nicht garantiert; das Streben nach weltlichen Ehren und Anerkennungen ist verpönt. [Herv. i. O.]“ Dieses Prinzip folgt aus dem höheren Grad an Autonomie des Feldes, in dem schon die Produktion für Produzenten symbolisches Kapital zu generieren vermag:

„Das Prinzip der internen Hierarchisierung, das heißt der Grad feldspezifischer Anerkennung, begünstigt Künstler (usw.), die [...] bei ihren Kollegen und nur bei ihnen bekannt und anerkannt sind, wobei sie ihr Ansehen zumindest negativ der Tatsache verdanken, daß sie der Nachfrage des 'breiten Publikums' keinerlei Konzessionen machen.“⁷⁰⁴

Dazu trägt wesentlich bei, dass im literarischen Feld die Autonomie, im Filmsystem dagegen die Heteronomie überwiegt, weil allein schon der für Literaturerzeugnisse notwendige finanzielle Aufwand im Vergleich zu Spielfilmen ungleich geringer ausfällt.

Im im Regelfall bedarf die Herstellung von Kino- oder TV-Narrativen der Mitwirkung zahlreicher Individuen; und auch solcher, die keinerlei andere Interessen verfolgen mögen als sich mit ihren spezialisierten Tätigkeiten den Lebensunterhalt zu verdienen. Auch deshalb drängt der kollektive

703 Blanchet: *Blockbuster*, S. 125.

704 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 345, vgl. S. 344f. u. 348.

Charakter der Herstellung zur Heteronomie. Während selbst unveröffentlichte literarische Werke von Literaturwissenschaftlern oder etablierten Kennern entdeckt werden können und dann für deren Autoren (sofern sie nicht erst postum Berühmtheit erlangen) verspätet symbolisches Kapital abwerfen, lassen sich audiovisuelle Narrative kaum als strikt unkommerzielle oder gar rein private Werke konzipieren, weil die Herstellung in den meisten Fällen nicht nur enorme Kosten verursacht, sondern zugleich über das finanzielle und berufliche Fortkommen aller involvierten Individuen entscheidet; deshalb drängt deren Fertigstellung auf das Minimalziel der Kostendeckung. Im Filmsystem ist das Verhältnis von Anerkennung und Ausgrenzung genau umgekehrt: nicht-kommerzielle Antriebe werden vom *Prinzip der externen Hierarchisierung* zurückgedrängt:

„Dem *Prinzip der externen Hierarchisierung* zufolge, das in den 'temporell' beherrschenden Regionen des Feldes der Macht (wie auch im ökonomischen Feld) in Kraft ist, das heißt dem Kriterium des *weltlichen Erfolges* zufolge, der an Indizien kommerziellen Erfolges (wie etwa Auflagenhöhe bei Büchern, Aufführungsziffer bei Theaterstücken) oder gesellschaftlicher Bekanntheit (Auszeichnungen, Aufträge usw.) abzulesen ist, gebührt die Palme den beim 'breiten Publikum' bekannten und anerkannten Künstlern (usw.). [Herv. i. O.]“⁷⁰⁵

Gerad die nicht-kommerziellen Antriebe zur Teilnahme im Filmsystem finden sich marginalisiert bzw. „symbolisch ausgeschlossen“, während die Produktion für ein breites Publikum den Studio- und Finanzgesellschaften ökonomisches, den Agenten, Organisatoren und Filmemachern zudem auch symbolisches Kapital in Form beruflicher Anerkennung einbringt. Der finanzielle Erfolg verschafft daher nicht nur den (ökonomisch dominierten) kreativen Positionen symbolisches Kapital, sondern im Prinzip allen Beteiligten: ein großer Publikums- und Kassenerfolg fördert die Karrieren der Studio- und Produktionsleitung, ebenso wie die der Schauspieler, Regisseure, Autoren, Regieassistenten, Kameramänner, Tonspezialisten etc. Der kollektive Charakter der Filmproduktion betrifft also nicht nur das bloß handwerkliche Zustandekommen der Filmware, sondern auch den ökonomischen wie symbolischen Nutzen, den die Beteiligten aus ihr ziehen mögen. Weil sich das Filmsystem jedoch insgesamt durch relative Heteronomie auszeichnet, weshalb in ihm das Prinzip der externen Hierarchisierung vorherrscht, werden die bestehenden Feldkonflikte zwischen den handwerklichen und ökonomischen Interessen – ganz im Unterschied zu den bildenden Künsten oder der Literatur – nicht erst über das fertiggestellte Kulturprodukt und damit über Kritik und Preisverleih ausgetragen, sondern *in den Herstellungsprozess selbst hineingedrängt*. Die handwerklich-kreative Seite, d.h. diejenigen Instanzen, die nach einer maximalen Ausnutzung der Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten streben, befindet sich mit denjenigen Instanzen, die auf die maximale Ausnutzung der finanziellen Auswertungsmöglichkeiten drängen, bereits während des Entstehungsprozesses in einer Konkurrenzsituation. Das Prinzip der externen Hierarchisierung führt zwar nicht dazu, dass jeder Konflikt ausschließlich zugunsten der ökonomischen Seite entschieden wird, aber es legt zumindest die allgemeine Tendenz fest. Das bestätigt etwader Finanzexperte Norman G. Rudman:

„Es ist nicht ungewöhnlich, daß während einer Filmproduktion Teile des Drehbuchs nicht verfilmt oder aber neue Szenen gefilmt werden. Obwohl Drehbuch, Budget, Drehplan und alle anderen Elemente des Produktionsplans zum Zeitpunkt der Garantieausstellung als endgültig betrachtet werden – kleine, produktionsbedingte Änderungen

705 Ebd., S. 345.

ausgenommen –, wird der Drehbuchautor oft zu den Dreharbeiten hinzugezogen. Angeblich ist er da, um bei Bedarf die Dialoge zu verbessern. Tatsächlich ist es meistens so, daß erst während des Drehens Schwächen im Handlungsablauf oder in der Figurencharakteristik sichtbar werden, die es auszubügeln gilt. Das ist der Grund dafür, daß plötzlich neue Szenen geschrieben und neue Figuren eingeführt werden, daß neue Drehorte, Sets, Requisiten oder Actionelemente auftauchen. Nichts davon ist billig, doch der Produzent wird die Änderungen für notwendig halten, um den Film so gut wie möglich zu machen.⁷⁰⁶

Was letztlich einen „guten“ Film ausmacht, bleibt abhängig vom Blickwinkel und kann sich auf Originalität, inhaltliche Kohärenz, Aufnahmequalität oder schauspielerische Leistung beziehen; es kann jedoch ebenso auf den Vorzügen oder Unzulänglichkeiten der Konkurrenzproduktionen, auf dem aktuellen Publikumswert oder auf den (womöglich nur auf bloßen Statistiken beruhenden) Annahmen zur Marktkompatibilität beruhen. Für die Vertreter der Kapitalgeber, insbesondere der Marketingfachleute, können die Schwächen eines Spielfilms an einer völlig anderen Stelle liegen, als für den Drehbuchautor oder den Regisseur. Letzteres gilt allerdings nur für den Fall, dass die involvierten handwerklich-kreativen Instanzen keine bloß ausführenden und damit jederzeit austauschbaren Kräfte sind. Die Dominanz ökonomischer Positionen fördert jedoch insgesamt ein Weisungsgefälle von den ökonomischen zu den kreativen Instanzen hin, d.h. zum Nachteil des filmhandwerklichen Personals. Laut dem Filmproduzenten David Puttnam ist es sehr häufig der Fall,

„[...] daß ein Studio-Manager im Schnitt nicht mehr als vierzig Minuten für eine Script-Konferenz zur Verfügung hat und unter großem Druck steht, weil er bei den wöchentlichen Produktionsmeetings einen Fortschritt melden muß. Für die Manager ist es deshalb oft die einfachste Methode zu zeigen, daß sie 'handeln', wenn sie einen Autor im Verlauf einer Script-Konferenz austauschen, statt sich die Zeit zu nehmen, mit ihm [...] das Drehbuch von einer Fassung zur nächsten konsequent weiterzuentwickeln.“⁷⁰⁷

Was Puttnam eher für den Fall ernster Konflikte und Schwierigkeiten im Drehprozess konstatiert, gilt für den Produktionsprozess insgesamt. Sarah Jones zufolge steht der gesamte kreative Entwicklungsprozess ab Beginn der literarischen Vorarbeiten unter der Kontrolle heteronomer Positionen:

„Once the outline and treatment have been approved, the next stage is the writing of a full treatment, or first draft, of the script. This is submitted to the investors with a proposed budget [...]. Once financial backing has been secured for the project, it is discussed by the creative team. The full script is written and rewritten many times, beginning with the development of characters, dialogue and plot. Each draft (version) of the script is commented on by all involved, especially by the financial backers, who will want to see a return on their often huge investments. Weaker scenes may be dropped, new characters brought in, dialogue improved, and more action added.“⁷⁰⁸

Da mit der Ausarbeitung der Vorlage und mit den oft notwendigen Ergänzungen und Abänderungen am finalen Drehplan aber meist Autorenkollektive beschäftigt sind, die ebenfalls dem Prinzip der externen Hierarchisierung unterliegen, kommt es auch hier zu einer Teilung in kreative und ausführende Tätigkeiten, die sich in ihren Zielsetzungen unterscheiden. So steht auch in der jüngeren Produktion neben den literarischen Hauptverantwortlichen einer Filmidee meist

„[...] eine Vielzahl namenloser Schreiber, die zum Teil hochspezialisiert sind. Für Liebesszenen, Actionsequenzen oder Dialoge in den merkwürdigsten Jargons gibt es Spezialisten. Wenn nichts mehr hilft, muß der Scriptdoctor ran, eine Fachkraft, die das verfahrenste Drehbuch auf handelsfähigen Mainstream trimmt.“⁷⁰⁹

Die Drehbuchautoren und Hilfsschreiber, also diejenigen Kräfte, die über das meiste filmhandwerkliche Wissen verfügen müssen, weil ihnen die Aufgabe zufällt, für sämtliche anderen filmhandwerk-

706 Rudman: *Die Fertigstellungsgarantie*, S. 255.

707 David Puttnam: *Der Produzent* [S. 29-41], in: Jason E. Squire: *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 31.

708 Sarah Jones: *Film: Technology, People, Process* (London, 2002), S. 12-13

709 Schröder: *Filmindustrie*, S. 45.

lichen Tätigkeiten präzise Arbeitsanweisungen zu formulieren, nehmen in der Filmproduktion eine untergeordnete Position ein. Nach Jones ist das der Regelfall: „[...] the writer is seen as the least important member of the creative team, despite having created the foundation for the film!“⁷¹⁰ Dies äußert sich auch indirekt über den Einsatz von zusätzlichen Hilfsautoren, die als strikt ausführende Kräfte im Auftrag von Produzenten und Finanziers an der Entwicklung des literarischen Fundaments beteiligt werden, sobald sich ein Projekt als nicht marktgängig genug abzeichnet. Diese Hilfsautoren arbeiten daher als Vertreter der heteronomen Instanzen und im Ernstfall entgegen den Absichten der auf eine größtmögliche kreative und filmhandwerkliche Autonomie pochenden Kräfte. Jones führt zu dieser Instanz aus:

„A script editor is often employed to help out with rewrites or to work during production on redrafts if the original writer has been removed or is busy elsewhere. In extreme cases, a script doctor is hired: this is a highly paid professional screenwriter who is called in to 'rescue' a script that is considered to be inadequate in some way. The script doctor is usually hired just as production is about to start, or even when shooting is underway. The script doctor's name may not appear in the final credits [...].“⁷¹¹

Der Roman- und Drehbuchautor Goldman zeigt den deutlichen Unterschied zwischen Literatur- und Filmproduktion auf, wenn er zu den individuellen Einflussmöglichkeiten bemerkt:

„Der Roman ist mein Baby, und ich werde es mit Klauen und Zähnen verteidigen. Entweder wird er gar nicht veröffentlicht, oder er wird bei einem anderen Verlag so veröffentlicht, wie ich das will. Jedenfalls habe ich einen Einfluß darauf, wie der Roman hinterher aussieht. Bei Drehbüchern hat der Autor diesen Einfluß nicht. Bei Filmen muß man damit leben, daß der Regisseur oder der Producer letztlich dafür verantwortlich ist, wie das Endprodukt aussieht und ob es gut ist oder nicht. Der Autor hat ja nicht einmal die Garantie, daß er mit einem Regisseur oder Producer zusammenarbeitet, der ihn überhaupt ernst nimmt.“⁷¹²

Abgesehen von der Tatsache, dass die erwähnten „Producer“ meist keine Individuen sondern ganze Gremien sind und dass zudem auch die Regisseure oftmals bloß ausführende und daher jederzeit austauschbare Kräfte darstellen, die den Weisungen ökonomischer Positionen unterliegen,⁷¹³ lässt Goldmans Aussage den Schluss zu, dass insbesondere das Drehbuchpersonal zum unteren Segment der Feldhierarchie zu zählen ist. Dieses Entscheidungsgefälle zum Nachteil der autonomen (kreativen) Instanzen ist keineswegs auf die finanziell aufwändigen und risikoreichen Großproduktionen beschränkt, sondern es liegt ebenso bei den kleineren TV- und Kinofilmproduktionen vor. Nach Thomas Schadt und Béatrice Ottersbach ist auch in den weniger kapitalstarken deutschen Filmproduktionen

„[...] die Realität vieler Drehbuchautoren [...], dass sie, nachdem sie die erste oder zehnte Fassung ihres Drehbuches auf den Tisch des Redakteurs gelegt haben, keinen Zugriff mehr auf ihr Werk haben – weder auf die Regiefassung noch auf den ausgestrahlten Film.“⁷¹⁴

Während nach Jones im Lauf der Entstehung teurer Großprojekte häufig bis zu 25 verschiedene Drehbuchfassungen erforderlich werden,⁷¹⁵ trifft das ganz ähnlich auf weniger risikoreiche Projekte zu. Der Drehbuchautor Christoph Fromm führt in Bezug auf eine deutsche Filmproduktion aus:

710 Jones: *Film: Technology, People, Process*, S. 13.

711 Ebd., S. 14.

712 Goldman: *Der Drehbuchautor*, S. 105.

713 Vgl. Litwak: *Reel Power*, S. 204

714 Béatrice Ottersbach/Thomas Schadt: *Vorwort* [S. 7-8], in: Béatrice Ottersbach/Thomas Schadt (Hrsg.): *Drehbuchautorenbekenntnisse* (Konstanz, 2007), S. 7.

715 Vgl. Jones: *Film: Technology, People, Process*, S. 14.

„[Es] entstand ein Drehbuch, das viele Leute, auf deren Meinung ich Wert lege, ziemlich gut fanden. Aber dann begann der nervenaufreibende Prozess der Finanzierung, und die war laut der Produzentin nur mit einer massiven Abänderung des Buches möglich. Wie immer war der Beginn der leidigen Diskussion über sympathische und unsympathische Figuren sicheres Anzeichen für die Beseitigung jeglicher Qualität. Man muss der Produzentin zugute halten, dass sie viel Geld zusammenbrachte, allerdings viel zu wenig, um das Buch, dessen Konzeption seit Jahren vorlag, zu finanzieren. Das war ein weiterer, aber nicht der entscheidende Grund, warum das Buch von einer, wie ich heute noch finde, guten fünften Fassung in eine entsetzliche 22te gequält und dann leider gedreht wurde.“⁷¹⁶

Das beschreibt den Konfliktverlauf zwischen den pekuniären und den künstlerischen Interessen, wobei sich an dieser Stelle Begriffe wie „Qualität“ und „entsetzlich“ weniger auf das vollendete Produkt, als vielmehr auf die divergierenden Auffassungen der verschiedenen Feldpositionen beziehen. Die Imperative des Kapitaleinsatzes außer Acht lassend, bedauert der Drehbuchautor Fromm sogar die Fertigstellung eines begonnenen Projekts – eine Haltung, die nur verständlich wird, wenn man Fromms Feldposition als eine den ökonomischen Instanzen entgegengesetzte begreift. Zudem nähern sich Kino- und TV-Filmproduktionen seit den 50er Jahren immer weiter an, sodass auch in Deutschland private oder öffentlich-rechtliche TV-Sender seit längerem selbst Finanziers und Auftraggeber von Fernseh- und Kinofilmproduktionen sein können. Fromm spricht in diesem Zusammenhang von finanziellen Pressionen, denen selbst deutsche Filmemacher immer häufiger ausgesetzt seien. Er schildert seine Erfahrungen mit Projekten, die von TV-Sendern finanziert wurden:

„[...] wenn Menschen finanziell unter Druck [...] geraten, werden die Sitten rauer: Auf mündliche Zusagen von Produzentenseite war mit einem mal kein Verlass mehr, die Verantwortlichen hatten plötzlich keine Zeit mehr, selbst zu lesen. Das Urteil wurde an so genannte Lektoren delegiert, und zwar nicht an einen, sondern bei Kinoprojekten am besten gleich an zwanzig oder dreißig, zeitlich schön verteilt, dass der Verantwortliche von Besprechung zu Besprechung seine Meinung radikal ändern konnte, was jedes mal zu einer Neufassung des Drehbuchs führte.“⁷¹⁷

Das korrespondiert mit der Aussage der Drehbuchautorin und Regisseurin Yasemin Şamdereli, die der Ansicht ist, dass ein Filmemacher viele Anläufe braucht, bevor er bei Produzenten überhaupt Gehör findet; und bis dies gelingt, bedürfe es meist zahlreicher inhaltlicher Kompromisse. Zu einem ihrer eigenen Filmprojekte bemerkt sie: „Wir haben am Ende fünfzig Fassungen geschrieben.“⁷¹⁸

Die von Fromm genannten *Lektoren*, die spätestens seit Ende der 20er Jahre zum filmproduzierenden System gehören (vgl. II.2), sind im Grunde nur ausführende und damit untergeordnete Hilfskräfte, etwa innerhalb der dramaturgischen Abteilungen von größeren Produktionsfirmen. Doch nicht nur objektiv, d.h. als Glieder in einer Kette von Selektionsinstanzen, sondern auch aus ihrem eigenen Selbstverständnis heraus, nehmen sie sich als wichtige Einflussfaktoren wahr. So schreibt die Lektorin Eleanor Breese, dass der Lektor im Allgemeinen als „eine Art kreativer Verkehrspolizist für alle eingereichten Texte“ fungiere.⁷¹⁹ Doch die Kontrolle durch Lektoren steht nur am Anfang einer ganzen Reihe von Auswahl- und Bewertungsvorgängen, wobei selbst die Urheber der literarischen Vorlage – die aktuell vorherrschenden Regeln des Feldes antizipierend – Änderungen

716 Christoph Fromm: *Der Stoffsammler* [S. 30-43], in: Béatrice Ottersbach/Thomas Schadt (Hrsg.): *Drehbuchautorenbekenntnisse* (Konstanz, 2007), S. 37.

717 Ebd., S. 38.

718 Zit. n. Verena Lueken/Andreas Kilb/Peter Körte: *Muss man in Deutschland arbeiten, wenn man ins Kino geht? Ein Gespräch mit Yasemin Şamdereli, Ulrich Köhler und Andreas Veiel*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 34, 10. Februar 2011, S. 33.

719 Breese: *Der Story Editor*, S. 121.

an ihrem Material vornehmen; oder es von vornherein entsprechend der Erwartungen und Interessen der potentiellen Geldgeber entwerfen. Obwohl nur selten expliziert, können auch völlig individuelle Arbeitsschritte wie das Anfertigen einer ersten Drehbuchfassung zugleich schon auf das Feld ausgerichtet sein. So überlegt etwa der deutsche Regisseur und Drehbuchautor Ulrich Köhler, ob er sich nicht bereits bei seiner schöpferischen Tätigkeit „unbewusst selbst zensiere und in Formate hineinpressen lasse.“⁷²⁰ Die Praxis des Feldes, seine Struktur und Hierarchie, ebenso seine ungeschriebenen Gesetze – verinnerlicht im jeweiligen Habitus der Feldteilnehmer – betreffen daher alle Feldpositionen, auch die der kreativen Ideengeber. Zudem gehen die zahlreichen denkbaren Interventionen in Filmprojekten schon aus den direkten oder indirekten Konkurrenzkämpfen der verschiedenen kreativ-handwerklichen Feldpositionen hervor. Während sich Lektoren wie Breese als „Verkehrspolizisten“ für die geistige Vorarbeit verstehen, streiten andere dominierte Instanzen, womöglich ihren niederen Status ab: Fachkräfte für den Filmschnitt etwa, die zwar bei der finalen Gestaltung eines Narrativs mitwirken, aber immer höher gestellten Instanzen wie Regisseuren, Produzenten oder Aufnahmeleitern weisungsgebunden bleiben, können in ausgeprägter Opposition zu diesen stehen. Entsprechend bekundet ein Schnittspezialist: „Der Schnitt ist ein selbständiger Teil der Arbeit an einem Film, und der Cutter ist kein Erfüllungsgehilfe des Regisseurs.“⁷²¹ Selbst im Fall von Kleinproduktionen, die außerhalb der international agierenden Medienunternehmen auf Marktnischen abzielen, sind es stets die heteronomen Instanzen, die den individuellen Anteil zugunsten des kollektiven minimieren. In der deutschen Filmproduktion, die nicht nur von öffentlich-rechtlichen, sondern oft auch von privaten Sendeanstalten finanziert wird, herrschen ähnliche Bedingungen wie im Fall der US-Großproduktionen. Dazu der Drehbuchautor Michael Gutmann:

„Schwierig wird es, wenn man einen Kinofilm, ein ernstes Drama schreibt, bei dem ein Sender Mitspracherecht hat, weil er einen erheblichen Anteil an der Finanzierung mitträgt. Plötzlich sitzt man Leuten gegenüber, die anders argumentieren, weil sie an die Hauptsendezeit und viele Millionen Zuschauer denken.“⁷²²

Auch bei der Herstellung relativ kostengünstiger Formen der audiovisuellen Narration, insbesondere der Fernsehserie, überlagern heteronome Interessen die autonomen (kreativen) Antriebe. Aufgrund des in der deutschen Filmproduktion ebenfalls vorherrschenden Prinzips der externen Hierarchisierung, werden hier bewährte Techniken und erprobte Arbeitsweisen aus der kapitalaufwändigen Kinoproduktion übernommen. Aus der beobachtenden Warte des extern dominierten und in der Feldhierarchie relativ niedrig angesiedelten Drehbuchautors bemerkt Fromm:

„Neuen Regisseuren wird zum Beispiel vor Drehbeginn vorgeschrieben, in welchen Einstellungsgrößen welche Serienfigur abzufilmen sei. Auch der Beruf des Drehbuchautors hat nur noch in wenigen Glücksfällen etwas mit künstlerischer Kreativität zu tun. Häufig genug sitzt er als eine Art Conferencier seines Stoffes mit fünf Redakteuren, drei Produktionsmitarbeitern, einer Dramaturgin und einem Regisseur in endlosen Besprechungen, zu deren Koordinierung es Monate braucht, weil ja alle so vielbeschäftigt und wichtig sind.“⁷²³

720 Zit. n. Lueken/Kilb/Körte: *Muss man in Deutschland arbeiten, wenn man ins Kino geht?*

721 Roberto Perpignani: „Ein einziger Schlag reicht“ [S.352-363], in: Lars-Olav Beier/Gerhard Midding (Hrsg.): *Teamwork in der Traumfabrik. Werkstattgespräche* (Berlin, 1993), S. 355.

722 Michael Gutmann: *Drehbuchschreiben und die Rolle als Autor* [S. 49-54], in: Béatrice Ottersbach/Thomas Schadt (Hrsg.): *Drehbuchautorenbekenntnisse* (Konstanz, 2007), S. 50.

723 Fromm: *Der Stoffsammler*, S. 41.

Fromms Aussage lässt insgesamt auf den hohen Grad an äußerer Kontrolle auch in deutschen Filmproduktionen schließen. Aber nicht nur bei TV-Projekten geben ökonomische Entscheidungsinstanzen und das ihnen direkt weisungsgebundene Personal die Richtung bei der eigentlichen Projektplanung und Umsetzung vor; wie schon die US-amerikanische, so hat sich die gesamte deutsche Kino- und Fernsehfilmproduktion den finanziellen und organisatorischen Notwendigkeiten der Filmherstellung angepasst, sodass audiovisuelle Narrative in Ansätzen bereits seit den 20er Jahren nichts anderes als komplexe, straff geplante und gleichzeitig stark kollektive Kulturerzeugnisse sind (vgl. Anhang 7).⁷²⁴ Abgesehen vom größeren Einfluss öffentlicher Filmförderungsanstalten in Deutschland, unterscheidet sich die Struktur der Produktionsfelder von Kino- und Fernsehfilmerzählungen im Wesentlichen nur wenig von der in den USA oder in anderen Ländern.

II.3.4 „Universal Appeal“ und „High Concept“

Im Gespräch mit Litwak äußerte die US-Vermittlungsagentin Nan Blitman zu den Problemen beim Verkauf von Filmvorlagen Mitte der 80er Jahre: „You sort of have a high-concept crowd out there [...]. If it takes more than thirty seconds to tell, forget it.“⁷²⁵ Was ist unter dem Begriff des *high concept* zu verstehen, welches in der Auswahl von Filmstoffen eine Rolle zu spielen scheint? Der US-Produzent Walter Wanger bekannte 1938 gegenüber der *New York Times*: „Pictures must have equal appeal for the 8-year-old and the 80-year-old and must be equally entertaining to members of all races, nations and political, religious and fraternal organizations.“⁷²⁶ Für Manvell, der als leitender Mitarbeiter des *British Film Institute* und Direktor der *British Film Academy* ebenfalls Teilnehmer des Filmfeldes war, bildete die Orientierung am Durchschnittsgeschmack eine Konstante in der Filmproduktion: „It has always been important for the cinema to take the measure of its public, and estimate whether the general standard of films which are made and shown is likely to attract the maximum number of people to the box-office.“⁷²⁷ Das korrespondiert mit der Beobachtung Bächlins, der 1946 bemerkt: „Der Idealfall einer Filmwirkung, den die Produzenten anstreben, besteht im sog. 'universal appeal', d.h. der Anerkennung eines Films durch die größtmögliche Zahl von Konsumenten.“⁷²⁸ Und Jacobs zufolge sind ab Mitte der 20er Jahre nicht nur feldspezifische Leitbegriffe wie der *box office appeal* entstanden, sondern auch damit verbundene Praktiken wie etwa der *Filmzyklus*, d.h. die leichte Variationen vornehmende Wiederholung bewährter Inhalte, die letztlich zur Herstellung der sog. „formula pictures“, d.h. schematisierter Unterhaltungsware, führte.⁷²⁹ Cook spricht mit Blick auf die gestiegene Kapitalintensität seit Einführung des Tonfilms

724 Vgl. Gad: *Der Film*, S. 103ff.; Dadek: *Die Filmwirtschaft*, S. 23ff. u. 167ff.

725 Zit. n. Litwak: *Reel Power*, S. 73.

726 Zit. n. Frank S. Nugent: *What's Wrong With the Movies? Producers and Exhibitors Have Had Their Say But the Public Seems to Have Its Own Ideas* (Zeitungsartikel), in: *The New York Times*, 20. November 1938, S. 134.

727 Manvell: *The Film and the Public*, S. 219.

728 Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 162.

729 Vgl. Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 296.

sogar von Rationalisierungsmethoden, die direkt von der industriellen Fließbandproduktion übernommen seien.⁷³⁰ Ähnlich äußert sich Gary Hoppenstand zum Aufkommen des frühen Studio-system und der dadurch forcierten Arbeitsteilung zwischen 1910 und 1920, denn seiner Ansicht nach war schon das Studio der MPPA-Ära ein Ort, „[...] where films were massproduced by a specialised labor force in much the same way as an automobile factory mass produced cars.“⁷³¹ Im Falle von Kulturprodukten allerdings, und hier ganz besonders im Falle von Unterhaltungsware, ist es jedoch unmöglich, das Publikumsinteresse aufrecht zu erhalten, *ohne* die Produkte für das Publikum deutlich erkennbar in der Themenwahl und Darstellung zu variieren. Letzteres bildet die unverzichtbare Grundlage für eine standardisierte Produktion, wie Bächlin ausführt:

„Vom Gesichtspunkt der Risikominderung und der Absatzleistung aus muß die Produktion [...] versuchen: 1. *die Grundelemente der vorherrschenden geistigen und emotionalen Bedürfnisse festzustellen*, wofür der Vergleich der Besucherzahlen für Filme verschiedener Inhalte und verschiedener Darstellungsweise im Laufe einer längeren Zeitspanne Anhaltspunkte zu vermitteln vermag, 2. *diese Grundelemente unter Berücksichtigung zeitlich bedingter Bedürfnisschwankungen in möglichst vielfältigen Formen*, d.h. Variationen, in den einzelnen Filmen *zum Ausdruck zu bringen*. [Herv. i. O.]“⁷³²

Mit Hilfe der Publikumsbeobachtung (Besucherstatistiken, Publikumsumfragen etc.), versuchte die Filmindustrie schon seit den späten 20er Jahren möglichst nahe an den Bedürfnissen der breiten Zuschauer-masse zu bleiben. Eine weitere, damit verbundene Möglichkeit der finanziellen Risikominderung sei die stärkere Konzentration auf ausgewählte Publikumsgruppen, denn deren exakte Beobachtung gestatte es, „die Bedürfnisstruktur zu untergliedern und *Filme herzustellen, die sich an genauer abgrenzbare Gesellschaftsschichten richten*. [Herv. i. O.]“⁷³³ So entstanden schon zur Stummfilmzeit zahlreiche thematische Nischen mit besonderen inhaltlichen und erzählerischen Konventionen, die bestimmte Zielgruppen bedienen: die „Filmromanze“ für Frauen, der Trickfilm für Kinder, der Horror- und Gangsterfilm für männliche Jugendliche und junge Erwachsene. Doch auch im Fall der Nischenware gilt, dass von wenigen Ausnahmen abgesehen (etwa Kunst- und Avantgardefilme), das Publikum hinsichtlich der Refinanzierung *nie zu klein* gewählt sein darf. Ebenso setzt sich die Strategie des *universal appeal* aufgrund finanzieller Pressionen auch in den Nischenfilmen fort, sodass die Produkte hier ebenfalls auf ein möglichst großes Publikum ausgerichtet sind, etwa auf *alle* Frauen, *alle* Kinder oder *alle* Jugendlichen. Bereits um 1900 hatten die Hersteller der ersten Kurzfilme und visuellen Anekdoten diesen allgemeinen Zusammenhang von Filminhalt und Kassenerfolg erkannt.⁷³⁴ Auch Hoppenstand bemerkt zum frühen Kino: „It was an important discovery for the fledgling film industry, the idea that the content of a movie could have a dramatic impact on how well or how poorly that movie sold tickets.“⁷³⁵ Das Bestreben der Produzenten, ihr Unterhaltungsangebot nach Maßgabe des *universal appeal* zu gestalten, kann daher als

730 Vgl. Cook: *A History of Narrative Film*, S. 264ff.

731 Hoppenstand: *Hollywood and the Business of Making Movies*, S. 225.

732 Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 163.

733 Ebd., S. 163.

734 Vgl. Sklar: *Movie-Made America*, S. 23.

735 Hoppenstand: *Hollywood and the Business of Making Movies*, S. 223.

konstantes Merkmal der Spielfilmherstellung angesehen werden. Das zeigt sich nicht nur am bloßen Weiterbestehen dieses Leitsatzes innerhalb des Filmsystems, sondern an dessen Intensivierung und Fortentwicklung als *High Concept*: laut Blanchet eine Strategie, die auf die Herstellung von Spielfilmen abziele, dessen Inhalt und sonstige Vorzüge „in einem oder wenigen Sätzen klar charakterisierbar“ sind.⁷³⁶ Folglich lautet Blanchets Definition: „High Concept: Leicht kommunizierbare Grundidee für einen Film, der schon allein auf Grund dieser Grundidee das Interesse des Publikums auf sich zieht.“⁷³⁷ Für den amerikanischen Filmwissenschaftler Justin Wyatt ist die *High-Concept*-Strategie erst in den 70er Jahren entstanden und repräsentiere eine über den Grundsatz des *Universal Appeal* hinausgehende Maxime:

„While the idea must be easily communicated and summarized, the concept must also be marketable in two significant ways: through the initial 'pitch' for the project, and through the marketing, the 'pitch' to the public.“⁷³⁸

Der *pitch*, auch *hook* oder *logline* bezeichnet, bildet seit den 70er Jahren einen festen Bestandteil im filmischen Auswahl- und Herstellungsprozess.⁷³⁹ Den Schritten der eigentlichen literarischen Ausarbeitung wie etwa *synopsis*, *treatment* und *shooting script* vorgelagert, dient der *pitch* vordergründig der Kanalisierung von Information. So formulierte es auch der berühmt gewordene US-Regisseur Steven Spielberg: „If a person can tell me the idea in 25 words or less, it's going to make a pretty good movie. I like ideas, especially movie ideas, that you can hold in your hand.“⁷⁴⁰ Hierbei zeigt sich jedoch, dass ein solches Auswahlkriterium zwangsläufig Rückwirkungen auf die Gestaltung der audiovisuellen Narrative hat, da es sich – von besonderen Einzelfällen abgesehen – insgesamt zugunsten einer geringeren inhaltlichen Komplexität auswirkt.⁷⁴¹ Neben dieser allgemeinen Vereinfachungstendenz hat auch das von Wyatt per definitionem zum *High Concept* dazugehörige Marketing einen Einfluss auf die Gestaltung der Filmnarration. Wie Wyatt schreibt – und hier bestätigt er die Aussagen zum potentiell großen Einfluss äußerer Geldgeber auf Form und Inhalt der Filmnarration (vgl. II.3.2) – trägt die *High-Concept*-Strategie dazu bei, die Gestaltung von Spielfilmen zwecks antizipierter Publikumserwartungen, rekursiver Werbung (z.B. Filmslogans auf Plakaten) oder zugunsten der Werbung für Fremdprodukte zu verformen (vgl. Anhang 7).⁷⁴² So kann es sogar zu Auffälligkeiten in der filmischen Präsentation kommen, etwa zur Integration von stark betonten zusätzlichen Erzählelementen, „[...] leading to moments which seem excessive given

736 Vgl. Blanchet: *Blockbuster*, S. 155; Litwak: *Reel Power*, S. 72ff.

737 Blanchet: *Blockbuster*, S. 257.

738 Justin Wyatt: *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood* (Austin, 1994), S. 8.

739 Vgl. Jurgen Wolff/Kerry Cox: *Successful Scriptwriting* (Cincinnati, 1988), S. 8-9. Die Autoren führen hier aus:

„A 'hook' is an aspect of a story that allows it to be quickly and interestingly summarized in a line or two.“;

Glenn Bossik: *The Logline: What It Is, Why You Need It, How To Write It*, in: Eric Bossik/Glenn Bossik (Hrsg.): *Scriptologist.com* - „The Portal For Screenwriters, Filmmakers & Actors“ (Online-Portal), [URL:

<http://www.scriptologist.com/Magazine/Tips/Logline/logline.html>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019. Der Autor definiert den Begriff wie folgt: „A logline is a one-sentence summary of your script. It's the short blurb in TV

guides that tells you what a movie is about and helps you decide if you're interested in seeing it. It's the grabber that excites your interest.“

740 Zit. n. Wyatt: *High Concept*, S. 13.

741 Vgl. Blanchet: *Blockbuster*, S. 155.

742 Vgl. Wyatt: *High Concept*, S. 24ff.

the story's development. These are the moments which tend to be extracted and used for advertising due to their striking aesthetic quality.“⁷⁴³ Während aber ein Filmwissenschaftler wie Wyatt hierbei von „significant deviations in terms of composition“⁷⁴⁴ spricht und sich damit – wie der journalistische Filmkritiker – letztlich auf einer normativen Ebene bewegt, liegt der geschichtswissenschaftliche Wert solcher visuellen Erzählelemente, sofern sie in einem bestimmten Zeitraum häufig genug in Spielfilmen vorkommen, in der naheliegenden Annahme, dass sie womöglich von einer deutlichen Mehrheit des Publikums akzeptiert werden; daraus könnten sich dann etwa Schlüsse auf das Sag- und Zeigbare innerhalb einer bestimmten historischen Phase ergeben.

Es liegt noch ein weiterer Effekt des *High Concept* vor, der in gleicher Weise für den Historiker von Bedeutung sein kann: der sog. „film narrative cycle“. Nach Hoppenstand handelt es sich dabei um einen direkten Effekt der *High-Concept*-Praxis, d.h. um „[...] the method by which the film industry 'cannibalizes' previously successful story forms and repackages them as a new cinematic product.“⁷⁴⁵. Doch genauso wie diese aus den 70er Jahren stammende Methode letztlich nichts anderes als eine intensiviertere Version der bereits in den 20er Jahren etablierten *Universal-Appeal*-Maxime darstellt, so ist gleichfalls der durch sie bewirkte zyklische Neuauswertung filmischer Erzählungen und Filmvorlagen lediglich die Fortsetzung eines lange vorher beobachteten Phänomens. Mit Blick auf das Mitte der 20er Jahre aufkommende „formula picture“, d.h. die schon damals zahlreichen, schablonenhaft angefertigten Kinoprodukte (z.B. Slapstick-, Western- und Liebesfilme), spricht Jacobs vom „'cycle' in motion pictures“, also vom *film narrative cycle* (vgl. III.5).⁷⁴⁶ Die Praxis der zyklischen Wiederholung erklärt z.T. die häufige Wiederkehr erfolgreicher Narrationsinhalte. Diese Verbindung von kommerziellen Antrieben und Praktiken, die im Grunde seit Erfindung des Films vorherrschen,⁷⁴⁷ mit einem stark ausgeprägten Kollektivcharakter, einer großen sozialen Reichweite und hohen kulturellen Prägekraft, lässt vermuten, dass sich in Spielfilmen – der bedeutendsten Gruppe audiovisueller Erzählquellen – Spuren finden lassen von den zur Herstellungszeit unbewussten (bzw. kaum reflektierten) kollektiven Tendenzen.

II.4 Felder der Kulturproduktion und Mentalitäten

Nicht allein die Orientierung am maximalen Zuschauerkreis lässt Spielfilme als aussagekräftige zeithistorische Relikte erscheinen. Auch deren enge Verschränkung mit anderen Massenmedien wie Musik, Musikvideo, Comic, Groschenroman, Hörspiel, Brett- und Computerspiel etc. (vgl. Anhang 1, Abb. 15-17), könnte für sozial- und kulturgeschichtliche Fragestellungen von außerordentlicher

743 Ebd., S. 24.

744 Ebd., S. 16.

745 Hoppenstand: *Hollywood and the Business of Making Movies*, S. 232, vgl. S. 236ff.

746 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 296.

747 Vgl. Hoppenstand: *Hollywood and the Business of Making Movies*, S. 240f. Hoppenstand schreibt hier: „During its hundred-year history, movies have always been tied to business practices. [...] Many of these marketing developments that first appeared over eighty years ago remain an important part of contemporary filmmaking.“

Bedeutung sein. Das wurde außerhalb der deutschen Geschichtswissenschaft, die sich lange Zeit mit materialistischen Geschichtsdeutungen, mit Lamprechts Kulturgeschichte und später mit der französischen Annales-Schule schwer getan hatte, relativ früh erkannt. Angeregt durch die seit den 30er Jahren florierende (sowie vom NS-Regime geförderte) Volksgeschichte,⁷⁴⁸ bemerkte der Musikwissenschaftler Walter Panofsky zum kulturhistorischen Aussagewert des Kinofilms:

„Es gehört zu den aufschlußreichsten Beobachtungen über die enge Verwurzelung des Films mit der Massenpsyche, wenn man einmal den Versuch macht, in der Bevorzugung wie in der Behandlung stofflicher Komplexe die Mentalität der einzelnen Nationen zu erkennen. [...] wenn der Film tatsächlich zeitgebunden sein soll, so muß sich auch in seiner inhaltlichen Form etwas von der nationalen Eigenart der Massenseelen zeigen. Gerade ein Ausdrucksmittel, das in jenen hier geschilderten Anfangsjahren so bewußt auf die Massen abgestimmt wurde, mußte bei aller Über-Nationalität der Bildersprache dennoch stilistische Besonderheiten zeigen, die der Mentalität der einzelnen produzierenden Nationen entsprachen.“⁷⁴⁹

Abgesehen von den Schwierigkeiten, die unscharfe und überladene Begriffe wie Massenseele oder Massenpsyche aufwerfen, dürfte die Gleichsetzung von Mentalität mit „nationaler Eigenart“, d.h. mit einem mehr oder weniger allumfassenden *Nationalcharakter* – ein Begriff, den bereits Max Weber als wissenschaftlich unergiebiges, weitgehend ahistorisches Konstrukt verworfen hatte⁷⁵⁰ – aus heutiger Sicht einige ernste theoretische und forschungspraktische Probleme bereiten. Als äußerst beliebte Massenmedien könnten Kino und später Fernsehen dennoch geistig-kulturellen Massenphänomenen vorauslaufen, sie bündeln und sie verstärken. Ein direkter Rückschluss von den Massenmedieninhalten auf die geistigen Tendenzen in historischen Publika, wie von Kracauer versucht, scheint jedoch wenig überzeugend (vgl. II.1). Im Folgenden sollen deshalb die bisher mit Hilfe der bourdieuschen Sozialtheorie herausgearbeiteten Merkmale des Filmsystems als eines gesamtgesellschaftlich bedeutsamen Feldes der Kulturproduktion (Kollektivcharakter der Herstellung, ausgeprägte Heteronomie, Überwiegen des Prinzips der externen Hierarchisierung etc.) als die argumentative Grundlage dienen für die hier aufgestellte These vom erhöhten Wert des Spielfilms für zeithistorische Fragestellungen und hier insbesondere für das Erkenntnisinteresse einer sozial- und kulturhistorisch ausgerichteten Forschung.

Neben den traditionellen historischen Forschungsbereichen der Diplomatie-, Staats- und politischen Ereignisgeschichte, die sich überwiegend auf das zielgerichtete, rationale Handeln von Individuen und kleinen Gruppen an der Spitze der gesellschaftlichen Entscheidungshierarchie konzentrieren, befasst sich die Fachwissenschaft spätestens seit Mitte des 20. Jhs zunehmend mit weiteren, davon abweichenden Forschungsfeldern und Problemkreisen. So gehören Alltags- und Massenphänomene – Strukturen, Handlungsweisen, Prozesse, Verhältnisse – abseits des Staatsbetriebs und fernab der jeweiligen Elitenkultur, mittlerweile zum legitimen Forschungsbereich von Historikern.⁷⁵¹ Die

748 Vgl. Willi Oberkrome: *Volksgeschichte. Methodische Innovation und völkische Ideologisierung in der deutschen Geschichtswissenschaft 1918-1945* (Göttingen, 1993).

749 Walter Panofsky: *Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte. Versuch einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Lichtspiels in seinen Anfangsjahren* (Würzburg, 1944), 2. unveränderte Auflage, S. 73.

750 Vgl. Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss einer verstehenden Soziologie* (Tübingen, 1976), 5. Aufl., S. 55.

751 Vgl. Jürgen Kocka: *Sozialgeschichte* [S. 265-269], in: Stefan Jordan (Hrsg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe* (Stuttgart, 2002).

intensivere Beschäftigung mit Massenphänomenen hat zuerst in der Wirtschafts-, Struktur- und Volksgeschichte, später dann in der Sozial- bzw. Gesellschaftsgeschichte stattgefunden. Seit den 60er und 70er Jahren erfolgte schließlich die Institutionalisierung der Sozialgeschichte und in deren Gefolge auch der Aufstieg der „Geschichte der Mentalitäten, des Kollektivbewusstseins und der Kultur im anthropologischen Sinn“.⁷⁵² Laut Volker Sellin ist die Mentalitätsgeschichte seit den 80er Jahren „als eigenständiger Teilbereich oder wenigstens als ein spezifischer Ansatz historischer Forschung heute grundsätzlich anerkannt.“⁷⁵³ Das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse, einen „Geist“ oder geistige Grundtendenzen bzw. Dispositionen aus den Relikten der Vergnügungs- und Alltagskultur offenzulegen, ist im Kern geistige Strukturforschung, sprich: Mentalitätsgeschichte. Wenn sich Kino- und TV-Filme daher nicht als historische „Dokumente“ oder Quellen „im positivistisch-wissenschaftlichen Sinn“ eignen,⁷⁵⁴ sondern als Quelle für schwer fassbare, verborgene Tendenzen und Strukturen in Großkollektiven, dann bedarf der Begriff „Mentalität“ einer genaueren Klärung: Was ist unter dem Konzept der Mentalität zu verstehen? Was sind die zentralen Prämissen der Mentalitätsgeschichte? Was sind ihre bisherigen Vorzugsquellen und lassen sich Bildtonerzählungen als mentalitätsgeschichtliche Vorzugsquellen in der Zeitgeschichte fassen? Letztere Frage ist von großem Gewicht, v.a. wenn es abschließend darum gehen soll, die erhöhte Forschungsrelevanz der Quellengruppe Spielfilm im Hinblick auf ihre Tauglichkeit als Gegenstand einer teildisziplinären Beschäftigung zu diskutieren (vgl. III.3).

II.4.1 Zur Definition des Mentalitätsbegriffs

In seiner Untersuchung der Grenzen des bewussten und ebenso auch *unbewussten* individuellen Handelns im Geschichtsprozess, gelangt Rudolf Vierhaus zu folgender Einsicht:

„Der aufgeklärt-idealistische Begriff des Individuums hat seine Überzeugungskraft in dem Maße eingebüßt, wie erkannt wurde, daß das Denken und Handeln der Menschen in erheblichem Umfange von unterbewußten Motiven gesteuert, von kollektiven Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Lernmustern geprägt, von alltäglicher Lebenspraxis und ihrer Symbolwelt konditioniert ist. [...] [O]hne strukturelle Analyse des jeweiligen Handlungsspielraums ist auch individuelles Handeln nicht zu erklären.“⁷⁵⁵

752 Kocka: *Sozialgeschichte in Deutschland seit 1945*, S. 16; vgl. Jordan: *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, S. 98ff., weil es „beiden um eine historische Erforschung von sozialen Kollektiven beziehungsweise Strukturen geht“, seien die Trennlinien zwischen der Sozial- und der Mentalitätsgeschichte auf den ersten Blick unscharf, so Jordan (vgl. S. 164); Jürgen Kocka: *Sozialgeschichte in Deutschland seit 1945: Aufstieg, Krise, Perspektiven. Vortrag auf der Festveranstaltung zum 40-jährigen Bestehen des Instituts für Sozialgeschichte am 25. Oktober 2002 in Braunschweig*, in: Friedrich-Ebert-Stiftung (Hrsg.): *Gesprächskreis Geschichte*, Band 47 (Bonn, 2002), Online-Ausgabe, [URL: <http://library.fes.de/pdf-files/historiker/01440.pdf>], das PDF-Dokument hat 37 Seiten, hier S. 5ff.; Max Weber, der die Entstehung des modernen Kapitalismus zum Teil auf die protestantische Erwerbsethik und die durch sie erzeugte Gesinnung zurückführt, wird neben Carl Erdmann und Norbert Elias mit einigem Recht als früher deutscher Mentalitätshistoriker behandelt. Vgl. Volker Sellin: *Mentalität und Mentalitätsgeschichte* [S. 555-598], in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 241 (1985), S. 597; Le Goff: *Eine mehrdeutige Geschichte*, S. 19.

753 Sellin: *Mentalität und Mentalitätsgeschichte*, S. 557-558.

754 Vgl. Wohlfeil: *Das Bild als Geschichtsquelle*, S. 92 u. 99; Lagny: *Kino für Historiker*, S. 466.

755 Rudolf Vierhaus: *Handlungsspielräume. Zur Rekonstruktion historischer Prozesse* [S. 289-309], in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 237 (1983), S. 308-309.

Derartige Überlegungen bilden den Ausgangspunkt mentalitätsgeschichtlicher Forschung. Ihr geht es darum, den Rubikon zwischen bewusstem individuellem Handeln einerseits und unbewussten kollektiven Handlungseinflüssen andererseits zu überschreiten; d.h. die kaum reflektierten kulturellen Einflüsse auf das kollektive wie individuelle Handeln aufzudecken. Aber was ist unter dem Begriff „Mentalität“ genau zu verstehen? Laut Volker Sellin ist das eine selten gestellte Frage, auf die selbst von Seiten der Fachhistorie völlig unterschiedliche Antworten formuliert werden.⁷⁵⁶ So bleibt selbst der prominente Mentalitätshistoriker Le Goff in der Bestimmung dieses Begriffs wage:

„Die Ebene der Mentalitätsgeschichte ist die des Alltäglichen und des Automatischen, dessen, was den individuellen Subjekten der Geschichte entgeht, weil es den unpersönlichen Inhalt ihres Denkens ausmacht.“⁷⁵⁷

Diesen strukturellen Charakter hebt auch Gilcher-Holtey hervor, wenn sie Mentalität in Anlehnung an Adorno als „gleichmaßen strukturiertes und strukturierendes Denkmuster“ begreift, „das, durch Meinungen, Einstellungen und Wertvorstellungen konstituiert, in wechselnder Intensität Handlungsweisen beeinflusst.“⁷⁵⁸ Beide Definitionsversuche verweisen auf die erhöhte Bedeutung der kollektiven Praxis für die historische Mentalitätsforschung.

Rolf Reichardt hat die Problematik des Zusammenhangs von bewussten Denkinhalten, konkreter gesellschaftlicher Praxis und Mentalitäten betont, als er die letzteren „zwischen Ideen und Verhalten, Doktrin und Stimmung, an der Verbindungsstelle von Individuellem und Kollektivem, Absichtlichem und Unwillkürlichem“ verortete.⁷⁵⁹ Sein Fachkollege Sellin jedoch, der sich sehr intensiv mit den verschiedenen Definitionsversuchen des Mentalitätsbegriffs auseinandergesetzt hat, stößt bei Reichardts Definition auf große Schwierigkeiten. So fragt er sich, „wie es zwischen Verhalten und Vorstellung etwas geben soll, das an beiden teilhat.“⁷⁶⁰ Unzufrieden mit dieser und den anderen, bereits bestehenden Begriffsbestimmungen, formuliert Sellin eine eigene: der Untersuchungsgegenstand der Mentalitätsgeschichte, das seien zunächst die „Zuordnungen, die eine Kollektivität durchschnittlich gegenüber Zuständen, Ereignissen und Situationen in unmittelbarer Sinnge-
wissheit vornimmt.“ Das wirft aber die Frage auf, inwieweit dem Vorbewußten überhaupt eine Sinnge-
wissheit unterstellt werden kann. Erhalten automatisierte Handlungen oder Äußerungen denn nicht erst dann ihren Sinn (zurück), wenn der Betreffende zur Reflexion seines Handelns aufgefordert wird? Tatsächliche Sinnge-
wissheit ist abseits ideologischer Entwürfe und systematisierter Denkinhalte wohl kaum zu erwarten. Allerdings kommt Sellins Definition derjenigen Reichardts ohnehin sehr nahe, wenn er Mentalitäten ergänzend bestimmt als „Tendenzen und Dispositionen, bestimmte Situationen, die ein Verhalten auslösen, in charakteristischer Weise zu deuten.“⁷⁶¹ So betrachtet tritt Mentalität doch wieder als ein zwischen Verhalten und Vorstellung, Handeln und

756 Vgl. Sellin: *Mentalität und Mentalitätsgeschichte*, S. 558ff.

757 Le Goff: *Eine mehrdeutige Geschichte*, S. 21.

758 Gilcher-Holtey: *Plädoyer für eine dynamische Mentalitätsgeschichte*, S. 478.

759 Vgl. Rolf Reichardt: »*Histoire des Mentalités*«. Eine neue Dimension der Sozialgeschichte am Beispiel des französischen Ancien Régime [S. 130-166], in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Band 3 (1978), S. 131.

760 Sellin: *Mentalität und Mentalitätsgeschichte*, S. 569.

761 Ebd., S. 588, vgl. S. 587f.

Denken, Tat und Deutung stehender geistiger Faktor auf, der den Verlauf der gesellschaftlichen Praxis mitbestimmt. Folglich konstatieren auch die Herausgeber eines mentalitätsgeschichtlichen Sammelbandes in aller Knappheit: „Mentalitäten‘ stehen zwischen Individuellem und Kollektivem, zwischen Idee und Verhalten.“⁷⁶² Vielleicht mag eine zusätzliche, negative Definition helfen: Für den Historiker kann der Begriff „Mentalität“ für *alle diejenigen Einflüsse* auf ein bestimmtes kollektives Handeln in der Vergangenheit stehen, *die nicht allein aus den bewussten Denkinhalten vollständig abgeleitet und erklärt werden können*. Sehr wahrscheinlich behält aber Le Goff mit seiner Einschätzung Recht, dass dem Mentalitätsbegriff per se eine gewisse Unschärfe anhaftet.⁷⁶³ Das liegt wohl daran, dass sich dieses Phänomen nicht „materialisiert“, dass es niemals „an sich“ vor Augen tritt oder dass es sich dem Historiker im jeweils ausgewählten Quellenmaterial buchstäblich und „faktisch“ präsentiert, sondern sich aus methodisch abgesicherten, interpretativen Zusatzleistungen ergibt. Mentalität gleicht eher einem historischen *Phantom*, dem nur in den Spuren des vergangenen menschlichen Handelns und Verhaltens, in den Ergebnissen der kollektiven Lebensäußerungen und daher bestenfalls zwischen den Zeilen (und Bildelementen) der auf uns gekommenen Quellen nachgespürt werden kann.

Nachdem nicht alle menschlichen Lebensregungen vollständig logisch, vernünftig oder auf ganz bestimmte Ziele ausgerichtet sind, sondern im individuellen wie kollektiven Rahmen durchaus Fragen nach ihrer Sinnhaftigkeit und nach dem eigentlichen, ihnen zugrundeliegenden Kalkül aufwerfen, und nachdem die organisierte menschliche Gesellschaft trotz all ihrer inneren Konflikte und Widersprüche, trotz all der mannigfaltigen gegenläufigen Tendenzen, der unkoordinierten Gewaltausbrüche, der chaotischen und bisweilen völlig vernunft- und ziellos scheinenden Aktivitäten ihrer Mitglieder dennoch erfolgreich weiterbesteht, bleibt anzunehmen, dass dies nicht bloß das Ergebnis einer langen Kette glücklicher Zufälle ist.⁷⁶⁴ Es liegt vielmehr nahe, dass es neben den schriftlich fixierten Ideen, den ausdrücklichen Handlungsabsichten, den elaborierten politischen Programmen auf der einen Seite, und den tatsächlich beobachtbaren kollektiven Handlungen und Verhaltensmustern auf der anderen, noch eine dritte Größe gibt, die sich mit den beiden anderen in einem wechselseitigen Beeinflussungsverhältnis befindet; was das filigran scheinende Gleichgewicht der Kräfte zusätzlich austarieren hilft. Bourdieu nennt es die „Konzertierung ohne Dirigent“, die seiner Meinung nach „selbst dann für Regelmäßigkeit, Einheitlichkeit und Systematik der Praktiken sorgt, wenn die einzelnen Vorhaben weder spontan noch gezwungenermaßen geordnet werden“.⁷⁶⁵ Folglich können neben den Ideologien und den anderen bewussten Inhalten des Denkens, sowie neben den konkreten Handlungen in historischen Kollektiven, mit genügender Plausibilität auch

762 Mitarb. und Schüler: *Vorwort* [S. 9-11], in: Mitarb. und Schüler (Hrsg.): *Mentalitäten und Lebensverhältnisse. Beispiele aus der Sozialgeschichte der Neuzeit. Rudolf Vierhaus zum 60. Geburtstag* (Göttingen, 1982), S. 9.

763 Vgl. Le Goff: *Eine mehrdeutige Geschichte*, S. 18.

764 Dass der Zufall und ebenso das bewusste, zielgerichtete Handeln von Individuen und Kollektiven durchaus historische Größen darstellen und einen großen Einfluss auf den gesamten Geschichtsverlauf hatten (und auch in Zukunft haben), sei unbestritten.

765 Vgl. Bourdieu: *Sozialer Sinn*, S. 110.

Mentalitäten postuliert werden. Man kann sich letztlich damit begnügen, dass Mentalitäten an erster Stelle *wissenschaftliche Konstrukte* darstellen, also für Historiker lediglich als Behelfsmittel zur Erklärung kollektiven Wahrnehmens, Handelns und Verhaltens dienen.

II.4.2 Ideologie und Mentalität als Komplementärkonzepte

Das Hauptaugenmerk mentalitätshistorischer Untersuchungen lag anfangs auf weiter zurückliegenden historischen Teilepochen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit.⁷⁶⁶ Mit den sukzessive abnehmenden innerfachlichen Vorbehalten gegenüber dieser Forschungsperspektive begann sich die mentalitätsgeschichtliche Forschung allmählich auf jüngere Zeitabschnitte und letztlich sogar auf die Epoche der Mitlebenden auszudehnen.⁷⁶⁷ Dass in der Zeitgeschichte nunmehr nicht nur politische Programme, Ideologien und Glaubenssysteme, sondern ebenso auch vorbewusste geistige Dispositionen bzw. mentale Tendenzen zu gleichberechtigten Gegenständen der historischen Forschung erhoben sind, dürfte u.a. an der bisweilen hohen Ausstrahlungskraft neuer Forschungstrends liegen. Einer erhellenden These Volker Sellins zufolge mag noch ein weiterer Grund dafür vorliegen, warum sich gerade die zeitgeschichtliche Mentalitätsforschung als fruchtbar erweisen dürfte: Mentalitäten füllen demnach für die unzähligen, in komplexen und unübersichtlichen Kollektiven lebenden und handelnden Menschen eine essentielle Orientierungsfunktion aus, weil sie einen Rahmen schaffen, der sozialen Großgruppen dazu dient, den Individuen während all ihrer Handlungen stets eine „unwillkürliche Sinngevißheit zu vermitteln“.⁷⁶⁸ Mentalitäten wären demnach „ein vortheoretisches Wissen, kraft dessen jedermann sich in der Gesellschaft verhält.“⁷⁶⁹ Daneben existieren die Ideologien, deren Funktion laut Sellin u.a. darin besteht, „in den Fällen, wo die traditionelle Sinngevißheit versagt, eine willkürliche Sinnsetzung zu vollziehen.“⁷⁷⁰ Der eigentliche Wert dieser These liegt darin, dass Sellin sie mit der weiteren Annahme verbindet, dass die moderne Epoche ein *Zeitalter des beschleunigten Ideologien- und Mentalitätenwandels* darstelle:

„Überall gehen der Bildung von Ideologien offenbar neue Erfahrungen voraus, deren Bedeutung sich aus dem gesellschaftlichen Wissensvorrat nicht unmittelbar ergibt. Die Vermutung liegt nahe, daß das industrielle Zeitalter, zu dessen konstitutiven Merkmalen der gesellschaftliche Wandel gehört, in weit höherem Maße der Ideologien bedarf als die vorhergehende Epoche. Insofern wäre zu überlegen, ob die moderne Revolution ein Zeitalter der Mentalitäten in ein Zeitalter der Ideologien übergeführt haben könnte. Wahrscheinlich wäre es richtig, wenn schon von einem Zeitalter der Ideologien, dann zugleich von einem Zeitalter der Beschleunigung des Mentalitätenwandels zu sprechen. Ideologien werden von irgend jemandem geprägt. Sind sie in der Gesellschaft oder in einer gesellschaftlichen Gruppierung erfolgreich – das heißt, überzeugen die Sinnsetzungen, die sie enthalten –, dann müssen

766 Neben den bereits genannten Beiträgen siehe auch Rolf Sprandel: *Mentalitäten und Systeme. Neue Zugänge zur mittelalterlichen Geschichte* (Stuttgart, 1972); Cord Meckseper/Elisabeth Schraut: *Mentalität und Alltag im Spätmittelalter* (Göttingen, 1985); František Graus (Hrsg.): *Mentalität im Mittelalter* (Sigmaringen, 1987).

767 Vgl. Werner K. Blessing: *Staat und Kirche in der Gesellschaft. Institutionelle Autorität und mentaler Wandel in Bayern während des 19. Jahrhunderts* (Göttingen, 1982); Johannes Kunisch: *Fürst – Gesellschaft – Krieg. Studien zur bellizistischen Disposition des absoluten Fürstenstaates* (Köln u.a., 1992); Peter Dintzelbacher (Hrsg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte* (Stuttgart, 2008), 2. erg. Aufl.

768 Sellin: *Mentalität und Mentalitätsgeschichte*, S. 584.

769 Ebd., S. 579

770 Ebd., S. 584.

sie sich früher oder später zu selbstverständlichen Sinngevißheiten, zu Mentalitäten, fortbilden.“⁷⁷¹

Demnach ist Ideologie als eine Art reflektierter Mentalität zu verstehen, d.h. als ein Phänomen, dem besonders dann eine erhöhte gesellschaftliche Tragweite zukommt, sobald die Praxis von Klassen, Milieus etc. mit den gegebenen Verhältnissen in ein immer größeres und schließlich offensichtliches Missverhältnis gerät. Anders gesagt: erwachsen dem sich wandelnden kollektiven Handeln durch die bereits bestehenden politischen, ökonomischen, kulturellen Rahmenbedingungen und strukturellen Gegebenheiten ernste Hindernisse, dann wird entweder das immer deutlicher abweichende kollektive Handeln in seine gewohnten Bahnen zurückgedrängt, oder es werden dessen Hemmnisse über eine Veränderung der äußeren Strukturen aus dem Weg geräumt. Beides jedoch geschieht über eine Transformation der unbewussten inneren Strukturen (Mentalitäten) in bewusste und systematisierte Welt- und Gesellschaftsbilder (Ideologien). Erst die ausformulierten und fixierten Ideologien schaffen die notwendige Sinngevißheit in gesellschaftlichen Umbruchs- und Krisenphasen. Sinngevißheit ist allerdings ein Parameter, der in Bezug auf das automatisierte und kaum reflektierte Verhalten nichts erklärt, sondern im Gegenteil ein zusätzliches, der Erklärung bedürftiges Element unterschiebt. Ebenso ist Sellins Aussage, dass Ideologien durch „irgend jemanden“ geprägt werden, unpräzise und sogar irreführend: die Formulierung zielt geradewegs in die falsche Richtung, denn die Verbindung von Mentalität und Ideologie bleibt schließlich die gemeinsam geteilte gesellschaftliche Praxis anonymer Subjekte. D.h. *Ideologien beginnen aufzukeimen, sobald genügend voneinander unabhängige Individuen mit einer bestehenden und von der Mehrheit weiterhin als gültig angesehenen Praxis nicht nur zunehmend in Konflikt geraten, sondern diese unter Berufung auf diverse Gegenentwürfe zu überwinden trachten.* Mit der Vernetzung und dem Zusammenschluss verschiedener gleich- oder ähnlich gesinnter Individuen vollzieht sich dann eine Straffung und Konzentration des weltanschaulichen Inventars, was langfristig eine Ideologie hervorzubringen vermag. Nur so, unter Hinweis auf kollektives Handeln und die daraus erwachsenen gemeinsamen Erfahrungsbestände, die letztlich den Kern von Mentalitäten bilden, macht Sellins Zusatz wirklich Sinn: „Erfolgreiche Ideologien sind selbstverständlich ihrerseits kollektive Verhaltensformen, in denen sich Mentalitäten ausdrücken. Ihre Überzeugungskraft besteht eben darin, daß sie auf eine bereits bestehende Mentalität zugeschnitten sind.“⁷⁷² Sellin bringt zudem Gruppenhandeln und gemeinsame Welterfahrung in seine Argumentation ein, indem er von der „allgemeinen Tatsache“ spricht, „[...] daß neue kollektive Erfahrungen in die gesellschaftliche Wirklichkeitsauslegung integriert werden müssen. Dem kontinuierlichen sozialen und politischen Wandel in der Geschichte muß daher ein schleichender Wandel der Mentalitäten korrespondieren.“⁷⁷³

Etwas modifiziert lautet die Zusammenfassung von Sellins These daher: die Mentalitäten bilden den geistig-kulturellen Nährboden, auf dem Ideologien gedeihen; und erfolgreiche Ideologien, d.h. solche, die im Lauf der Zeit meist ihre politische oder gesellschaftliche Radikalität und Sprengkraft

771 Vgl. ebd., S. 585, vgl. S. 583ff.

772 Ebd., S. 586.

773 Ebd., S. 587.

einbüßen, weil sie die Gründe für ihr Entstehen ausgeräumt haben, beginnen sich allmählich aufzulösen; sie sterben sozusagen ab und werden zu einer weiteren Schicht von kollektiv-geistigem Humus, auf dem dann neue Ideologien sprießen können – sie werden zur geistigen Grundlage des Handelns, sie werden also zu Mentalität. Vermittler und treibende Kraft dieser Prozesse kann jedoch allein das Handeln als *gesellschaftliche Praxis* sein. Letzteres ist von großer Bedeutung, da sonst keine zwingende Verbindung zwischen den beiden Arten kollektiver Denkinhalte vorliegen würde. Insofern trifft die Feststellung mehrerer anderer Autoren zu, dass nicht nur die unbewussten Denkmuster, sondern auch das kollektive Handeln, d.h. die gemeinsam erlebte und erfahrene soziale Praxis, einen wichtigen Aspekt des Untersuchungsgegenstandes Mentalität darstellt.⁷⁷⁴ Sellins Ansatz besitzt den großen Vorteil, dass er das offensichtlichste Merkmal der industriellen Moderne, und zwar die erhöhte Beschleunigung von Umwälzungsprozessen in zentralen Bereichen wie Staat, Wirtschaft, Technik oder Naturwissenschaft, mit der übrigen geistig-kulturellen Entwicklung nicht nur direkt verknüpft, sondern dieser Verknüpfung die enge Wechselbeziehung zwischen dem kollektiv Bewussten und dem kollektiv Unbewussten ergänzend zur Seite stellt. Indem er bewusste wie unbewusste Faktoren als gleichrangig in ihrem Einfluss auf das kollektive Handeln berücksichtigt, macht dieser Ansatz zudem plausibel, warum der Mentalitätenforschung gerade für die Epoche der Zeitgeschichte eine erhöhte Bedeutung zukommen sollte: Das 20. Jahrhundert zeigt sich in der Retrospektive nicht allein als „Zeitalter der tragischen Verkehungen“ mit all der „Dramatik seiner gewaltigen Aufbrüche und Abstürze“⁷⁷⁵, es zeigt sich darüber hinaus als Zeitalter *vermehrter* politischer, sozialer, technischer und kultureller Umbrüche und Wandlungsprozesse. Und gerade die Erfahrung der zunehmenden Geschwindigkeit des allseitigen zivilisatorischen Wandels, der stark beschleunigten gesellschaftlichen Umformungsprozesse und des rasanten Wandels der menschlichen Lebensrealität bilden die entscheidende Bruchlinie der Moderne.⁷⁷⁶

II.4.3 Habitus und Mentalität als Komplementärkonzepte

Sind auch die beiden theoretischen Konzepte Habitus und Mentalität aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive kompatibel? Und könnten dadurch wichtige Fragen beantwortet und bisherige Lücken in beiden Konzeptionen geschlossen werden? Mit beiden Begriffen verbinden sich gewisse Unzulänglichkeiten, die sich bei näherer Betrachtung als komplementäre Anschlussstellen erweisen

774 Vgl. Gerd Tellenbach: *Mentalität* [S. 11-30], in: Erich Hassinger u.a. (Hrsg.): *Geschichte, Wirtschaft, Gesellschaft. Festschrift für Clemens Bauer zum 75. Geburtstag* (Berlin, 1974); Rolf Sprandel: *Mentalitäten und Systeme*, S. 9; Ernst Schulin: *Geistesgeschichte, Intellectual History und Histoire des Mentalités seit der Jahrhundertwende* [S. 144-162], in: Ernst Schulin (Hrsg.): *Traditionskritik und Rekonstruktionsversuch. Studien zur Entwicklung von Geschichtswissenschaft und historischem Denken* (Göttingen, 1979), S. 158ff., Schulin spricht hier von Mentalitäten als „zählebigen Verhaltensmustern“.

775 Helmut Fleischer: *Vorwort* [S. 9-19], in: Helmut Fleischer/Pierluca Azzaro (Hrsg.): *Das 20. Jahrhundert. Zeitalter der tragischen Verkehungen. Forum zum 80. Geburtstag von Ernst Nolte* (München, 2003), S. 17.

776 Vgl. K. H. Metz: *Ursprünge der Zukunft*, S. 450ff.

könnten. Der in der historischen Forschung etablierte Mentalitätsbegriff hat zum einen das Manko, dass er die Elemente seiner Genese und v.a. seines Wandels weitgehend im Dunkeln lässt. Welche Kräfte und Faktoren wirken auf das Entstehen einer Mentalität ein? Wann wird eine unbewusste geistige Strömung oder Tendenz überhaupt zur Mentalität? Und v.a.: Woraus entwickelt sie sich und wodurch wird sie modifiziert? Wie wandeln sich Mentalitäten im 20. Jh., das laut Sellin immerhin das „Zeitalter des beschleunigten Mentalitätenwandels“ ist? Stefan Haas schreibt zur Mentalitätsgeschichte, dass „[...] ihr die Antwort auf den Wandel von Mentalitäten schon deutlich schwerer [fällt]. Wie alle Geschichtsbetrachtungen, die lange Kontinuitäten betonen, fällt die Erklärung von Veränderung schwer.“⁷⁷⁷ Zum Anderen lässt sich der Begriff Mentalität nicht befriedigend eingrenzen, sodass er einmal das gemeinsame Geistig-Unbewusste bzw. „Alles-Verbindende“ einer zu einem bestimmten Zeitpunkt lebenden Gesamtpopulation innerhalb nationaler Grenzen (und sogar darüber hinaus) bezeichnet, ein andermal auf die Einstellungen ausgewählter Kleingruppen (z.B. Berufsgruppen oder politische Bewegungen) abzielt. So fasst Rongstock – hier Peter Dinzelbacher folgend – Mentalitäten als kollektiv wirkende „Weisen und Inhalte des Denkens und Empfindens“, d.h. als Sammelbegriff für Ideologie und Subjektivität.⁷⁷⁸ An dieser Stelle ist daher Peter Schöttlers Kritik zutreffend: „Wo man früher 'Ideen' oder 'Ideologien' sagte, heißt es heute 'M[entalitäten]', so dass die Besonderheit des Konzepts durch Banalisierung und Etikettenschwindel verloren zu gehen droht.“⁷⁷⁹ Jüngere Fachvertreter wie Haas und Hellwig sind deshalb der Meinung sind, der Fachterminus Mentalität sei bis heute nicht präzise genug bestimmt und diene deshalb nur als vager Leitbegriff in der kulturgeschichtlichen Forschung.⁷⁸⁰ Setzt man Mentalität und Ideologie synonym und meint damit bewusste Denkinhalte, dann sind Mentalität und Habitus inkompatibel, weil der Habitusbegriff auf vorrationale, strukturelle Bedingungen des konkreten Handelns abzielt und dabei das soziale Handeln selbst als strukturierende Struktur fasst.

Diese Schwierigkeiten reichen bis in die konkrete geschichtswissenschaftliche Quellenforschung: Selbst wenn einmal die relative Gleichförmigkeit einer Quellengruppe festgestellt ist, bleibt weiterhin offen, wie hoch der *Einfluss des konkreten Produktionsumfeldes* auf die betreffenden Quellen ist, womit der Habitus-Begriff seine forschungspraktische Relevanz erhält. Folglich mahnt Le Goff die Historiker zur Vorsicht, denn seiner Ansicht nach dürfe man nicht außer acht lassen,

„[...] daß die literarischen und artistischen Werke Codes gehorchen, die mehr oder weniger unabhängig von ihrem zeitlichen Umfeld sind. [...] Man darf die Analyse der Mentalitäten nicht von der ihrer Entstehungsorte und Produktionsmittel trennen. [...] Für die Mentalitäten spielen gewisse Teilsysteme eine besonders wichtige Rolle.“⁷⁸¹

Dagegen lässt das Habitus-Konzept wiederum offen, wie die einzelnen sozialen Felder eigene men-

777 Stefan Haas: *Mentalität als kollektivpsychische Disposition*, in: Stefan Haas (Hrsg.): *www.geschichtstheorien.de – Enzyklopädie der Geschichts- und Wissenschaftstheorie* (Online-Portal), 2012, [URL: http://www.geschichtstheorie.de/3_12_2.html], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

778 Vgl. Rongstock: *Film als Mentalitätsgeschichtliche Quelle*, S. 30f.

779 Peter Schöttler: *Mentalitäten* [S. 205-208], in: Stefan Jordan (Hrsg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe* (Stuttgart, 2002), S. 208.

780 Vgl. Hellwig: *Die inszenierte Grenze*, S. 28ff.; Haas: *Mentalität als kollektivpsychische Disposition*.

781 Le Goff: *Eine mehrdeutige Geschichte*, S. 28.

tale Strukturen ausbilden können, ohne sich zentrifugal voneinander zu entfernen, d.h. ohne das einigende Band zu zerreißen, dass die unzähligen Individuen in den modernen Massengesellschaften in ihren Denk- und Wahrnehmungsoptionen unsichtbar zusammenhält. In einer nach Innen überwiegend friedlichen Zivilisation, wie sie z.B. Westeuropa und die USA sind, kann das Gewaltmonopol eines Hobbes'schen „Leviathan“ ja nicht den einzigen Grund dafür ausmachen, dass selbst Krisen- und Umbruchsphasen nur punktuell von Gewaltausbrüchen und dem Niedergang der Ordnung begleitet, sondern stattdessen meist mittels kommunikativer Prozesse austariert werden. Und auch der „geistige Kitt“ einer Gesellschaft, also der kulturelle Urgrund, in dem z.B. die Formen der Alltagsmoral, die moralischen Überzeugungen, die politischen Ideologien oder die großen Weltauslegungen wurzeln, kann mit dem auf relativ kleinräumige soziale Felder ausgelegten Habituskonzept kaum erfasst werden.

Einen ersten Hinweis zur Beantwortung dieser Fragen gibt Le Goff selbst, indem er zur Untersuchung von Mentalitäten bemerkt: „Man erfaßt ihr Entstehen und ihre Verbreitung ausgehend von Entwicklungszentren schöpferischer und verbreitender Milieus, vermittelnder Gruppen und Berufe.“⁷⁸²

Der Zusammenhang von Mentalität und Habitus könnte also darin bestehen, *dass der Habitus eine an soziale Praxen und deren Felder gebundene, relativ kleinräumige mentale Struktur bezeichnet, während Mentalität die zu den kulturellen Produktionsfeldern quer liegenden geistigen Strukturen von Klassen, Schichten, Ethnien und anderen Großgruppen beschreibt*. Der entscheidende Zusammenhang von Mentalität und Habitus bestünde also darin, dass die bedeutenden Felder der Kulturproduktion mit den in ihnen wirksamen Habitusformen einerseits auf die Mentalität ihrer Konsumenten ausgerichtet sind, andererseits aber durch ihre relative Autonomie und Eigengesetzlichkeit selbst Einfluss auf ihr Publikum ausüben können, weil sich die Praxis eines Feldes (und damit der jeweils vorherrschende Habitus) jederzeit – und sogar unabhängig von der Außenwelt – zu wandeln vermag. Die Praktiken einer bestimmten Kulturproduktion – ob nun Kino, Fernsehen, Musik, Literatur etc. – würden in dieser Sicht zwar nur kleinräumige mentale Feldstrukturen ausbilden, doch die Kulturproduktion als Gesamtheit von Praktiken hätte maßgeblichen Einfluss auf die Formierung die Mentalitäten ihrer sozialen Umwelt. Vollständig autonome Produktionsfelder hätten aus mentalitätshistorischer Warte wenig Relevanz; genau genommen wäre die Relevanz eines sozialen Feldes umgekehrt proportional zu seinem Grad an Autonomie, und das umso mehr, je geringer seine soziale Reichweite und die seiner Kulturerzeugnisse ist. Je heteronom ein soziales Feld aber ausgeprägt ist, desto größer dürfte sein Wert für die historische Mentalitätenforschung sein. So im Fall der Herstellung von audiovisuellen Narrativen: der Habitus des filmproduzierenden Systems steht in enger Beziehung zu den Mentalitäten eines Massenpublikums – beides verklammert durch die Logik von Angebot und Nachfrage und die Interdependenz von Herstellung und Verbrauch.

Darüber hinaus dürfte sich der geschichtswissenschaftliche Wert von audiovisuellen Narrativen, in

782 Ebd., S. 28.

dem Maße steigern, wie sich die Verzerrungen und Interferenzen des Produktionsfeldes erkennen und ausklammern lassen. Das wäre eine klassische hilfswissenschaftliche Funktion, wie sie traditionell für zahlreiche ältere Quellengruppen geleistet wird (vgl. IV.3). Es handelt sich um die Aufgabe, einerseits die feldspezifischen Wirkungen und Einflüsse zu kennzeichnen und andererseits diejenigen Elemente abzusondern und gezielt zu erforschen, die eben nicht allein durch die innere Felddynamik verursacht sind und die daher Rückschlüsse auf die geistigen Strukturen der historisch gewordenen Außenwelt erlauben. Legt man Bourdieus Sozialfeldtheorie zugrunde, dann lassen sich im Fall des filmproduzierenden Systems die inneren (bzw. autonomen) Einflüsse im Sinne einer mentalitätsgeschichtlichen Forschung – und im Vergleich zu anderen kulturproduzierenden Feldern wie Literatur, Theater, Musik, Videospiele – leichter abgrenzen und weitgehend vernachlässigen.

II.5 Zum Verhältnis von Habitus und Mentalität am Beispiel der Filmproduktion

Wenn die in den verschiedenen Feldern der Kulturproduktion auftretenden Habitusformen nichts anderes als Mentalitäten in kleinräumigen und relativ klar abgegrenzten sozialen Räumen darstellen, die eng an die im jeweiligen Feld herrschende soziale Praxis und die darin erfolgenden Interaktionen gebunden sind, dann eröffnet das die Frage nach dem spezifischen Habitus des filmproduzierenden Feldes. Im Folgenden sollen daher erstens, Indizien für die These gesammelt werden, dass das Filmsystem als soziales Feld über einen eigenen Habitus verfügt; und zweitens soll dies den argumentativen Ausgangspunkt für das dritte Kapitel vorbereiten, dessen Hauptthese lautet, dass die vorwissenschaftliche akademische Beschäftigung mit dem Kino und selbst die neuere wissenschaftliche Filmtheorie zu großen Teilen selbst dem filmproduzierenden System angehören.

Die neuzeitliche Kulturproduktion – im Zusammenhang mit der industriellen Spätmoderne und der zeitgeschichtlichen Epoche häufig (und mitunter pejorativ) als *Kulturindustrie*⁷⁸³ bezeichnet – wird nicht selten als ein uniformes und kohärentes Phänomen aufgefasst. Folgt man hingegen Autoren wie Powdermaker und Bourdieu, zerfällt die Kulturproduktion in Habitate bzw. soziale Felder: Sie erscheint dann nicht mehr monolithisch, sondern bildet ein diffuses Gemenge aus vielen, komplex interagierenden medienspezifischen Kulturproduktionsfeldern; in Relation zur Gesamtgesellschaft lediglich *soziale Mikrokosmen*, sind sie einerseits zwar an die Restumwelt, d.h. die verschiedenen anderen sozialen Felder in Politik, Ökonomie, Kultur etc. gekoppelt, besitzen andererseits jedoch bis zu einem gewissen Grad Eigengesetzlichkeit. Deshalb lassen sich Mentalitäten bzw. unbewusst strukturierende Denkinhalte nicht restlos mittels der Untersuchung einzelner Arten von Kultur-

783 Vgl. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt a. M., 2006), 16. Aufl., erstmals 1944 veröffentlicht, S. 125ff.; Roger Behrens: *Kulturindustrie* (Bielefeld, 2004); Dieter Prokop: *Der kulturindustrielle Machtkomplex. Neue kritische Kommunikationsforschung über Medien, Werbung und Politik* (Köln, 2005); Heinz Steinert: *Kulturindustrie* (Münster, 2008), 3. überarb. Aufl.

erzeugnissen erforschen und rekonstruieren (vgl. IV.3); und schon gar nicht in dem Sinne, dass man die Herstellerkreise angesichts ihres jeweils ungleich größeren Publikums als Einflussfaktoren vernachlässigen könnte. Dazu schreibt Bourdieu:

„[...] externe Einflüsse wirken sich stets nur über spezifische Kräfte und Formen des Feldes aus, das heißt nachdem sie in einer Weise *umstrukturiert* wurden, die um so tiefer greift, je autonomer das Feld ist, je fähiger es ist, seine spezifische Logik zur Geltung zu bringen, die wiederum nichts anderes ist als seine gesamte, in Institutionen und Mechanismen objektivierte Geschichte.“⁷⁸⁴

Das filmproduzierende System zeichnet sich zwar durch relativ hohe Heteronomie aus, doch besitzt es per definitionem einen eigenen Habitus; wie jedes andere soziale Feld verfügt es über äußere Strukturen (Positionen, Kontrollinstanzen, fixierte Regeln und Vorschriften) und ebenso über innere Strukturen (die ungeschriebenen Regeln, die subjektiv scheinenden und zugleich kollektiv Geteilten Bewertungsmaßstäbe). Während die äußeren Strukturen den Teilnehmern ab dem Zeitpunkt ihres Eintretens in das Feld die objektiven Positionen und ebenso die entsprechenden Ziele (sowie die für deren Verwirklichung geeigneten Verhaltensstrategien) nahelegen, weisen ihnen die inneren Strukturen adäquate, feldkompatible Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster zu. Diese sind in Ansätzen sogar bereits wirksam, sobald ein Individuum die offensichtlichen Regeln des Feldes anerkennt und die damit verbundenen Strategien und Leitideen akzeptiert. Weil einerseits die Teilnahme an der feldspezifischen Praxis schon die Grundlage und Vorbedingung eines wirksamen, feldbedingten Habitus abgibt, und weil eine solche kollektive Praxis andererseits der einzige Grund dafür ist, dass ein Feld überhaupt existiert, lassen sich einzelne Bereiche der Kulturproduktion besonders dann erfolgversprechend für kulturhistorische Untersuchungen heranziehen, wenn die betreffenden Quellengruppen über einen längeren Zeitraum produziert werden. Letzteres bedeutet ja nichts anderes, als dass ein spezifisches Produktionsfeld mit nennenswerter gesellschaftlicher Relevanz dauerhaften Bestand hat. Würde man einen Teilbereich der Kulturproduktion wie die Kino- und TV-Spielfilmherstellung nur als Ansammlung von unabhängig miteinander kommunizierenden und handelnden Individuen begreifen, die lediglich durch zufälligerweise gleichgerichtete Interessen und beruflichen Kontakt miteinander verbunden sind, dann wäre das im Grunde eine folgenreiche *ahistorische Reduktion*. Insbesondere deshalb, weil die gesamte Geschichte der Interaktionen zwischen den einzelnen Produzenten, und zwischen den Produzenten und der Umwelt, immer auch Auswirkung haben auf die nächste Generation der Produzenten, die sich zunächst an der bewährten Praxis ihrer Vorgänger orientieren müssen. So verwandelt sich die gemeinsame Praxis von Individuen zu tradiertem Wissen und dadurch allmählich zu einem Rahmen zukünftiger Praxis. Nicht nur aber in erster Linie deshalb sind massenmediale Produkte mehr oder weniger verzerrte Spiegel ihrer jeweiligen historischen Realität – gebrochen und verzerrt durch die äußeren Bedingungen und durch die jeweils gültigen Regeln ihrer Herstellung.

Wie in allen anderen sozialen Feldern wirken auch im filmproduzierenden System „mentale Dis-

784 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 367.

positionen“, welche sich u.a. als „unspoken assumptions“ manifestieren und z.B. das Selbstverständliche selbstverständlich, das Notwendige notwendig, das Außergewöhnliche außergewöhnlich etc. machen und somit bereits als mentale Strukturen fungieren.⁷⁸⁵ Was sind also die Bestandteile des Habitus in der Kino- und Fernsehfilmherstellung? Erste Hinweise dazu liefern Selektionsinstanzen an der Peripherie des Systems: seit dem Aufstieg des kommerziellen Stummfilmkinos zum lukrativen, populärkulturellen Zeitvertreib, existieren spezielle, auf das Feld und seine besonderen Regeln ausgelegte Leitfäden und Ratgeber. Eine sehr früh auftretende und relativ häufige Gruppe bilden die sogenannten Drehbuchratgeber, deren Zahl mit dem anhaltenden Erfolg des Kinos und später des Fernsehens stetig wuchs und heute kaum noch überschaubar ist.⁷⁸⁶ Diese Monografien werden meist von erfolgreichen Drehbuchautoren oder erfahrenen Lektoren verfasst, also von jahrelangen Teilnehmer und Beobachtern des Filmsystems. In einem solchen Ratgeber wird die Meinung vertreten, dass es originelle Geschichten im Grunde nicht mehr gäbe, sondern nur noch eine „Kunst des Erzählens“, die auch im Filmmedium das bereits Bekannte unendlich variere, weshalb es v.a. darum gehen müsse, sich der gängigen Praxis des Filmhandwerks bestmöglich anzupassen:

„Denn gute Drehbücher entstehen nicht spontan, sozusagen durch Urzeugung, sondern im allgemeinen durch ein gewisses Handwerk beziehungsweise durch ein intuitives Gefühl für bestimmte Regeln, die man bewußt befolgt oder mißachtet. [Herv. i. O.]“⁷⁸⁷

Allerdings mag die eigentliche Wirkung dieser Drehbuchratgeber weniger darin liegen, Amateuren und Halbprofessionellen eine bessere Schreibtechnik oder gar die Finessen der erfolgreichen Drehbuchpräsentation und -vermarktung beizubringen, als das Feld über die schriftliche Fixierung seiner internen Spielregeln nach Innen zu festigen und nach Außen abzugrenzen. Denn obwohl sie sich an einen mehrheitlich außerhalb des Filmfeldes stehenden Personenkreis aus Hobbyfilmern und Film-enthusiasten richten, verhelfen sie nur selten zum unvermittelten Eintritt in das Feld. Die amerikanische Lektorin Eleanor Breese bemerkt dazu: „Viele Firmen lesen unverlangt eingereichte Materialien überhaupt nicht.“⁷⁸⁸ Kenneth Atchity und Chi-Li Wong, Autoren eines Drehbuchratgebers machen ihre Leser ebenfalls darauf aufmerksam, dass Fernsehsender nur ungerne und größere Kino-

785 Vgl. Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S. 40; Bordwell/Thompson: *Sources of Innovation*, S. 119.

786 Vgl. Parsons: *How to Write for the „Movies“*; Bertsch: *How to Write for Moving Pictures*; L'Estrange Fawcett: *Writing for the Films* (London, 1932); Tamar Lane: *New Technique of Screen Writing: A Practical Guide to the Writing and Marketing of Photoplays* (New York, 1936). Eine kleine Auswahl jüngerer, international rezipierter und erfolgreicher Drehbuchratgeber: Lewis Herman: *A Practical Manual of Screen Playwriting for Theater and Television Films* (New York, 1974), 4. Aufl.; Constance Nash/Virginia Oakey: *The Screenwriter's Handbook: What to Write, How to Write It, How to Sell It* (New York, 1978); Dwight V. Swain/Joye R. Swain: *Film Scriptwriting: A Practical Manual* (Boston, 1988), 2. Aufl.; Sydney Field: *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (New York, 1984), 3. Aufl.; Eugen Vale: *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen* (München, 2007), 6. Aufl., erstmals 1982 in den USA veröffentlicht; Kate Wright: *Screenwriting Is Storytelling. Creating an A-List Screenplay That Sells* (New York, 2004); Stephen E. Bowles/Ronald Mangravite/Peter A. Zorn: *The Screenwriter's Manual: A Complete Reference of Format And Style* (Boston, 2005); Laura Schellhardt/John Logan: *Screenwriting for Dummies* (Indianapolis, 2008), 2. Aufl.; Tom Stempel: *Understanding Screenwriting: Learning from Good, Not-Quite-So-Good, and Bad Screenplays* (New Yorks, 2008).

787 Chion: *Techniken des Drehbuchschreibens*, S. 9, vgl. S. 9ff.

788 Breese: *Der Story Editor*, S. 126.

produktionen praktisch niemals von Außen eingereichte Drehbuchentwürfe annehmen.⁷⁸⁹ Einer der Gründe mag die große Menge an neu eingereichten Drehbüchern sein, die hohen Selektion des Materials zwingt. Die Produzentin und langjährige Drehbuchautorin Kate Wright gibt in ihrem Ratgeber an: „In fact, there are over one hundred thousand scripts written every year, and only a few hundred actually make it.“⁷⁹⁰ All das deutet auf ein wachsendes Angebot an Drehbüchern, eine entsprechend hohe Konkurrenz unter den Drehbuchautoren und eine rigorose Auslese der Entwürfe hin. Allerdings muss dem hinzugefügt werden, dass auch *verlangte* Materialien, d.h. Vorlagen aus der Feder professioneller Drehbuchautoren, häufig nicht gelesen werden. So gibt Robert McKee, ein international erfolgreicher Veranstalter von Drehbuchseminaren, zu bedenken: „A writer is a fool to ever make the mistake of believing that a studio executive actually reads what the writer writes.“⁷⁹¹ Die Existenz von im Handel erhältlichen Drehbuchratgebern, ihre stetig wachsende Zahl, mag daher v.a. ein Anzeichen dafür sein, dass es immer größere Hürden gibt, die das Feld von der Außenwelt abgrenzen und die den Eintritt in dieses Feld zunehmend erschweren. Es liegt deshalb die Vermutung nahe, dass verwertbare und letztlich erfolgreiche Drehbücher meist nur *innerhalb* des Feldes entstehen können; dies nicht so sehr deshalb, weil sie die jeweils gültigen formalen und erzählerischen Regeln beachten, deren ironische Brechung, bewusste Verkehrung oder gar völlige Missachtung dem Autor im Nachhinein sogar als besonders innovative Leistung positiv angerechnet werden kann, sondern weil sie auf ganz bestimmte Instanzen, Positionen, informelle Gruppen oder herausragende Entscheidungspersonen innerhalb Feldes zugeschnitten sein müssen. Einen Hinweis darauf geben Atchity/Wong, wenn sie schreiben: „[...] it's more than just a good idea to keep your buyers in mind while you're in the process of identifying good dramatic stories and bringing your treatments of them into focus.“⁷⁹² Die genannten Käufer sind allein die Filmproduktionen, d.h. sehr häufig zeitlich überlastete Entscheidungsträger (sowie das ihnen untergeordnete Lektoren-Personal) in gewinnorientierten Unternehmen. Daher legen Atchity/Wong dem geneigten Leser nahe, einen Drehbuchentwurf auf die möglichen *Erwartungen des jeweiligen TV-Senders oder Filmunternehmens* hin anzufertigen.⁷⁹³ Während also verschiedene Anleitungen wie die Ratgeber für die Drehbuchanfertigung einige der geltenden handwerklichen Regeln festhalten und explizieren, die von den Teilnehmern im Filmsystem befolgt werden, tragen sie gleichzeitig dazu bei, das Feld als eigengesetzlichen sozialen Mikrokosmos nach Außen abzugrenzen: Die Leser lernen zwar formale und inhaltliche Regeln kennen, sie bekommen Einblick in rechtliche und sonstige Grundlagen des Filmautorenberufes und sie werden über adäquate Präsentations-, Verhandlungs- und Verkaufsstrategien aufgeklärt, doch stammt all das aus dem *Zentrum* des Feldes, also gerade aus dem

789 Kenneth Atchity/Chi-Li Wong: *Writing Treatments that Sell. How to Create and Market Your Story Ideas to the Motion Picture and TV Industry* (New York, 1997), S. 158ff.

790 Wright: *Screenwriting Is Storytelling*, S. 3.

791 Robert McKee, zit. n. Litwak: *Reel Power*, S. 191.

792 Atchity/Wong: *Writing Treatments that Sell*, S. 151.

793 Vgl. ebd., S. 152ff.

Bereich, der von Außen schwierig zu beobachten und noch schwieriger zu erreichen ist. So wird das Wissen der Drehbuchratgeber an den äußersten Rand des Feldes – an interessierte Laien und Neueinsteiger – transportiert, also dorthin, wo es zwar relativ selten zur erfolgreichen Anwendung gelangt, aber umso mehr akzeptiert und als gültig anerkannt wird.

Die detaillierten Leitfäden zu erfolgreicher Drehbucharbeit und ebenso auch zur Regie, Kameraführung oder Filmproduktion, gehören im Fall der kommerziellen Filmherstellung zu den offensichtlichsten Indizien für die Existenz eines sozialen Feldes: Wo bereits Regeln formuliert und an eine interessierte „Außenwelt“ mitgeteilt werden können, da liegen mit größter Wahrscheinlichkeit bereits Strukturen vor, die weit über eine bloße und kurzfristige Interaktion bzw. ein direktes, ausschließlich in der Gegenwart begründetes und allein durch Gegenwartsinteressen beeinflusstes Miteinander-Agieren von Individuen hinausgehen. Daneben geben sie auch Hinweise auf einige Kernbestandteile des Habitus – i.e. der vorherrschenden mentalen Strukturen – innerhalb des filmproduzierenden Systems. Ein besonders hervorstechendes Merkmal dieses Habitus bildet der, angesichts des nicht unbedeutenden Anteils an rein kommerziellen Antrieben und ebenso angesichts der hohen Arbeitsteilung und des deutlich kollektiven Charakters nahezu unverbrüchliche Glaube an ein Kunstschaffen im traditionellen Sinne, das laut Chion „beim Drehbuchautor nur eine besondere, eben auf den Film zugeschnittene Anwendung“ finde.⁷⁹⁴ Dieser feste Glaube an die Kohärenz des Produkts, an das letztlich *Kunst-Wollen* hinter aller kommerzieller Kalkulation und ebenso an die Rolle individueller Kreativität und künstlerischer Schaffenskraft im Herstellungsprozess, repräsentiert den im Filmsystem wirksamen Habitus. Mit Blick auf die zahl-reichen feldinternen Konflikte zwischen den verschiedenen Instanzen, Gruppen und Individuen handelt es sich dabei geradezu um den geistigen Schmierstoff, der die immer vorhandene Reibung innerhalb des Feldes zu minimieren hilft. Für den US-Filmwissenschaftler und Autoren eines Drehbuchratgebers Tom Stempel etwa, ist der Spielfilm zwar einerseits ein „highly collaborative medium“, andererseits zeichne sich das Filmschaffen aber durch künstlerische Antriebe und ebenso durch eine ganz eigene, eine *kreative* Logik aus: „Screenwriting is, as the creation of any art form, a very situational process. What works in one place may not work in another [...]. This is known as creative logic [...].“⁷⁹⁵ Der Begriff der „kreativen Logik“ hilft hier im Grunde nur darüber hinweg, dass die Klärung der Frage, *warum* denn nicht alles überall möglich und realisierbar ist, auf den komplexeren Sachverhalt hinlenken müsste, dass in einem sozialen Feld (dessen über die Zeit allmählich zu Geschichte gewordene Praxis als eine mentale Struktur wirksam bleibt) Widerstände und kanalisierende Kräfte existieren die auch der theoretisch unbegrenzten menschlichen Kreativität deutliche Grenzen setzen. Es handelt sich um Einflussfaktoren, die neben und trotz äußerer Umstände, wie etwa ökonomischer Notlagen, direkter politischer Pressionen oder rechtlicher Bindungen bestehen, denn sie wirken sozusagen

794 Vgl. Chion: *Techniken des Drehbuchs Schreibens*, S. 10.

795 Stempel: *Understanding Screenwriting*, S. 1-2.

immer. Schon allein deshalb, weil deren Außerkraftsetzung zugleich das Ende des sozialen Feldes bedeuten würde. Darunter fallen ganz konkrete, in bestimmten Nischen des Filmsystems geradezu notwendige, aber eben nur selten *explizierte* Regeln, z.B. im Fall der Lektorentätigkeit das Gefühl für gewisse Regeln bei der innerbetrieblichen Selektion von verwertbaren und nicht verwertbaren Drehbuchvorlagen, zu der schließlich auch die Fähigkeit gehört, den potentiellen kommerziellen Erfolg eines Skripts bis zu einem gewissen Grad *zu errahnen*.⁷⁹⁶

Dazu gehören aber nicht nur Regeln kurzer Reichweite für die Ausübung bestimmter Positionen und Tätigkeitsbereiche, sondern – wie bereits aus den obigen Aussagen von Chion und Stempel ersichtlich wird – übergreifende Standpunkte zum Medium an sich. Besonders deutlich zeichnet sich im filmproduzierenden System ein abstrakter und v.a. an der Literatur orientierter Kunstgedanke ab. Literatur ist dabei einerseits Vorbild, da sie über einen besonders hohen gesellschaftlichen Stellenwert verfügt. Andererseits bildet Literatur aber auch ein konkurrierendes Feld der Kulturproduktion, sodass der Kunstbegriff hier letztlich eine defensive und zugleich emanzipatorische Stoßrichtung hat: Filmkunst soll nicht wie das Theater eine von der Literatur dominierte, sondern *eine der Literatur gleichwertige Kunstform* sein. Auch das lässt sich aus den Drehbuchratgebern ableiten, denn selbst bei solchen Ratgebern, die das Verfassen von ganzen Filmvorlagen als ein bloßes, leicht erlernbares Handwerk deklarieren, das nach exakten Schritten verfährt, wird der abstrakte Kunstgedanke stets mitgetragen.⁷⁹⁷ So besteht also eine auffällige Diskrepanz zwischen generalstabsmäßiger Anfertigung einer Drehvorlage und dem darüberstehenden Anspruch, am Ende mehr geschaffen zu haben, als ein abendfüllendes Unterhaltungsprodukt. Welche diesbezügliche Perspektive angehenden Drehbuchautoren nahegelegt wird, bezeugen die Hinweise von Wright:

„[...] what distinguishes a good screenwriter from a great screenwriter is the humility to recognize that whether we are sitting around a campfire, chatting on a coffee break, or writing a major motion picture screenplay, the task is to tell a story that engages the audience on a most fundamental human level. To do so requires developing the instinct to pinpoint *what the story is* and the willingness to step back as a screenwriter *to discover its depth as a storyteller*. By way of experience, this means screenwriters must become storytellers. Many of my students have approached screenwriting by rote, attempting to achieve a screenplay by watching movies, taking classes, going to film school, and learning structure. Although this may be a terrific way to become acquainted with the fundamentals of movie making, that's not how geniuses like Tennessee [sic!] Williams or Jason Miller created theatrical masterpieces, and it's not how storytellers like James Cameron, George Lucas, or Sydney Polack encounter the depth inside their stories that reveal magnificent discoveries about ourselves as human beings. [Herv. i. O.]“⁷⁹⁸

Auffällig hieran ist die unvermittelte Gleichsetzung von Filmproduktion mit Literatur und Theater, ebenso die Betonung des „Genies“ und schließlich das Unterschlagen der Tatsache, dass Filmschaffende wie Pollack, Lucas, Cameron in erster Linie außerordentlich erfolgreiche *kommerzielle* Regisseure sind, die sich auf die Arbeit von zahlreichen anderen Individuen wie Lektoren, Schreiber, Kameraleute, Hilfsregisseure etc. verlassen können.

Mit Blick auf die Drehbuchautoren und die häufig von ihnen (mit-)verfassten Drehbuchratgeber

796 Vgl. Breese: *Der Story Editor*, S. 121 u. 124.

797 Vgl. Schellhardt/Logan: *Screenwriting for Dummies*, S. 2 u. 7ff.; Chion: *Techniken des Drehbuchschreibens*, S. 10.

798 Wright: *Screenwriting is Storytelling*, S. 1-2.

lässt sich die These aufstellen, dass die Tätigkeit des Drehbuchschreibens aufgrund ihrer relativ niedrigen Stellung innerhalb des Feldes zu diversen Aufwertungsstrategien veranlassen kann. Die Begeisterung für das Medium, gar eine kaum reflektierte, leidenschaftliche Vorliebe (bzw. *Cinephilie*, vgl. IV.1.2), ist für das Feld der Filmproduktion geradezu basal. Auf ihr fußen praktisch alle kreativen Tätigkeiten; und die nicht-kreativen Tätigkeiten tragen sie zumindest mit, denn auch sie zehren davon, dass diese Begeisterung am Leben erhalten bleibt. Ersichtlich wird das an den Aussagen von Individuen, denen es einst gelang, in das Zentrum des Feldes vorzustoßen und die aufgrund mangelnden Erfolges oder unzureichender Integration wieder an die Peripherie des Feldes zurückwandern. Gestützt auf Interviews mit zahlreichen Filmschaffenden übt der ehemalige TV-Produzent und aktive Filmjournalist Mark Litwak zum Teil sehr deutliche Kritik am seit Ende des alten Studiosystems hoch arbeitsteiligen US-amerikanischen Filmgeschäft, in welchem v.a. die verschiedenen Filmautorenpositionen zum untersten Segment der Feldhierarchie gehören.⁷⁹⁹ Neben einer allgemeinen, das gesamte Werk begleitenden und tendenziell negativen Beurteilung des hochkommerzialisierten Filmherstellungsprozesses, finden sich darin auch deutlich kritische Aussagen zu konkreten Arbeitsschritten und Entstehungsphasen. So wird mehrfach hervorgehoben, dass ein Spielfilm selten auf der Idee eines Einzelnen beruhe und praktisch niemals ohne die direkte Einflussnahme zahlreicher Instanzen entstehe.⁸⁰⁰ Andererseits findet gerade dieser kollektive Aspekt des Filmschaffens positive Erwähnung, etwa dann, wenn Litwak die Zusammenarbeit des Autorenpersonals während der Studioära als besonders fruchtbar und konstruktiv hervorhebt und dabei betont, dass die damalige Herstellung von Kinofilmen im Stil der Ford'schen *assembly line* zumindest eine starke Kontrolle der Studioleitung, forcierte filmhandwerkliche Zusammenarbeit und damit nichts weniger als die erfolgreiche Fertigstellung eines Filmprojektes garantierte.⁸⁰¹ Dem stehen Aussagen gegenüber, die den kreativen Anteil von Einzelnen dezidiert hervorheben:

„Movies originate in a writer's imagination. He creates those wonderful characters and surprising plot twists that delight audiences. He invents the witty dialogue that comes out of actor's mouths. He builds the foundation on which the entire film rests. And only after he has finished his work can the director and other craftsmen begin theirs.“⁸⁰²

Hinter den kritischen Aussagen zur vorherrschenden Praxis im jüngeren Filmgeschäft steckt folglich weniger die Absicht, das Medium Film im Allgemeinen und den kommerziellen Spielfilm im Besonderen als bloße Gebrauchsgegenstände aufzufassen und zu problematisieren, sondern vielmehr ein altes Problem der Filmkritik, nämlich die offene *Frage nach der wahren Urheberschaft des Filmwerkes*: ob der literarischen Vorlage oder der daran anschließenden Regiearbeit größeres

799 Zur Stellung des Drehbuchautors im US-Filmgeschäft bemerkt Litwak ganz allgemein: „Writers are exploited at every turn. Ideas are plagiarized, scripts needlessly rewritten, credits stolen. They are at the mercy of producers, directors and executives, who instruct them when and how to write. Even top writers suffer indignities.“ Siehe Litwak: *Reel Power*, S. 182, vgl. hierzu die zahlreichen Aussagen seiner Interviewpartner S. 173ff.

800 Vgl. ebd., S. 65ff., 178f. u. 303f.

801 Vgl. ebd., S. 180; Litwak hier schreibt: „Under the studio system, if a script lacked humor it would be passed on to a writer who was good with gags. Other writers would be brought in to contribute their strenghts. The result was a final draft forged from the talent of many writers.“

802 Ebd., S. 173.

Augenmerk gebührt, wenn es darum gehen soll, den künstlerischen Wert eines audiovisuellen Narrativs zu würdigen. Die Frage ist eng verknüpft mit einer weit verbreiteten Praxis des Filmsystems, die als voll ausformulierte *Auteur Theory* sogar zum theoretischen Repertoire der Filmwissenschaft hinzugewachsen ist und bis heute einen potentiellen Ausgangspunkt filmwissenschaftlicher Forschungsaktivitäten darstellt (vgl. III.4.4). Die *Auteur Theory*, zuerst als *politique des auteurs* anfang der 50er Jahre von französischen Filmemachern und Filmkritikern vorbereitet,⁸⁰³ erlangte zu Beginn der 60er Jahre große Popularität, als der US-Filmkritiker Andrew Sarris sie zur eigenständigen Filmtheorie ausbaute und inhaltlich zuspitzte. In seinem Aufsatz von 1962 rückte Sarris den Regisseur ins Zentrum: seriöse Filmkritik habe sich nicht mit der literarischen Vorlage, sondern mit der visuellen Arbeit des Regisseurs auseinander zu setzen.⁸⁰⁴ Getragen wurde sein Vorstoß, wie die bereits vorausgegangenen französischen Aufsätze, von der Absicht, die Filmregie aufzuwerten und damit letztlich die allgemeine „Anerkennung des Kinos als Kunst“ zu erreichen.⁸⁰⁵ In der *Auteur Theory* artikuliert sich somit ein entscheidendes, mentales Merkmal des Filmfeldes, nämlich die Konkurrenzhaltung gegenüber dem Feld der Literatur und das damit verbundene, zumindest implizit vorhandene Streben nach der Emanzipation des Films zur anerkannten Kunstform. Diese spezielle Filmtheorie stellt gewissermaßen nur einen elaborierten Ausdruck und zugleich ein zur Reflexion gelangtes Element des Habitus innerhalb des Filmfeldes dar. Letzteres besteht aus zwei miteinander verschränkten Komponenten: einerseits der genannten Defensivhaltung gegenüber anderen Feldern der kulturellen Produktion und andererseits der damit verbundenen Fixierung auf die herausragende Einzelperson, d.h. zumeist auf Regisseure und Drehbuchautoren als Künstler. Das ist im übrigen kein ausschließliches Merkmal auf Seiten der tatsächlich Filmschaffenden, sondern ein verbindendes Element innerhalb des Filmfeldes.⁸⁰⁶ Selbst die neuere wissenschaftliche Filmtheorie ist außerordentlich stark auf ausgewählte Einzelpersonen bzw. den herausragenden „Filmkünstler“ ausgerichtet, womit sich im Grunde der Pragmatismus der Filmkritik auch in der filmwissenschaftlichen Forschung fortpflanzt (vgl. III.4).⁸⁰⁷ Offensichtlich wird das v.a. dann, wenn selbst kritische Teilnehmer des Filmfeldes sich den unbewusst strukturierenden geistigen Feldmerkmalen nicht entziehen können. So weist der Drehbuchautor Michael Gutmann darauf hin, dass es

803 Vgl. Jacques Rivette: *Génie de Howard Hawks*, [S. 12-23] in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 23 (1953) ; François Truffaut: *Une certaine tendance du cinéma français* [S. 15-28], in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 31 (1954), vgl. André Bazin: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films* (Köln, 1975), S. 45ff.

804 Vgl. Andrew Sarris: *Notes on the Auteur Theory in 1962* [S. 527-540], in: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hrsg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 1985), 3. Aufl., S. 536ff. Sarris bemerkt u.a.: „The way a film looks and moves should have some relationship to the way a director thinks and feels.“ Siehe. S. 538.

805 Vgl. Jürgen Felix: *Autorenkino* [S. 12-61], in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie. Eine Einführung* (Mainz, 2007), S. 33, vgl. auch S. 25ff.

806 So kolportiert Eleanor Breese, dass auch das Entscheidungspersonal der Produktionsunternehmen vorzugsweise in Namen, Talenten und „credits“ (dt. Verzeichnis der Mitwirkenden bzw. Filmnachspann) denkt, vgl. Breese: *Der Story Editor*, S. 121.

807 Vgl. Bordwell: *Visual Style in Cinema* – hier finden sich zahlreiche Stellen mit ausschließlichem Regiebezug, etwa S. 80ff. u. 160ff.; Andere seiner Werke beschäftigen sich ausschließlich mit dem Stil von einzelnen Regisseuren, vgl. David Bordwell: *Ozu and the Poetics of Cinema* (Princeton, 1988); David Bordwell: *The Films of Carl-Theodor Dreyer* (Berkeley u.a., 1981).

sicherlich nicht „ehrenrührig“ sei, als Autorenfilmer (i.e. Regisseur und Drehbuchautor in Personalunion) hin und wieder von Hilfsschreibern dramaturgische Hilfe zu erhalten.⁸⁰⁸ Auch Litwak bietet einen Hinweis darauf, wenn er zwar die *Auteur Theory* scharf kritisiert und den privilegierten Status des Regisseurs verwirft, jedoch nur um gleich darauf zugunsten des Drehbuchautors Partei zu ergreifen (s.o.).⁸⁰⁹ Noch deutlicher schlägt es bei den Autoren eines deutschsprachigen Interviewbandes durch. Die beiden professionellen Filmkritiker und Filmbuchautoren Lars-Olav Beier und Gerhard Midding bemerken einleitend, dass die *Auteur Theory* den Regisseur zu stark hervorhebe, obwohl das Medium doch eine „Gemeinschaftskunst“ sei, die „gerade vom Austausch der Ideen zwischen verschiedenen kreativen Temperamenten“ lebe.“⁸¹⁰ Mag das an sich durchaus zutreffen, so steht diese Äußerung dennoch im Widerspruch zu einigen Aussagen der beiden Autoren, die dem Regisseur durchaus große Bedeutung einräumen. So formulieren sie im Interview mit dem erfolgreichen Regisseur Sidney Lumet folgende Annahme:

„Wenn man den britischen Film *The Offence* (Sein Leben in meiner Gewalt/1973) ausnimmt, haben Sie [Sydney Lumet, Anm. V. F.] mit *Serpico*, *Prince of the City* und *Q & A* eine Polizeifilm-Trilogie vorgelegt. Alle drei folgen einer Erzählstruktur von der Unschuld hin zur zunehmenden Desillusionierung der Figuren. [Herv. i. O.]“

Die Antwort des befragten Regisseurs hierauf ist geradezu bezeichnend: „Das ist interessant, da könnten Sie Recht haben.“⁸¹¹ Auch hier liegt – zumindest implizit – die Suche nach der Handschrift des Meister-Regisseurs, nach dem roten Faden eines in sich schlüssigen Gesamtwerks zutage. Das entspricht einer Sichtweise, wie sie etwa 1963 von dem Filmkritiker Ken Kelman artikuliert wurde, als er den Regisseur zum potentiellen Film-*Lyriker* erklärte.⁸¹² Marktlogik, kulturelle, soziale und politische Zeittendenzen, bestimmte zeittypische Publikumspräferenzen etc., sie alle werden in einer solchen, auf ein „Œuvre“ ausgerichteten Perspektive tendenziell beiseite gedrängt.

Neben den hier bereits aufgezeigten Elementen gehören zum Habitus des Filmfeldes noch weitere, etwa die manchmal ausgesprochenen, aber häufig stillschweigend akzeptierten Annahmen darüber – oder doch zumindest ein immer vorhandenes, wenn auch in stetem Wandel begriffenes Verständnis davon –, was einen *gelungenen* Spielfilm, eine *gute* Aufnahme, Szenenanordnung, Charakterzeichnung u.ä. ausmache. Das entspricht dem, was Bourdieu als die verbindende „Illusio“ bezeichnet:

„Jedes Feld erzeugt seine eigene Form von *illusio* im Sinne eines Sich-Investierens, Sich-Einbringens in das Spiel, das die Akteure der Gleichgültigkeit entreißt und sie dazu bewegt und disponiert, die von der Logik des Feldes aus gesehen relevanten Unterscheidungen zu treffen (das, was für mich *von Gewicht* ist, von dem, was mir *egal*, *gleichgültig* ist, zu unterscheiden). [Herv. i. O.]“⁸¹³

Der Habitus erschöpft sich zwar nicht in diesen Aspekten, aber er kommt hier besonders deutlich zum Vorschein. So teilen mehr oder weniger alle Instanzen des filmproduzierenden Feldes die An-

808 Vgl. Gutmann: *Drehbuchschreiben und die Rolle als Autor*, S. 53.

809 Vgl. Litwak: *Reel Power*, S. 176ff.

810 Vgl. Lars-Olav Beier/Gerhard Midding: *Das Team als Autor – Eine Politique des Collaborateurs* [S. 8-11], in: dies. (Hrsg.): *Teamwork in der Traumfabrik. Werkstattgespräche* (Berlin, 1993), S. 9.

811 Sydney Lumet: „*Wie kann man ein Auteur sein, wenn man vom Wetter abhängt?*“ [S. 62-84], in: Lars-Olav Beier/Gerhard Midding (Hrsg.): *Teamwork in der Traumfabrik. Werkstattgespräche* (Berlin, 1993), S. 73.

812 Vgl. Ken Kelman: *Film As Poetry* [S. 22-27], in: *Film Culture*, Nr. 29 (1963).

813 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 360.

nahme, dass ein Spielfilm diese oder jene Mittel einzusetzen, diese oder jene formalen Eigenschaften aufzuweisen habe, um „gut“, handwerklich gelungen bzw. hochwertig zu sein. Diese Haltung kennzeichnet zwar v.a. die untersten, heteronom dominierten kreativen Ebenen der Filmproduktion. Es handelt sich dabei um diejenigen Ebenen die, im Gegensatz zu den in hohem Maße zugleich auch ökonomisch orientierten Entscheidungsträgern an der Spitze der Feldhierarchie, um eine möglichst reibungslose Umsetzung ihres filmhandwerklichen Wissens und Könnens bestrebt sind. Ganz besonders trifft es auch auf einflussreiche periphere Konsekrationsinstanzen wie die Akademien, die Filmjurs oder die filmwissenschaftlichen Institute zu, deren grundlegende Aufgabe schließlich nichts anderes ist, als die fortlaufende Betrachtung, Ordnung und Bewertung der Filmprodukte nach feldspezifischen (d.h. autonomen) Kriterien.

Der Antrieb, in einem Spielfilm mehr zu sehen als nur die bloße Präsentation eines an der Realität orientierten, aus audiovisuellen Bruchstücken zusammen gesetzten, inhaltlich stimmigen Geschehens, stellt bereits eine über die bloße Rezeption hinausgehende, aktive Teilnahme am Narrativ dar. Sie geschieht stets auf dem Boden eines weiter reichenden Vor- und Zusatzwissens. Da die jeweiligen, technisch und kulturell bedingten Konventionen der Filmproduktion eng verzahnt sind mit dem historischen Stand der Sehgewohnheiten (den moralischen Tabus, aber auch dem historisch bedingten Zeigbaren als dem *ohne weiteres Verstehbaren*), präsentieren audiovisuelle Narrative in ihrem konkreten geschichtlichen Zusammenhang meist *auf Antrieb nachvollziehbares* Filmgeschehen; dies zumindest, sofern sie für ein breites Publikum geschaffen sind, was ja meist schon ihre immensen Herstellungskosten nahelegen. In ihnen mehr zu sehen kann nun von ganz verschiedenen Standpunkten aus erfolgen: vom Standpunkt des erfahrenen Kinogängers und beflissenen Filmkenners, und ebenso vom Standpunkt eines viel späteren Betrachters, der dann auf eine schon ältere Erzähltechnik zurückblickt. Aber dieses Zusatzwissen kann auch auf Grundlage sozialer Felder zustande kommen, etwa dem der Wissenschaften, die mit ihren jeweiligen Theorien und Methoden an den Gegenstand herantreten; ebenso auf Grundlage konkurrierender kultureller Produktionsfelder – so etwa im Fall eines Literaturkritikers, der dem Unterhaltungsfilm generell die Fähigkeit abspricht, literarische Werke verarbeiten zu können, oder umgekehrt, dem eines Filmkritikers, der in diesem oder jenem Spielfilm ein echtes, der Literatur gleichwertiges Kunstwerk zu erblicken vermag. Auch die stark gegenstandsbezogenen Filmtheorien zählen dazu, da sie oft regelrechte Programme zur Bewertung und Kategorisierung von Spielfilmen sind;⁸¹⁴ ebenso explizit wertende Bezeichnungen wie Meisterwerk, Durchschnitts-, Schund- oder Skandalfilm etc., wie auch implizite Wertungen, die häufig in Begriffen wie Lebenswerk, Kunstwerk, Œuvre u.ä. mitgetragen werden. All das kann auf die Wirksamkeit des Feldhabitus hindeuten.

Die technische Entwicklung hin zum vertonten Kinofilm, zum Farbfernsehen oder gar zum neuesten, digitalisierten dreidimensionalen Kino hat am basalen Charakter des Spielfilms als populär-

814 Vgl. Lagny/Kessler: „... man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!“, S. 5.

kultureller „Unterhaltung“, d.h. als relativ anspruchslosem Freizeitkonsum, kaum etwas zu ändern vermocht. Dem Glauben an den „Kunstcharakter“ des Films – trotz der offensichtlichen Tatsache, dass es sich hierbei in erster Linie um ein kommerzielles Produkt handelt – entspricht auch der Hang der Filmkritik und ebenso der (wissenschaftlichen) Filmtheorien, Spielfilme stets mit den Leistungen von Einzelpersonen zu verklammern (man denke nur an berühmte und häufig erwähnte Namen wie Spielberg, Hitchcock, Fellini, Tarantino etc.) oder Filmstile von einzelnen Regisseuren und ganzen Filmschulen hervorzuheben, so als wäre die Filmproduktion des 20. Jahrhunderts nichts anderes als die konsequente Fortsetzung der klassischen Malerei oder des bürgerlichen Romans mit den erweiterten Mitteln der kapitalistisch-industriellen Spätmoderne (vgl. III.2 und III.4.1).

Aus dem Bisherigen lässt sich zum Einen die Existenz eines Habitus bzw. einer feldspezifischen mentalen Struktur im filmproduzierenden System folgern. Zum Anderen lässt sich folgern, dass an der sich wandelnden – *historischen* – Struktur des filmproduzierenden Systems zahlreiche Instanzen mitwirken, die selbst scheinbar überhaupt keine Filme „produzieren“. Doch genau besehen tragen sie wesentlich dazu bei, weil sie nicht nur das Verständnis von einzelnen ausgewählten Filmerzeugnissen, sondern das allgemeine Verständnis von Spielfilm als Ausdrucksmittel und Kulturphänomen mitformen. Die Drehbuchratgeber sind nur ein kleiner Ausschnitt der peripheren Feldinstanzen, zu denen neben der überaus vielfältigen Filmkritik auch die privatwirtschaftlichen, akademischen oder von Stiftungen ins Leben gerufenen Filmjürys, ebenso Akademien und praktische Filmschulen mit ihren Ausbildungsgängen, aber auch die Hochschulen mit ihren filmwissenschaftlichen Seminaren zählen. Ebenso gehören die akademisch-vorwissenschaftliche Filmkritik und die wissenschaftliche Filmtheorie zur Peripherie des filmproduzierenden Systems – das aufzuzeigen ist eines der Ziele des folgenden Kapitels.

III. Das Theorie- und Methodenspektrum zu audiovisuellen Vermittlungsformen

In den vorangegangenen Kapiteln fanden sich bereits einige übergeordnete und bisweilen stark abstrahierende Annahmen zum Gegenstandsbereich der audiovisuellen fiktionalen Narration und ihrer Bedeutung für die Gesellschaften der industriellen Spät- und Postmoderne. Alle diese Annäherungen an die Quellengruppe Spielfilm stellen generalisierende Zugriffe dar. Genau genommen handelt es sich um „Verallgemeinerungen mittlerer Höhe“ bzw. „Theorien mittlerer Reichweite“,⁸¹⁵ die in der jüngeren Geschichtswissenschaft häufige Verwendung finden. Unterhalb dieser Theorieebene gibt es ebenfalls verschiedenste theorieförmige Konstrukte: Von Forschungshypothesen zu breiteren Fragestellungen bis hin zu räumlich-zeitlich eng begrenzten Erklärungsansätzen. Daneben erfordern ebenso auch Methodologie und Quellenkunde generalisierende Schritte. Ohne solche Schritte wäre weder eine historische Quellenkunde, noch Historie als Wissenschaft denkbar. Theoretische Ansätze zum Charakter und forschungspraktischem Stellenwert von ganzen Quellengruppen wären zu den theorieförmigen Konstrukten „kurzer Reichweite“ bzw. „niedriger Höhe“ zu zählen. Gleichzeitig ist mit der Frage nach außerfachlichen Ansätzen zu Spielfilmen – wie auch zu audiovisuellen Erzähl- bzw. Fiktionsquellen im allgemeinen – bereits das Feld der Filmtheorie betreten, denn implizit beziehen sich Filmtheorien meist ausschließlich auf Spielfilme, insbesondere auf Kinofilme.

III.1 Filmtheorien als quellenspezifische „Partialtheorien“

Während die Fachhistorie Spielfilme lange Zeit aus der Distanz betrachtete und selten als ernstzunehmende Forschungsquellen wahrnahm, wurde das Kino außerhalb der institutionalisierten Geschichtswissenschaft schon früh rege diskutiert – an erster Stelle von den Filmschaffenden selbst, ebenso von journalistischen Kritikern und akademisch gebildeten Kinoenthusiasten. In ihren mehr oder weniger systematischen Betrachtungen gelangten sie nicht selten zu wegweisenden Einsichten. Insbesondere die Schriften der Filmschaffenden eröffnen bis heute Perspektiven, die ohne eine professionelle Teilnahme im filmproduzierenden System nur schwer eingenommen werden können. Ob es aber nun alte oder neue, innerhalb oder außerhalb der Filmproduktion formulierte Beiträge sind: Filmtheoretische Texte müssen von der Geschichtswissenschaft kritisch gewürdigt werden, das zumindest im Zusammenhang mit einer methodologischen Diskussion zur audiovisuellen Überlieferung und deren Stellenwert in der zeithistorischen Forschung. Das bedeutet, dass sie hier nicht allein als gegenstandsbezogene Überlieferung fungieren, sondern darüber hinaus ebenso Quellen für eine ideengeschichtliche, methodologische und metatheoretische Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen des historischen Erkenntnisgewinns aus Spielfilmquellen darstellen.

⁸¹⁵ Vgl. K. H. Metz: *Grundformen historiographischen Denkens*, S. 665, siehe auch S. 666 u. 670; Patzig: *Theoretische Elemente in der Geschichtswissenschaft*, S. 144.

In diesem Sinne weist Christine Brocks darauf hin, dass auch der Umgang mit nicht-schriftlicher Überlieferung eines reflektierten methodischen Verfahrens bedarf und fügt hinzu, dass „wie immer“ vor jeder Praxis zunächst einmal die Theorie stehe.⁸¹⁶ Dazu fehle in der Geschichtswissenschaft jedoch weiterhin eine „eigene historische Methodik der Filmanalyse“, womit Brocks die frühere Beobachtung Günter Riederers aus dem Jahr 2003 aktualisiert (vgl. Einleitung).⁸¹⁷ Wenn es daher, wie Christian Meier einmal betont hat, tatsächlich das Fundament der Geschichtswissenschaft bildet, dass der Historiker „die Quellen kennt und methodisch begründete Verfahren zu ihrer Kritik und Auswertung besitzt“,⁸¹⁸ dann werden die Ausdrucksmittel in den Dimensionen Bild, Bewegtbild und Ton zur wachsenden theoretischen Herausforderung für die überwiegend auf Textquellen fokussierte Historie. Es mag also nur auf den ersten Blick paradox erscheinen, dass man sich im Zusammenhang mit der oben geäußerten Feststellung erneut an Textquellen richtet.

Filmtheorien entspringen oft der konkreten praktischen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, d.h. der Absicht, die Kinematografie als Handwerk, als „Kunst“ oder als Ausdrucksform zu vervollkommen. Sie repräsentieren in den meisten Fällen bereits eine *reflektierte Praxis*. Theoretischen Texten zu „Film“ und „Kino“ aus quellenkundlicher Perspektive ein höheres Gewicht beizumessen liegt daher in der unzertrennlichen Einheit von Theorie und Praxis begründet. So betont Franz-Josef Albersmeier, dass „[...] 'Filmtheorie' und 'Filmanalyse' zwei Seiten ein und derselben Medaille sind.“⁸¹⁹ Auch gehen kunstgeschichtliche, medienwissenschaftliche, soziologische etc. Methoden auf Konzepte zurück, deren ureigenster Antrieb nicht an erster Stelle in dem Versuch einer verstehenden Rekonstruktion der vergangenen menschlichen Lebensrealität besteht. Abgesehen von dem begründeten Verdacht, dass die verschiedenen Kunstwissenschaften im Grunde immer auch als Konsekrationsinstanzen ihrer eigenen Untersuchungsgegenstände wirken,⁸²⁰ bleiben nachbarwissenschaftliche Methoden sehr häufig strikt gegenwartsbezogenen Konstrukten verhaftet. Es ist also im Angesicht dieser Schwierigkeiten immer ratsam, die von außen in das Fach hineindrängenden Methoden und Ansätze ganz im Sinne der Rösen'schen „erneuerten Historik“ einer tiefen und kritischen methodologischen Diskussion zu unterziehen.

Was ist zunächst unter dem Begriff „Partialtheorie“ zu verstehen? Jürgen Kocka hat diesen Terminus lediglich am Rande eingeführt, zur groben Unterscheidung für die in der Historie anwendbaren theoretischen Konstrukte, als er „eng begrenzte Partialtheorien“ von „umgreifende[n], komplexe[n] gesellschaftsgeschichtliche[n] Ansätze[n]“ unterschied.⁸²¹ Damit lässt sich dieser Begriff auch auf solche Theorien anwenden, die in einem eher quellenkundlichen Sinn lediglich Teilcharakter haben.

So widmen sich die zahlreichen Publikationen des international bekannten US-Filmwissenschaftlers

816 Vgl. Christine Brocks: *Bildquellen der Neuzeit* (Paderborn, 2012), S. 11f.

817 Vgl. ebd., S. 109

818 Vgl. Meier: *Der Alltag des Historikers und die historische Theorie*, S. 38.

819 Franz-Josef Albersmeier: *Filmtheorien in historischem Wandel* [S. 3-29], in: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), 5. Aufl., S. 17.

820 Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 463ff.

821 Vgl. Kocka: *Gegenstandsbezogene Theorien in der Geschichtswissenschaft*, S. 181.

David Bordwell der Aufgabe, eine *praxisnahe Theorie des Hollywoodkinos* aufzustellen: Es gehe ihm laut eigener Aussage um „[...] a partial theory of narrative in fic-tional cinema. I stress the qualifier 'partial'. This theory will not answer every interesting question we might ask about cinematic storytelling.“⁸²² In diesem Sinn können auch Historiker den Begriff Partialtheorie für sich nutzbar machen und darunter alle auf ein bestimmtes Quellenkontingent und dessen Funktionen bezogene Verallgemeinerungen verstehen. Der Quellenbezug bleibt hier tendenziell abstrakt, denn im Fokus steht der Charakter der Quellenform bzw. Quellenart, also im idealtypischem Sinn: Nicht der einen oder anderen tatsächlich greifbaren Quelle, sondern einer abstrakten Gesamtheit gilt das Interesse. Diese strikte Orientierung an einem Idealtyp stellt das zweite Kriterium dar. Ein drittes bildet die Außerfachlichkeit solcher Ansätze. Es muss besonders hervorgehoben werden, dass sie sich indirekt zwar mit den Eigenheiten und der Bedeutung des Quellenmaterials befassen, aber weder aus dem Umfeld der Fachhistorie stammen noch an der fachlichen Theorieentwicklung oder an den Methoden, Problemen und Forschungsfragen Interesse zeigen. Die eigentliche Problematik dieser Theorien liegt somit zutage: Aus der fachlichen Perspektive betrachtet, handelt es sich im Grunde um Metatheorien, d.h. um Modelle, die zumindest indirekt die Möglichkeiten und Grenzen des Erkenntnisgewinns aus dem Quellenmaterial reflektieren, jedoch ohne das Material zugleich als historische Überlieferung und damit als geschichtswissenschaftlichen Gegenstand zu behandeln. Daran knüpft ein viertes Kriterium an: Da sie außerfachlicher Herkunft sind, entsprechen sie selten den Anforderungen geschichtswissenschaftlicher Theoriebildung. Was aber ist nun genau unter „Filmtheorie“ zu verstehen?

Filmtheorien stehen ausnahmslos außerhalb der Historie und entstammen häufig nicht einmal dem Feld der institutionalisierten Wissenschaften, sondern in der Regel dem filmproduzierenden System. Ein damit indirekt verbundenes Problem bildet der Umstand, dass filmtheoretische Schriften nur selten eine Definition von Filmtheorie enthalten; und dass sie, selbst wenn eine solche Bestimmung vorliegt, diese häufig vage bleibt. So etwa beim Regisseur Urban Gad, der die gemeinsame Klammer aller Filmtheorie in deren Hauptaufgabe erblickt, zum „guten Film“ hinzufügen.⁸²³ Fast hundert Jahre später nennt auch die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch einen ähnlichen Leitgedanken, wenn sie angibt, dass es in ihrer filmtheoretischen Schrift darum gehe, „[...] durch die Analyse der illusionsbildenden Qualitäten des Films hindurch implizit eine ästhetische Theorie zu entwerfen, für die Film das Paradigma ist.“⁸²⁴ Daher erscheint als der einfachste Weg, zu einer praktikablen Definition zu gelangen, der Blick in die Sammelbände filmtheoretischer Texte; insbesondere in die Vorworte und Beiträge ihrer Herausgeber, die ihren Publikationen – so ist zu vermuten – bereits einen allgemeinen Begriff von Filmtheorie zugrunde gelegt haben müssen. Übereinstimmungen und Parallelen in den dort vorzufindenden Definitionsversuchen könnten als

822 David Bordwell: *Narration in the Fiction Film* (Madison, 1985), S. 335.

823 Vgl. Urban Gad: *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele* (Berlin, 1920), S. 6.

824 Gertrud Koch: *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart* (Berlin, 2016), S. 14.

eine tragfähige Basis für die weitere Begriffsbestimmung dienen.

Einer der ersten filmtheoretischen Sammelbände erschien 1927 in der Sowjetunion unter dem Titel *Poetika Kino* (Poetik des Kinos).⁸²⁵ Dem Vorwort des Bandes stellte K. Šutko die Leitfrage voran: „[W]elche Art von Film müsste heute gemacht werden?“⁸²⁶ Erst im Anschluss an diese normative, in erster Linie auf ästhetische, politische und moralisch-volkspädagogische Funktionen abzielende Leitfrage formulierte er dann die weiteren Kernfragen einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Filmmedium:

„Man kann sich bei einer Untersuchung des Films die Aufgabe stellen, zu zeigen: welches die die Natur des Films konstituierenden Besonderheiten sind, welcher Art seine Gattungen sind, was den Stil des Films bedingt usw. Jedoch muß man bei jedem einzelnen untersuchten Moment den *gegebenen konkreten* Zusammenhang der Elemente der Filmwahrnehmung erfassen. [Herv. i. O.]“⁸²⁷

Damit ist bereits die Kardinalfrage für die Beschäftigung mit Bewegtbildquellen gestellt: Wie kann das Geschehen auf der Leinwand Bedeutung tragen? Wie ist es überhaupt möglich, dass der Zuschauer einen Zusammenhang in den verschiedenen Einstellungen, Szenen und Sequenzen herstellen oder ihnen gar eine übergreifende Aussage entnehmen kann? Für die frühen sowjetischen Regisseure, die der theoretischen Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstand große Bedeutung zumaßen, waren die schwarz-weißen, notdürftig von Musik begleiteten Kinoleinwand-Bilder eine neue Sprachform (vgl. III.3). Während Dziga Vertov schon 1922 vom „Kinopoem“ sprach, das sich aus Sätzen aufbaue,⁸²⁸ hob Boris M. Ejchenbaum 1927 dezidiert hervor: „Die Untersuchung der Spezifika dieser Filmsprache ist eines der wichtigsten Probleme in der Theorie des Films.“⁸²⁹ Ganz ähnlich sah es Jahrzehnte später Wolfgang Beilenhoff, der deutsche Herausgeber der *Poetika Kino*: Für ihn waren die russischen filmtheoretischen Texte der 20er Jahre ein früher Diskurs über Kino als einem visuellen „Redesystem“ mit eigenen Strukturgesetzen.⁸³⁰ Neben dieser Kernfrage nach den filmspezifischen Ausdrucksmöglichkeiten stellte für Beilenhoff noch ein weiterer Aspekt ein zentrales Merkmal dar, nämlich die Absicht einer „Profilierung des Films als eines autonomen Ausdruckssystems“.⁸³¹

Ein weiterer, relativ früh entstandener filmtheoretischer Sammelband ist die von dem deutschen Regisseur und Drehbuchautor Theodor Kotulla herausgegebene Publikation *Der Film* von 1964.⁸³² Kotulla, der damit eine thematisch breit angelegte, internationale Zusammenschau der Beiträge von

825 Erstmals 1974 ins Deutsche übertragen von Wolfgang Beilenhoff, siehe Beilenhoff: *Poetik des Films*.

826 K. Šutko: *Vorwort* [S. 7-11], in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen* (München, 1974), S. 7.

827 Ebd., S. 7.

828 Vgl. Dziga Vertov: *Wir. Variante eines Manifestes* [S. 31-35, in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), S. 34, erstmals 1922 in russischer Sprache erschienen.

829 Boris M. Ejchenbaum: *Probleme der Filmstilistik* [S. 97-137], in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), S. 108, erstmals 1927 in russischer Sprache erschienen (siehe auch den Sammelband „Poetik des Kinos“ von Wolfgang Beilenhoff).

830 Wolfgang Beilenhoff: *Filmtheorie und -praxis der russischen Formalisten* [S. 139-147], in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen* (München, 1974), S. 139.

831 Vgl. ebd., S. 141.

832 Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute* (München, 1964).

Regisseuren, Drehbuchautoren und Filmkritikern unternahm, sah die übergreifende Gemeinsamkeit dieser Texte in ihrem „filmtheoretischen Überschuß“, den er allerdings nicht weiter explizierte.⁸³³ Es ist jedoch naheliegend, dass Kotulla damit v.a. auf einen Sachverhalt abzielte, der alle die von ihm ausgewählten Texte verbindet: Nämlich dass sie mehr beinhalten als schriftlich festgehaltene Momentaufnahmen, Erfahrungsberichte, technisch-handwerkliche Ausführungen oder Geschmackskritiken von den unterschiedlichen Positionen innerhalb des filmproduzierenden Systems. Diese tiefer unter die Oberfläche des Gegenstands gelangende Absicht verfolgten zu Anfang der 70er Jahre die marxistisch beeinflussten Publikationen von Dieter Prokop und Karsten Witte.⁸³⁴ Obwohl Prokop seinem Sammelband eine relativ umfangreiche und theoriegesättigte Einleitung voranstellte, verstand er Theorie lediglich als ideologiekritische Waffe im Klassenkampf, weshalb wohl auch der Begriff Filmtheorie nicht weiter definiert zu werden brauchte.⁸³⁵ So blieb der Versuch einer Definition auf eine Kurzbeschreibung durch den Verlag beschränkt, in der es hieß:

„Die 'Materialien zur Theorie des Films' sollen die Fragen beantworten helfen, was ein guter oder ein schlechter, ein politischer oder ein unpolitischer Film ist; ob die 'Massenkultur' bzw. die 'Kulturindustrie' die Bedürfnisse der Massen spiegelt; ob der Film als Ware ästhetisch und inhaltlich überhaupt die Spontanität und Emanzipation der Massen befördern kann; wie sich die Inhalte und Formen des Films erklären.“⁸³⁶

Dagegen stellte Karsten Witte den Beiträgen seines Sammelbandes nicht nur einen breiter angelegten Definitionsversuch voran, sondern er zielte damit zugleich auf eine Überwindung der engen Begrenzung auf den Gegenstand „Film“ ab. Für ihn standen die sozialen Funktionen und die Voraussetzungen der Rezeption im Vordergrund:

„Über die pure Materialität der Wirtschafts-, Kunst- und Kommunikationsware Film hinaus will die Theorie des Kinos zu ihrer Funktionalität vorstoßen. Weniger als dem filmischen gilt ihr Augenmerk dem kinematographischen Faktum und mithin nicht in erster Linie den Bedingungen der ästhetischen Produktion, als vielmehr denen der kommunikativen Rezeption. Und die findet nicht allein im Kopf des Drehbuchautors, des Filmemachers, Kameramanns und Produzenten statt, sondern im Atelier, im Kino als gesellschaftlichem Raum.“⁸³⁷

Diese Einsicht in die erhöhte Bedeutung des sozialen Produktionsortes ist bemerkenswert. Witte verstand die Filmherstellung als einen sozialen *Raum*, der viel mehr umfasst als die eigentliche Produktion mit Regie, Kamera, Schnitt etc. Nur über eine 'ganzheitliche' Perspektive könnte man nach Meinung Wittes „die Textur der einzelnen Filme“ erforschen und „entschlüsseln“. Die Texte zur „Theorie des Kinos“ böten folglich „[...] Grundeinsichten, die zur Durchdringung der Texturen unabdingbar sind.“ Dennoch lässt sich dieser Ansatz zur Kintotheorie nicht als Alternative zur herkömmlichen Filmtheorie werten, da sie mit dieser eine grundlegende Prämisse teilt, nämlich die Annahme der völligen Übereinstimmung, des restlosen Zusammenfallens der audiovisuellen Vermittlung mit ihrem physischen Trägermaterial. Der Film, so Witte, sei „das erste Medium [...], das

833 Vgl. ebd., Vorbemerkung S. 10. Der erste Band von Kotullas *Der Film*, in welchem die Filmtheorie genauer besprochen und definiert werden sollte, ist nicht erschienen.

834 Vgl. Dieter Prokop (Hrsg.): *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik* (München, 1971); Karsten Witte (Hrsg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik* (Frankfurt a. M., 1972).

835 Vgl. Prokop: *Versuch über Massenkultur und Spontanität* [S. 11-56], in: Dieter Prokop (Hrsg.): *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik* (München, 1971), S. 52ff.

836 Prokop (Hrsg.): *Materialien zur Theorie des Films*, S. 1.

837 Karsten Witte: *Das Alte und das Neue* [S. 7-12], in: Karsten Witte (Hrsg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik* (Frankfurt a. M., 1972), S. 7.

mit seinem Material identisch wird [...].⁸³⁸ Die Autoren einer 1988 veröffentlichten Einführung in die Filmtheorie, Robert Lapsley und Michael Westlake, verzichteten zwar auf eine Definition des Begriffs, wiesen jedoch zumindest auf eine Reihe von zugehörigen Problemkreisen hin. Dazu zählten sie Fragen zu Wahrnehmungsprozessen auf Zuschauerseite, zu Entscheidungen auf Produzentenseite, zu Sozialfunktionen des Kinos sowie zur Beurteilung des Kinos als Kunstform.⁸³⁹

Zeichnen sich diese früheren Definitionsversuche bereits durch eine offensichtliche Divergenz in Umfang und Stoßrichtung aus, so stellen die Autoren neuerer Publikationen häufig dezidiert fest, dass der Begriff Filmtheorie nur schwer zu bestimmen ist. Die Autoren Gerald Mast und Marshall Cohen etwa mussten 1974 konstatieren: „[...] the general pattern of film theory is one of disagreement and diversity.“⁸⁴⁰ Eine Dekade später bemerkten sie zudem ein Auseinanderdriften zwischen der älteren, 'klassischen' Filmtheorie und den neueren bzw. zeitgenössischen filmtheoretischen Ansätzen.⁸⁴¹ 2004, in der nunmehr sechsten Auflage dieser Publikation, weisen Leo Braudy und Marshall Cohen schließlich auf eine seit 1980er Jahren angebrochene eklektische Phase der Filmtheorie hin, die sich durch einen erhöhten Theorienpluralismus auszeichne:

„[...] since the mid-1980s, we have entered a fourth, more eclectic, period. One significant aspect of this new phase seeks to merge insights owed to history, psychology, and linguistics into larger perspectives suitable for understanding individual films as well as film in general. These approaches sometimes draw upon feminism, neoformalism, cognitive psychology, empiricism, or phenomenology.“⁸⁴²

Braudy/Cohen gelangen hier zu Einsichten, die auch deutschsprachige Publikationen teilen; so beschreibt Albersmeier nicht nur eine zunehmende Differenzierung der filmtheoretischen Landschaft seit Mitte der 80er Jahre, sondern er spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem „Dschungel der Theoreme“.⁸⁴³ Einer ähnlichen Wortwahl bedient sich auch Jürgen Felix, der in seinem Sammelband von einem „undurchdringlich scheinende[n] Dickicht moderner Filmtheorien“ spricht.⁸⁴⁴

Trotz dieses vielfach konstatierten Theorienpluralismus und der damit verbundenen Divergenz der Ansätze enthalten neuere Sammelbände allerdings auch konkretere Definitionsversuche. Die beiden Autoren Mast/Cohen etwa stellten 1985 sieben filmtheoretische Aspekte bzw. Grundfragen zusammen, die sich als Kriterien einer Filmtheoriedefinition lesen lassen: (1) Fragen zum Verhältnis von Realität und (film-)fotografischem Abbild, (2) nach der Syntax und Struktur des Films, (3) zur Einzigartigkeit der Filmkunst, (4) zur Beziehung von Film und literarischen Künsten, (5) zu den wichtigsten Filmgenres, (6) zu dem jeweils hauptverantwortlichen Filmkünstler und (7) schließlich die Frage nach dem tatsächlichen und dem erwünschten Nutzen des Filmkonsums.⁸⁴⁵ Im Grunde

838 Vgl. ebd., S. 7f.

839 Vgl. Robert Lapsley/Michael Westlake: *Film Theory: An Introduction* (Manchester, 1988), S. VIf. u. 214ff.

840 Gerald Mast/Marshall Cohen (Hrsg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 1985), 3. Aufl., Vorwort zur ersten Auflage von 1974, S. XV.

841 Vgl. ebd., Vorwort zur dritten Auflage von 1985, S. Xf.

842 Leo Braudy/Marshall Cohen (Hrsg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 2004), 6. Aufl., Vorwort, S. XVI.

843 Vgl. Albersmeier: *Filmtheorien in historischem Wandel*, S. 17ff.

844 Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie* (Mainz, 2007), Vorwort zur zweiten Auflage, S. 10.

845 Mast/Cohen: *Film Theory and Criticism*, S. XVf., 1ff., 77ff., 209ff., 327ff., 405ff., 521ff. u. 669ff.

lassen sich alle diese Fragen zu drei Fragekomplexen bündeln: Ausdrucksmöglichkeiten, Kunstcharakter und Rezeption des Filmmediums. Dies entspricht weitgehend jenen, die Filmtheorie antreibenden Fragen, die auch Albersmeier als zentral ansieht. Albersmeier bietet eine Definition mit zwei Hauptaspekten an; zum Einen den idealtypischen Charakter ihres Zugriffs:

„Allen gemeinsam ist der Ansatz, möglichst allgemeingültige, das heißt nicht auf einzelne Filme bzw. ein bestimmtes Korpus von Filmen bezogene Aussagen zu machen, statt dessen eine mehr oder weniger systematische Beschreibung einer quasi fiktiven, idealtypisch gesetzten Institution Film zu liefern.“⁸⁴⁶

Neben der Annahme von basalen Gemeinsamkeiten des postulierten Gesamtphänomens „Film“ findet sich zum anderen die Problematisierung der Ausdrucksmöglichkeiten dieses Mediums – die Frage nach der sogenannten „Filmsprache“ – worunter auch das Problem der Beziehung zwischen Realität und Abbild falle. Bei allen Autoren sei mindestens implizit eine tiefer gehende Fragestellung von Bedeutung: „Wie wird das Material, die 'Sprache' des Films verwendet? Und: Was bedeuten die einzelnen Teile, aus denen der Film zusammengesetzt ist, und der Film als Ganzes?“⁸⁴⁷

Als Ergänzung dieser beiden Hauptkriterien führt Albersmeier einige weitere, aber nicht zwingende Merkmale an: einen häufig anzutreffenden normativen Zug, eine bisweilen deutliche Bindung an die Erzeugnisse der kommerziell erfolgreichen Filmproduktion und (etwa in Bezug auf die filmsemiotischen Theorien) eine Neigung zur Bildung von ausufernden Nomenklaturen mit jedoch relativ geringer Praxisrelevanz.⁸⁴⁸ Zudem lassen sich diese Ansätze laut Albersmeier häufig von „ästhetischen und ideologischen Axiomen herleiten“⁸⁴⁹, wodurch letztlich nicht nur eine subjektive Geschmackskritik, sondern zusätzlich noch ein weiterer, allerdings überindividueller Faktor der Bewertung zum Tragen kommt. Eine damit korrespondierende und ebenfalls aktuelle Begriffsbestimmung bietet der Linguist und Filmwissenschaftler Markus Rheindorf an. Ähnlich wie Albersmeier sieht Rheindorf drei Gemeinsamkeiten filmtheoretischer Texte vorliegen: abstrakte, auf das Gesamtphänomen „Film“ abzielende Betrachtungen, einen deutlich hervortretenden normativen Charakter sowie eine Beschäftigung mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Bewegtbilder.⁸⁵⁰ Zur Abgrenzung der Filmtheorie von anderen (film-)wissenschaftlichen Feldern und Forschungsbereichen nennt er noch zwei weitere Aspekte: es handle sich weder um eine „Geschmackskritik in der zeitgenössischen Tagespresse“, noch um eine „rein technische[] Beschäftigung mit Film in Fachmedien wie Verbandspublikationen der Kameraleute oder Kinobetreiber [...]“.⁸⁵¹

Mögen nun die obigen Definitionsversuche des Begriffs Filmtheorie in einigen Punkten nicht übereinstimmen, so weisen sie zentrale Gemeinsamkeiten auf, die nicht allein das Postulat einer einheitlichen Text- und Quellensorte „Filmtheorie“ zulassen, sondern auch die Anwendung des oben vorgeschlagenen Begriffs „Partialtheorie“ nahelegen: Der Fokus auf die Quellengruppe der audio-

846 Albersmeier: *Filmtheorien in historischem Wandel*, S. 5.

847 Ebd., S. 14.

848 Vgl. ebd., S. 6ff. u. 15f.

849 Vgl. ebd., S. 8.

850 Vgl. Markus Rheindorf: *Die Sprachen, die Filme sprechen: Die Geschichte der deutschsprachigen Filmtheorie als Diskursgeschichte* [S. 11-24], in: *ZFK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Heft 2 (2007), S. 13ff.

851 Vgl. ebd., S. 13.

visuellen Narration, ein idealtypischer bzw. *idealtypisierender* Zugriff („der Film“) und der Einfluss tendenziell normativer, formal-ästhetischer, sowie auch weltanschaulicher Bewertungskriterien. Mit Blick auf mittlerweile immens differenzierte filmtheoretische Landschaft können die folgenden Ausführungen nur einen kleinen Ausschnitt, eine fokussierte Aufnahme der wichtigsten bzw. einflussreichsten Entwürfe bieten. Angesichts des wachsenden Theorienpluralismus eröffnet sich in der Zeitgeschichte zukünftig ein weites Feld für theoriekritische und methodologische Forschung. Im Folgenden lautet das Hauptziel lediglich, einige der bis heute meistdiskutierten Ansätze zur audiovisuellen Narration und Fiktion vorzustellen, ihren Beitrag zum Verständnis der bewegtbildlichen Überlieferung abzuschätzen – und somit auch ihre forschungspraktischen und methodologischen Schwachpunkte aufzuzeigen.

III.2 Frühe Filmtheorien (1920-1950)

Die folgende Diskussion beschränkt sich auf solche älteren filmtheoretischen Schriften, die einerseits eine größere Relevanz für die spätere filmtheoretische Entwicklung aufweisen und die andererseits zur Beurteilung der Brauchbarkeit von filmtheoretischen Ansätzen für die Erkenntnisabsichten und Methoden der historischen Forschung herangezogen werden können. Es handelt sich dabei um vier Problemfelder, zu denen sich die betreffenden Autoren mit unterschiedlicher Intensität geäußert haben. Erstens, die Auseinandersetzung um die Stellung des Filmschaffens innerhalb der Künste; zweitens, die damit verbundene Frage nach den handwerklichen Anforderungen und medialen Eigenheiten der „stummen“ Bewegtbilder; drittens, die Diskussion um den fotorealistischen Charakter des Films; viertens schließlich sämtliche Gedanken zur sozialen Bedeutung der Bewegtbilder und der Institution Kino. Als „frühe Filmtheorie“ werden im folgenden alle Texte angesprochen, die bis in die 50er Jahre hinein erschienen. Das hat drei Gründe: Erstens setzt erst am Ende dieser Phase die Institutionalisierung der Filmwissenschaft als Hochschuldisziplin ein; zweitens beginnt in den 60er Jahren der Aufstieg der semiotisch und linguistisch ausgerichteten Filmtheorie; drittens schließlich wird das Kino im Verlauf der 50er Jahre endgültig vom Fernsehen als dem neuestem visuellen Massenmedium abgelöst.

III.2.1 Der Kampf um die Anerkennung der Filmkunst

Wie im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt, hatte das kommerzielle Kino bereits in seiner ersten Dekade enorme Popularität erreicht und damit großen wirtschaftlichen Erfolg. Das zog nicht nur positive Reaktionen nach sich: Schon kurz nach der Jahrhundertwende wurden kritische Stimmen laut, die dem Lichtspiel die latente Kriminalisierung der Jugend vorwarfen, den Leinwandbildern eine hohe Amoralität bescheinigten und sie für Sittenverfall, soziale Devianz oder politische Irre-

führung verantwortlich machten. Dieses Phänomen zeigte sich in seiner ganzen Deutlichkeit zuerst in den USA das Kino mit seinen „stummen“ Bewegtbildern auf ein breites Unterschichtenpublikum traf und so relativ schnell prosperieren konnte. Im Rückblick auf dieses erste Jahrzehnt der Kinentwicklung bemerkt Jacobs: „Throughout the country movie-baiting became common. From property holders, ministers, theatre critics, and social reformers came shrill cries of protest.“⁸⁵² Mitgetragen wurde diese Welle des Unmuts durch die Wahrnehmung einer starken Konkurrenz, die das Kino für andere Kulturangebote wie Theaterwesen, Cabarets, Zeitungs- und Buchmarkt oder die Kirchen bedeutete. In den USA gab es zu jener Zeit mit den *Social Reformers*, *Progressives* und *Uplifters* vielfältig begründete Ansätze zu umfassenden gesellschaftlichen Reformen, die meist auch das Massenphänomen Kino mitbetrafen. Hugo Münsterberg, ein nach Amerika ausgewanderter deutscher Psychologe und Verfasser einer der frühesten filmtheoretischen Schriften, stand wohl unter dem Eindruck dieser häufig moralisch argumentierenden Bewegung, als er trotz seiner Begeisterung für den Kinematografen anmerkte: „The sight of crime and of vice may force itself on the consciousness with disastrous results.“⁸⁵³ Als das Kino nur wenig später auch im Deutschen Reich große Popularität erreichte, keimte die Kinodebatte ebenfalls auf: Von den Kinogegegnern wurden überwiegend religiöse, moralische und/oder kunstästhetische Vorbehalte ins Feld geführt, die sich nicht selten mit einem diffusen Kulturpessimismus, sozialhygienischen Bedenken und/oder pädagogischen Vorbehalten verbanden.⁸⁵⁴ Verbreitete Skepsis und agitierte Abwehrhaltungen der Bevölkerung gegenüber technischen Neuerungen bilden ein soziokulturelles Phänomen, dass sogar in der Moderne häufig überliefert ist, sei es nun in Bezug auf die Dampflokomotive, das Fahrrad, den Dieselmotor oder andere Erfindungen. Auch das frühe Kino sah sich einer breiten und buntscheckigen Front von Kritikern gegenüber, die mit dem Vordringen der Lichtspieltheater schrittweise von überwiegend moralischen auf mehrheitlich wirtschaftliche Einwände übergingen. Der Kulturforscher Walter Panofsky resümierte diese Auseinandersetzung wie folgt:

„Solange der Kinematograph keine besonderen Ambitionen zeigte, nahm man ihn gelassen hin, sowie er aber sich mit dem Theater zu messen versuchte, sowie er aber mit einer tatsächlichen Eroberung der Massen begann (und damit der sogenannten besseren Kreise), mußte er zwangsläufig zu einem Diskussionsobjekt werden. [...] Auf der einen Seite standen die rein auf den Verdienst ausgehenden Theaterbesitzer mit ihrem Publikum, einer ungeführten Masse vor allem aus dem Arbeiterstand, und auf der Gegenseite Kirche und Lehrerschaft, die den Schundfilmen (und das waren fast alle Streifen) den Kampf ansagten.“⁸⁵⁵

Und als sich die Ausbreitung der Kinos schließlich in spürbarem Ausmaß negativ auf die Einnahmen der Gastronomie auszuwirken begann, „[...] standen neben den pädagogischen Vereinen, neben Goethebund und Bühnenorganisationen, neben Kirche und Presse auch die Gastwirte in der Front gegen den Kinematographen.“⁸⁵⁶ Helmut Diederichs bestätigt in seiner Untersuchung zumin-

852 Jacobs: *The Rise of the American Film*, S. 63, vgl. S. 62ff.

853 Hugo Münsterberg: *The Photoplay. A Psychological Study* (New York, 1916), S. 221, vgl. S. 222ff.

854 Vgl. Walther Conradt: *Kirche und Kinematograph. Eine Frage* (Berlin, 1910); Karl Brunner: *Der Kinematograph von heute – eine Volksgefahr* (Berlin, 1913); Hermann Nickol: *Kino und Jugendpflege* (Langensalza, 1919); Waldemar Schweisheimer: *Die Bedeutung des Films für soziale Hygiene und Medizin* (München, 1920).

855 Walter Panofsky: *Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte* (Würzburg, 1944), 2. Aufl., S. 65.

856 Vgl. ebd., S. 72.

dest, dass die deutschen Bühnenverbände ab 1912 wohl die treibende (und nahezu ausschließlich ökonomisch motivierte) Kraft hinter der Kinogegner-Bewegung bildeten.⁸⁵⁷

Manche der frühen Kinogegner hatten allerdings die soziokulturelle Bedeutung des neuen Mediums bereits erkannt. Trotz seiner programmatischen Stoßrichtung – die Bekämpfung des „Schundfilms“ – verwahrte sich etwa der kinokritische Jurist Albert Hellwig gegen eine Vernichtung der gesamten Kinoindustrie, da diese doch immerhin „[...] von einer volkswirtschaftlichen Bedeutung ist, welche der Nichteingeweihte kaum ahnt [...]“.⁸⁵⁸ Der ebenfalls kinokritische Sozialmediziner Waldemar Schweisheimer gestand ebenfalls ein, dass das Kino zu denjenigen Strömen gesellschaftlicher Kommunikation gehöre, „an deren Ufern das ganze Volk wohnt und des befruchtenden Zuflusses harret“, womit er zugleich die zentrale Stellung dieser neuen Ausdrucksform bestätigte.⁸⁵⁹ Andererseits waren bis weit in die 20er Jahre hinein selbst die Fürsprecher des Kinos genötigt, auf die moralischen Vorwürfe einzugehen; so etwa der Filmenthusiast Curt Moreck, der in seinem Filmbuch von 1926 u.a. auf die unnötigen „Roheitsorgien“ zu sprechen kam, die „in den sexuellen und kriminellen Schundfilmen sich manifestieren.“⁸⁶⁰ Und selbst ein Filmästhetiker wie Rudolf Harms sah sich 1927 nicht allein zur Darstellung der „Kulturbedeutung“ des Films veranlasst, sondern auch zur Erörterung der von ihm ausgehenden „Kulturgefahren“. Aufgrund seiner großen Anziehungskraft auf das jüngere Publikum könne es außerdem durch seine emotionale und moralische Prägekraft der „unberührten Kindlichkeit“ schaden.⁸⁶¹

Angesichts der erregten Debatte um das Lichtspieltheater, die nach den Wirren des Weltkrieges und der Novemberrevolution für viele Kinobetreiber, Schausteller, Theaterbesitzer sowie Theater- und Literaturkritiker schlichtweg existenzielle Fragen berührte, hatte bereits 1920 eine Mehrheit in der Nationalversammlung das „Reichslichtspielgesetz“ beschlossen, das bis zum Ende der Weimarer Republik gültig bleiben und die staatliche Prüfung von Filmprodukten bei besonderem Schutz der jugendlichen Filmkonsumenten garantieren sollte.⁸⁶² Gegen die zahlreichen Angriffe aus allen Richtungen – von Kirchen, Literatur- und Theaterkritik, Staat, Tagespresse, Parteien und Kulturverbänden – führten die Verteidiger des Films ins Feld, dass das Kino eine neue, eine *echte* Kunst sei. Die Kunstdebatte, so sieht es auch Diederichs, stand mit der massiven Konkurrenz zwischen den Lichtspieltheatern und den anderen Kulturinstitutionen in direktem Zusammenhang.⁸⁶³ Sie blieb auf

857 Vgl. Helmut Diederichs: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg* (Frankfurt a. M., 1996/2001), Habilitation, S. 40ff.

858 Vgl. Albert Hellwig: *Schundfilms. Ihr Wesen, ihre Gefahren, ihre Bekämpfung* [S. 60-66], in: Wilfried von Bredow/Rolf Zurek (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien* (Hamburg, 1975), S. 62, erstmals 1911 veröffentlicht.

859 Vgl. Schweisheimer: *Die Bedeutung des Films für soziale Hygiene und Medizin*, S. 4.

860 Vgl. Curt Moreck: *Sittengeschichte des Kinos* (Dresden, 1926), S. 65.

861 Vgl. Rudolf Harms: *Kulturbedeutung und Kulturgefahren des Films* (Karlsruhe, 1927), S. 31ff. u. 42.

862 Vgl. *Reichslichtspielgesetz vom 12. Mai 1920. In der Fassung der Gesetze vom 23. Dezember 1922 und 31. März 1931 sowie der Dritten Notverordnung vom 6. Oktober 1931 nebst Ausführungs- und den Kontingentbestimmungen sowie der Gebührenordnung vom 25. November 1921 (in der Fassung der Verordnungen vom 16. November 1923 und 6. Juli 1929). Für die Praxis erläutert von Dr. jur. Ernst Seeger* (Berlin, 1932), 2. Aufl., S. 4ff. und 84ff.

863 Vgl. Diederichs: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, S. 248.

lange Sicht ein zentrales Moment in der publizistischen und theoretischen Auseinandersetzung mit dem Kinophänomen und sie wird bis heute im filmtheoretischen Diskurs mitgeführt (vgl. IV.1).

Schon Münsterberg betrachtete die Bewegtbilder als eine eigenständige Kunstform: „With the rise of the moving pictures has come an entirely new independent art which must develop its own life conditions.“⁸⁶⁴ Weniger das Schauspiel an sich, als vielmehr die im Kino erzeugten „picture emotions“ bildeten für ihn den zentralen kinematografischen Aspekt.⁸⁶⁵ Der Beginn der eigentlichen Kunstdebatte, d.h. der systematischen, auf die vielfältigen Bedeutungen und Ausdrucksmöglichkeiten des neuen Mediums ausgerichtete Auseinandersetzung, begann jedoch erst in den 20er Jahren mit dem endgültigen Durchbruch des Kinos zur beherrschenden populärkulturellen Unterhaltungsform. Davor hatte sich der Kinematograf im Weltkrieg bereits als nicht zu unterschätzendes Propagandamittel bewiesen; zudem war das Filmhandwerk spätestens nach dem Krieg, v.a. dank der in den Kriegsjahren intensivierten US-amerikanischen Filmproduktion, verfeinert und in seinen rein visuellen Ausdrucksmöglichkeiten tiefer ausgelotet worden. Die durch all diese Verbesserungen neu hinzu gewonnenen bürgerlichen Publikumsschichten sorgten auch nach dem Krieg für ein anhaltend lukratives Geschäft. Das wiederum ließ eine professionelle Kinokritik in Tagespresse, Filmfachblättern und Kinomagazinen aufblühen, die zur weiteren Verfeinerung der Mittel und ebenso zur Steigerung der Ansprüche beitrug; und schließlich war der Boden bereitet, auf dem sich dann eine reine „Filmtheorie“ aus der Filmkritik heraus entwickeln konnte (vgl. II.2).

Die ersten, über nationale Grenzen hinaus wirksamen Schriften zur Theorie des Films entwarfen der Schriftsteller und Dichter Vachel Lindsay, der Regisseur Urban Gad sowie der Wiener Drehbuchautor und Filmkritiker Béla Balázs. Während Lindsay mehr eine Anleitung zur sachlichen Filmkritik anstrebte („a basis for photoplay criticism in America“), Gad überwiegend zur Vervollkommnung des eigentlichen Filmhandwerks beizutragen versuchte, präsentierte Balázs die wohl erste, breiter angelegte und zugleich philosophisch gefärbte Abhandlung zum damals neuen und umstrittenen populärkulturellen Gesamtphänomen Kino.⁸⁶⁶ Balázs setzte sich nicht nur mit den technisch-handwerklichen Eigenheiten des Stummfilms auseinander, sondern er machte auch einige mit dem neuen Massenphänomen verbundene ästhetische und soziokulturelle Beobachtungen (s.u.); als Kinoenthusiast formulierte er zudem ein leidenschaftliches Plädoyer für das zu jener Zeit angefeindete Zerstreungsmedium. Sein Wort richtete er v.a. an die „gelehrten Hüter der Ästhetik und Kunstwissenschaft“:

„Die Filmkunst bittet um eine Vertretung, um Sitz und Wort in eurer Mitte. [...] Wie der entrechtete und verachtete Pöbel vor einem hohen Herrenhaus steht der Film vor eurem ästhetischen Parlament und fordert Einlaß in die heiligen Hallen der Theorie. [...] Noch nie ist eine Kunst groß geworden ohne Theorie. [...] von dem Wert der Theorie brauche ich wohl die gelehrten Herren, an die ich mich jetzt wende, am wenigsten zu überzeugen. Eher davon, daß *der Film* einer Kunsttheorie würdig ist. [Herv. i. O.]“⁸⁶⁷

864 Münsterberg: *The Photoplay*, S. 141.

865 Vgl. S. 112 u. 133.

866 Vgl. Vachel Lindsay: *The Art of the Moving Picture* (New York, 1916), S. 1ff.; Gad: *Der Film*, S. 5ff.; Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 12.

867 Ebd., S. 9-10, vgl. S. 12

Mit dieser Überzeugung stand er nicht allein. Der journalistische Kritiker Curt Moreck (eigtl. Konrad Haemmerling) sprach 1926 von einer „unbedingte Selbständigkeit beanspruchenden Kunstart“.⁸⁶⁸ Der Kunsthistoriker und spätere Kritiker Rudolf Harms legte in seiner 1926 veröffentlichten (und auf seiner Dissertation von 1922 beruhenden) *Philosophie des Films* das persönliche Bestreben offen, das Kino,

„[...] diese höchst eigentümliche und interessante Zeiterscheinung, die auch heute noch in gebildeten Schichten vielfach bedingungsloser Abwehr begegnet, wertvoll genug zu erweisen, als eigene Kunst [...] wissenschaftlich untersucht und in die Reihe anderer Künste eingeordnet zu werden.“⁸⁶⁹

Dementsprechend zeichnete sich sein abschließendes Plädoyer durch eine wohlwollende Tendenz aus: „Trotz starker Beschränkungen und Grenzen im Film scheint sich doch ein voller Anschluß an die Hauptkünste als möglich zu erweisen.“⁸⁷⁰ Hans Richter, ein früher Experimentalfilm-Regisseur, rief die Leser seiner 1929 erschienenen formaltheoretischen Streitschrift dazu auf, den „schlechten Film“ regelrecht „verachten“ und „den Film als Kunst wieder lieben [zu] lernen.“⁸⁷¹ Er unternahm gar einen Vergleich mit der bildenden Kunst und dem Kunsthandel, und legte jedem angehenden Filmproduzenten die Leidenschaft und Kenntnis des herkömmlichen Kunstliebhabers als unbedingte Voraussetzung für den geschäftlichen Erfolg nahe.⁸⁷² Der Kunsthistoriker Rudolf Arnheim, zeitweise als Kritiker bei der *Weltbühne* beschäftigt und neben Balázs wohl der bedeutendste deutschsprachige Filmtheoretiker der 20er und 30er Jahre, versuchte in seinem 1932 erschienen theoretischen Hauptwerk zu zeigen, „[...] daß die Filmkunst nicht vom Himmel gefallen ist sondern nach denselben Gesetzen und Prinzipien arbeitet wie alle anderen Künste auch [...]“.⁸⁷³ Arnheim versuchte die Kinodebatte durch ein neues Kunstverständnis zu entschärfen. Ein Kunstwerk zu schaffen setzte seiner Meinung nach voraus, „[...] daß die Charaktereigenschaften der verwendeten Mittel sauber und deutlich zur Anschauung kommen.“⁸⁷⁴ Es sei ein „spezifisch künstlerischer Drang“, einen Stoff „zu formen, zu deuten, zu stilisieren“; voll ausgebildet, stelle die Filmkunst eine kulturelle Kraft dar, deren Interessen es angesichts bloß kommerziell ausgerichteter technischer Innovationen (v.a. Farb- und Tonfilm) zu verteidigen gelte.⁸⁷⁵ Den Höhepunkt der Filmkunstdebatte bildete wohl die vom 1934 in die Schweiz ausgewanderten Drehbuchautor, Produzenten und Filmkritiker Ernst Iros (eigtl. Julius Rosenstiel) verfasste Schrift *Wesen und Dramaturgie des Films* von 1938.⁸⁷⁶ Dieses Werk will u.a. eine allgemeine „Filmgrammatik“ bieten, sowie eine „Kunstlehre“ und „ein bescheidener Anfang für eine systematische Wissenschaft der Filmkunst“ sein. Iros ging es

868 Vgl. Moreck: *Sittengeschichte des Kinos*, S. 19.

869 Rudolf Harms: *Philosophie des Films* (Leipzig, 1926), S III.

870 Ebd., S. 167.

871 Vgl. Hans Richter: *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen. Mit einem Vorwort von Walter Schobert* (Frankfurt a. M., 1981), erstmals 1929 erschienen, S. 5.

872 Vgl. ebd., S. 118ff.

873 Vgl. Arnheim: *Film als Kunst*, S. 11.

874 Ebd., S. 54.

875 Vgl. ebd., S. 322f.

876 Vgl. Werner Kessl/Andreas Schreitmüller: *Julius Rosenstiel genannt Ernst Iros: ein früher deutscher Cineast* (Rottweil, 2007).

darum, „die Einwände gegen die Kunstfähigkeit des Films zu widerlegen.“ Die Debatte für und wider das Lichtspiel, die anhaltenden Angriffe von Seiten der Kirchen, des Theaterwesens oder der Literatur, speisten sich seiner Meinung nach aus dem verzeihlichen Umstand, dass es dem Kino nach knapp 40 Jahren Entwicklung nun einmal an einer echten Tradition fehle, wie sie in den älteren Künsten üblich sei.⁸⁷⁷ Dieses Manko gelte es zu beheben und das entsprechende Programm seiner Schrift fasst er selbst zusammen: „Die erste Etappe auf dem Weg zu einer filmkünstlerischen Tradition muß deshalb die Erforschung des Wesens der Filmkunst und der Versuch sein, ihre Eigen-gesetze zu finden und systematisch zu begründen.“⁸⁷⁸ Von Johannes Volkelts kunstästhetischer Theorie beeinflusst, versuchte Iros, den Kunstcharakter des Bewegtbilds akribisch nachzuweisen.⁸⁷⁹ Zur Verteidigung des Kinematografie stellte er gar die These auf, dass erst die in kunstbeflissenen Kreisen anzutreffende Verachtung der laufenden Bilder die Kommerzialisierung des Kinos ent-scheidend vorangetrieben habe:

„[W]er anders war bereit, sich des Films anzunehmen, sich mit ihm zu verbünden!? Die Kunst, die Kunstwissen-schaft, die Kunstkritik, die sonstigen kulturinteressierten Kreise erkannten die Werte nicht, die dem Film inne-wohnten. [...] Mehr als das: sie erklärten ihn, als den Genossen der Technik und des Kapitals, in Acht und Bann und überließen diesen das Feld.“⁸⁸⁰

Mit der in den 30er Jahren stark angestiegenen deutschen Auswanderung in die USA, insbesondere nach der „Machtergreifung“, wurde die Filmkunstdebatte in die USA exportiert, wo dem rein for-malästhetischen Wert des Kinos angesichts des immensen wirtschaftlichen Erfolges bis dahin relativ geringe Bedeutung zugemessen worden war. Exemplarisch sei hier der bedeutende deutsche Kunst-historiker Erwin Panofsky genannt, der sich dort, als Professor in New York und Princeton tätig, bereits 1934 der Frage nach dem eigentlichen *Stil* der Bewegtbilder zuwandte. Panofsky verglich die Herstellung eines Filmwerks mit dem Bau einer mittelalterlichen Kathedrale: Beides sei zwar von einem großen kollektiv hervorgebracht, aber dennoch doch Kunst im traditionellen Sinne.⁸⁸¹ Seine Stoßrichtung war im Grunde die Versöhnung von Kommerz und ästhetischem Anspruch:

„[...] commercial art has given us much that is vulgar and snobbish (two aspects of the same thing) to the point of loathsomeness, but also Dürer's prints and Shakespeares's plays. [...] in modern life the movies are what most other forms of art have ceased to be, not an adornment but a necessity.“⁸⁸²

Diese Sicht entsprach durchaus einer nationalen Befindlichkeit, denn auch der überzeugte Kino-gegner musste mit Blick auf die Entwicklung seit den 20er Jahren einsehen, dass das amerikanische Kino eine bedeutende (national-)kulturelle Errungenschaft darstellte.

Einen hohen Stellenwert hatte die Kunstdiskussion überraschenderweise selbst für die sowjetische Kinematografie. Obwohl die bolschewistische Revolution die vollständige „proletarische“ Umge-

877 Vgl. Ernst Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films* (Zürich u. a., 1938), S. xxxviif., xxxix. u. 3ff.

878 Ebd., S. 5.

879 Vgl. Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 93ff., 127ff., 171ff., 199ff. u. 331ff.

880 Ebd., S. 766.

881 Vgl. Erwin Panofsky: *Style and Medium in the Motion Pictures* [S. 215-233], in: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hrsg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 1985), erstmals 1934 veröffentlicht, S. 228ff.

882 Ebd., S. 231-232.

staltung der Gesellschaft anstrebte, verblieben ihre Filmschaffenden, trotz gegenteiliger Bekundungen, überwiegend an der älteren, bürgerlichen Kunsttheorie orientiert. Bereits im Jahr 1922 forderte der Regisseur Dziga Vertov eine *reine* Filmkunst ein, die sich deutlich von den anderen Künsten abzuheben habe.⁸⁸³ Jurij Tynjanov betonte 1927: „Das Entscheidende ist offenbar nicht, daß der Kinematograph eine bestimmte Technik, sondern daß der Film eine Kunst ist.“ Und als eine solche strebe sie „[...] nach Entgegenständlichung ihrer Mittel. Deswegen kann ihr auch nicht jedes Mittel recht sein.“⁸⁸⁴ Boris Kazanskij empfahl gar eine streng wissenschaftliche Herangehensweise, um zu den „grundlegendsten Prinzipien einer allgemeinen Filmtheorie“, gar zu einer „Kine-matologie“ vorzustoßen. Den „Aufbau einer Theorie des Films“ sah er als bedeutsamen Beitrag zur „Kunstwissenschaft“ an, da sich der Film als Produkt der Moderne immerhin nicht der „nüchternen Erforschung durch den Nebel von Legenden und das Dogma der Tradition“ entziehe wie im Falle der etablierten Kunstformen. Dass er selbst aber noch unter dem Einfluss der älteren Denktradition stand, wird deutlich in seiner Auffassung von „Film“, welcher ihm zufolge „[...] ein ebenso unabhängiges Objekt, ein so abgeschlossenes Werk wie eine Statue oder ein Bild“ sei.⁸⁸⁵ Die sowjetischen Theoretiker begnügten sich aber nicht mit dem bloßen Kunstpostulat: Sie führten darüber hinaus das Vokabular und die Theoreme der traditionellen Ästhetik in die Diskussion ein, benutzten zudem literaturwissenschaftliche Modelle und stellten Vergleiche mit den anderen Kunstarten wie Malerei, Dichtung und Theater an. Wsewolod Pudowkin, neben Sergej Eisenstein wohl der bekannteste sowjetische Regisseur der Stummfilmzeit, schrieb 1928:

„Das Rohmaterial in den Händen der Dichter und Schriftsteller ist das Wort. [...] Dem Filmregisseur dient jede Szene des gedrehten Films in der gleichen Weise wie dem Dichter das Wort. Er steht vor den einzelnen Aufnahmen, prüft, wählt, weist zurück und nimmt wieder auf, und durch die bewußte künstlerische Gestaltung dieses Rohmaterials entstehen die 'Montage-Sätze', die einzelnen Szenen und Episoden, und endlich, Schritt für Schritt, das vollendete Werk, der Film.“⁸⁸⁶

Dieser Vergleich mit Dichtung war kein metaphorischer. Noch deutlicher führte das Tynjanov aus:

„Der Film *springt* von einer Einstellung zur andern wie der Vers von Zeile zu Zeile. Wie sehr dies auch befremden mag: will man einen Vergleich zwischen Film und Wortkünsten ziehen, so ist der einzige legitime Vergleich der zwischen Film und Dichtung – nicht der zwischen Film und Prosa. [Herv. i. O.]“⁸⁸⁷

Mit der Diskussion um den eher prosaischen oder poetischen Charakter des Films gelangte auch die aus der Literaturtheorie⁸⁸⁸ stammende Unterscheidung von „Fabel“ und „Sujet“ in die Filmdebatte: nun wurde hier ebenfalls zwischen dem groben Erzählrahmen und der konkreten, formalen Umsetzung unterschieden, wobei Letzterem die weitaus größere Bedeutung zukam.⁸⁸⁹ Das Lichtspiel sei

883 Vgl. Vertov: *Wir. Variante eines Manifestes*, S. 31f.

884 Vgl. Jurij Tynjanov: *Über die Grundlagen des Films* [S. 40-63], in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen* (München, 1974), S. 40.

885 Vgl. Boris Kazanskij: *Die Natur des Films* [S. 64-96], in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen* (München, 1974), S. 64 u. 66.

886 Wsewolod Pudowkin: *Filmregie und Filmmanuskript. Einführung zur ersten deutschen Ausgabe* [S. 70-73], in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), erstmals 1928 veröffentlicht, S. 70.

887 Tynjanov: *Über die Grundlagen des Films*, S. 54.

888 Vgl. Boris Viktorovič Tomaševskij: *Theorie der Literatur. Poetik* (Wiesbaden, 1985), erstmals 1925 erschienen.

889 Vgl. Viktor Šklovskij: *Poesie und Prosa im Film* [S. 97-99], in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetik des Films*.

eine „sujethafte Kompositionskunst“, urteilte Kazanskij.⁸⁹⁰ Der Montage-Theoretiker Eisenstein sprach gar von einer „Kampagne für das Sujet“ in der sowjetischen Filmproduktion und von allgemeinen Prinzipien „sowjetischer Sujet-Kinematographie“ (vgl. III.4.2.2).⁸⁹¹

Nicht nur in der Übertragung des Vokabulars aus der bildungsbürgerlichen Kunstkritik und Ästhetik auf die Kinematografie trafen sich die deutschsprachige und die sowjetische Filmtheorie der 20er und 30er Jahre, sondern auch in ihrer Suche nach dem eigentlichen *Urheber* des Filmwerkes. Die sowjetischen Theoretiker betonten die exponierte Stellung des Regisseurs, den sie in Personalunion mit dem Schnitttechniker auffassten.⁸⁹² Diese Meinung wurde auch außerhalb der Sowjetunion vertreten: Fasziniert von den Möglichkeiten der Groß- und Detailaufnahme sah Balázs nicht nur dem Aufstieg einer vom Kino getragenen „Gebärden- und Mienenlyrik“ entgegen, sondern erblickte darin eine kinematografisch gestützte „Epik der Empfindungen“.⁸⁹³ Daraus leitete er ab, „daß Regisseur und Schauspieler die eigentlichen Dichter des Films“ seien.⁸⁹⁴ Harms ging noch einen Schritt weiter und sah nur in der Regie die „eigentlich treibende künstlerische Kraft“, wobei ihm der Regisseur als ein „fast unumschränkter Herr“ im Studio erschien⁸⁹⁵ – eine Auffassung, die angesichts der zu jener Zeit bereits sehr hohen Arbeitsteilung in den Aufnahmestudios, sowie deren Abhängigkeit von Geldgebern durchaus fragwürdig war (vgl. II.2). Für Richter lag der Fall ähnlich klar zutage: „Das ideale Drehbuch ist das, was für den Maschinenbauer die Werkzeichnung ist: Es enthält alles für die Aufnahme und Montage notwendige – und *nur* das. [Herv. i. O.]“⁸⁹⁶ Da „die größte Last und Verantwortung bei der Herstellung eines Films“ seiner Überzeugung nach ohnehin auf den Schultern des Regisseurs ruhte, würden die besten Manuskripte nicht von spezialisierten Autoren, sondern von den Regisseuren selbst verfasst.⁸⁹⁷ Arnheim ging sogar soweit, die aus der wachsenden Komplexität des Filmherstellungsprozesses notwendig gewordene personelle Trennung von Drehbuchautor und Regisseur als „unvernünftig“ zu bezeichnen und sprach von einer „Vergewaltigung“ des Filmschaffens: „[D]er Regisseur macht nicht den Film, den er machen möchte, und der Autor gerät in Verzweiflung, weil er nicht das Wort hat und also nachgeben muß.“ Deshalb empfahl er sogar die Tätigkeit des Drehbuchautors, der ihm als „eine komische, bedauernswerte Figur“ erschien, abzuschaffen.⁸⁹⁸ Noch im Jahr 1948 knüpfte der französische Kritiker und spätere

Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen (München, 1974); Tynjanov: *Über die Grundlagen des Films*, S. 56ff.; Eichenbaum: *Probleme der Filmstilistik*, S. 24.

890 Vgl. Kazanskij: *Die Natur des Films*, S. 85ff.

891 Vgl. Sergeij M. Eisenstein: »E!« *Zur Reinheit der Kinosprache* [S. 99-112], in: Karsten Witte (Hrsg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik* (Frankfurt a. M., 1972), S. 112.

892 Vgl. Sergeij M. Eisenstein: *Drehbuch? Nein: Kino-Novelle!* [S. 96-98], in: Karsten Witte (Hrsg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik* (Frankfurt a. M., 1972), S. 96; Kazanskij: *Die Natur des Films*, S. 87; Pudowkin: *Filmregie und Filmmanuskript*, S. 71.

893 Vgl. Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 30 u. 44.

894 Vgl. ebd., S. 25.

895 Harms: *Philosophie des Films*, S. 168.

896 Richter: *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, S. 43.

897 Vgl. ebd., S. 45.

898 Vgl. Arnheim: *Film als Kunst*, S. 222f.

Regisseur Alexandre Astruc an diese Standpunkte an, indem er ebenfalls dafür plädierte, den Szenaristen abzuschaffen, da doch der Regisseur mit der Kamera schreibe „wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter“, wie Astruc bewusst zugespitzt formulierte.⁸⁹⁹

Manche Autoren sahen dagegen in der Anfertigung des Drehbuchs das größte künstlerische Gewicht. Iros etwa vertrat die Position, dass die „selbstschöpferische Leistung“ der Filmregie zwar im Vergleich zur Theaterregie ungleich höher sei, doch zugleich stünde sie „als primär nachschöpferische der primär urschöpferischen des Filmdichters in der Skala der schöpferischen Leistungswerte nach.“⁹⁰⁰ Der Autor bzw. „Filmdichter“ repräsentierte für Iros gar den Vater des Filmwerkes:

„Filmdichtung und Filmregie – Same und Erde, Zeugung und Empfängnis, die schöpferisch das Empfangene zur Frucht der Erlebnisfähigkeit formt: beide schöpferisch also, weil beide demütig sich als Werkzeuge Gottes fühlen, der allen Samen pflanzt und alle Erde empfänglich macht – Vaterschaft, deren Zeugung von ichfreier Liebe, und Mutterschaft, deren Empfängnis und Entfaltung des Empfangenen von gleich verschwenderischer Liebe genährt ist; die Frucht, das Kunstwerk, ist das Geschöpf dieser gemeinschaftlichen, aus gleichen Quellen fließenden und auf gleiche Ziele gerichteten selbstlosen Liebe [...].“⁹⁰¹

Auch Balázs, der seine Position zu dieser Frage bis 1949 überdacht hatte, sah das Hauptgewicht beim Drehbuch, das weder ein bloß technisches Behelfsmittel sei, noch eine „Anweisung zu einer Kunstschöpfung, sondern die vollständige Kunstschöpfung selbst.“ Er mutmaßte, dass das Drehbuch als zentraler Schaffensakt zukünftig „die Geschichte des Films bestimmen“ könnte.⁹⁰² Zusammen mit dieser Suche nach dem eigentlichen Urheber, dem „Schöpfer“ des Filmwerkes – eine Diskussion, die sich ohnehin stark an der traditionellen Kunsttheorie orientierte – fand auch das Vokabular der Ästhetik und Kunstkritik Eingang in die filmtheoretische Auseinandersetzung. In seinem Hauptwerk *Film als Kunst* bemängelte Arnheim zunächst die Unfähigkeit der übergroßen Mehrzahl des Publikums, das im Kino erlebte Bildgeschehen angemessen zu würdigen:

„Das Kino erfreut sich zwar eines riesigen Publikums, aber das Vergnügen, das sich die Mehrzahl der Leute, selbst wenn künstlerisch wertvolle Filme gezeigt werden, dort holt, hat mit Kunstgenuß nichts zu tun sondern geht allein auf das Gegenständliche, auf Handlung und Milieu.“⁹⁰³

Zum einen verkehrt diese Aussage die Realität ins Gegenteil, denn die Popularität des Kinos gründete seit den Anfangstagen auf dem praktisch-sinnlichen Nutzwert der Leinwandspektakel als Attraktionen, Abendunterhaltung, Zeitvertreib. Zum anderen steht die Aussage exemplarisch für einen Vorgang, der sich in den 20er Jahren intensivierte und mit dem Erfolg des Tonfilms zum endgültigen Durchbruch gelangte: Das filmproduzierende System brachte die Filmkritik hervor, aus der sich wiederum die Filmtheorie als neue Instanz abzusondern begann. Während die heteronome Filmkritik zunächst nur den Publikumsgeschmack kanalisierte und dabei half, das Produkt auf die Außenwelt – die Konsumenten – abzustimmen, stellte die Filmtheorie eine zugleich auf das

899 Vgl. Alexandre Astruc: *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter* [S. 111-115], in: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute* (München, 1964), erstmals veröffentlicht 1948 in der Zeitschrift *L'Ecran Francais*, S. 114.

900 Vgl. Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 59-60.

901 Ebd., S. 477.

902 Vgl. Béla Balázs: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (Wien, 1972), 4. Aufl., erstmals 1949 veröffentlicht., S. 232 u. 237.

903 Arnheim: *Film als Kunst*, S. 57, vgl. hierzu auch S. 325ff.

Innere des Filmsystems gerichtete, autonome Kontrollinstanz dar, die über adäquate filmhandwerkliche Strategien, über Dinge wie Form, Komposition oder Stil zu urteilen begann. So fragte sich etwa Arnheim 1932, warum Konzepte wie „Stileinheit“ oder die „Geschlossenheit des Œuvres“ nur zur Bewertung anderer Kunstarten wie der Literatur, Malerei oder Musik Verwendung fanden.⁹⁰⁴ Der Begriff des „Stils“ in Bilderzählungen, insbesondere als *persönlicher Stil* der Regie oder Drehbuchautorenschaft, trat relativ früh in der theoretischen Diskussion auf.⁹⁰⁵ In einem Aufsatz von 1938 hat Balázs diesen Punkt nahezu exemplarisch dargelegt:

„Wie alle Bilder eines Malers – wenn er eine ausgeprägte Persönlichkeit ist – sich in gewissem Sinne ähnlich sind, so sehen sich alle Kader eines Films ähnlich. Sie sind *optisch dokumentierte Persönlichkeit des Regisseurs*. So entsteht der persönliche Stil im Bildmaterial.“⁹⁰⁶

Wie die Kunstdebatte als Ganzes, so hat auch die Suche nach dem Schöpfer des Einzelwerkes und dem individuellen Stil eines Gesamtwerkes die spätere filmtheoretische Diskussion mitbestimmt. Walter Hagemann bemerkte noch 1952 zu dieser Frage:

„Nur wo Buchautor und Regisseur die gleiche Person sind, oder wo das Buch vom Regisseur souverän nach seinen Intentionen neu gestaltet wird, bietet die 'Partitur' die Gewähr für die dramaturgische und stilistische Geschlossenheit, die ein Kunstwerk erfordert.“⁹⁰⁷

Dem führenden französischen Kritiker und Begründer der *Cahiers de Cinéma*, André Bazin, ging es auch Ende der 50er Jahre noch um „Stil“, „Werktreue“ oder „Meisterwerke“.⁹⁰⁸ Bazin bezeichnete den erfolgreichen Regisseur als „Genie“ und vertrat die Meinung: „Die großen Regisseure sind vor allem Erfinder von Formen oder, wenn man so will, Rhetoriker.“⁹⁰⁹ Diese Orientierung am einzelnen Künstler, v.a. am herausragenden stilbildenden Kunstschöpfer, wurde im Laufe der Zeit immer wieder aktualisiert. Der hier skizzierte Charakterzug der Filmtheorie als Kunsttheorie ist auch für die neueren Strömungen und Ansätze nicht zu unterschätzen. So hat Walter Dadek, der sich Ende der 60er Jahre um die Ausarbeitung einer soziologisch orientierten Filmtheorie bemühte, die „Erarbeitung einer Filmästhetik“ bzw. einer „Filmkunstlehre im engeren Sinn“ zu einem „engeren wissenschaftlichen Ziel“ seiner Arbeit erhoben.⁹¹⁰

Angeregt durch vielfältige Positionskämpfe innerhalb des filmproduzierenden Systems, hat v.a. die französische Filmtheorie der 50er Jahre den Anstoß zur vertieften Beschäftigung mit Fragen zum personellen Hauptgewicht der schöpferischen Leistungen gegeben. Als ein Angriff auf die etablierte Filmproduktion und Filmkritik gedacht, bildete François Truffauts Artikel von 1954 zugleich den

904 Vgl. Rudolf Arnheim: *Stil und Stumpfsinn im Film* [S. 133-135], in: Rudolf Arnheim: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs (München u.a., 1977), erstmals 1932 veröffentlicht, S. 133.

905 Vgl. Eichenbaum: *Probleme der Filmstilistik*, S. 26; Béla Balázs: *Schriften zum Film, Band 2: Der Geist des Films, Artikel und Aufsätze 1926-1931*. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch, (Budapest, 1984), das Buch *Der Geist des Films* wurde 1930 erstmals veröffentlicht, S. 182; Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 358f.; Rudolf Arnheim: *Stil* [S. 140-141], in: Rudolf Arnheim: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs (München u.a., 1977), erstmals 1934 veröffentlicht, S. 140.

906 Béla Balázs: *Zur Kunstphilosophie des Films* [S. 149-170], in: Karsten Witte (Hrsg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik* (Frankfurt a. M., 1972), S. 167.

907 Walter Hagemann: *Der Film. Wesen und Gestalt* (Heidelberg, 1956), 2. Aufl., S. 185.

908 Vgl. André Bazin: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films* (Köln, 1975), erstmals 1958 veröffentlicht, S. 56ff.

909 Ebd., S. 66.

910 Vgl. Walter Dadek: *Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie* (München u.a., 1968), S. 22.

Anstoß für die *Auteur Theory*.⁹¹¹ Hatte der Regisseur Truffaut in erster Linie beabsichtigt, das Verhältnis zwischen Drehbuchanfertigung und Regie in der filmkritischen Würdigung zugunsten der Regie zu verschieben, so nahm der amerikanische Filmkritiker Andrew Sarris dies als Ausgangspunkt seines *Auteur*-Ansatzes, mit dem er die „distinguishable personality“ des Regisseurs und „certain recurring characteristics of style“ zu primären Untersuchungsgegenständen der Filmtheorie erhob.⁹¹² Die daraus entstandene internationale Schule der *Auteur Theory* zählte zumindest bis in die 80er Jahre hinein zu den anerkannten filmtheoretischen Hauptsträngen.⁹¹³ Nach eigenem Verständnis ist auch der international einflussreiche neoformalistische Ansatz eine in Teilen von der *Auteur Theory* beeinflusste Filmkunsttheorie, die ganze Werkreihen anhand formalen Prinzipien zu bilden versucht (vgl. III.5.4.4). Und selbst Christian Metz, Begründer der *Filmsemiologie* und einer der bekanntesten Filmtheoretiker des 20. Jahrhunderts, gestand 1977 ein:

„Die Theoretiker verwahren [...] das Kino oft unter dem imaginären Verschluss ihrer reinen Liebe. [...] hinter der scheinbar analytischen Bestandsaufnahme steckt in Wirklichkeit ein *Plädoyer*: eine Forderung nach Legitimität und Anerkennung (vor dem eigentlichen Erkennen selbst), ein Wetteifern oder Buhlen mit den älteren und anerkannteren Künsten. Bei den Theoretikern der Frühgeschichte des Kinos tritt diese Haltung klarer [...] hervor. [...] Der Diskurs über das Kino ist allzuoft Teil der Institution, wohingegen er sie doch untersuchen sollte [...]. [Herv. i. O.]“⁹¹⁴

Derartige Positionen bilden bis heute ein filmtheoretisches Antriebsmoment, wie auch die ältere Kunstdebatte weiterhin auf die gegenwärtige Filmwissenschaft ausstrahlt (vgl. IV.1).

III.2.2 Die Frage nach den genuin kinematografischen Ausdrucksmitteln

Der ungarische Literaturkritiker Georg Lukács, ein Zeitzeuge und kritischer Beobachter des Aufstiegs des Kinematographen schrieb 1913 zum hervorstechendsten Merkmal dieses neuen Mediums:

„[D]as Wesen des 'Kino' ist die Bewegung an sich, die ewige Veränderlichkeit, der nie ruhende Wechsel der Dinge. [...] Was an den dargestellten Ereignissen von Belang ist, wird und muss ausschließlich durch Geschehnisse und Gebärden ausgedrückt werden; jedes Appellieren an das Wort ist ein Herausfallen aus dieser Welt, ein Zertrümmern ihres wesentlichen Werts.“⁹¹⁵

Die von Lukács hervorgehobene (Bild-)Bewegung ist – ganz unabhängig von Trägermaterial und Verbreitungsmedium – ein offensichtliches Grundmoment der audiovisuellen Narration. Die Historienspektakel mit ihren Massenszenen, die Gangsterfilme und Komödien mit ihren rasanten Verfolgungsjagden, Fassadenklettereien, Duellen auf Häuserdächern und sonstigen artistischen Sensationen, häufig realisiert durch anspruchsvolle Kamerafahrten, machten dies augenfällig, weshalb man diesen grundlegenden Bewegungscharakter auch in der Filmtheorie zu betonen

911 Vgl. François Truffaut: *Une certaine tendance du cinéma français* [S. 15-28], in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 31 (1954).

912 Vgl. Andrew Sarris: *Notes on the Auteur Theory in 1962* [S. 527-540], in: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hrsg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 1985), 3. Aufl., Sarris' Aufsatz wurde 1962 erstmals veröffentlicht, S. 537f.

913 Vgl. Jürgen Felix: *Autorenkino* [S. 13-61], in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie* (Mainz, 2007), S. 44.

914 Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* (Münster, 2000), dt. Ausgabe der 3. unveränderten Auflage von 1984, die frz. Erstauflage erschien 1977, hier S. 21.

915 Georg Lukács: *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino* [S. 142-148], in: Karsten Witte: *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik* (Frankfurt a. M., 1972), S. 144-146, 1913 in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlicht.

begann: Für Balázs stellte das Kino „eine zeitliche Kunst der Bewegung und der organischen Kontinuität“⁹¹⁶ dar, Moreck sah die Bewegung gar als „das Lebelement der Kinematographie“⁹¹⁷ an und Harms urteilte, dass „der Film gleichzeitig die Welt als Bewegung“ sei, woraus sich seiner Meinung nach „die Ausdrucksnotwendigkeit durch die Bewegung“ ergab.⁹¹⁸ Fast dreißig Jahre später hob Detlof Karsten mit Blick auf den Aufstieg des Filmmediums zum eigenständigen Ausdrucksmittel hervor: „Alles, was der Film an Wirkung erzielen konnte, mußte mit Bewegung erzielt werden.“⁹¹⁹ Und noch 1958 beantwortete Fritz Kempe die Frage, was den „Film“ denn eigentlich ausmache, mit der knappen Bemerkung: „Der Film ist Bewegung. Keine andere Kunst vermag den Ablauf der Zeit, die Dauer spürbar zu machen.“⁹²⁰

Doch mit visueller Bewegung allein waren die massenwirksamen Leinwandspektakel der 20er Jahre ganz offensichtlich nur sehr unzureichend beschrieben – Mimik, Kulisse, Texteinblendungen und Handlungsaufbau spielten ebenfalls eine Rolle. Im Unterschied zur Filmkritik begann daher die eigentliche *Filmtheorie* damit, die einzelnen Bestandteile des Mediums, seine spezifischen Ausdrucksmittel systematisch zusammenzutragen, zu beschreiben und formalästhetisch zu bewerten.⁹²¹ Das zeichnete nicht nur die Filmtheorie der 20er und 30er Jahre aus, sondern findet sich bis in die 60er Jahre hinein.⁹²² Selbst Kracauer, immerhin einer der bekanntesten deutschen Filmtheoretiker, hat diesen Weg erst 1960 in seiner letzten, größeren Schrift *Theorie des Films* eingeschlagen.⁹²³ Diese frühe bzw. 'frühere' Filmtheorie hob v.a. auf die technisch-handwerklichen Grundlagen des Filmschaffens ab; insbesondere auf das rein visuelle Arrangement durch die Kameraführung (wie Distanz, Perspektive, Einstellungsschärfe und Kadrierung), sowie auf den Filmschnitt, d.h. Kombination, Rhythmus und Tempo der zusammengefügteten Aufnahmen. Auch die Begleitmusik fand z.T. Berücksichtigung, doch die breite der Ausdrucksmöglichkeiten des Tons (Dialoge, Geräuscheinsetz, Bild-Musik-Parallelismen etc.) wurden erst viel später ernsthaft diskutiert. In den Schriften der frühen Theoretiker hatte die Analyse der visuellen Ausdrucksebene absoluten Vorrang.

Balázs leitete aus dem Bewegungscharakter der Bewegtbilderzählungen schon 1924 das bis heute gültige Kontinuitätspostulat ab: „[...] der Film [fordert], besonders bei der Darstellung von seelischen Entwicklungen, eine lückenlose Kontinuität der sichtbaren Einzelmomente.“⁹²⁴ In einem

916 Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 27.

917 Moreck: *Sittengeschichte des Kinos*, S. 63.

918 Vgl. Harms: *Philosophie des Films*, S. 17.

919 Detlof Karsten: *Die Sprache des Films. Über Ausdrucksmittel und Wirkungsweise des Films* (Seebruck a. Chiemsee, 1954), S. 12.

920 Fritz Kempe: *Film – Technik, Gestaltung, Wirkung* (Braunschweig, 1958), S. 33, vgl. S. 68.

921 Vgl. Gad: *Der Film*, S. 37ff., 75ff., 125ff., 148ff., 206ff. u. 237ff.; Richter: *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, S. 7ff., 34ff., 54ff. u. 67ff.; Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 24ff. u. 84ff.; Arnheim: *Film als Kunst*, S. 26ff., 51ff., 149ff. u. 227ff.; Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 87ff., 183ff., 245ff., 302ff., 322ff., 520ff., 543ff., 591ff. u. 677ff.

922 Vgl. Bazin: *Was ist Kino?*, S. 21ff., 34ff., 68ff. u. 85ff.; Dadek: *Das Filmmedium*, S. 25ff., 108ff., 135ff. u. 205ff.; Hagemann: *Der Film*, S. 13ff. u. 67ff.; Karsten: *Die Sprache des Films*, S. 7, 19ff. u. 25ff.; Kempe: *Film*, S. 35ff. u. 103ff.

923 Vgl. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Erretung der äußeren Wirklichkeit* (Frankfurt a. M., 1985), erstmals 1960 erschienen, S. 53ff., 147ff. u. 185ff.

924 Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 29.

späteren Aufsatz sah er sich genötigt, diese Aussage zu präzisieren, denn die häufig in Distanz und Perspektive wechselnden Kameraeinstellungen führten häufig zur Zerlegung eines Geschehens in viele Aufnahmeeinheiten. Balázs folgerte daher, dass allein die *visuelle Kontinuität* die zeitliche und räumliche Einheit einer Szene gewährleiste:

„Dies erreicht der Regisseur dadurch, daß jedes Detail aus seinem Kader hinüberwächst in ein anderes Kader, das uns im nächsten Montagebild gezeigt wird. Dieses Hinüberweisen geschieht durch die Kontinuität der Bewegung, die sich im nächsten Kader fortsetzt, durch die Kontinuität eines Gegenstandes, einer Form, die hinüberraagt in das nächste Bild.“⁹²⁵

Andere Theoretiker folgten dieser Einsicht. Der sowjetische Regisseur Ejchenbaum etwa betonte mit explizitem Verweis auf Balázs die große Bedeutung der visuellen Kontinuität und nannte sie „ein allgemeines Gesetz des Films“⁹²⁶ und Iros erhob sie gar zum „Naturgesetz“ des Lichtspiels.⁹²⁷ Der planmäßige Erhalt visuell-inhaltlicher Ankerpunkte über mehrere Einstellungen hinweg war unbestreitbar eine bedeutende Errungenschaft des frühen Kinos gewesen. Als *continuity editing* bezeichnet, gehört dieses Ausdrucksmittel nunmehr zu den Grundlagen der internationalen Kino- und TV-Produktion. David Bordwell und Kristin Thompson schrieben später zum Schneideprinzip der (audio-)visuellen Kontinuität: „[...] even today, anyone working in narrative filmmaking around the world is expected to be thoroughly familiar with it.“⁹²⁸ Die Grundlage für dieses Kontinuitätspostulat bildete die Kritik an der Totalaufnahme, wie sie bereits Balázs zugunsten der Großaufnahme vornahm: in der Totalaufnahme könne es keine filmische Betonung einzelner Elemente geben.⁹²⁹ Nur die in wechselnder Perspektive vorgenommenen Großaufnahmen könnten dem Bewegtbild die notwendige Tiefendimension verleihen und führten schließlich zur genuin filmischen „Mikrodramatik“.⁹³⁰ Tynjanov urteilte gar, dass die Groß- bzw. Detailaufnahme die „Aufmerksamkeit auf das assoziative Detail [konzentriert] – genauso wie die Synekdoche in der Dichtung.“⁹³¹

Mit der allgemeinen Kritik an der Totalaufnahme, die das Leinwandgeschehen im Grunde nur wie abgefilmtes Theater erscheinen ließ, ging die Betonung der Bedeutung des Schnitts einher. In unterschiedlicher Akzentuierung finden sich solche Aussagen bei Balázs, Harms, Richter oder Iros. Für Harms etwa bildete allein die „Kürze oder Länge des Szenen(Bild)wechsels“ die Grundlage jeder gelungenen filmischen Spannungserzeugung. Daraus leitete er einen „inneren Filmrhythmus“ ab,⁹³² worin er im Grunde Balázs folgte. Dieser hatte aus dem Bewegungscharakter des Films gefolgert, dass das Tempo der aufeinander folgenden Bilder ein genuin filmisches Ausdrucksmittel sein müsse und der Bilderführung zudem einen „rhythmischen Charakter“ verleihe.⁹³³ Auch vertrat er die Meinung, dass der mit Hilfe der „dichtenden Schere“ des Filmschnitts bewerkstelligte fertige Bild-

925 Balázs: *Zur Kunstphilosophie des Films*, S. 164.

926 Vgl. Ejchenbaum: *Probleme der Filmstilistik*, S. 27f.

927 Vgl. Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 21.

928 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 261.

929 Vgl. Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 49f.

930 Vgl. Balázs: *Der Geist des Films*, S. 67f.

931 Tynjanov: *Über die Grundlagen des Films*, S. 46.

932 Vgl. Harms: *Philosophie des Films*, S. 105 u. 108ff.

933 Vgl. Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 80ff. u. 91ff.

rhythmus den filmischen Stil ergebe und das Kino zu einer „besonderen, wunderbar differenzierten Kunst“ mache.⁹³⁴ In den USA hatten Regisseure wie Porter, Griffith, Ince u.v.a schon in den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts die vielfältigen Möglichkeiten des Zusammenschnitts unterschiedlicher Kameraeinstellungen aufgezeigt, doch verblieben sie nahezu ausschließlich der *Praxis* des Filmschaffens verhaftet. Die Vorreiter der Theorie des Filmschnitts (bzw. der „Montagetheorie“) waren die sowjetischen Regisseure. Eisenstein hatte als einer der ersten zur Produktion der Leinwandbilder betont, dass nicht einfach nur gedreht, sondern geplant, konstruiert und montiert werden müsse. Nur so konnte nach Überzeugung Eisensteins das Kinotheater seine besondere Wirkung entfalten, „[...] die experimentell überprüft und mathematisch berechnet ist auf bestimmte emotionelle Erschütterungen des Aufnehmenden.“⁹³⁵ Sein Regiekollege Pudowkin sah die Montage nicht nur als „Grundlage der Filmkunst“ an, sondern sah in ihr das „eigentliche schöpferische Moment“ jedes kinematografischen Projekts.⁹³⁶ Eisenstein betonte noch 1934 die kinogeschichtliche Bedeutung der „ideologischen“ Montage und bezeichnete sie als „stärkstes Kompositionsmittel zur Verwirklichung des Sujets“ und als ein „elementares Regelgerüst der Kinoorthographie“.⁹³⁷

Doch erst die Einführung des gesprochenen Wortes und der planvolle Einsatz von Musik und Geräusch sollten die ganze Vielfalt und Bandbreite der Ausdrucksmöglichkeiten der Erzählbilder erweisen. Als aber das Kino schließlich um die Ausdrucksebene des Tons erweitert wurde, hatte die zumeist kunswissenschaftlich orientierte Kinotheorie anfangs große Schwierigkeiten damit, diesen technischen Fortschritt angemessen zu verarbeiten. Der Publikumserfolg des Dialog- und Gesangsfilms *The Jazz Singer* von 1927 zeigte jedermann – auch den Filmtheoretikern – die Richtung der weiteren Kinoentwicklung an. Dennoch blieb die gehobene bürgerliche Filmkritik und insbesondere die Filmtheorie zunächst überwiegend skeptisch. Schon die für einzelne Kinoproduktionen speziell komponierte Begleitmusik – lange vor der Tontechnik üblich – war als außerfilmisches Mittel lediglich geduldet worden. Zur leitmotivischen Programmmusik merkte etwa Balázs an: „Damit kann man manche gute Wirkung erzielen. Aber im allgemeinen bekommen dadurch die Gestalten eine von außen angehängte Stimmungsschlepe, in der sie sich schwer und unbeholfen bewegen.“⁹³⁸

In der Absicht, aus den weitgehend stummen Bilderzählungen des frühen Kinos eine „echte Kunst“ der industriellen Moderne abzuleiten, setzten viele Theoretiker den Stummfilm absolut: Die reine Filmkunst hatte stumm zu bleiben. Angesichts der technischen Möglichkeiten des 1924 in Deutschland entwickelten *Tri-Ergon*-Verfahrens zur Bildvertonung urteilte Harms skeptisch:

„Man muß befürchten, daß die obige Erfindung [*Tri-Ergon*, Anm. V. F.] die stumme Welt doch allzu real und langweilig macht. Der eigentliche Träger des Sinnenausdrucks im Film ist ja nicht das Wort, sondern das bewegte Bild, das hierdurch aus seiner herrschenden, eigentümlichen Stellung verdrängt werden könnte.“⁹³⁹

934 Vgl. Balázs: *Der Geist des Films*, S. 83f. u. 89ff.

935 Sergeij M. Eisenstein: *Montage der Attraktionen* [S. 58-69], in: Franz-Josef Alberserier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), erstmals 1923 veröffentlicht, S. 60.

936 Vgl. Pudowkin: *Filmregie und Filmmanuskript*, S. 70ff.

937 Vgl. Eisenstein: »E!« *Zur Reinheit der Kinosprache*, S. 102.

938 Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 99.

939 Harms: *Philosophie des Films*, S. 74-75.

Hinter dieser puristischen Argumentation stand nichts anderes als der formalästhetische Antrieb, die zentralen Mittel einer Kunstart isoliert zu halten und jederzeit von denen der anderen Künste abgrenzen zu können. Arnheim betonte, dass der Inhalt nebensächlich, die Form dagegen zentral sei – ihr gebühre die eigentliche Aufmerksamkeit und ästhetische Würdigung.⁹⁴⁰ 1928 hatte er unter dem Eindruck der neuesten deutschen Tonfilme eine von vielen geteilte Befürchtung geäußert: „[D]er Ton macht die Filmwand zur räumlichen Bühne!“⁹⁴¹ Auch für Kracauer, der seine ersten Tonbildeerfahrungen ebenfalls 1928 in einem Artikel festhielt, war die Einführung des Tons „[e]ine Zusatzleistung, deren Problematik darin besteht, daß sie die Filmhandlung zur notwendig mangelhaften Kopie eines Theaterstücks erweitert.“⁹⁴² Aber er erkannte auch die Chancen der Toneinführung, denn mit deren allmählicher technischer Vervollkommnung, so Kracauer, könnten die auditiven Ausdrucksmittel das Kino der Zukunft nur bereichern.⁹⁴³ Dagegen sah Arnheim den durch die Ton-technik bewirkten Rückschritt zum abgefilmtem Theater und den damit verbundenen „Verfall der filmkünstlerischen Ausdrucksmittel“ selbst im Jahr 1935 als noch nicht abgeschlossen an.⁹⁴⁴ Am entschiedensten reagierten jedoch die sowjetischen Regisseure auf die neue Tontechnik. In ihrem „Manifest zum Tonfilm“⁹⁴⁵ von 1928 sprachen Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow stellvertretend für die Filmschaffenden der UdSSR. Darin erklärten sie die Montage, das Herzstück des sowjetischen Kinos, als von der Tontechnik bedroht: „[...] jegliche *Übereinstimmung* zwischen dem Ton und einem visuellen Montage-Bestandteil schadet dem Montagestück, indem es dieses von seiner Bedeutung löst. [Herv. i. O.]“⁹⁴⁶ Deshalb empfahlen sie beim Einsatz von Tonmitteln vorerst eine „deutliche Asynchronisation mit den visuellen Bildern“ um eine Schwächung der Bildkomponente zu verhindern.⁹⁴⁷ Die theoretische Grundlage dieser Position fasste Tynjanov prägnant zusammen: „Die 'Armut' des Films ist in Wirklichkeit sein konstruktives Prinzip.“⁹⁴⁸ Das Bewegtbild hatte folglich allein auf die visuelle Ausdrucksebene beschränkt zu bleiben.

Außerhalb der Sowjetunion teilte man diesen formalästhetisch begründeten Purismus. So vermerkte Arnheim: „[...] der Klang ist überall da überflüssig, ja abschwächend, wo er nichts bringt, als was nicht im Bild schon vorhanden wäre.“⁹⁴⁹ Allerdings hatte er diese Zeilen erst einige Zeit nach dem Siegeszug des Tons verfasst, der ab da nicht mehr von der Filmtheorie ignoriert werden konnte.

940 Vgl. Arnheim: *Film als Kunst*, S. 159ff.

941 Rudolf Arnheim: *Der tönende Film* [S. 58-61], in: Rudolf Arnheim: *Kritiken und Aufsätze zum Film. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs* (München u.a., 1977), erstmals 1928 veröffentlicht, S. 59.

942 Siegfried Kracauer: *Tonbildfilm* [S. 298-301], in: Siegfried Kracauer: *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Leipzig, 1992), erstmals 1928 veröffentlicht, S. 300.

943 Vgl. ebd., S. 298.

944 Vgl. Rudolf Arnheim: *Der Filmkritiker von morgen* [S. 172-176], in: Rudolf Arnheim: *Kritiken und Aufsätze zum Film. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs* (München u.a., 1977), erstmals 1935 veröffentlicht, S. 173.

945 Sergeij M. Eisenstein/Wsewolod Pudowkin/Grigorij W. Alexandrow: *Manifest zum Tonfilm* [S. 54-57], in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), erstmals 1928 veröffentlicht.

946 Ebd., S. 55.

947 Vgl. ebd., S. 56.

948 Tynjanov: *Über die Grundlagen des Films*, S. 42.

949 Arnheim: *Film als Kunst*, S. 283.

Deshalb sah Arnheim zumindest in Kontrapunktik und Asynchronismus von Bild und Ton akzeptable und kinogerechte Anwendungen der Tontechnik.⁹⁵⁰ Ähnlich äußerte sich Balázs:

„Der stumme Film war auf dem Wege, eine psychologische Differenziertheit, eine geistige Gestaltungskraft zu erreichen, die kaum je eine andere Kunst gehabt hat. Da brach die technische Erfindung des Tonfilms wie eine Katastrophe ein. Diese ganze reiche Kultur des visuellen Ausdrucks [...] ist gefährdet.“⁹⁵¹

Und obwohl er der zukünftigen Tonmontage ein hohes Wirkungspotential zuschrieb, wandte er ein, dass die Apperzeption von Tönen langsamer verlaufen würde als jene von Bildern, weshalb sich unüberwindbare „psychotechnische Schwierigkeiten“ für das künftige Kino ergäben.⁹⁵² Dem dialoglastigen Erfolgsfilm seiner Zeit sagte er keine allzu lange Existenz voraus und schätzte dessen eigentlichen Wert gering ein: Weniger als Kunstwerke, sondern vielmehr als „historische Dokumente“ einer bestimmten Entwicklungsphase des Kinos würden die „Sprechfilme“ einst von Wert sein.⁹⁵³ Gegen all diese überwiegend skeptischen Äußerungen hebt sich Richters Position von 1929 deutlich ab. Sich der neuen Erfindung nicht verschließend, schrieb er:

„Der Ton kann Geräusch, Klang oder gesprochenes Wort sein – aber sinnvoll wird er im Film erst dadurch, daß er seinen Platz in einem künstlerischen Gesamtplan erhält. Gelingt es, die Gestaltung der Töne und des gesprochenen Wortes in Übereinstimmung mit der Gestaltung der Bewegung zu bringen, so kann der Tonfilm die größte künstlerische Vision unserer Zeit werden.“⁹⁵⁴

Damit gehörte er einer Minderheit unter den Theoretikern des Kinos an. Noch Ende der 30er Jahre sah z.B. Iros einerseits die „Gefahr ermüdender Gleichförmigkeit“ gegeben, sofern Bild und Ton hauptsächlich synchron verwendet würden, andererseits die „Gefahr ermüdender Beziehungstätigkeit“ bei zu häufig vorkommendem Asynchronismus.⁹⁵⁵ Und selbst Kracauer kam noch 1960 auf die alten Vorbehalte gegenüber dem Tonfilm zurück:

„Die starken Befürchtungen, die in der Periode des Übergangs zum Tonfilm geäußert wurden, entsprangen mehr oder weniger der zunehmenden Erkenntnis, daß Filme mit Ton dem Geist des Mediums nur dann gerecht werden, wenn die Bilder die Führung in ihnen übernehmen. Der Film ist ein visuelles Medium.“⁹⁵⁶

Diese offensichtlich großen Schwierigkeiten der frühen Filmtheorie, ihrem zentralen Untersuchungsgegenstand Spielfilm eine zweite, nicht visuelle Ausdrucksebene einzuräumen und sich damit der veränderten Produktions- und Publikumswirklichkeit anzupassen, weist erneut darauf hin, dass der Begriff „Film“ höchst problematisch – wenn nicht sogar irreführend – ist, sobald er mehr als nur das physische Trägermaterial der *Bild-Ton*-Erzählungen bezeichnen soll (vgl. IV.1.4).

III.2.3 Für und Wider das Realismuspostulat

Mit der Diskussion handwerklich-technischer Mittel verband sich die Frage nach dem fundamentalen Wesenszug des neuen Massenmedium und der bewegten Bilder. Dazu hat es seit Lumière und

950 Vgl. ebd., S. 282ff. u. 291ff.

951 Balázs: *Der Geist des Films*, S. 150.

952 Vgl. ebd., S. 171.

953 Vgl. ebd., S. 179.

954 Richter: *Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen*, S. 117.

955 Vgl. Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 679ff. u. 685f.

956 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 148, vgl. 147ff.

Méliès in der frühen Filmdebatte zwei entgegengesetzte Sichtweisen gegeben: Einerseits die realistische, die den Kinematografen als Mittel zur Abbildung der politischen, sozialen oder physischen Wirklichkeit ansah, und andererseits die phantastisch-expressionistische, die davon ausging, dass das Kino „Geschichten“ erzählen wolle und daher hauptsächlich Fantasie und Illusion repräsentiere.⁹⁵⁷ Zweifelsohne berührt die Frage nach dem Grad der Abbildhaftigkeit jedes visuelle Ausdrucksmittel. Sie ist deshalb zentral, weil sie in die Diskussion über die gesellschaftlichen Funktionen der audiovisuellen Erzählquellen hineinreicht. Es handelt sich also um die in der Geschichtswissenschaft grundsätzliche Frage, ob die betreffenden Quellen tatsächlich eine vergangene Realität eingefangen haben und wenn ja, ob sie diese dem nachgeborenen Betrachter möglichst unverstellt wiedergeben können. Aus mentalitätsgeschichtlicher Perspektive lässt sich die Frage relativ einfach beantworten: Jede noch so irrational anmutende „Fantasie“ wird augenblicklich zur historischen Realität, sobald sie ein Publikum erreicht hat, d.h. von Kollektiven geteilt und akzeptiert wird, oder einfach gesprochen die Massen bewegt. In der Begeisterung des Publikums und den damit einhergehenden Möglichkeiten zur revolutionären bzw. sozialemanzipatorischen Beeinflussung lag letztlich die politisch motivierte Hoffnung vieler Vertreter der Realismusthese: Wenn der Film soziale Wirklichkeit fotografisch festzuhalten vermag, dann kann er auch zur Aufklärung, Erziehung und politischen Agitierung des Publikums beitragen. Deshalb setzten die Filmschaffenden in der jungen Sowjetunion zu anfangs auf die progressiven Effekte ihrer kinematografischen Aufnahmen.

Paradigmatisch hierzu die Überzeugung Vertovs: Ausgehend von der marxistischen These der Parteilichkeit von Wissenschaft und Kulturschaffen sah er das Kino in den Dienst der Revolution gestellt und wollte mit politischer Absicht „[...] über die Lebensgewohnheiten und die Arbeit der Menschen berichten. Wir mischen uns niemals in das Leben ein. Wir nehmen Fakten auf, organisieren sie und bringen sie über die Filmleinwand in das Bewußtsein der Arbeitenden.“⁹⁵⁸ Doch nicht nur die überwiegend linientreuen sowjetischen Regisseure, auch die meisten Theoretiker im Westen neigten revolutionären oder zumindest progressiven Gesellschaftskonzepten zu. Viele von ihnen hegten die Hoffnung, das Kino könnte im Sinne einer allumfassenden gesellschaftlichen Transformation zentrale Volks-erziehungsaufgaben übernehmen. Den Ausgangspunkt dafür bildete die Überzeugung, dass das Massenmedium Kino aufgrund seiner ureigensten Anlagen dazu geeignet sei, die gesellschaftlichen Widersprüche aufzudecken und den unteren Klassen anschaulich machen zu können. Und gerade im planvollen Einsatz des Tons hatte die Kinematografie neue Möglichkeiten erhalten, die bisherigen technischen Beschränkungen mit Hilfe einer nicht-visuellen Ausdrucksebene zumindest teilweise zu überwinden. Die Frage war nun: Was kann das durch den Ton erweiterte Kino zukünftig leisten?

957 Vgl. Albersmeier: *Filmtheorien im historischem Wandel*, S. 12; Sigrid Lange: *Einführung in die Filmwissenschaft* (Darmstadt, 2007), S. 25ff.

958 Vgl. Dziga Vertov: „*Kinoglaz*“ [S. 51-53], in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), erstmals 1924 in russischer Sprache erschienen, S. 52.

Während Harms in Fantastik und Komik die zentralen Wirkungsfelder des Kinos sah und den Film als „Märchenbuch des Erwachsenen“ bezeichnete,⁹⁵⁹ vertraten politisch ausgerichtete Autoren eine dazu entgegengesetzte Meinung. So schrieb der sozialkritisch beeinflusster Filmtheoretiker Richter, ein überzeugter Verfechter des Kunst- und Avantgardefilms:

„Der Spielfilm in seinen besten Formen beruht auf schärfster Beobachtung und stellt dann entweder eine Art realistischer Reportage oder aber Zeitsatire dar. In der Auswertung seiner Reportage-Möglichkeiten liegt Sinn und Bedeutung des Spielfilms.“⁹⁶⁰

Dem lag ein dezidiert emanzipatorisches Interesse zugrunde: Auch das Unterhaltungskino sollte zur Aufklärung über politische, soziale, ökonomische etc. Missstände beitragen.⁹⁶¹ Arnheim charakterisierte das Filmmedium als „künstlerisch geformtes Wirklichkeitsprodukt“⁹⁶² und bezeichnete, zusammen mit Fotografie und Rundfunk, als „reproduktive Kunst“.⁹⁶³ Zwar neigte er, wie Richter, dem künstlerisch ausgerichteten, die formalen Elemente und Ausdrucksmittel betonenden, avantgardistischen Experimentalfilm zu, doch stritt er nicht ab, dass die Beliebtheit des Kinos gerade in der Fähigkeit des Spielfilms begründet lag, die Realität unverstellt wiedergeben zu können.⁹⁶⁴

Balázs hingegen hatte den primären fotorealistischen Charakter des Films 1924 noch entschieden abgelehnt: Ein „ungestaltetes Rohmaterial“ und eine „fertig vorgefundene Naturwirkung“ machten für ihn noch keine echte Kunst aus.⁹⁶⁵ In seiner zweiten Filmschrift von 1930 finden sich allerdings Aussagen, die einen Wandel seiner Einstellung bezeugen. Einerseits attestierte er dem kinematografischen Handwerk einen immanenten Hang zu Realismus und Gesellschaftskritik zu, doch andererseits war es für ihn das Filmmedium *an sich*, das dem Realismus zutrieb:

„Der Film ist die Kunst des Sehens. Seine innerste Tendenz drängt also zur Enthüllung und Entlarvung. Trotzdem er das gewaltigste Blendwerk liefert, ist er seinem Wesen nach die Kunst der offenen Augen. Wird auch gerade sein Realismus zeitweilig zur ideologischen Flucht vor der Wirklichkeit, so wirkt Realismus letzten Endes doch immer revolutionär. Im Kampfe um die Wahrheit bleibt das Aufzeigen der Tatsachen die entscheidende Waffe.“⁹⁶⁶

Weniger politisch gefärbt findet sich das Realismuspostulat auch in einem Artikel Kracauers aus dem Jahr 1938. Anhand der gesteigerten Wirkung von abgefilmten Gemälden konstatiert er darin: „Der Organismus hat sich so daran gewöhnt, vom Film die Widerspiegelung der dreidimensionalen und aktuellen Realität zu erwarten, daß er diese Realität unwillkürlich auch dort unterschreibt, wo sie garnicht gegeben ist.“⁹⁶⁷ Mit Hilfe einer bewegten und perspektivisch arbeitenden Kamera, die ein Gemälde nicht nur in der Totale abfilmt, sondern in Groß- und Detailaufnahmen zerlegt, könnten sich Wirkungen entfalten, die das Original sonst nicht besäße. Ausschlaggebend sei hierbei das „Mehr an Lebensfülle und Gegenwartsnähe, das die filmische Reproduktion nicht selten vor ihrem

959 Vgl. Harms: *Philosophie des Films*, S. 120ff.

960 Richter: *Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen*, S. 47.

961 Vgl. ebd., S. 46 u. 118ff.

962 Vgl. Arnheim: *Zum ersten Mal*, S. 21.

963 Vgl. Arnheim: *Film und Funk* [S. 22-24], in: Rudolf Arnheim: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs (München u.a., 1977), erstmals 1933 veröffentlicht, S. 22.

964 Vgl. Arnheim: *Film als Kunst*, S. 98f.

965 Vgl. Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 74f.

966 Balázs: *Der Geist des Films*, S. 204, vgl. S. 109.

967 Siegfried Kracauer: *Film und Malerei* [S. 53-57], in: Siegfried Kracauer: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film* (Frankfurt a. M., 1979), 2. Aufl., erstmals 1938 veröffentlicht, S. 56.

Original vorauszuhaben scheint“.⁹⁶⁸ Ähnlich hatte Walter Benjamin in seinen kunstsoziologischen Betrachtungen geäußert und dabei die Meinung vertreten, dass die bloß mechanische Apparatur der Filmkamera nicht nur „tief in die Wirklichkeit“ eindringe, sondern dass sie sich dabei zugleich durch die verbesserte Einstellungs- und Schnitttechnik selbst auslösche bzw. nicht-wahrnehmbar mache, und dass beides letztlich auf den „Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit“ zutreibe. Mit diesem intensivierten fotorealistischen Charakter verband auch er die Hoffnung auf eine emanzipatorische Funktion des Kinos: Da sich dadurch die künstlerische mit der wissenschaftlichen Nutzung der Fotografie vereine, werde die „Erforschung banaler Milieus“ vorangetrieben, die „Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt“ und schließlich das Publikum seines „ungeheuren und ungeahnten Spielraums“ zur gesellschaftlichen Veränderung gewahr.⁹⁶⁹

Hatten sich vor 1945 die Hoffnungen vieler Filmtheoretiker auf die Möglichkeiten des Bewegtbildes aus dem Pazifismus, dem Gegensatz zum Faschismus und/oder aus der ideologischen Nähe zur Sowjetunion gespeist, so bildete nach Kriegsende vor allem die in Frankreich und Italien aufkeimende sog. „neorealistische“ Filmtradition die Folie für das Realismuspostulat. Sie war Ausdruck einer kritisch-antibürgerlichen Haltung der jüngeren Generation. André Bazin sprach aus, was viele seiner Freunde und Mitstreiter in den *Cahiers du Cinéma* dachten und eigenen Filmschaffen zugrunde legten: „Das ästhetische Wirkungsvermögen der Fotografie beruht in der Aufdeckung des Wirklichen.“⁹⁷⁰ War die Malerei immer mit der Subjektivität der persönlichen Gestaltung behaftet, so versprach die Kameraaufnahme erstmals Objektivität – das galt auch und gerade für den Film, der nach Bazins Überzeugung nichts anderes war als Fotografie plus Bewegung.⁹⁷¹ Die Objektivität der Kamera und die Anziehungskraft der Bewegtbilder machten das Kino besonders geeignet für sozial- und ideologiekritische Tendenzen, weshalb Bazin den Neorealismus nicht nur aus politischen Gründen begrüßte, sondern ebenso als besonders filmgerecht beurteilte.⁹⁷² Unabhängig davon hatte Erwin Panofsky in den USA bereits Ende der 40er Jahre die Meinung vertreten, dass die Filmkunst adäquater Ausdruck einer materialistisch geprägten Zivilisation sei: „It is the movies, and only the movies, that do justice to that materialistic interpretation of the universe which [...] pervades contemporary civilization.“⁹⁷³ Aus dieser Perspektive beförderte das Kino mit seinen quasi-realistischen Szenarios und der Überredungskraft des bewegten fotografischen Bildes eine im philosophischen Sinne materialistische Weltsicht. Kracauer orientierte sich in seinem Spätwerk u.a. an dieser Aussage Panofskys, als er vom Bewegtbild nichts weniger als die „Errettung der physischen Realität“ im Sinne einer Konservierung des wahren Lebens erwartete. Die „Hauptwerke

968 Vgl. ebd., S. 57, vgl. 54ff.

969 Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (Frankfurt a. M., 1981), 12. Aufl., der Aufsatz ist erstmals in französischer Übersetzung 1936 erschienen, die deutsche Erstausgabe erfolgte 1955, S. 31. u. 35.

970 Bazin: *Was ist Kino?*, S. 25.

971 Vgl. ebd., S. 24f.

972 Vgl. ebd., S. 130ff.

973 Panofsky: *Style and Medium in the Motion Pictures*, S. 232.

des italienischen Neorealismus“ und einige andere Produktionen lobte er dafür, dass sie sich „auf die Suggestivkraft des von der Kamera eingeheimsten Rohmaterials“ verließen. „Filmische Filme“ waren für ihn solche, „die wirklich zeigen, was sie zeigen“, die also nicht darstellten, sondern mit realen Bildaufnahmen operierten, weshalb er insbesondere „dramatische Dokumentarfilme“ oder zumindest halbdokumentarische Filme begrüßte.⁹⁷⁴ Von diesen erhoffte er sich „Entlarvungen“ politischer Ideologien, gesellschaftlicher Widersprüche und sonstiger Missstände.⁹⁷⁵ Dazu bemerkte er: „Nur dann können Filme die Realität, wie die Kamera sie einfängt, mit den falschen Vorstellungen, die wir uns über sie machen, konfrontieren, wenn die ganze Beweislast den Bildern und allein ihnen zufällt.“⁹⁷⁶ Das Realismuspostulat, das sich einerseits aus dem Glauben an den Abbildcharakter der Fotografie speiste, andererseits von Hoffnungen auf eine dem Filmmedium immanente sozialemanzipatorisch-volkspädagogische Wirkung getragen wurde, kann als eine Absage an die spekulative Phantastik der kinematografischen Massenunterhaltungsprodukte gewertet werden. Die Vertreter der Realismusthese sahen in den Filmerzählungen der Kinoindustrie nur eine systemstabilisierende Ablenkung der Massen, weshalb sie den dokumentarischen Charakter des Films betonten und etwa die Liebes- und Gangsterfilme als apolitischen, affirmativen Kitsch ablehnten. Die andere Denkrichtung machte Hugo Münsterberg schon 1916 deutlich: „The work of art shows us the things and events perfectly complete in themselves, freed from all connections which lead beyond their own limits, in perfect isolation.“⁹⁷⁷ Kunstwerke sollten das Gegebene und Vertraute transzendieren. Das galt ihm nicht nur für die traditionellen Künste, sondern auch für die Szenarien auf der Kinoleinwand:

„[T]he photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely, attention, memory, imagination, and emotion.“⁹⁷⁸

Ob selbst die völlig fiktiven Szenarien in audiovisuellen Narrativen tatsächlich einer grundlegenden Kausalität ermangeln und gänzlich losgelöst sind von der realen Umwelt – der physischen und der gesellschaftlichen Realität des Zuschauers – ist anzuzweifeln. Denn es stellt sich dann die Frage, warum das Kino spätestens seit der zweiten Dekade seines Bestehens allein schon über die Gesichter idealisierter Stars und über standardisierte bzw. konventionalisierte Themen und Motive dem konkreten Lebensalltag der Zuschauermassen verhaftet ist. Dennoch lag etwa für Harms die wahre Stärke des 'Films' „gerade in seiner Unwirklichkeit und in der Ausnutzung ihrer Möglichkeiten“ begründet.⁹⁷⁹ Er meinte, dass das Bewegtbild, statt reale Vorgänge zu konservieren, insgesamt „zur Wirklichkeitsferne, zum Beherrschen der Wirklichkeit, zum geistesfreien Spielen mit ihr [neigt].“⁹⁸⁰ Dagegen zielte Arnheim eher auf die technischen Besonderheiten des foto-

974 Vgl. Kracauer: *Theorie des Films*, S. 389ff.

975 Vgl. ebd., S. 397ff.

976 Ebd., S. 397.

977 Münsterberg: *The Photoplay*, S. 150.

978 Ebd., S. 173.

979 Harms: *Philosophie des Films*, S. 18.

980 Vgl. ebd., S. 124.

grafischen Aufnahmevorgangs als er konstatierte, dass eine Filmaufnahme aufgrund der Kamera-
perspektive und des gewählten Kaders „niemals einfache Wirklichkeitswiedergabe“ sei.⁹⁸¹ Zu
ähnlichen Schlüssen waren auch einige sowjetische Theoretiker in der zweiten Hälfte der 20er Jahre
gelangt. Kazanskij sah im Film keine reine Wiedergabe der Wirklichkeit – nicht einmal im rein
fotografischen Sinne – und er fügte hinzu: „Nicht das Photographieren, sondern die Natur erscheint
[...] als technisches Mittel von reiner Hilfsfunktion und sehr bedingter Bedeutung.“⁹⁸² Pudowkin
betonte ganz ähnlich, dass die Natur dem Filmschaffenden lediglich das visuelle Rohmaterial an die
Hand gebe, während erst im Prozess der Montage die später vom Publikum erlebte Filmwirklichkeit
entstehe.⁹⁸³ Ejchenbaum wies den Glauben an einen filmischen Realismus ebenfalls ab:

„Es ist zur Gewohnheit geworden, vom 'Naturalismus' des Films zu sprechen und ihn für seine besondere Qualität
zu halten. Diese Meinung ist natürlich in ihrer primitiv kategorischen Form naiv und man muß sich ihr widersetzen,
weil sie die spezifischen Gesetze des Films als einer Kunst verschleiert.“⁹⁸⁴

Einige der Gegner der Realismusthese beriefen sich zwar auf den Kunstcharakter des (Spiel-)Films,
doch hatte die Betonung seines allgemeinen Montage- und Erzählcharakters eine deutlich höhere
Plausibilität. So sah Iros den Erzählcharakter als das zentrale Wesensmerkmal der kinematografi-
schen Bewegtbilder an: Das „Epische“ galt ihm als die „Grundlinie der filmischen Gestaltung“ und
als „fundamentales Gestaltungsgesetz des Films“.⁹⁸⁵ Dokumentarische und halbdokumentarische
Filme, ebenso Lehr- und Kulturfilme, zählte er lediglich zur „angewandten Filmkunst“ und sah sie
als Neben- bzw. Sondergebiete der Kinematografie an.⁹⁸⁶ Etwas zurückhaltender urteilte später
Walter Hagemann: „Die Domäne des Films ist das optische Gleichnis, hinter dessen sinnlicher Evi-
denz tiefere Gefühls- und Bedeutungsbeziehungen sichtbar werden.“⁹⁸⁷ Damit war der Vorrang des
bloß sinnlich Wahrnehmbaren in der Filmgestaltung zwar nicht abgestritten, aber in der eigentlichen
Rezeption wurde der übertragenen, über das rein Visuelle hinausweisenden Sinnbildung ein deut-
lich größeres Gewicht eingeräumt. Das passte mit den Publikumsvorlieben der vorangegangenen
Jahrzehnte zusammen: Nicht die Wochenschauen und Lehrfilme, sondern die Liebes- und Aben-
teuerfilme hatten die übergroße Masse der Zuseher ins Kino gelockt und den Aufstieg des Kinos zu
einem lukrativen Wirtschaftszweig bewirkt – der Abbild- und Dokumentcharakter des Filmbildes
diente lediglich als Fundament für die Erschaffung spekulativer und fantastischer Szenarien.

Noch Ende der 60er Jahre widmete sich Walter Dadek eingehend der kritischen Diskussion der
Realismusthese. Die Frage nach der Möglichkeit einer fotografischen Konservierung von Realitäts-
ausschnitten galt ihm als „die Königsfrage der fotografischen Theorie“.⁹⁸⁸ Zurecht wies er darauf
hin, dass in der Diskussion häufig der Fehler gemacht wurde, eine realistische Wiedergabe mit

981 Vgl. Arnheim: *Film als Kunst*, S. 17.

982 Vgl. Kazanskij: *Die Natur des Films*, S. 74, vgl. 74ff.

983 Pudowkin: *Filmregie und Filmmanuskript*, S. 72.

984 Ejchenbaum: *Probleme der Filmstilistik*, S. 24.

985 Vgl. Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 201f.

986 Vgl. ebd., S. 727ff.

987 Hagemann: *Der Film*, S. 65.

988 Dadek: *Das Filmmedium*, S. 80.

Objektivität an sich gleich zu setzen, obwohl keine echte Deckungsgleichheit dieser Begriffe bestünde.⁹⁸⁹ Wenn auch das „Lager des ästhetischen fotografischen Realismus“ die filmtheoretische Auseinandersetzung dominiere, so Dadek, sei dennoch eine vermittelnde Position zwischen den 'Realisten' und den 'Antirealisten' angeraten, da die „Bildrealistik“ lediglich als eine dem Filmmedium immanente Eigenschaft, genauer: Als der „[...] überhistorisch exemplarische, dem Einfluß der stilverändernden Faktoren weitgehend entzogene *Protostil der künstlerischen Fotografie* gelten kann. [Herv. i. O.]“⁹⁹⁰ Dieses Argument lief erneut auf die allgemeine Kunstdiskussion hinaus, bzw. auf die These, dass erst die stilbildende *Filmkunst* den filmfotografisch-realistischen Charakter der Kameraaufnahmen zu überschreiten vermöge. Die Zurückweisung eines „naiven fotografischen Kunstrealismus“ führte Dadek daher zu folgender Aussage:

„Vollends ist eine Fotografiekunst, die sich unter der Losung der 'echten Lebenswirklichkeit' die äußerste optische Identität von Bildphänomen und Wirklichkeit zum Ziel setzt, nichts als kunstvolle Imitation und richtet sich damit selbst. Ihre Produkte mögen dank ihrer Artistik einen gewissen Reiz entfalten [...], aber wenn es uns im ernstesten Sinn um die Grundmaximen der Kunst zu tun ist, werden wir sie nicht näher in Betracht ziehen.“⁹⁹¹

Damit knüpfte Dadek im Prinzip an die frühere Kunstdiskussion an. Er stützte sich hier sogar direkt auf René Fülöp-Millers Filmschrift von 1931. In dieser hatte Fülöp-Miller festgehalten:

„[...] alle großen Schöpfungen der Kunst [bestätigen] die Erkenntnis, daß diese von der dinglichen Realität ihrer Objekte durchaus unabhängig sind, und daß die Kunst in souveräner Freiheit gestalten und erfinden darf, ohne dabei an innerer Wahrhaftigkeit einzubüßen. Das Kunstwerk benötigt, um glaubwürdig zu sein, keineswegs die Legitimation kleinlicher Naturtreue, denn es besitzt jene tiefere Wahrheit, die im künstlerischen Schein, im Sinnbild liegt. Der Film muß mit einer großen Mehrheit geistig unentwickelter Menschen rechnen, die nicht imstande sind, eine andere als eine gegenständliche Wahrheit zu erfassen, und für die bloß das als wahr gilt, was sich 'wirklich ereignet' hat.“⁹⁹²

Letztere Einsicht lässt sich kaum bestreiten, zumal das Kino seit Anbeginn auf Kinder und Jugendliche setzte – seine bis dato größte und wichtigste Konsumentengruppe. Mit dem Kunstaspekt war allerdings eine Frage angesprochen, die bis heute argumentativ-logisch unlösbar bleibt: die „innere Wahrhaftigkeit“ eines Kulturprodukts liegt im Auge des Betrachters bzw. ist sehr stark abhängig vom Urteil unterschiedlich konditionierter Nutzergruppen. Jede diesbezügliche Diskussion treibt ins Uferlose, zumal die ästhetische Rezeption eines Werkes niemals „falsch“ sein kann. Dadek kam damit verbunden der weiterführenden Einsicht,

„[...] daß die Bilderspiele und die Teilhabe an ihnen [...] zur Welt der konkreten Realitäten gehören und einen Bestandteil von ihr bilden [...]. Freilich, wenn sie auch nicht im Gegensatz zur Weltwirklichkeit stehen [...], so ist es wiederum richtig, daß sie ihrer Beschaffenheit und der Motivation der Spielteilhabe nach von eigener Art sind, abgehoben von allen anderen Realitäten und in stärkstem Maße von ihnen unterschieden. Die Fotobilder in den künstlerischen Spieldarbietungen sind, unbeschadet ihrer bildtechnischen Eigenschaften und unabhängig davon, ob die Ausdrucksabsicht auf 'Schein' oder auf 'echte Lebenswirklichkeit' ausgeht, immer Darstellungen der Realwirklichkeit der Vorbilder, abgehoben von diesen, im Verhältnis zu ihnen also [...] *Metarealitäten*; die Teilnahme an ihnen ist, mag sie auch noch so sehr Nach- oder Mitvollzug von Lebenswirklichkeit empfunden werden, der Sache nach Anteilnahme an Metarealitäten. [Herv. i. O.]“⁹⁹³

Nur so lässt sich die Faszination des Kinos auf die Zuschauer erklären. Es ist nicht die altbekannte, vielfach als Langweilig wahrgenommene Lebenswirklichkeit, die dort gesucht und gezeigt wird,

989 Vgl. ebd., S. 81ff.

990 Vgl. ebd., S. 92-94.

991 Ebd., S. 105.

992 Fülöp-Miller: *Das amerikanische Kino*, S. 90.

993 Dadek: *Das Filmmedium*, S. 106.

sondern eine dramatisierte, idealisierte, stereotypisierte, vereinfachte oder auf sonstige Weise deformierte: Gerade quasi-reale Szenarios können ablenken, überreden, verführen, mit dem Alltagsleben versöhnen etc., weil sie eben nicht bloß eine Wiederholung des aus der Lebensumwelt Bekannten bieten. Die grundlegende Krux hinter dem Streit um den Realismus des „Films“ geht auf eine begriffliche Unschärfe zurück, die bis heute selbst in den Wissenschaften verbreitet ist: Man redet von „Film“ und meint damit zugleich Trägermaterial, Kommunikationstechnik und audiovisuelle Erzählform – im Grunde völlig verschiedene Dinge. Genauso wie in Bezug auf den Begriff „Text“, ist für den Historiker zunächst wenig ausgesagt, sobald man eine historische Quelle als „Film“ bezeichnet. Zwischen primär dokumentierendem und primär erzählendem Filmmaterial beispielsweise eröffnen sich unüberbrückbare methodische Abgründe – das eine lässt sich nur im seltensten Fall auf die gleiche Weise behandeln und auswerten wie das andere. Selbst die wissenschaftliche Filmtheorie der Gegenwart spricht nahezu ausnahmslos von „Film“, wenn sie eigentlich Spielfilm meint, und sucht nach wie vor dessen allgemeine Gesetzmäßigkeiten und Wesensmerkmale aufzudecken (vgl. IV.1.4). So gesehen war Emilie Altenloh ihrer Zeit weit voraus, als sie die Existenz eines „epischen Films“ feststellte, der

„[...] in Bildern erzählt und lediglich unterhalten will. [...] Gerade dadurch, daß es dem Lichtbild möglich ist, alle begleitenden Nebenumstände bis ins einzelne wiederzugeben, den Rahmen der Handlung, die Bewegung naturgetreu zu schildern, übertrifft die Darstellung an Lebendigkeit jede gelesene oder gesprochene Erzählung. Innerhalb dieses Rahmens liegen unendlich viele Möglichkeiten künstlerischer Entfaltung, *etwas ganz Neues, das zwischen Bühnendrama und Roman liegt.* [Herv. V.F.]“⁹⁹⁴

Mag sich seit Einführung des Tonfilms vieles geändert haben, so behält Altenloh dennoch Recht, dass die Filmerzählung zu einer größeren Gesamtheit *filmischer wie nichtfilmischer* Erzählquellen gehört. Mit ähnlichem Weitblick schrieb 1920 auch Urban Gad, dass „[...] der Film eine ganz neue Kunstart [ist], die aus der Verschmelzung zweier alter Kunstformen, dem Bild und der Erzählung, hervorgegangen ist.“⁹⁹⁵ Schränkt man Gads Aussage auf Spielfilme ein, dann weist dies in eine Richtung, der auch die Geschichtswissenschaft folgen sollte: Audiovisuelle Erzählquellen sind nicht als Dokumente zu untersuchen, sondern als mentalitätsgeschichtliche Quellen.

III.2.4 Gedanken zur soziokulturellen Bedeutung der Kinematografie

Die Debatte über den Abbildcharakter der Bewegtbilder berührt die Frage nach deren gesellschaftlicher Bedeutung. Wie aufgezeigt wurde, sahen die Befürworter des Realismuspostulats eine fortschrittliche soziopolitische Funktion des Kinos darin, dass es die soziale Realität entlarvend darzustellen und das Publikum dadurch aufzuklären vermöge. Am stärksten galt das für die Filmtheorie der jungen Sowjetunion, wo das Kino im Sinne Lenins nur als weiterer Transmissionsriemen zur Durchsetzung bolschewistischer Politik galt. Dieser Parteilinie folgend hat Vertov das

994 Altenloh: *Zur Soziologie des Kino*, S. 29.

995 Gad: *Der Film*, S. 270.

Agitationspotential der Kinematografie eigens betont: „Wir erziehen neue Menschen.“⁹⁹⁶ Eisenstein äußerte eine ganz ähnliche Überzeugung: „Aufgabe der Kunst ist, die Widersprüche des Existierenden zu offenbaren. Durch das Aufwühlen von Widersprüchen im Betrachter [...] die richtige Anschauung zu formen.“⁹⁹⁷ Ganz im Sinne der Entwicklungsgesetze des dialektischen Materialismus sollten mit Hilfe der Montage zueinander gegenläufige Bildbedeutungen in Filmsequenzen aufeinanderprallen und eine regelrechte „Explosion“ von Bedeutung bewirken und zur Überwindung der Widersprüche hindrängen.⁹⁹⁸ Derartige Sichtweisen standen im Einklang mit dem staatlich verordneten Marxismus-Leninismus. Selbst außerhalb der SU und fernab weltanschaulicher Programme sprach die frühe Filmtheorie dem Medium außerordentliche soziale, politische und kulturelle Funktionen zu. In den USA war es Münsterberg, der zu sehr ähnlichen Schlüssen gelangte. Im Kino sitzen die Zuschauer im Dunkeln, fokussiert auf das Leinwandgeschehen – und die auf dieser Ausnahmesituation beruhende, hohe Suggestionskraft mache das Kino insgesamt zu einem ernstzunehmenden Faktor der Volkserziehung:

„[...] any wholesome influence emanating from the photoplay must have an incomparable power for the remolding and up-building of the national soul. [...] Not only the news pictures and the scientific demonstrations but also the photoplays can lead young and old to ever new regions of knowledge.“⁹⁹⁹

Mit dem Hinweis auf die Fähigkeit, weit entfernte Personen, Ereignisse, Orte oder Landschaften im hier und jetzt erfahrbar zu machen, hatte Münsterberg im Grunde auch die Funktion der Erhöhung der *geistigen Mobilität* angesprochen. Neben diesen ohnehin bereits positiven Effekten bot das Kino nach Überzeugung Münsterbergs außerdem noch psychologisch gesehen eine geradezu essentielle Erholung für die arbeitenden Massen. Mehr noch, aufgrund des hohen Identifikationspotentials der visuellen Szenarien entführe das Kino in eine andere Welt: „The massive outer world has lost its weight, it has been freed from space, time, and causality, and it has been clothed in the forms of our own consciousness.“¹⁰⁰⁰ Dieser Gedanke erfasste aber nur eine Facette der Kinonutzung: Sicherlich entführten phantastische Szenarien oder exotische Landschaften in eine fremde, auf Imagination, emotionale Anteilnahme und Empathie gestützte illusionäre Welt, doch andererseits war diese illusionäre Kinowelt eine aus vielen unterschiedlichen Versatzstücken der Realität zusammengesetzte. Was selbst im frühen, noch sehr kurzen und handwerklich kaum entwickelten Erzählkino stattfand, war eine idealisierende und vereinfachende Neuordnung der Realität. Münsterberg hatte aber nicht allein die Sozialfunktion der Erholung angesprochen, sondern auch auf die Funktion der Erweiterung der geistigen Mobilität hingewiesen. Ganz ähnlich nannte Balázs das Kino ein „einfaches Genußmittel wie de[n] Alkohol“; dieses einfache Genußmittel hatte ihm zufolge jedoch eine wichtige Rolle in der urbanisierten, industriellen Zivilisation: Wie einst die Buchpresse gegen

996 Vertov: *Wir*, S. 33.

997 Sergeij M. Eisenstein: *Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form* [S. 275-304], in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), erstmals 1929 veröffentlicht, S. 276.

998 Vgl. ebd., S. 279ff.

999 Münsterberg: *The Photoplay*, S. 223-224.

1000 Ebd., S. 220, vgl. S. 153f., 173 u. 215ff.

Ende des Spätmittelalters, so diene nun auch das Kino zur erweiterten „Vervielfältigung und Verbreitung geistiger Produktion“ in der Spätmoderne.¹⁰⁰¹ Im Gegensatz zu Münsterberg sprach er dem Filmmedium eine darüber hinausgehende *historische Mission* zu. Die Buchpresse habe die anschauliche Leiblichkeit unterdrückt und damit zur Entfremdung des Menschen von seiner Physis geführt, denn im Zeitalter des Buchdrucks sei das Bild vom menschlichen Leib durch die Prädominanz des Wortes verdrängt worden.¹⁰⁰² Doch dieser vernachlässigten natürlichen Leiblichkeit werde das Kino zu erneuter Blüte verhelfen durch ein von ihm eingeläutetes visuelles Zeitalter, durch die allmähliche „Wendung unserer begrifflichen Kultur zu einer visuellen Kultur“.¹⁰⁰³ Weil der Stummfilm die „erste internationale Sprache“ repräsentiere, werde er die Menschheit mit der Zeit vom „babelschen Fluch“ erlösen und schließlich zu einer „Normalpsychologie der weißen Rasse“ hinführen.¹⁰⁰⁴ Diese an das Utopische reichende, verheißungsvolle Theorie des Kinos teilten viele andere auch. Harms stand ganz unter dem Eindruck von Balázs' Thesen, als er schrieb:

„Die Gebärde wird zum großen Bindemittel organischer Einheit. [...] aus der Bewegung des Films folgt die Möglichkeit einer Verständigung zwischen dem eben geborenen Kind und dem eben sterbenden Greis fremdster Rassen, zwischen Mensch und Tier.“¹⁰⁰⁵

Auch Moreck teilte Balázs' optimistische Einschätzung der internationalisierenden Wirkung der Kinematografie: „Sie negiert die mythische babylonische Sprachverwirrung, denn ihr Idiom verstehen alle Völker.“¹⁰⁰⁶ Der „visible Bildausdruck“ des Kinos war für Moreck gar eine echte „Welt-einheitssprache“.¹⁰⁰⁷ Balázs sah seine Kulturtransformationsthese in Teilen sogar als bestätigt an, als er 1930 und 1938 betonte, dass das Kino die Sehgewohnheiten der breiten Masse verändert und damit zu einer „optischen Kultur“ geführt habe.¹⁰⁰⁸ Abgesehen von solchen vereinzelt, weiter ausgreifenden kulturhistorischen Thesen betrachteten die meisten frühen Filmtheoretiker in den Leinwandbildern hauptsächlich ein Mittel der Erholung.¹⁰⁰⁹ So hielt Kracauer noch 1960 fest,

„[...] daß es für das Individuum immer schwieriger wird, die Kräfte, Mechanismen und Prozesse zu verstehen, die in der modernen Welt operieren [...]. Daher ein weitverbreitetes Gefühl der Ohnmacht angesichts von Einflüssen, die unkontrollierbar sind, weil sie sich der Definition entziehen. [...] So suchen wir nach Kompensationen. Und der Film, so scheint es, ist imstande, zeitweilige Erleichterungen zu bringen.“¹⁰¹⁰

Allerdings gestand er ein, dass „die entscheidende Frage nach der Bedeutung des Filmerlebnisses [...] vorläufig unbeantwortet bleiben muß.“¹⁰¹¹ In einem Zeitungsartikel von 1924 hatte er das allgemeine Bedürfnis nach (Kino-)Unterhaltung immerhin als Ausdruck von „Unbefriedigung“, „Uner-

1001 Vgl. Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 14.

1002 Vgl. ebd., S. 16ff.

1003 Vgl. ebd., S. 104.

1004 Vgl. ebd., S. 22f.

1005 Harms: *Philosophie des Films*, S. 185-186.

1006 Moreck: *Sittengeschichte des Kinos*, S. 53

1007 Vgl. ebd., S. 54.

1008 Vgl. Balázs: *Der Geist des Films*, S. 52; ders.: *Zur Kunstphilosophie des Films*, S. 154.

1009 Vgl. Arnheim: *Der Tod im Film*, S. 136f.; ders.: *Die traurige Zukunft des Films*, S. 17; ders.: *Film als Kunst*, S. 321; Balázs: *Der Geist des Films*, S. 69; Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 752f.; Siegfried Kracauer: *Kult der Zerstreung. Über die Berliner Lichtspielhäuser* [S. 146-152], in: ders.: *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Leipzig, 1992), erstmals veröffentlicht 1926, S. 149.

1010 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 232.

1011 Vgl. ebd., S. 233.

fülltheit“, „innerer Unruhe“ und „Überdruß“ in der modernen Arbeitsgesellschaft bewertet.¹⁰¹²

Auch für Moreck lagen die Funktionen des Kinofilmkonsums im Charakter der industriellen, arbeitsteiligen Massengesellschaft begründet, jedoch nahm er dazu einen etwas abweichenden Standpunkt ein: Während die meisten Theoretiker davon ausgingen, dass das Kino Kompensationen für diverse Versagungen biete, sah er in den Bewegtbildern Symptome und zugleich Faktoren einer kulturellen Gesamtentwicklung. Moreck war der Überzeugung, dass die unaufhaltsam fortschreitende Technisierung und Mechanisierung bereits zu einer „Entseelung des Lebens“ in den industrialisierten Massengesellschaften geführt haben, deren deutlichster Ausdruck das „rasende Lebens-tempo“ und die damit verbundene Ermüdung und Erschöpfung der Menschen sei.¹⁰¹³ Der sich steigernde Takt in den urbanen Zentren ergebe eine „Hetze des Alltags“, die nicht nur das Arbeitsleben, sondern ebenso auch Freizeit und Privatleben betreffe: „Zum Rausch der Arbeit gesellte sich der Rausch des Genusses.“¹⁰¹⁴ In der raschen Abfolge der Bilder als dem zentralen Merkmal der Kinematografie und im Massencharakter des Kinofilmkonsums sah Moreck keine zufälligen Erscheinungen, denn das neue Medium mit all seinen Begleiteffekten war ihm zufolge nur eine logische Konsequenz des angebrochenen mechanisierten Zeitalters und deshalb als „adäquates Zivilisationsphänomen“ einzuschätzen.¹⁰¹⁵ Obwohl Moreck das nicht explizit ausgeführt hatte, lag darin bereits der Gedanke begründet, dass das Kino selbst ein Faktor der Beschleunigung des Lebenstempos darstellt – sich eine hektische Gesellschaft sozusagen ein ihr entsprechendes, nicht weniger hektisches Unterhaltungsmedium geschaffen hat, das den erhöhten Takt des Arbeits- und Geschäftslebens nunmehr auf Freizeit und Erholung überträgt. Feldmann hat Morecks Gedanken indirekt wieder aufgegriffen, als er mehr als zwei Jahrzehnte später zum Kino anmerkte:

„Schöpfungen dieser Art dienen bestimmten Lebenszwecken des einzelnen Menschen wie der Gesellschaft. Sie werden nicht als Selbstzweckgebilde, sondern als Dienstgebilde oder Zivilisationsmittel in den kulturellen Lebensprozeß eingeschaltet. Sofern sie nicht bloß helfende Räder oder Schrauben in dem Uhrwerk des Kulturganges sind, sondern die treibende Kraft einer Feder oder die Zeiger, nach denen sich die hastenden Menschen richten, erhalten diese Gebilde die Funktion wirksamer Faktoren im Getriebe der kulturellen Lebensgestaltung.“¹⁰¹⁶

Für den Bereich der Massenunterhaltung waren das Lichtspieltheater und, viel deutlicher noch, der Fernseher ohne Zweifel solche kulturell prägender „Zeiger“, nach welchen sich zahllose Menschen orientierten. Trotz dieser fast schon als mentalitätshistorisch zu bezeichnenden Stoßrichtung des wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses, wies Feldmann allerdings nur auf die Möglichkeiten *direkter* filmischer Propaganda hin und betonte die Rolle des Kinos als „wirksamsten sozialen Erziehungsfaktor“, eine „hohe Schule der Volkserziehung“ und „den eigentlichen Lehrer der Menschenkenntnis“.¹⁰¹⁷ V.a. mit letzterer Vermutung knüpfte er an Gedankengänge aus den 20er

1012 Vgl. Siegfried Kracauer: *Langeweile* [S. 6-10], in: ders.: *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Leipzig, 1992), erstmals veröffentlicht 1924.

1013 Vgl. Moreck: *Sittengeschichte des Kinos*, S. 59f.

1014 Ebd., S. 61.

1015 Vgl. ebd., S. 63f. u. 68ff.

1016 Feldmann: *Der Film als Kulturfaktor*, S. 28.

1017 Vgl. ebd., S. 32ff.

Jahre an. Schon Harms hatte die utopische Vorstellung geäußert, dass die Leinwandbilder durch ihr hohes Identifikationspotential mit den Protagonisten eine neue „Menschlichkeitslehre“ verbreiteten, dass der „Film“ gar zu einem konstruktiv prägenden, volkspädagogischen Instrument würde.¹⁰¹⁸

Abgesehen von solchen Hoffnungen auf die zukünftige Bedeutung des Kinos, blieben die Annahmen der frühen Filmtheorie zu dessen gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Funktionen eher vage. Für Richter handelte es sich beim Kino ganz allgemein um Religionsersatz mit volkspädagogischem Potential.¹⁰¹⁹ Balázs sah in den kommerziellen Unterhaltungsfilmern kaum mehr als Hilfsmittel zur sozialen Stabilisierung, da diese nur Propaganda der sozialen Idylle – einen regelrechten „Idyllismus“ – anzubieten hätten, kleinbürgerliche Wertvorstellungen verbreiteten und in ihrer gesamten Grundtendenz eine kapitalistische Weltsicht erzeugten.¹⁰²⁰ Letzteres konnte er auf den von ihm postulierten Grundcharakter des Filmmediums zurückführen, das ihm eine „hundertprozentig nur bürgerliche, monopolkapitalistisch industrialisierte Kunst“ war – eine Kunst, deren Formen und Mittel nichts weniger als einen „Ausdruck der monopolkapitalistischen Ideologie“ bildeten.¹⁰²¹ Ganz ähnlich urteilte Arnheim zu den Sozialfunktionen der Kinounterhaltung,

„[...] daß die Kitschfabeln der Durchschnittsfilme ebenso wie der ganze Darstellungsstil bewußte und unbewußte Propaganda für bürgerliche, antirevolutionäre Ideologien bedeuten. Und wir wissen, daß andererseits eine von den handgreiflichsten Lebenssorgen so gehetzte Menschenklasse wie das Proletariat nach der Arbeit die Entspannung, die Unterhaltung, die Scheinrealisierung von Wunschträumen will.“¹⁰²²

Aus seiner Sicht befriedige das Kino ein diffuses und doch zugleich essentielles „Ablenkungs- und Amüsierbedürfnis der Werktätigen“,¹⁰²³ es gebe einen illusionären „Trost für reale Ungerechtigkeiten“ und leiste letztlich einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Stabilisierung des politischen und sozialen Systems, sowie zum Erhalt bestehender Macht- und Ausbeutungsstrukturen.¹⁰²⁴ Mit etwas anderer Emphase und Stoßrichtung hing auch Iros indirekt der Eskapismusthese an, da er die Leinwandszenarien als „eine andere, von grober Stofflichkeit entlastete Wirklichkeit“ betrachtete,¹⁰²⁵ in welcher die „Sehnsucht nach Ideen und tieferen Bedeutungen, nach echtem Gefühl, nach Rhythmus, mit einem Wort: nach wirklichem Erlebnis“ gestillt werde.¹⁰²⁶ Allerdings sah er den Einfluss des Kinos auf seine Besucher zugleich kritisch: Das Filmmedium werde letztlich von der profitorientierten Filmindustrie missbraucht, deren Produkte sich in seinen Augen einerseits sehr häufig durch eine „frappierende Sinnlosigkeit“ auszeichneten, andererseits zu einer allgemeinen Nivellierung des Geschmacks und der Weltsicht beitrugen, die letztlich „das Leben zu vereinfachenden Schablonen und die Menschen zu schemenhaften Typen verfälsche“.¹⁰²⁷ Vielleicht lag es am Fehlen

1018 Vgl. Harms: *Philosophie des Films*, S. 175 u. 177f.

1019 Vgl. Richter: *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, S. 53.

1020 Vgl. Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 100ff.

1021 Vgl. Balázs: *Zur Kunstphilosophie des Films*, S. 154.

1022 Arnheim: *Film als Kunst*, S. 326.

1023 Vgl. Arnheim: *Die traurige Zukunft des Films*, S. 17.

1024 Vgl. Arnheim: *Film als Kunst*, S. 193ff. u. 325ff.

1025 Vgl. Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 760.

1026 Vgl. ebd., S. 748.

1027 Vgl. ebd., S. 750ff., insb. S. 751 u. 758.

einer ausgeprägten sozialkritisch-emanzipatorischen Motivation, dass sich Iros weniger mit den tatsächlichen Wirkungen und Bedeutungen der Bilderzählungen befaste, sondern stattdessen auf den Durchbruch des „vollkommenen Filmkunstwerks“ hoffte, das die in diesem Medium verborgenen „geistigen Kräfte“ erst entfalten würde.¹⁰²⁸

Die spätere Filmtheorie gelangte nur langsam über die Vermutungen und Ansätze der 20er und 30er Jahre hinaus. In den 50er Jahren sah z.B. Hagemann die Unterhaltungsfunktion eng mit der Erziehungs- und Beeinflussungsfunktion verquickt, und verwies darauf, dass sich handlungs- und meinungslenkende Inhalte mühelos „in einem scheinbar nur unterrichtenden oder unterhaltenden Film geschickt verstecken“ ließen.¹⁰²⁹ Die Grundlage aller propagandistischen oder volkspädagogischen Verwendungsmöglichkeiten des Kinos und Fernsehens bildete für ihn das sinnlich intensive audiovisuelle Erlebnis, das – handwerkliche Finesse der Hersteller und Bereitwilligkeit der Zuschauers vorausgesetzt – sogar zum regelrechten „Einsfühlen“ auswachsen könne: „[...] hier gibt der Mensch zeitweilig sich selber auf, es erfolgt eine Identifizierung oder Transsubstantation, durch die der Mensch völlig in seinem Leitbild aufgeht.“¹⁰³⁰ Die Folgen dieses hohen Identifikationspotentials seien aufgrund der Masse an Nutzern von gesellschaftlicher Reichweite. Wie jedes andere Erlebnis verankere sich auch das emotional-persuasive Filmerlebnis im Unterbewussten, es hinterlasse mehr oder weniger deutliche „seelische Spuren“, es könne somit zu einem „Bestandteil des Ich“ werden und daher „[...] in besonderen seelischen Situationen wieder mit voller Virulenz empor tauchen.“¹⁰³¹ Deshalb könnten insbesondere die Vorstellungswelt und das Weltbild der jüngeren Zuschauergruppen durch die Szenarien auf den Leinwänden und Fernsehbildschirmen „befruchtet oder vergiftet“ werden, womit Hagemann das Filmmedium zu einer echten Beeinflussungs- und potentiellen Erziehungsinstanz mit großer gesamtgesellschaftlicher Reichweite erklärte.¹⁰³² Inwieweit ein Massenmedium zur Erziehung oder zu sonstiger Beeinflussung eingesetzt werden kann, bleibt zu einem Gutteil eine *historische* Frage, da sich der gesellschaftliche Stellenwert eines Mediums und dessen Position innerhalb des kulturellen Sphäre mittel- und langfristig sehr deutlich verändern können. Der Filmtheoretiker Dadek merkte 1968 daher zurecht an, dass „die Frage nach dem 'Sinn' der Schattenspiele auf der Leinwand“ wohl deshalb von jeder bis dahin aufgestellten Filmtheorie mitbehandelt wurde, weil sie letztlich nicht von der theoretischen Behandlung der Erzählbilder zu trennen sei.¹⁰³³ Im Grunde repräsentiert die Frage, ob audiovisuelle Unterhaltungsprodukte eine einheitliche „Botschaft“ verbreiten – und dann: *welche* Botschaft? – ein *mentalitätsgeschichtliches* Problem. Obwohl Dadek in diesem Sinne eine „positive Theorie der Filmzwecke“ unternahm, kam er über eine Zurückweisung der Abbildthese und des Postulats autonomer filmimmanenter Kunst-

1028 Vgl. ebd., S. 753ff. u. 762ff.

1029 Vgl. Hagemann: *Der Film*, S. 180.

1030 Ebd., S. 199.

1031 Vgl. ebd., S. 203.

1032 Vgl. ebd., S. 203ff.

1033 Vgl. Dadek: *Das Filmmedium*, S. 283.

zwecke, sowie über einen Verweis auf den sozialmoralischen Auftrag der Filmkunst, auf deren multifunktionalen Charakter und auf die „Mehrheit oberster Kunstwerte“ nicht hinaus.¹⁰³⁴ Komplexere Sozialfunktionen der kinematografischen Bilderzählungen, wie sie etwa Balázs, Harms und Iros zumindest angedeutet hatten, behandelte allerdings auch Dadek nicht.

Von den meist kaum weiter verfolgten Propaganda-, Eskapismus-, Kulturtransformations- oder Sozialstabilisierungshypothesen der frühen Filmtheorie hoben sich die Überlegungen Kracauers ab. Dieser nahm in den 30er Jahren eine völlig andere Perspektive auf Film und Kino ein und behandelte hier bereits kulturhistorische und insbesondere mentalitätsgeschichtliche Fragestellungen. Wenn seine Untersuchungen auch stark von der damals einflussreichen psychoanalytischen Theorie Freuds beeinflusst waren und dadurch in ihrem Aussagewert stark eingeschränkt sind, so gab er doch erste Impulse für eine wissenschaftliche Erforschung audiovisueller Erzählquellen (vgl. II.1). Einen wichtigen gedanklichen Ausgangspunkt dazu formulierte er bereits in einem Artikel von 1925: „Das Kunstwerk hält der Welt einen Spiegel vor, der sie nicht nur spiegelt, sondern sehend macht.“¹⁰³⁵ Diese für Kracauers spätere Arbeiten zentrale Abbild- bzw. Widerspiegelungsthese zeichnete sich durch einen entscheidenden Aspekt aus: Mochten Kulturerzeugnisse zwar nur Abbilder sein, besaßen sie dennoch immer (potentiell) die Fähigkeit, auf ihre Umwelt zurückzuwirken. Zumindest rudimentär vorhanden war bei ihm, wie auch schon bei Moreck, die Annahme eines gesamtkulturellen Nexus, dem nicht zu entkommen ist: Selbst auf der „Flucht“ vor der Gesellschaft oder der eigenen Lebensrealität in den Unterhaltungskonsum, d.h. selbst während harmloser, alltäglicher Erholungsaktivitäten verbleibt das Individuum fest im Griff der Gesellschaft.¹⁰³⁶ Schon früh gelangte Kracauer zu der Überzeugung: „Um die heutige Gesellschaft zu erforschen, hätte man [...] den Erzeugnissen ihrer Filmkonzerne die Beichte abzunehmen.“¹⁰³⁷ In einem Artikel von 1932 sprach er den Bilderzählungen des Kinos schließlich „außerordentlich wichtige gesellschaftliche Funktionen“ zu, die der eigentliche Filmkritiker – d.h. der Filmkritiker in der Mission eines *Gesellschaftskritikers* – zu erkunden und samt der damit verbundenen „Ideologie“ aufzudecken hätte.¹⁰³⁸ Aus heutiger Perspektive stellte Kracauer damit eine der geschichtswissenschaftlichen Grundfragen in Bezug auf Erzählquellen: Die Frage nach deren zentralen Sozialfunktionen. Und in seinem Werk *Von Caligari zu Hitler* nahm er sich schließlich vor, die „Tiefenschichten der Kollektivmentalität“ nahezu ausschließlich auf der Grundlage von Spielfilmquellen zu erforschen.¹⁰³⁹

Rudimentär finden sich Kracauers Gedanken etwa bei Balázs, der schon 1930 hervorgehoben hatte:

„Für die Geschichte *der Menschen*, für die Kulturgeschichte, gilt die Frage, *warum etwas allgemein gefällt oder allgemein mißfällt*. Nie war noch eine Kunst dadurch so bedingt wie der Film. Kein geistiges Erzeugnis außer der

1034 Vgl. ebd., S. 283ff.

1035 Siegfried Kracauer: *Der Künstler in seiner Zeit* [S. 130-140], in: ders.: *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Leipzig, 1992), erstmals veröffentlicht 1925, S. 132.

1036 Vgl. Kracauer: *Langeweile*, S. 7f.; ders.: *Kult der Zerstreuung*, S. 149ff.

1037 Kracauer: *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*, S. 160, vgl. S. 156ff.

1038 Vgl. Kracauer: *Über die Aufgabe des Filmkritikers*, S. 261.

1039 Vgl. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 12ff.

Umgangssprache wurde so zum Dokument der Denk- und Gefühlsart der Massen.¹⁰⁴⁰

Damit schlug er den Gegenstand „Film“ indirekt der Historie zu. Ein ähnlicher Anstoß kam auch von Arnheim, der 1935 schrieb: „Der Film ist nicht so sehr Ausdruck von Einzelmeinungen, als vielmehr Ausdruck allgemeiner politischer und moralischer Anschauungen.“¹⁰⁴¹ Auch hier lag bereits die Einsicht begründet, dass die Problematik unscheinbarer populärkultureller Unterhaltungsprodukte letztlich Fragen von gesamtgesellschaftlicher Reichweite zu berühren vermochte. Bemerkenswerte, prophetisch anmutende Worte fand diesbezüglich Iros. Der „Film“, so meinte er,

„[...] bemächtigt sich der geistigen und seelischen, der religiösen, weltanschaulichen, politischen Haltung der Menschen, überredet oder überzeugt, vertieft oder veroberflächlicht. Und zwar sind es sowohl die Inhalte, als auch ihre formale Gestaltung, die diese Einflüsse auszuüben vermögen. [...] Er kann aufbauend oder zerstörend, überbrückend oder zersetzend, versöhnend oder spaltend wirken. [...] Der Film hat eine Mission, in deren Dienst zu sein verpflichtet. *Den Filmproduzenten und den Künstlern ist ein Instrument in die Hände gegeben, von dessen Handhabung zu einem großen Teil die Kulturentwicklung der Menschheit abhängt.* [Herv. V. F.]“¹⁰⁴²

Mit geringerer Emphase hatte auch Moreck dem Filmmedium eine hohe Bedeutung zugeschrieben. Das Kino sei ein fester, nicht mehr wegzudenkender kultureller Bestandteil der modernen Welt, eine „elementare Erscheinung, die von der starr gewollten Primitivität des Volkes erzwungen ist“, weil sie ganz offensichtlich essentielle Bedürfnisse der Zuschauermassen befriedige.¹⁰⁴³ Wie schon Balázs, Harms und später Iros, so betrachtete auch Moreck das Kino als einen ernstzunehmenden „Kulturfaktor“, betraut mit der bedeutenden „kulturellen Mission“ sein Publikum über eine emotional wirkende, allgemeinverständliche Visualität geistig und seelisch zu bilden und somit letztlich „[...] ein für den Bestand der Gesellschaft notwendiges Gemeingefühl und schließlich eine neue Humanität zu erwecken.“¹⁰⁴⁴ Den ephemeren und unbedeutend anmutenden populären Leinwand-spektakeln seiner Zeit bescheinigte Moreck zudem einen hohen Abbildcharakter und damit einen überdurchschnittlich hohen historischen Quellenwert: „Zeugen unserer Zeit für die Zukunft sind diese Zelluloidstreifen, in denen wir tatsächlich Kulturdokumente hinterlassen, die unserer Zeit Wesen tiefer und rücksichtsloser offenbaren als alle mit Klios Griffeln geschriebenen Annalen.“¹⁰⁴⁵

Trotz derartiger Befunde widmeten sich in der älteren Filmtheorie außer Kracauer nur wenige dem kultur- und sozialhistorischen Aussagewert der Bilderzählungen. Selbst Walter Panofsky konnte in seiner kulturgeschichtlichen Abhandlung nur auf wenige Funktionen von Film und Kino verweisen. Die „inneren“, d.h. geistig, kulturell und sozial bedingten Voraussetzungen der Filmentstehung und -verbreitung waren ihm gleichbedeutend mit den wichtigsten Aufgaben und Zwecken des Mediums: Der Erfassung eines breiten, sozial heterogenen Publikums durch die Anziehungskraft und Beliebtheit der Bild-darstellung; der Eignung zur Befriedigung diffuser Erlebniswünsche und v.a. zum „Aufgehen in einer Phantasiewelt“; der Möglichkeit zur Belehrung und Unterrichtung der wenig gebildeten Volksschichten; und schließlich der erhöhte Komfort des Kinobesuchs, die Einfachheit

1040 Balázs: *Der Geist des Films*, S. 183.

1041 Arnheim: *Der Filmkritiker von Morgen*, S. 176.

1042 Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 12.

1043 Vgl. Moreck: *Sittengeschichte des Kinos*, S. 263.

1044 Vgl. ebd., S. 262ff.

1045 Ebd., S. 265.

und Voraussetzungslosigkeit des Filmerlebnisses bzw. der allgemeine „Bequemlichkeitsfaktor“.¹⁰⁴⁶ Abgesehen davon kam Panofsky auf keine weiteren, *konkreten* Sozialfunktionen der Kinematografie zu sprechen – und das obwohl er eigens auf deren geschichtliche Bedeutung hinwies:

„Wie wir den frühen Film in seiner engen Verbundenheit mit zeit- und kulturgeschichtlichen Gegebenheiten als Spiegelbild der damaligen Zeit ansehen müssen, so ist er auch zum Spiegel *unserer* Tage und ihres Erlebens geworden. Er ist nicht mehr eine verblüffende technische Erfindung, ist nicht mehr allein die Erfüllung eines Jahrtausende alten menschlichen Wunschtraumes, sondern ein Führungs- und Erlebnismittel geworden, dem wir wie allen neuzeitlichen Erscheinungsformen einen selbstverständlichen Platz in unserem Leben eingeräumt haben. [Herv. i. O.]“¹⁰⁴⁷

Immerhin formulierte Panofsky hier eine Art mentalitätsgeschichtlicher Faustregel in Hinsicht auf populärkulturelle Unterhaltungsprodukte: Dass die Wünsche der Zuschauer „auf dem Umweg über den Kassenerfolg dem Film seine Inhalte“ zu diktieren vermögen.¹⁰⁴⁸ Trotz solcher unter die Oberfläche der Bildtonspektakel gelangenden Einsichten, hat die frühe Filmtheorie insgesamt nur wenige für die geschichtswissenschaftliche Quellenanalyse und -interpretation brauchbare Ergebnisse erzielt. Weitgehend eine ästhetisch orientierte normative Diskussion und der Versuch einer bildungsbürgerlichen Nobilitierung des Kinos, zielte sie weder auf Überprüfbarkeit und größtmögliche Objektivität ihrer Argumentation, noch auf übergeordnete, das Medium transzendierende Fragestellungen. Ein wissenschaftliches Vorgehen setzte erst mit den sprachtheoretischen und semio-logischen Ansätzen der 60er Jahre ein, die zur Institutionalisierung der Filmwissenschaft beitrugen.

III.3 Die Erforschung der „Filmsprache“: Linguistische und semiotische Theorien

Der Historiker Matthias Weiß bemerkte 1999, in Anlehnung an den Filmsprachforscher Jan Marie Lambert Peters:

„[...] wer sich auf die Textualität dieser Quelle – also die Tatsache, daß Filmbilder 'Zeichen sind, daß heißt: an der Stelle von etwas anderem stehen, oder besser: etwas anderes als sich selbst kennbar machen wollen' – nicht einläßt, der wird aus Filmen wenig mehr herausholen können als den ständigen Nachweis, daß die Bilder lügen.“¹⁰⁴⁹

Tatsächlich dürfte eine gewisse Affinität der Geschichtsforschung zu solchen Theorien vorliegen, die ihr dabei helfen können, den audiovisuellen Quellen die in ihnen enthaltenen Informationen bestmöglich zu entlocken. Laut Frank Kessler verspricht die Filmsemiotik genau das:

„Der Film ist in der Perspektive der Semiotik ein zeichenhaft bzw. sprachähnlich organisiertes Phänomen, dessen Wirkungsweise untersucht werden soll. Somit geht es auch nicht [...] um den Entwurf einer allgemeingültigen, allumfassenden Theorie des Kinos, noch um die Erarbeitung eines analytischen Instruments in der Art eines Rezeptbuchs zum 'Entziffern' von Filmen. [...] Zu verstehen versucht die Filmsemiotik zunächst einmal, auf welche Weise filmische Verfahren in bestimmten Kombinationen Bedeutungen hervorbringen, die mehr oder weniger unabhängig sind von dem jeweils im Bild Gezeigten und deren Verständnis die Grundlage für jedes Filmverstehen bildet.“¹⁰⁵⁰

Es geht also um die Zusammenstellung einer *filmischen Grammatik*. Filmsemiotik und Filmlinguistik bilden die erste wissenschaftlich angelegte, d.h. um begriffliche Genauigkeit, ein systema-

1046 Vgl. Panofsky: *Die Geburt des Films*, S. 11ff., 19ff., 27ff. u. 32ff.

1047 Ebd., S. 44.

1048 Ebd., S. 100.

1049 Vgl. Weiß: *Sinn und Geschichte*, S. 8.

1050 Frank Kessler: *Filmsemiotik* [S. 104-129], in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie* (Mainz, 2007), 3. Auflage, S. 104.

tisches Vorgehen und eine überprüfbare Argumentation bemühte Stufe der Auseinandersetzung mit audiovisuellen fiktionalen Erzählungen in Kino und Fernsehen. Wie Sigrid Lange schreibt, bildet das filmsprachliche Paradigma den Versuch, die älteren formalästhetisch-deskriptiven, normativen und phänomenologischen Ansätze unter „Anwendung außerfilmischer Theorien als methodisch-hermeneutische Zugriffe auf Film“ zu überwinden.¹⁰⁵¹ Einen wichtigen Anstoß dazu lieferten die von Ferdinand de Saussures geprägte Sprachwissenschaft, sowie Beiträge von Zeichentheoretikern wie Charles Sanders Peirce, Charles W. Morris oder André Martinet.¹⁰⁵² Allerdings stellte die neue Filmsprachforschung keinen abrupten Bruch mit der älteren Filmtheorie dar, denn schon die frühe Filmtheorie hatte – wenn auch meist nur beiläufig – Sprachvergleiche zwischen Wortsprache und filmischen Ausdrucksmitteln angestellt.

III.3.1 Vorarbeiten zum filmsprachlichen Ansatz bis zum Ende der 50er Jahre

Von der Existenz einer mehr oder weniger eigenständigen Filmsprache gingen insbesondere die frühen sowjetischen Regisseure aus. Vertov sah bereits 1922 die Kompilation eines „Filmalphabets“ als ein erstrebenswertes und realisierbares Ziel an.¹⁰⁵³ Ähnlich äußerte sich 1923 auch Eisenstein, der in Bezug auf Kino- und Theaterdarstellung ein „selbständiges und primäres Konstruktionselement“ bzw. eine „molekulare (d.h. konstitutive) Einheit“ postulierte.¹⁰⁵⁴ Ende der 30er Jahre bezeichnete er die einzelne Kameraeinstellung erneut als „Molekül“ der kinematografischen Vermittlung, woraus er nicht nur eine „Syntax der Filmäußerungen“, sondern gar die Möglichkeit einer eigenständigen „Film-Grammatik“ ableitete.¹⁰⁵⁵ Mit Blick auf die Erweiterung des Mediums durch die Einführung des Tons ab Mitte der 20er Jahre gab Eisenstein im Jahr 1934 erneut zu bedenken:

„Die Dimension der Gegenstände der Aufnahme selbst sowie ihrer perspektivischen Verwandlung durch Kamera und Licht, [...] würde der Analyse der Ausdruckskraft von Sätzen, Wörtern und Phonemen im literarischen Werk entsprechen. Wir überzeugen uns davon, daß die Anforderungen, die die Kinokomposition an sich stellt, in nichts hinter den Anforderungen der entsprechenden Bereiche in Literatur und Musik zurückstehen.“¹⁰⁵⁶

Sein Kollege Ejchenbaum teilte die Einschätzung, dass sich die Bilderzählungen des Kinos in satzähnlichen Aussagen strukturieren. Der späteren „Syntagmenlehre“ des Franzosen Christian Metz vorgreifend (vgl. III.3.2), nahm er die Existenz „filmsyntaktischer Typen“ an, die den Sätzen der Wortsprache ähnlich seien und über das Ineinandergreifen von Schnitt, Kameraperspektive sowie Kadrierung gebildet werden könnten.¹⁰⁵⁷ Diese „filmsyntaktischen Typen“ basierten Ejchenbaum

1051 Vgl. Lange: *Einführung in die Filmwissenschaft*, S. 34.

1052 Vgl. Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale* (Paris, 2005), erstmals 1916 veröffentlicht; Charles Sanders Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. I-VIII* (Harvard, 1931-1958); Charles W. Morris: *Foundations of the Theory of Signs* (Chicago, 1938); André Martinet: *Éléments de linguistique générale* (Paris, 1960).

1053 Vgl. Vertov: *Wir*, S. 34.

1054 Vgl. Eisenstein: *Montage der Attraktionen*, S. 60ff.

1055 Vgl. Eisenstein: *Dramaturgie der Film-Form*, S. 284.

1056 Eisenstein: „E!“, S. 111.

1057 Vgl. Ejchenbaum: *Probleme der Filmstilistik*, S. 31f.

zufolge auf eigenständigen visuellen Bedeutungseinheiten bzw. „Filmsätzen“, die sich wiederum aus der Montage einzelner Einstellungen ergäben:

„[Man kann] 'Satz' definieren als Gruppe von um einen akzentualen [sic] Kern gesammelten Elementen. [...] Der Filmsatz wird also entworfen durch die Gruppierung von Einstellungen auf der Grundlage einer durch akzentuale Momente verbundenen Bewegung der Aufnahmedistanzen und Aufnahmewinkel.“¹⁰⁵⁸

Derartige Entwürfe zur Analogie von Wort- und Filmsprache verblieben noch im Rohstadium, wenn auch die Idee einer Filmgrammatik immer wieder aufgegriffen wurde. So hatte schon Iros gefordert, dass „grammatikalische Zucht und Ordnung“ in der Kinoproduktion herrschen müssten, „damit das Tun zum Kunstwerk führe“.¹⁰⁵⁹ Wie Iros' Mahnungen blieben auch andere filmgrammatikalische Beiträge, etwa jene von Edgar Beyfuß, Dyk Rudenski oder Hans Kahan, ohne größere Folgen für die weitere filmtheoretische Diskussion.¹⁰⁶⁰ Selbst der 1935 mit wissenschaftlichem Anspruch verfasste Beitrag des Engländers Raymond Spottiswoode fand später bestenfalls als Randvermerk Erwähnung. Dabei hatte Spottiswoode, orientiert an sowjetischen Regisseuren wie Eisenstein und Pudowkin, erstmals eine systematische Betrachtung der filmischen Ausdrucksmöglichkeiten im Sinne eines linguistischen Systems vorgelegt. Aus einer dem populären Kino eher skeptischen Haltung gegenüber, verfolgte der Autor sogar das Ziel, die quasi-sprachlichen Mittel des Unterhaltungsfilms überhaupt erst zur strukturierten Filmsprache auszubauen, bzw. „[...] to make as precise as possible the language and grammar which the film, as a prospective art-form, has to acquire.“¹⁰⁶¹ Den wohl wichtigsten Teil dieses Vorhabens bildete die Diskussion der Montagetheorie und der Möglichkeit filmischer Satzgebilde, etwa mit Hilfe der „ideologischen“, der „implikativen“, der „kontrastiv-rhythmischen“ (*contrastive rhythmical*) oder der „simultanen“ Montage von Kameraeinstellungen.¹⁰⁶² Abgesehen davon verblieb dieses Werk eine überwiegend deskriptiv vorgehende Sammlung unterschiedlichster filmischer Ausdrucksmittel in Verbindung mit z.T. stark wertenden Aussagen.

Die politische Krise im Europa der 30er Jahre und der anschließende Ausbruch des Zweiten Weltkrieges lenkten das Augenmerk der meisten Kulturschaffenden auf weit drängendere Probleme als das Wesen der Kinematografie. Das Bewegtbild stellte in den Kriegsjahren weniger ein abstraktes Studienobjekt denn ein politisches Kampfmittel dar. Erst in der Nachkriegszeit, als Film und Kino v.a. in Italien und Frankreich mitunter zu einem Ausdrucksmittel der Jugend wurden, um Kriegserfahrung, Verfolgung, Besatzungszeit, Wirtschaftsnot und das politische Versagen der Elterngeneration zu verarbeiten, keimte die allgemeine filmtheoretische und insbesondere die filmsprachliche Diskussion wieder auf. Einen der ersten Anstöße dazu gab der französische Filmphilosoph und Leiter des *Institut de Filmologie*, Gilbert Cohen-Séat in seiner 1946 verfassten Abhandlung über die

1058 Ebd., S. 30-32.

1059 Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 9.

1060 Vgl. Edgar Beyfuß: *Grundzüge einer Dramaturgie des Films* (Berlin, 1925); Dyk Rudenski: *Gestologie und Filmspielerei* (Berlin, 1927); Hans Kahan: *Dramaturgie des Tonfilms* (Berlin, 1930).

1061 Raymond Spottiswoode: *A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique* (Berkeley u.a., 1973), 8. Aufl., erstmals 1935 veröffentlicht, S. 29, vgl. S. 33ff.

1062 Vgl. ebd., S. 198ff., insb. S. 222ff., 227ff., 231f. u. 233f.

„Prinzipien einer Filmphilosophie“.¹⁰⁶³ Darin widmete er ein ganzes Kapitel der Frage, inwieweit die „filmische Rede“ (*le discours filmique*) Ähnlichkeiten mit der Wortsprache aufwies – eine Fragestellung, die er nur wenige Jahre später erneut in einem eigenständigen Aufsatz behandelte.¹⁰⁶⁴ Seine an die kinematografische Kommunikationsform gerichteten Fragen waren im Grunde sprachwissenschaftlicher Provenienz: „[...] quelles règles grammaticales? Quelle propriété d'expression? Quelles sortes d'images seraient signes de mots ou d'idées particulières?“¹⁰⁶⁵ Für Cohen-Séat besaßen die Bewegtbilder bis zu einem gewissen Grad durchaus Ähnlichkeiten mit der Wortsprache und die filmische Rede wies seiner Meinung nach eine ganz spezifische *Struktur* auf.¹⁰⁶⁶ Er gelangte sogar zu der Überzeugung, dass „[...] le mécanisme symbolique des mots et celui des images seraient parfaitement homologues.“¹⁰⁶⁷ Doch damit waren die Gemeinsamkeiten zwischen Kinematografie und Wortsprache für ihn erschöpft. Das Filmverständnis beruhe im Gegensatz zur Wortsprache und ihrer Symbolik der Wörter nicht auf einer Symbolik der Bilder, sondern auf deren Natur- bzw. Abbildhaftigkeit.¹⁰⁶⁸ Er betonte in diesem Zusammenhang den Realismus jeder fotografischen Aufnahme im Unterschied zum abstrakten Charakter des geschriebenen Wortes: „[...] le spectateur n'est jamais informé *de* quelque chose, mais *par* quelque chose. [Herv. i. O.]“¹⁰⁶⁹ Mit dieser Besonderheit der fotografischen Reproduktion sei schließlich die in erster Linie *emotionale* Wirkungsweise der Bewegtbilder verknüpft: da diese sich nicht so sehr auf die Logik und Abstraktionsfähigkeit der Zuschauer stützten, sondern durch die (vermeintliche) Präsenz des real Gegebenen v.a. sinnliche Erfahrung böten und dadurch Gefühle hervorriefen, würden sie sich zur Beeinflussung von Meinungen und Einstellungen anbieten.¹⁰⁷⁰ Mit einer Passage nahm Cohen-Séat zentrale Postulate linguistischer und semiologischer Ansätze der 60er und 70er Jahre vorweg:

„[...] le cinéma est un art – précisément parce qu'il n'est pas un langage, par là même où il s'oppose au langage. Mais, de la même évidence, la communication filmique qui s'écarte du verbal pour épouser des aspects d'art figuratif et plastique quand on se réfère au langage, cette même communication se retrouve, en même temps, et tout aussi bien, opposé à l'art figuratif et sœur du langage dès qu'il s'agit du discours. [...] on voit en même temps que le mouvement du discours filmique (aus sens aussi du 'mouvement' de la phrase) ne peut se réduire à ces artifices.“¹⁰⁷¹

Diese von de Saussure inspirierte Auffassung, dass die kinematografische Ausdrucksweise keine *langue* (Sprachsystem) darstelle, sondern nur ein *discours* (Rede) sei, bildete eine Dekade später den Ausgangspunkt für Christian Metz' international beachtete „Syntagmatik“ (s.u.).

Abgesehen davon blieb es bis zur Mitte der 50er Jahre bei allgemein gehaltenen Aussagen, denen keine systematischen Vergleiche zwischen Wortsprache und Filmhandwerk folgten. Geradezu proto-

1063 Vgl. Gilbert Cohen-Séat: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, (Paris, 1958), 2. unveränderte Auflage, die Erstauflage erschien 1946.

1064 Vgl. ebd., S. 134-164; Gilbert Cohen-Séat: *Le discours filmique* [S. 37-49], in: *Revue internationale de filmologie*, Nr. 5 (1949).

1065 Cohen-Séat: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, S. 135.

1066 Vgl. ebd., S. 135ff.

1067 Ebd., S. 139.

1068 Vgl. ebd., S. 146ff.

1069 Ebd., S. 149.

1070 Vgl. ebd., S. 150ff.

1071 Ebd., S. 151.

typisch hierfür war Detlof Karstens Schrift von 1954, in welcher der Autor einleitend festhielt: „Man kann den Film [...] eine 'neue Sprache' nennen, die ihren eigenen Regeln folgt und die man nur recht zu verstehen vermag, wenn man sich die Mühe macht, Grammatik und Syntax dieser Sprache zu erlernen.“¹⁰⁷² Trotz dieser Überzeugung beließ es Karsten bei einer knapp gehaltenen Aufzählung und Beschreibung basaler technisch-fimhandwerklicher Mittel – das in Anlehnung an Arnheim und sowjetische Theoretiker wie Pudowkin.¹⁰⁷³ Ähnliches gab der Holländer J.M.L. Peters an, als er sich erstmalig in einem internationalen Periodika zu Wort meldete:

„Since the film possesses the typical characteristics of the language-signs as understood by modern linguists and psychologists, it is not too bold to conclude that there exists an affinity between language and film and to speak of the film as an autonomous kind of language.“¹⁰⁷⁴

Die Diskussion zur Ausdrucksfähigkeit der Bewegtbilder war auch in Deutschland bereits Mitte der 50er Jahre deutlich von sprachtheoretischen Konzepten bestimmt. So verband Walter Hagemann in einem Artikel von 1955 seine Ausgangsfrage, was die Elemente der neuen, eigenständigen Filmsprache seien, mit einer programmatischen Forderung nach der Zusammenstellung eines „Wörterbuchs der filmischen Bewegungssprache“.¹⁰⁷⁵ Wie schon Eisenstein, so ging auch Hagemann von „Molekülen“ der filmischen Aussageweise aus, worunter er „die kleinsten noch wahrnehmbaren Bewegungsphasen“ eines Bildgeschehens verstand. In einem Wörterbuch dieser kleinsten, wortähnlichen Einheiten könnten daher handelnde Figuren oder bewegte Objekte letztlich als *Substantive*, abgrenzbare Handlungen als *Verben* und filmtypische Charakterisierungen mittels räumlicher Anordnung, Beleuchtung, Weichzeichner etc. als *Adjektive* lexikalisch erfasst werden. Auf Grundlage derartiger 'Bild-Wörter' sei es deshalb möglich, jede Bildsequenz als strukturierte Mitteilung zu konzipieren, d.h. mit Hilfe des Schnitts und der Perspektive ganze 'Film-Sätze' auszusen- den:

„Wie Worte sich zum Satz, Töne zu Tonfiguren fügen, so bildet sich aus den Einstellungen oder Schnitten die Szene [...]. Die Syntax des Films besitzt ihre eigene Logik, eine optische Logik, die nicht willkürlichen Einfällen, sondern nur dem Zusammenhang echter, objektiver Sinnbezüge folgen kann. [...] Es gibt wie in der Wortsprache lange und kurze, einfache und verwickelte Satzgebilde [...].“¹⁰⁷⁶

In völliger Übereinstimmung mit Hagemanns Standpunkt hielt auch Fritz Kempe 1958 fest, dass die Kameraeinstellung dem Wort der gesprochenen Sprache äußerst ähnlich sei und er fügte hinzu:

„Wir verglichen die einzelne Einstellung mit dem Wort. Dies kann ein Substantiv sein, dem in anderen Einstellungen Adjektiv, Verb und Adverb hinzugefügt werden. Erst durch die Montage entsteht der Satz. Wir sind also durchaus berechtigt, von Grammatik und Syntax zu sprechen.“¹⁰⁷⁷

In derartigen Aussagen kündigte sich endgültig die Hinwendung zu sprachwissenschaftlichen Theoremen an, insbesondere über den *direkten Vergleich* mit der Wortsprache. Weil die Bilderzählungen

1072 Karsten: *Die Sprache des Films*, S. 7.

1073 Vgl. ebd., S. 9-42, insb. S. 18ff.

1074 Jan Marie Lambert Peters: *The Necessity of Learning How to See a Film* [S. 197-205], in: *Audiovisual Communication Review*, Jg. 3, Nr. 3 (1955), S. 198; vgl. Jan Marie Lambert Peters: *De taal van de film. Een linguïstisch-psychologisch onderzoek naar de aard en de betekenis van het expressiemiddel film* (Nimwegen, 1950), Dissertation.

1075 Vgl. Walter Hagemann: *Die Bestandteile der filmischen Aussageweise* [S. 11-33], in: Erich Feldmann/Walter Hagemann (Hrsg.): *Der Film als Beeinflussungsmittel. Vorträge und Berichte der 2. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Filmwissenschaft* (Emsdetten, 1955), S. 12ff. u. 21.

1076 Ebd., S. 15, vgl. S. 13ff.

1077 Kempe: *Film*, S. 69, vgl. S. 9ff. u. 49.

letztlich aus „gewissen Grundformen“ gebildet würden und die Handlungen ohnehin nur auf „einer begrenzte[n] Zahl von ständig wiederkehrenden Grundsituationen“ beruhten, so Hagemann, müsse jeder Filmgestalter „demütig bei der filmischen Sprachlehre in die Schule gehen“.¹⁰⁷⁸ Hiermit offenbarte Hagemann aber, dass es bei der filmtheoretischen Sprachanalogie keineswegs allein um eine auf größtmögliche Objektivität abzielende wissenschaftliche Untersuchung von Filmquellen ging; und es ist bezeichnend, dass dieser Aufsatz im ersten Band der *Beiträge für Filmforschung* erschien, einer Publikationsreihe, die von der 1954 in Bonn gegründeten *Deutsche Gesellschaft für Filmwissenschaft* herausgegeben wurde.

Die im Entstehen begriffene Filmwissenschaft, die sich aus der Filmkritik heraus – u.a. zur Nachwuchsbildung an Film- und Regieschulen – entwickelte, befand sich seit ihren Anfängen an der Peripherie des Filmsystems und wirkt bis heute als eine seiner Konsekrations- und Kontrollinstanzen. Entsprechend gab Hagemann zu bedenken, dass ein Filmgestalter, „[...] sich nicht willkürlich der vorhandenen Mittel bedienen [kann], so wenig, wie ein Wortgestalter willkürlich Worte und Sätze aneinanderreihen darf.“¹⁰⁷⁹ Diese Orientierung am einzelnen „Filmgestalter“ stand in der Tradition der älteren Kunstdebatte bzw. der Suche nach dem individuellen, schöpferischen Anteil im filmischen Schaffensprozess. Hagemanns Forderung nach einer Filmsprachlehre folgte auch dem Antrieb zur an den Kunstwissenschaften orientierten kinematografischen *Stilforschung*. Das erklärt, warum er häufig unvermittelt von der Sprach- zur Stilproblematik hinüberwechselte:

„Wesentliches Merkmal jedes guten Filmwerks ist sein *Stil*. [...] Nirgendwo tappen die Beurteiler gewöhnlich so sehr im Dunklen wie auf dem Gebiete der filmischen Stilkunde. [...] Wollen wir aber beim Film zu gültigen Stilkriterien gelangen, so müssen wir uns wiederum mit den konstitutiven Elementen des Films auseinandersetzen, denn Film ist die Summe organisch geordneter Teile bis herab zur kleinsten Einheit. [...] Wir müssen [...] zu einer Ordnung der Stilmittel gelangen, die aus der scheinbar unübersehbaren Fülle gewisse Kennzeichen herausarbeitet und dadurch Anhaltspunkte für die Art der Gestaltung bietet. [Herv. i. O.]“¹⁰⁸⁰

Im Anschluss an diese normativ ausgerichteten Ausführungen erläuterte Hagemann einige Stilformen wie „feuilletonistischer“, „klassizistischer“, „realistischer“ und „romantischer“ Stil. Am Ende seines Beitrags betonte Hagemann erneut:

„Auch beim Film entscheidet der *Schaffensstil* des Meisters über die Wahl der Objekte, ihre Gruppierung und Bewegung, über die Arbeit der Kamera, des Lichtes, des Schnittes. Es wäre nicht nur kunstpsychologisch sehr reizvoll, sondern auch für unsere Aufgabe aufschlußreich, exakt zu untersuchen, welchen filmischen 'Wortschatz' die großen Filmschöpfer besitzen, wie und wo sie ihn einsetzen, welches ihre typischen optischen 'Satzbildungen' sind, wie sie ihre Szenen zusammen- oder ineinanderbauen. Das hieße also vergleichende Stilmonographien zu schaffen, die nicht bloß an der Oberfläche blieben oder dem Geschmacksurteil des Kritikers entstammen, sondern so sorgsam unterbaut sind, wie die Stilanalysen über unsere großen Dramatiker, Epiker, Musikschröpfer, Rhetoren. [Herv. i. O.]“¹⁰⁸¹

Hagemann, der hier an der Schwelle zur neueren, wissenschaftlich ausgerichteten Filmtheorie stand, war mit diesen traditionellen (film-)ästhetischen Einlassungen keinesfalls eine Ausnahme. In Frankreich, wo die wissenschaftlich orientierte Filmkritik in den 50er Jahren gedieh, vertrat mit André Bazin einer der berühmtesten französischen Kritiker ganz ähnliche Positionen. Ihm ging es in erster

1078 Vgl. Hagemann: *Die Bestandteile der filmischen Aussageweise*, S. 16-18.

1079 Ebd., S. 19.

1080 Vgl. ebd., S. 19-20, vgl. S. 18ff.

1081 Ebd., S. 21.

Linie um die Erforschung von unterschiedlichen „Stilstrukturen“ des Stumm- und Tonfilms.¹⁰⁸² Eine seiner Hauptthesen lautete allerdings, dass sich bis Ende der 30er Jahre mit der weltweiten Verbreitung grundsätzlich ähnlicher Schnitt- und Kameratechniken (v.a. Tiefenperspektive) und damit nahezu identischer filmischer Erzählstrategien eine *internationale Filmsprache* herausgebildet habe.¹⁰⁸³ Wie schon bei Hagemann, so war auch bei Bazin die Diskussion der „Strukturen der kinematografischen Sprache“ eng mit der ästhetisch ausgerichteten Stildiskussion verknüpft: an die Beobachtung des Wandels allgemeiner Merkmale des Mediums, an die Schilderung einer „realistischen Wiedergeburt der Erzählung“, schloss sich, gestützt auf Werke ausgewählter Regisseure wie Orson Welles, Luchino Visconti u.a., die Betonung des individuellen Anteils im kinematografischen Schaffensprozess („Stil“, „Meisterwerk“).¹⁰⁸⁴ Daher korrespondierte auch Bazins Fazit mit jenem Hagemanns:

„Zur Zeit des Stummfilms rief die Montage hervor, was der Regisseur sagen wollte, 1938 beschrieb der Schnitt, heute schließlich, so könnte man sagen, schreibt der Regisseur den Film unmittelbar. Das Bild – seine plastische Struktur, seine Organisation in der Zeit – verfügt, gestützt auf einen größeren Realismus, über viel mehr Möglichkeiten der Beeinflussung und Verwandlung der Realität in ihrem Kern. Der Filmmacher ist nicht mehr nur der Konkurrent des Malers und des Dramatikers, sondern endlich dem Romanschriftsteller ebenbürtig. [Herv. i. O.]“¹⁰⁸⁵

In beiden Fällen wird die kunstästhetische Ausrichtung deutlich, die der diskutierten Sprachanalogie parallel läuft. All diese Anregungen zu stärkerer Beachtung des Sprachcharakters zeigten den kommenden Siegeszug der Filmsemiotik an und bereiteten ihn letztlich vor.

III.3.2 Der Aufstieg der Filmsemiotik in den 60er Jahren

Der Durchbruch sprach- und zeichentheoretischer Ansätze innerhalb der Filmtheorie lässt sich am Wirken des Holländers J.M.L. Peters und des Franzosen Christian Metz festmachen, deren Beiträge in den 60er Jahren die Weichen in Richtung einer international rezipierten Filmsemiologie stellten. Ähnlich wie Feldmann und Hagemann in Westdeutschland, so trugen auch diese beiden Theoretiker wesentlich zur Etablierung der Filmwissenschaft an den Universitäten ihrer Ländern bei. Peters, der seit 1957 erster Direktor der Niederländischen Filmakademie und ab 1963 Professor für Film- und Kommunikationswissenschaft an diversen Universitäten war, wird von Joachim Paech gar als „einer der großen europäischen Filmwissenschaftler“ bezeichnet.¹⁰⁸⁶ Insbesondere Peters Monografie *Zur Struktur der Filmsprache* hat die filmtheoretische Diskussion der 60er und 70er Jahre beeinflusst. Darin unternahm er nicht nur eine vertiefte Behandlung der Sprachanalogie, sondern versuchte auch, auf Kunst- und Stilfragen weitgehend zu verzichten. Peters eröffnete seine Argumentation mit der These, dass die Wortsprache nur *ein* Modell der Kommunikation sei und es alternative Kommu-

1082 Vgl. Bazin: *Was ist Kino?*, S. 28ff.; der Abschnitt ist eine Zusammenfassung mehrerer Artikel Bazins aus den 50er Jahren und trägt im Original den Titel *L'Evolution du langage cinématographique*.

1083 Vgl. ebd., S. 32ff. u. 40ff.

1084 Vgl. ebd. S. 37 u. 41ff.

1085 Ebd., S. 44.

1086 Vgl. Joachim Paech: *Nachruf auf Jan Marie Lambert Peters* [S. 177-181], in: *montage/av*, Jg. 17, H. 2 (2008), S. 177f.

nikationsformen auf Grundlage eines Systems von strukturierten Zeichen gebe.¹⁰⁸⁷ Zur Fähigkeit des Bewegtbildes, syntaktisches Zeichen zu sein, stellte er zunächst fest:

„Die Kombination von Filmbildern bedeutet – wie beim gesprochenen Satz – oft eine Mitteilung, die in jedem der einzelnen Bilder – oder Worte – nicht enthalten ist. [...] Was die Struktur und Funktion der gebrauchten Zeichen und Zeichengruppen angeht, besteht also in wesentlichen Punkten eine Übereinstimmung zwischen Wortsprache und Film.“¹⁰⁸⁸

Mit diesen Überlegungen knüpfte Peters an Autoren wie Spottiswoode, Karsten oder Hagemann an, doch im Gegensatz zu ihnen stand für ihn die weiterführende Frage im Vordergrund, ob das Filmmedium als eine Ausdrucksform auch über ein eigenes Regelsystem verfügt – ob es „eine 'Sprachsystematik' aufweist“. Peters hob zunächst hervor, dass die genuin 'filmischen' Ausdrucksmittel Kameraperspektive und -bewegung seien. Beides fasste er unter dem Begriff „Kameraposition“ zusammen und sah dieses als „das wichtigste filmische Mitteilungsmittel“ an. Ähnlich wie in der Romantheorie zwischen drei Erzählsituationen (auktorial, personal, Ich) unterschieden wird, beschrieb Peters im Fall des Bewegtbildes vier mögliche Kamerapositionen bzw. „virtuelle Blickpunkte“: der Zuschauer als (1) neutraler Beobachter des Geschehens; der Zuschauer als (2) durch Kameraführung und Schnitt gelenkter, manipulierter Beobachter; der Zuschauer als (3) visueller Teilnehmer am Geschehen (durch Kameratechniken wie Kamerafahrt oder Großaufnahmen an der Handlung partizipierend); der Zuschauer als (4) den Blickwinkel des Protagonisten einnehmend, wobei die Kameraperspektive zur Ich-Perspektive wird.¹⁰⁸⁹ Davon ausgehend folgerte er weiter,

„[...] daß die Sprachmöglichkeiten des Films enthalten sind sowohl in der Form der einzelnen Bilder wie in der Form der Bilderkombination. Zu 'Form' rechnen wir nachdrücklich die 'objektive' Komposition und Gruppierung von Bildern *und* die 'subjektive' Kameraposition und immer wechselnde Beziehung des Zuschauers zum Bildinhalt. Diese doppelte Einteilung ergibt die Koordinaten für das *semantische* System der Filmsprache. [Herv. i. O.]“¹⁰⁹⁰

Da zudem einzelne Einstellungen durch „Interpunktion“ (mittels Auf-, Ab- und Überblendungen) sowie v.a. Kameraposition und Montage jederzeit zu *satzähnlichen* Bedeutungseinheiten verklammert werden könnten, lag Peters zufolge eine Sprachsystematik vor. All dies führte ihn zur traditionellen Kunstproblematik:

„Die erste und dringendste Frage betrifft den Film als eine Ausdrucksform der Kunst. Macht die Systematik, die uns berechtigt, vom Film als von einer Sprache im eigentlichen Sinne zu reden, das Medium Film nicht für die Wiedergabe der freien, stark persönlich gefärbten Gedanken- und Gefühlswelt des Künstlers ungeeignet? Diese Befürchtung ist unzutreffend, denn die *Anwendung* der Filmsprache läßt eine unendliche Zahl von Variationen zu. [...] Schließlich stellt die Systematik der Filmsprache keine Gefahr für die 'künstlerische Freiheit' dar, weil der Regisseur seine Vorstellungen nicht nur in der *Filmsprache* ausdrückt, sondern auch mit anderen Mitteln, wie dem Rhythmus, dramaturgischem Bau, Symbolik u.ä. [Herv. i. O.]“¹⁰⁹¹

Vermutlich wollte Peters der Kritik entgehen, die These einer schematisierten kinematografischen Sprache könne den Kunstcharakter bestimmter „Meisterwerke“ der Regie untergraben, wo doch die Filmtheorie bis dahin auf die Nobilitierung des Kinos als gleichberechtigter Kunstform hingewirkt hatte. Seine weiteren Ausführungen zielten in diese Richtung:

1087 Vgl. Peters: *Zur Struktur der Filmsprache*, S. 371f.

1088 Ebd., S. 374.

1089 Vgl. ebd., S. 374ff. u. 380ff.

1090 Ebd., S. 387.

1091 Ebd., S. 387.

„Es dürfte deutlich geworden sein, daß zwischen Filmsprache und Filmkunst ein ähnliches Verhältnis besteht wie zwischen Wortsprache und Dichtkunst. [...] Die Kennzeichnung des Films als eine Sprache bedeutet ferner, daß das Medium Film keine *Summe* von Ausdrucksmitteln ist, sondern ein wohlgegliedertes System. [Herv. i. O.]“¹⁰⁹²

Wie viele andere Autoren betonte auch Peters die Analogie zwischen Filmregie und Dichtung, zwischen Film- und Sprachkünstler. Trotz Peters' wissenschaftlicher Zielsetzung und linguistischer Grundlage blieb die Kunstfrage ein in das Filmsprachparadigma hineinwirkendes filmtheoretisches Element. Das zeigt sich ebenso bei anderen Vertretern des sprachwissenschaftlich orientierten Theoriestranges.

Im Jahr 1966 setzte sich der italienische Filmregisseur Pier Paolo Pasolini mit dem Sprachcharakter der Bewegtbilder auseinander. In einem Aufsatz zur Sprache des Films verband Pasolini bisherige linguistische Erkenntnisse mit ästhetischen Überlegungen. Dabei schätzte er die Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums zunächst im Vergleich zur Wortsprache als wenig präzise, emotional und primitiv ein: „[...] die visuelle Kommunikation der Filmsprache [ist] ganz roh, ja fast animalisch. [...] Das linguistische Instrument des Films ist daher irrationeller [sic] Art: das erklärt das onirische Wesen des Films und seine absolute Ding-Konkretheit.“¹⁰⁹³ Daraus folgerte er, dass es z.B. ein „Wörterbuch der Bilder“ nicht geben könne, weil ein konkreter Bildeffekt erst im jeweiligen Arrangement der Aufnahmen und zudem „aus dem Chaos“ einer unbegrenzten Fülle von Möglichkeiten entstünde.¹⁰⁹⁴ Andererseits sah Pasolini bereits eine *echte* Filmsprache im Aufstieg begriffen: Das avantgardistische Kino seiner Tage zeige die rasche Vervollkommnung des kinematografischen Ausdrucksvermögens zur Filmsprache. Das wesentliche Kennzeichen dieser Entwicklung erblickte er in der Übernahme der „freien indirekten Rede“ aus der Literatur.¹⁰⁹⁵ Die freie indirekte Rede (i.e. „erlebte Rede“) stellt eine literarische Erzähltechnik und ein seit dem Aufkommen des Romans beliebtes episches Stilmittel dar. Das wesentlichste Merkmal der erlebten Rede ist der *strukturierte Bewusstseinsstrom* im Unterschied zur direkten und indirekten Rede, jedoch bleibt auch die erlebte Rede „letztlich formal dem Erzähler zugeordnet“.¹⁰⁹⁶ Auf das Filmmedium angewandt, handle es sich um eine „freie indirekte Subjektivierung“, d.h. um eine Technik, bei der „der Autor ganz hinter seinem Protagonisten zurücktritt“ und die als Technik des Spielfilms (i.e. der audiovisuellen Narration) aber erst im Entstehen begriffen sei.¹⁰⁹⁷ Um es dem Regisseur zu gestatten, Weltsicht, Vokabular oder Empfindungen einer Figur allein mit Hilfe von Kamera und Schnitt darzustellen, werde der *Stil* der Regie bedeutsam:

„Wenn er [der Regisseur, Anm. V. F.] sich also in eine andere Person versetzt und durch sie die Handlung erzählt

1092 Ebd., S. 387.

1093 Pier Paolo Pasolini: *Die Sprache des Films* [S. 38-55], in: Friedrich Knilli (Hrsg.): *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme* (München, 1971), der Aufsatz wurde erstmals 1966 veröffentlicht, S. 39-40.

1094 Vgl. ebd., S. 40.

1095 Vgl. ebd., S. 45ff.

1096 Vgl. Fotis Jannidis/Uwe Spörl/Katrin Fischer: *Erlebte Rede*, in: *LiGo – Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online* (Online-Portal), 2005, [URL: <http://www.li-go.de/definitionsansicht/prosa/erlebterede.html>], zuletzt eingesehen am 24.09.2013.

1097 Vgl. Pasolini: *Die Sprache des Films*, S. 46f.

oder die Welt darstellt, kann er sich nicht des großartigen, natürlich differenzierenden Instruments der Sprache bedienen. Er kann nicht mit der Sprache, sondern nur mit dem Stil operieren. [...] Die wesentliche Charakteristik der 'freien indirekten Subjektivierung' besteht also darin, daß sie nicht ein linguistisches, sondern ein Stilelement ist.¹⁰⁹⁸

Mit dieser Aussage wird deutlich, wie sehr die filmsprachliche Argumentation bei Pasolini von ästhetischen Überlegungen durchsetzt war. Zu Michelangelo Antonioni, einem jener Regisseur, denen er die Verwendung der freien indirekten Subjektivierung zuschrieb, bemerkte Pasolini, dass dieser sich dadurch „die größtmögliche poetische Freiheit“ nehme, d.h. „eine Freiheit, die an Willkür grenzt und eben dadurch berauschend ist.“¹⁰⁹⁹ Solche Bemerkungen zeigen, dass die linguistische Ausrichtung nicht automatisch zur Überwindung des traditionell *ästhetisch-normativen* Zuges in der Filmtheorie führte. Das machte sich ebenso in der großen Begeisterung für das Schaffen zeitgenössischer avantgardistischer Regisseure (Antonioni, Bertolucci, Godard u.v.a.) bemerkbar: Bei der Besprechung ausgewählter Werke fielen zahlreiche, aus der Kunsttheorie entlehnte Fachbegriffe wie „nicht tonaler Neo-Kubismus“, „klassizistischer Formalismus“, „nachimpressionistisch“, „expressionistisch“ etc.¹¹⁰⁰ Auf Grundlage solcher experimenteller Regiearbeiten werde schrittweise eine neue Tradition entstehen und damit zugleich „[...] eine Sprache des 'Films der Poesie'. Diese Sprache steht im Kontrast zur üblichen Filmsprache [...]“ – folglich konstatierte Pasolini das Vorhandensein *zweier* Filmsprachen: Einer „klassischen“ bzw. erzählenden Prosa und einer bereits aufkeimenden „Filmpoesie“ neuen Stils – eine Unterscheidung, die bereits die frühen sowjetischen Theoretiker (Šklovskij, Mukařovsky u.a.) beschäftigt hatte.¹¹⁰¹

Autoren wie Peters und Pasolini hatten zwar die Sprachanalogie und damit die Orientierung an der Sprachforschung in der internationalen filmtheoretischen Diskussion auf die Tagesordnung gesetzt, wesentlich vorangetrieben hat das filmsprachliche Paradigma Christian Metz. Dessen Ausgangspunkt bildete die auf De Saussure zurückgehende Unterscheidung zwischen allgemeiner Sprachfähigkeit (*langage*) einerseits und regelgeleitetem Sprachsystem (*langue*) andererseits.¹¹⁰² Während etwa Künsten, Zeichensystemen und sonstigen Ausdrucksformen ein Sprachvermögen zu eigen sei, verfüge im Grunde nur die Wortsprache über ein grammatikalisches und syntaktisches System. Es gebe zwar eine „kinematografische Sprache“ als *langage*, aber diese sei eben keine „richtige“ Sprache im Sinne einer *langue*.¹¹⁰³ Weil die Analogie von Kino und Wortsprache zu kurz greife, sei das Kino nicht nur Gegenstand des spezielleren Gebiets der Linguistik, sondern ein Forschungsobjekt der allgemeineren *Semiologie*, die sich mit allen Sprach- und Ausdrucksformen befasse.¹¹⁰⁴

1098 Ebd., S. 47-48.

1099 Vgl. ebd., S. 49.

1100 Vgl. ebd., S. 48ff.

1101 Vgl. ebd., S. 52 u. 54; siehe auch die Beiträge in Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetik des Kinos* [russ. *Poetika kino* (1927)], (München, 1974).

1102 Vgl. Christian Metz: *Le cinéma: langue ou langage?* [S. 52-90], in: *Communications*, Nr. 4, Sonderheft *Recherches sémiologiques* (Paris, 1964); dieser Text liegt in deutscher Übersetzung vor: Christian Metz: *Das Kino: „Langue“ oder „Langage“?* [S. 51-129], in: Christian Metz: *Semiologie des Films* (München, 1972), S. 62ff.

1103 Vgl. ebd., S. 68, Anm. Nr. 41, sowie S. 119ff.

1104 Vgl. ebd., S. 88ff.

Im Gegensatz zu Pasolini, Bazin und anderen Filmtheoretikern, die ihre Argumentation häufig anhand ausgewählter Regisseure und deren persönlicher Regiestile aufbauten, klammerte Metz den *Stil* als Untersuchungsobjekt aus: „[...] der *Stil des Autors* ist eines und die Entwicklung der kinematografischen *Sprache* ein anderes [...]. [Herv. i. O.]“¹¹⁰⁵ Doch trotz der betont sprachwissenschaftlichen Herangehensweise und der damit verbundenen Übernahme linguistischer Termini (z.B. Phonem, Monem, Denotation etc.) auf den Gegenstand, zeigte sich bei Metz ebenfalls ein deutlicher Hang zu normativen Aussagen sowie die Bereitschaft, die traditionelle Kunstfrage mit linguistischen Mitteln (positiv) zu beantworten. Wie bei Pasolini blieb auch sein Beitrag durchsetzt von kunsttheoretischen Beweisführungen:

„Als Totalität ist die filmische Rede spezifisch durch ihre Komposition. Dadurch, daß er ursprünglichere 'Sprachen' [*langages*] in sich vereinigt, findet sich der Film als höhere Instanz zwangsläufig nach oben projiziert in den Bereich der Kunst [...]. Alles, was der Film ist und einschließt, kann nur Sprache sein, wenn es bereits Kunst ist. [...] Die 'Spezifität' des Kinos besteht in der Präsenz einer Sprache, die sich zur Kunst machen möchte inmitten einer Kunst, die sich zur Sprache machen möchte.“¹¹⁰⁶

Diese Trennung zwischen Kinokunst und Filmsprache wiederholte erneut die von der frühen Kinotheorie herstammende und von Peters aufgegriffene Unterscheidung zwischen prosaischer Filmsprache und poetischer Filmkunst. Auch hinter Metz' komplizierten semiologischen Formulierungen verbarg sich eine Art Nobilitierungsabsicht in Bezug auf das Kino. So heißt es an an anderer Stelle:

„[...] die Literatur und das Kino sind von Natur aus zur *Konnotation* verdammt, weil die Denotation immer *vor* ihrem künstlerischen Unternehmen liegt. {Text Fußnote Nr. 105: 'Vor' der Literatur ist die Denotation durch das *Idiom* gesichert. 'Vor' der Kino-Kunst ist sie gesichert: 1) durch die perzeptive Analogie; 2) durch die Kino-Sprache [*cinéma-langage*], die in sich einen partiellen Kode der Denotation birgt [...]} Der Film ist wie die verbale Sprache [*langage*] geschaffen für rein vehikuläre Zwecke, von woher jedes Bemühen um Kunst fehlt und wo die Denotation allein herrscht. Deshalb ist die Kunst des Kinos, so wie die Kunst des Verbalen, um eine Stufe nach oben verschoben: letztlich unterscheidet sich ein Roman von Proust von einem Kochbuch oder ein Film von Visconti von einem chirurgischen Dokumentarfilm - semiologisch ausgedrückt - durch den Reichtum an Konnotationen. [Herv. i. O.]“¹¹⁰⁷

Die aus Sprach- und Literaturwissenschaft übernommene Dichotomie von Denotation und Konnotation lässt sich sicherlich ohne große Schwierigkeiten auf die audiovisuelle Narration anwenden: Eines der deutlichsten konnotativen Mittel in der Literatur – die Metapher – ist ja bereits *visuell* angelegt weil sie ein Sprachbild erschafft, damit bildliche Sprache darstellt, also eben nicht der Ursprungsbedeutung der verwendeten Wörter entspricht. Folgt im Spielfilm unmittelbar auf eine Kusszene zwischen einem Liebespaar die Einstellung auf Wellen die sich am Strand brechen (stellvertretend für Leidenschaft) oder auf einen Zug der in einen Tunnel fährt (stellvertretend für Geschlechtsverkehr), dann kann und *soll* das vom Publikum nur im übertragenen Sinne verstanden werden. Doch so einleuchtend all das zunächst klingen mag: Die daraus gewonnenen Vergleiche zwischen einem *Kochbuch* und einem *Roman von Proust*, sowie zwischen einem Film von *Visconti* und der filmischen *Dokumentation eines chirurgischen Eingriffs* folgten bei Metz noch einer anderen Zielsetzung. Durch die Gegenüberstellung drastischer Gegensatzpaare, die jedoch keineswegs logisch zwingend oder durch einen kulturhistorischen Kontext begründet wären, verfolgte der

1105 Ebd., S. 74.

1106 Ebd., S. 86-87.

1107 Ebd., S. 110 + Anm. 105.

Autor eine implizite Nobilitierungsstrategie: Alltagsliteratur und Filmdokumente werden jeweils deutlich anspruchsvolleren Kulturprodukten direkt gegenüber gestellt, wodurch eine indirekte Aufwertung des (Avantgarde-)Kinos erfolgt, indem sich Viscontis Regiearbeiten auf derselben Stufe mit Prousts' kanonisierter Literatur wiederfinden. Dieses kunsttheoretische Argumentationsbeispiel bildet keinen Einzelfall: Längere Passagen seines Buches bestehen aus dem Versuch, durch die Ablehnung der reinen Wortsprachanalogie im Fall der filmischen Ausdrucksmittel nachzuweisen, dass das Kino über keine Sprachsystematik verfügt, weil es keine eigene Sprache, sondern immer schon eine *Kunst* sei.¹¹⁰⁸ An anderer Stelle, in einem Artikel von 1966,¹¹⁰⁹ hat Christian Metz diese linguistisch grundierte Aufwertungsstrategie aktualisiert und deutlicher in den Vordergrund gerückt:

„Durch die Untersuchung der Konnotation nähern wir uns dem Kino als *Kunst* (dem Begriff der 'siebten Kunst'). Wie wir schon an anderer Stelle detaillierter erwähnten, befindet sich die Kunst des Films auf der gleichen semiologischen 'Stufe' wie die literarische Kunst: die eigentlich ästhetischen Anordnungen und Zwänge – hier Verstechnik, Komposition, Stilfiguren... [sic], dort Ausschnitte, Kamerabewegungen, Licht-'Effekte'... [sic] – erfüllen die Funktion der konnotierten Instanz, und diese überlagert sich einem denotierten Sinn, der in der Literatur durch die eigentlich linguistische Bedeutung repräsentiert wird, die den vom Schriftsteller verwendeten Einheiten in der benutzten Sprache [*idiome*] anhaftet, und im Kino durch den genauen Sinn (d.h. perzeptiven Sinn) der Ereignisse, die das Bild reproduziert oder der Geräusche, die die 'Tonspur' reproduziert. [Herv. i. O.]“¹¹¹⁰

Während die Untersuchung der Konnotation demnach zur eigentlichen Kunst führe, schränke die Behandlung der Denotation auf den Bereich des Sprachlich-Systematischen – und damit des Außer-künstlerischen – ein. Auf diese Schlussfolgerung drängte Metz geradezu, als er zum Stellenwert der Denotation bemerkte: „Sie ist eine Vorstufe; in den nicht-darstellenden Künsten fehlt sie sogar: die Kunst des Steins und die Kunst des Tons denotieren nichts. Wenn sie anwesend ist, dient sie nur dazu, besser in die ausgedrückte Welt einzuführen: Stil des Künstlers, Beziehung von Themen und Worten, erkennbarer 'Akzent'; kurz, die Welt des Konnotierten. [Herv. i.O.]“¹¹¹¹ Es bleibt zu fragen, welche Erkenntnisse mit der Deklaration eines Mediums als Kunst verbunden sind, denn alle wissenschaftlichen historischen Betrachtungen der „Künste“ bestanden bisher in der Auflösung ihres Gegenstandes – von dessen Kunstcharakter *weg* in Richtung Genese, Kontext, Produktion, Technik, Sozialfunktionen und Wirkung. Weshalb führt die Betonung der konnotativen Komponente eines Kommunikationsmittels, d.h. seiner Fähigkeit, „Mitbedeutungen“ zu transportieren, erneut zur Kunstfrage? In seiner sozialemanzipatorisch ausgerichteten Untersuchung des modernen Mythos, d.h. also zu den ideologischen „Konnotationen“ der Populärkultur in industrialisierten Massengesellschaften, bemerkte Roland Barthes: „Was es dem Leser ermöglicht, den Mythos unschuldig zu konsumieren, ist, daß er in ihm kein semiologisches, sondern ein induktives System sieht.“¹¹¹² Die „Kunst“ (d.h. jede individuelle schöpferische Äußerung) stellt ein solches induktives System dar, v.a. solange sie überwiegend personalisiert betrachtet („*aus der Feder von...*“) und von Innen,

1108 Vgl. ebd., S. 94ff. u. 111ff.

1109 Vgl. Christian Metz: *Quelques points de sémiologie du cinéma* [S. 53-69-], in: *La linguistique*, Nr. 2 (Paris, 1966); dieser Text liegt in deutscher Übersetzung vor: Christian Metz: *Einige Gedanken zur Semiologie des Kinos* [S. 130-150], in: Christian Metz: *Sémiologie des Films* (München, 1972).

1110 Ebd., S. 136.

1111 Ebd., S. 110-111.

1112 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 115.

herausgelöst aus ihrem soziokulturellen Kontext, analysiert und interpretiert wird. Wissenschaft beginnt da, wo die scheinbar hermetisch abgeschlossenen und vermeintlich nur eigenen Gesetzen folgenden Werke aufgebrochen und nach ihren vielfältigen gesellschaftlichen Bezügen hin untersucht werden. All das zeigt aber: Die traditionellen ästhetischen Positionen in der Filmtheorie gegen Ende der 50er Jahre wurden zwar von sprach- und literaturwissenschaftlichen Theoremen überlagert, jedoch keineswegs überwunden.

Eine der bedeutendsten Ergebnisse dieser filmlinguistischen Diskussion war schließlich die in den 60er Jahren entwickelte *Syntagmenlehre* – das Kernstück der Filmsemiotik nach Christian Metz. Barthes hatte womöglich einen ersten Grundstein dafür gelegt, als er 1964 in einer Studie zur Rhetorik der Bilder zu der Auffassung gelangte: „[...] la dénotation iconique n'est que syntagme, elle associe des éléments sans système: les connotateurs discontinus sont liés, actualisés, 'parlés' à travers le syntagme de la dénotation [...].“¹¹¹³ Ein Foto könne demnach nur deshalb eine Botschaft enthalten, weil seine visuellen Elemente zu komplexeren Aussagen aus mehreren visuellen Grundbedeutungen vereint seien, sprich: „Syntagmen“ ergeben. Im selben Jahr legte Metz den Grundstein für die Syntagmatik der Filmsprache, als er obige Annahme auf die Kinematografie übertrug:

„Das Kino beginnt dort, wo die gewöhnliche Sprache endet: beim 'Satz', der minimalen Einheit des Filmemachers und höchsten ausgesprochenen linguistischen Einheit der Sprache. Wir haben es nun nicht mehr mit zwei Kunstgattungen zu tun, sondern mit einer Kunst und einer Sprache [...]. Hier beginnt der Film: er ist schon gleich dort, wo die Rhetorik und die Poetik stehen.“¹¹¹⁴

Die Kinematografie besitzt demnach keine kleinsten, unzerlegbaren Einheiten, wie Buchstaben oder Phoneme. Dieser Standpunkt impliziert, dass die grundlegende Struktur des spezifisch filmischen Ausdrucks auf der komplexeren Ebene der Satzglieder bzw. einer visuellen Syntax zu suchen ist. In seiner Syntagmenlehre, die er zwischen 1966 und 1968 in mehreren Beiträgen systematisierte,¹¹¹⁵ hat Christian Metz ausdrücklich festgehalten, dass die Rhetorik des Kinos für ihn *zugleich eine Grammatik des Kinos* sei, die es als eine solche genauer zu untersuchen gelte.¹¹¹⁶ Es ist hier unschwer zu erkennen, dass die von ihm aufgestellte Unterscheidung zwischen einer konnotativen und einer denotativen Ebene des Bewegtbildes ihm letztlich ermöglichte, trotz seiner Ablehnung der Annahme eines kinematografischen Sprachsystems und folglich trotz seiner *Zurückweisung des Sprachcharakters des Filmmediums*, die von ihm vorangetriebene sprachtheoretische Untersuchung des Kinos fortzuführen. Obwohl das Kino für ihn keine Sprache, sondern eine Kunst darstellte, ließen sich auf diesem Wege dessen komplexe visuelle Kommunikationseinheiten als distinkte grammatische Einheiten untersuchen. Diese formalen, satzähnlichen kinematografischen Gebilde nannte Metz „große Syntagmen“ (vgl. Anhang 1, Abb. 8); sie würden die *paradigmatischen Grund-*

1113 Roland Barthes: *Rhétorique de l'image* [S. 40-51], in: *Communications*, Nr. 4 (1964), S. 50.

1114 Christian Metz: *Sémiologie des Films* (München, 1972), S. 116.

1115 Es handelt sich um drei Artikel, die 1968 überarbeitet und mit vielen Anmerkungen des Autors zu einem eigenen Kapitel in dem Werk *Sémiologie des Films* zusammengefasst wurden, vgl. Christian Metz: *Problèmes de la dénotation im Spielfilm* [S. 151-198], in: Christian Metz: *Sémiologie des Films* (München, 1972).

1116 Vgl. ebd., S. 161ff.

einheiten der filmischen Ausdrucksweise als *langage* bilden.¹¹¹⁷ Es seien „[...] Anordnungen auf der Ebene der *großen* Einheiten des Films mit Ausnahme der akustischen Elemente. [Herv. i. O.]“¹¹¹⁸ Die Syntagmatik sollte damit also „sämtliche Haupttypen von Bildanordnungen“ umfassen, die in Filmerzählungen anzutreffen seien. Sie versuchte also, die Grundmöglichkeiten des Kameraeinsatzes und insbesondere der schnitttechnischen Gestaltung von Bildsequenzen theoretisch zu fixieren. Diese ausgearbeitete „große Syntagmatik des Films“ beschrieb insgesamt acht Haupttypen: (1) autonome Einstellung, (2) paralleles Syntagma, (3) Syntagma der zusammenfassenden Klammerung, (4) deskriptives Syntagma, (5) alternierendes Syntagma, (6) Szene, (7) Sequenz durch Episoden und (8) gewöhnliche Sequenz.¹¹¹⁹ Genau genommen aktualisierte das die frühe Montage-theorie Eisensteins, Pudowkins, Spottiswoodes u.a., jedoch auf linguistischer Grundlage. Mit seiner Syntagmenlehre hatte Ch. Metz immerhin das angestrebte Ziel erreicht, eine „kinematographische Grammatik“ aufzustellen. Zugleich war es ihm gelungen, den Status des Kinos als einer autonomen Kunst mit sprachtheoretischen Mitteln zu bewahren. Damit hatte Christian Metz eine breitere wissenschaftliche Auseinandersetzung angestoßen und einen Ansatz formuliert, der bis in die Gegenwart seinen Platz im filmtheoretischen Diskurs zu behaupten vermag: In ihrer Studie von 2012 verteidigen und erweitern die Autoren John A. Bateman und Karl-Heinrich Schmidt die *grande syntagmatique* und bezeichnen diese als „the most influential linguistically-inspired semiotic account of film“.¹¹²⁰

Die Syntagmatik ließ allerdings von Beginn an einige Fragen offen, wobei der Autor selbst auf zwei ungelöste, zentrale Probleme hinwies: Erstens sei es mit Blick auf die „großen Syntagmen“ vorläufig noch „[...] unmöglich, eine genaue Schwelle *anzugeben*, die die Elemente, die wir 'groß' nennen, von denen, die wir 'klein' nennen, zu unterscheiden erlaubt. [Herv. i. O.]“¹¹²¹ Das bildete tatsächlich eine Kernfrage, doch die Syntagmenlehre beruhte ja gerade auf der Absage an eine Untersuchung der kleinsten kinematografischen Spracheinheiten (s.o.), wie sie im Falle eines eigenständigen kinematografischen Sprachsystem – einer echten „*langue*“ – notwendig erschienen wäre; Metz gab zweitens zu bedenken, dass die Muttersprachen einer umfassenden semiologischen Analyse des Kinos im Wege stünden. Als sprachlicher Horizont jedes Analysierenden seien sie hinderlich bei der Formulierung einer dem Kino adäquaten Metasprache:

„Es sind die *Sprachen* [*langues*], die unsere Erfahrungen in distinkte Einheiten zergliedern. Das Kino ordnet sie jedoch ganz anders an. Deshalb kann man diese Einheiten nicht als 'spezifisch' für den *Film* ansehen, sie kommen in Wirklichkeit direkt aus der Muttersprache desjenigen, der den Film analysiert. Aber das ist auch gerade der Grund, warum die Analyse von Filmen eine Metasprache erfordert, um sich mit Hilfe der metasprachlichen *signifiès* den Realitäten des Films besser anzupassen. Freilich kann man nicht umhin, die metasprachlichen *signifiants* der einen oder der anderen natürlichen Sprache zu entnehmen. Das Problem, eine geeignete Metasprache zu finden, bereitet

1117 Vgl. ebd., S. 187f.

1118 Ebd., S. 165-166.

1119 Vgl. ebd., S. 167, 171ff. u. S. 198.

1120 Vgl. John A. Bateman/Karl-Heinrich Schmidt: *Multimodal Film Analysis: How Films Mean* (New York u.a., 2012), S. 99ff. u. 127f.

1121 Ch. Metz: *Semiologie des Films*, S. 191.

gegenwärtig noch sehr große Schwierigkeiten. [Herv. i. O.]¹¹²²

Obwohl er also den Sprachcharakter der filmischen Ausdrucksweise verneinte, betonte Ch. Metz an dieser Stelle, dass die Kinematografie eine eigene sprachliche Ebene bildet. Seine Hinweise führen letztlich in die philosophische Sprachdiskussion: Kann es menschliche Erfahrung im Sinne eines reflektierten Erlebens und Verarbeitens der Umwelt *ohne* eine Wortsprache geben? Gehirn, Kehlkopf und Zunge des Homo Sapiens sind auf Sprechakte ausgelegt. Wenn man der Wortsprache also eine urtümlichere, emotionalere Bildsprache des Kinos gegenüberstellt, die mit den Mitteln der Wortsprache nur unzureichend beschrieben sei, so setzt man damit zugleich die Möglichkeit eines von der Wortsprache – und damit von jeder Kultur – völlig unabhängigen, *vormenschlichen* Verstehens voraus. Diese Sichtweise ist ahistorisch, weil sie das Verstehen vom sprachlich-kulturellen Kontext löst, in welchem überhaupt verstanden werden kann. Das für die Metz'sche Filmtheorie grundlegende Problem der scheinbar unzureichenden Metasprache stellt sich v.a deshalb, weil das semiologische Unternehmen die Grammatik eines Gegenstandes postuliert, dessen Sprachcharakter es zugleich ausdrücklich verneint. Es kommt ein zweites Problem hinzu: Die *grande syntagmatique* und ähnliche Ansätze gehen bis dato davon aus, dass ein vorliegendes filmisches Werk sprachanalytisch, semiologisch etc. analysiert und dabei immer *übersetzt* werden müsse. Den filmsprachlichen Theorien geht es im Kern um die *Transkription der filmischen Mitteilung*, aber dabei wird übergangen, dass die meisten audiovisuellen Erzählungen – und im Grunde alle kommerziellen Spielfilme – bereits die Umsetzung einer oder mehrerer vorausgehender, schriftlich fixierter Ideen im Filmmedium darstellen. Man denke an die Romanvorlage und die vielen Schritte der Kinoproduktion: Treatment, Drehbuch, Regieanweisung, Drehplan etc. (vgl. II.3). Eine von der Quelle und ihrem soziokulturellen Kontext separierte Filmsequenz trägt unter Umständen stark polysemische Züge, weshalb eine 'kinematografische Grammatik' allein auf Grundlage ausgewählter Bewegtbilder nicht ausreichend beschrieben werden kann. Die konkreten Absichten und kommunikativen Strategien der Filmschaffenden liegen allerdings sehr oft in den jeweiligen Drehbüchern vor (vgl. II.2 u. Anhang 2). Aus den zahlreichen Aufzeichnungen von Feldteilnehmern zum konkreten Ablauf von Dreharbeiten sei hier nur auf zwei Aussagen aus dem Filmsystem verwiesen. Der Regisseur Urban Grad gab 1920 zur schriftlichen Fixierung des Filminhalts im Drehbuch bzw. Szenarium an: „Wenn der Entwurf vorliegt und genau durchdacht ist, kann man [...] zu einer skizzierten Einteilung in Bildern schreiten. [...] Beim Szenarium ist es ratsam, die Handlung jedes Bildes mit lapidarer Kürze anzugeben.“¹¹²³ Ganz ähnlich schreibt der Regisseur René Clair 1950:

„Wenn die Einrichtung des Drehbuchs mit Sorgfalt durchgeführt wird, ist diese Arbeit die wichtigste Phase bei der Herstellung eines Films. Nach der Fertigstellung des Drehbuchs muß nur noch in Ton und Bild umgesetzt werden, was bereits schwarz auf weiß festgelegt ist, das heißt, das geplante Werk muss Leben und Stil erhalten.“¹¹²⁴

1122 Ebd., S. 192.

1123 Gad: *Der Film*, S. 44, vgl. 43ff. u. 103ff.

1124 René Clair: *Kino. Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950* (Zürich, 1995), das französische Original erschien 1951, hier S. 184.

Wenn also das erklärte Ziel der Filmsemiologie die Aufstellung einer kinematografischen Grammatik ist, dann müssten Spielfilme anhand ihrer jeweiligen Drehbücher, d.h. auf Übereinstimmung mit ihren unterschiedlichen schriftlichen Vorlagen hin untersucht werden – doch das würde zu einer *historischen Pragmatik* von Filmbedeutungen denn zu einer Filmgrammatik hinführen.

Im Prinzip folgte Metz dem Weg, den schon Cohen-Séat eingeschlagen hatte: Da es sich beim Kino um eine Kunst handle, müsse dessen Sprache folglich eine poetische „langage de l'art“ sein.¹¹²⁵ Mit einer derartigen Schlussfolgerung war das Problem lediglich umgangen, denn „Kunst“ blieb bis zu einem gewissen Grad immer auch hermetisch und kryptisch, von der Individualität ihres Erschaffers durchzogen und damit immer potentiell unverständlich oder zumindest niemals vollständig fassbar – eben ein „induktives System“ (Barthes). Theoretiker wie J.M.L. Peters oder Jean Mitry hatten aber gezeigt, dass diese Sichtweise weder zwingend noch überzeugend war. Mitry, selbst ein Filmmacher und Mitbegründer der *Cinémathèque Française* sowie später Dozent für Filmwissenschaft, hatte sich bis Mitte der 60er Jahre mit zwei filmtheoretischen Schriften in die Filmsprachdebatte eingeschaltet.¹¹²⁶ Ganz im Gegensatz zu Cohen-Séat war für Mitry die Frage der Sprachanalogie keineswegs mit dem Verweis auf den Kunstcharakter des Mediums vollständig ad acta gelegt. Er sah allerdings auch nicht die Möglichkeit einer kinematografischen Grammatik gegeben, sondern betrachtete das filmische Ausdrucksvermögen als stark an das jeweilige, konkrete Werk gebunden:

„La distinction *art et langage* ne joue pas pour le langage filmique car celui-ci se situe *toujours* au niveau de l'œuvre d'art. [...] Le langage filmique relève, par principe, de la création esthétique: on ne trouve pas, comme les mots, les images toutes faites dans les pages d'un dictionnaire. Ce n'est pas un langage discursif mais un langage élaboré.“¹¹²⁷

Peters wiederum hatte versucht, die filmsprachliche Diskussion aus einer objektiveren Warte weiter zu führen, indem er vorschlug, die Wortsprache aus methodischen Gründen als ein Modell heran zu ziehen. Von soch einem Standpunkt aus bot sich überhaupt erst die Möglichkeit eines objektiven und direkten Sprachformen-Vergleichs, wie es ein *linguistisch* inspirierte Ansatz ohnehin nahelegte:

„Sehen wir die Wortsprache als das einzige linguistische Phänomen, dann ist jede Diskussion über den Sprachcharakter des Films sinnlos. [...] Wir können aber auch die Wortsprache als *Modell* denken, ihren wesentlichen Kennzeichen nachforschen und dann untersuchen, inwiefern diese wesentlichen Kennzeichen beim Film wiederzufinden sind. Diese vergleichende Methode scheint uns recht fruchtbar, weil sie uns den Unterschied zwischen Film- und Wortsprache klarmacht und weil sie uns vielleicht auch etwas über die eigene Struktur des Mediums offenbaren wird. [Herv. i. O.]“¹¹²⁸

Dadurch lässt sich die Sprachanalogie einzig nach ihrer Praktikabilität beurteilen, ohne dem Filmmedium – selbst bei negativem Ergebnis – ein sprachähnliches Ausdrucksvermögen gänzlich abzustreiten. Es zeigt sich, dass J.M.L. Peters' methodischer Weg den Ansprüchen an eine sprachtheoretische Diskussion des Kinos letztlich mehr entsprach, als die Prämissen der Syntagmenlehre.

1125 Vgl. Cohen-Séat: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, S. 146, siehe auch S. 135 u. 151.

1126 Vgl. Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma I: Les structures* (Paris, 1963); ders.: *Esthétique et psychologie du cinéma II: Les formes* (Paris, 1965).

1127 Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma I*, S. 54.

1128 J.M.L. Peters: *Die Struktur der Filmsprache*, S. 371.

III.3.3 Kritik und Weiterentwicklung des Filmsprachparadigmas

Schon 1968 befand Dadek, dass die „Analogisierung mit der verbalen Sprache eine der tragenden filmtheoretischen Vorstellungen“ bilde.¹¹²⁹ Tatsächlich schien das linguistische Paradigma den filmtheoretischen Diskurs ab den 60er Jahren zu dominieren. Rückblickend schrieb Mitry im Jahr 1987:

„It is a fact that from 1966 onwards [...] the theories of Christian Metz and his increasingly numerous disciples (Umberto Eco, Emilio Garroni, Pier Paolo Pasolini, Gianfranco Bettinetti, in Italy; Roger Odin, Jacques Aumont, Michel Marie, Dominique Chateau, Michel Colin, in France; and others in the U.S.A. and Latin America) enjoyed an unexpected success. All this happened at about the time cinema studies and mass communication courses started to be taught in universities. [...] The reaction was that any theory or consideration outside the remit of this discipline found itself rejected as being worthless and unproductive, and anything before it as old hat or uninteresting. Even now, cinema studies based entirely on semiotics, eighty per cent of books quoted have a purely linguistic origin... [sic]“¹¹³⁰

Bestimmten linguistisch ausgerichtete Arbeiten den filmtheoretischen Diskurs bis in weit die 80er Jahre hinein, gehörte Mitry zu den ersten, die gegen Metz' Syntagmenlehre Stellung bezogen. Schon 1965 betont er, dass eine Art „Filmgrammatik“ dem Medium nicht gerecht werde:

„Il ne saurait y avoir de grammaire du film pour l'extrême raison que toute grammaire se fonde sur la fixité, l'unité et la conventionnalité des signes. [...] Les règles syntaxiques elles-mêmes sont toujours sujettes à caution. Elles peuvent concerner une esthétique particulière, une stylistique, mais non le lan-gage du film dans sa totalité.“¹¹³¹

Eine weitere, indirekt auch auf die Syntagmenlehre bezogene Kritik kam von Walter Dadek. Dieser lehnte die Sprachanalogie kategorisch ab, weil die These, dass „im Bildwerk des Films grammatische und syntaktische Gesetze“ herrschen, mit Blick auf die deutlichen Unterschiede in den Kombinationsmöglichkeiten von Wort- und Bildsprache, nicht zu verteidigen sei – ja seiner Meinung nach sogar „gänzlich in die Brüche“ gehe.¹¹³² Für Dadek war die Montage „nichts exklusiv Filmisches“, denn sie bildete letztlich nur das Verfahren zur Lösung eines allgemeinen „Kompositionsproblems“, das nicht allein im Fall des Kinos, sondern ebenso in Literatur und bildender Kunst anzutreffen sei. Trotz aller Kritik unternahm er aber selbst einen Versuch, *feste* Regeln des kinematografischen Ausdrucks zu formulieren. So wies er auf die Probleme bei der Komposition des Bildmaterials hin: Es seien stets die Möglichkeiten der Kombination von verschiedenen Einstellungen zu prüfen und bestimmte „Assoziationswirkungen“ zu beachten – ob nun innerhalb von Einstellungsgruppen als „Bildanschlüsse“, oder bei längeren Bildverknüpfungen „durch die ganze Länge der Bilderreihe“. Dem fügte er hinzu:

„Es ist [...] davon auszugehen, daß wir es hier mit einer ausgedehnten *Skala von Modi der Bildverbindungen* mit einem ganzen Spektrum von nach Art verschiedenen und im Grad abgestuften Verbindungseffekten zu tun haben. Wie unterschiedlich immer dann die Anforderungen an den Schnitt sein mögen, so gleichen sie sich darin, daß sie allesamt *Probleme der Komplementarität* sind. Das Ziel einer systematischen Untersuchung in diesem Bereich wäre die Aufstellung eines Systems, mindestens eines geordneten Katalogs der Regeln und Maßstäbe dieser Komplementaritäten. [...] Die Kenntnis der Normen für die Bildkomplementaritäten vorausgesetzt, würde sich eine Kunstlehre des Films darauf richten können, die Modi der Optimierung dieser Komplementaritäten herauszufinden. Als Ergebnis winken *Kunstregeln der optimalen Komplementaritäten*. [Herv. i. O.]“¹¹³³

1129 Vgl. Dadek: *Das Filmmedium*, S. 172.

1130 Mitry: *Semiotics and the Analysis of Film*, S. 19-20.

1131 Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma II*, S. 445.

1132 Vgl. Dadek: *Das Filmmedium*, S. 190, vgl. S. 244ff.

1133 Ebd., S. 248, vgl. S. 247f.

Damit blieb die Problemstellung aber dieselbe, nämlich ein Regelgerüst zu formulieren. Lediglich die Nomenklatur unterschied sich: Statt linguistischer Begriffe fanden jene der älteren Kunsttheorie (z.B. der Farbenlehre) Verwendung. Für die weitere filmtheoretische Diskussion erwiesen sich diese Anregungen als weitgehend folgenlos, zumal die positiven Reaktionen auf das Filmsprachtheorem ohnehin überwogen.

In einem Artikel von 1971 rückte Peters sehr nahe an die Syntagmenlehre heran. Einerseits sah auch er die Syntax nunmehr als die entscheidende Ebene der Sprachanalogie an. Zum anderen bejahte er die fundamentale semiologische Prämisse, dass die Bewegtbilder eine „langage sans langue“ seien; zumindest in dem Sinne, dass er zwischen *zwei* Filmsprachen unterschied, von denen die eine *Sprachsystem*, die andere nur *Sprachvermögen* sei.¹¹³⁴ Eine weitere konstruktive Kritik kam von Hartmut Bitomsky, einem deutschen Regisseur, Filmtheoretiker und später international lehrenden Filmwissenschaftler. In seiner 1972 veröffentlichten Schrift setzte er sich u.a. mit Ch. Metz' Syntagmenlehre auseinander und betonte, dass Syntagmen als „sprachliche Bauformen“ die filmischen „Bedeutungsverhältnisse“ strukturierten und letztlich auch die einzigen „spezifisch kinematografischen“ Operationen darstellten.¹¹³⁵ Davon ausgehend untersuchte Bitomsky die einzelnen, von Metz vorgeschlagenen Syntagmen und gelangte dabei zu folgender Einsicht:

„Die Syntagmen [...] nehmen die Lektüre weder vollständig vorweg, noch ersetzen sie die Lektüre. Kontinuität herzustellen, Motive isoliert daraus hervorzubringen, den Signifikanten die Richtung auf eine Bedeutung zu geben, aus dem Stoff die Imagination zu machen: das ist die (zweite) Produktion der Lektüre, und die Syntagmen sind die in den Lesestoff eingewirkten Lesezeichen.“¹¹³⁶

Bitomsky bereite letzten Endes eine „kognitivistische“ Kritik der Syntagmenlehre vor, wie sie später insbesondere der Neoformalismus (vgl. III.5) artikulieren sollte: „[D]as Wesentliche am Film ist [...] vor allem, daß etwas *sichtbar* gemacht wird. Das Verhältnis von *Sichtbarem* und *realisierter Imagination* wird unaufhörlich und in jedem Moment vom Filmemacher und Zuschauer hergestellt [...]. [Herv. i. O.]“¹¹³⁷ Die filmische Bedeutung sei nicht das sofortige und automatische Ergebnis des Aufeinandertreffens von Filmmaterial (i.e. Bild) und Betrachter (i.e. Bewusstsein), sondern „immer vermittelt durch die sprachliche Operation, das Verstehen, das Signifizieren.“ Damit rückte der Fokus weg von der Filmsprachanalyse, hin zur Analyse der basalen kognitiven Prozesse des Filmverstehens.

Eine Abgrenzung zur *grande syntagmatique* stammte hingegen aus der Feder des italienischen Mediävisten Umberto Eco. Beeinflusst von Barthes' semiologischen Schriften, hatte sich Eco mit zwei Beiträgen in die filmsprachliche Diskussion eingeschaltet.¹¹³⁸ Wie Ch. Metz mit dem Konzept

1134 Vgl. J.M.L. Peters: *Bild und Bedeutung. Zur Semiologie des Films*, S. 62f. u. 67.

1135 Vgl. Hartmut Bitomsky: *Die Röte des Rots von Technicolor. Kinorealität und Produktionswirklichkeit* (Darmstadt u.a., 1972), S. 55ff. u. 67ff.

1136 Ebd., S. 74-75.

1137 Ebd., S. 94.

1138 Vgl. Umberto Eco: *Die Gliederung des filmischen Code* [S. 70-93], in: Friedrich Knilli (Hrsg.): *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme* (München, 1971); Umberto Eco: *Einige Proben: Der Film und das Problem der zeitgenössischen Malerei* [S. 305-320], in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), 5. Aufl., erstmals 1968 veröffentlicht.

der filmischen Syntagmen, so beeinflusste Eco die Filmtheorie der 60er und 70er Jahre mit dem semiotischen Konzept der quasi-sprachlichen Kodierungen.¹¹³⁹ Ecos sprachtheoretischer Vorstoß zielte auf eine kritische Ergänzung der Semiologie. Der in seinem Ansatz postulierte „Code“ steht für Verschlüsselungen wortsprachlicher, ikonischer oder sonstiger Botschaften, wobei deren Entschlüsselung einer größtmöglichen Anzahl von Individuen gelingen *soll*. Die Codes populärkultureller Medieninhalte verheimlichen nichts, denn sowohl Produzenten als auch Konsumenten verfügen über das nötige (kontextuelle) Wissen zu deren Entschlüsselung. Es sind Systeme von Zeichenfunktionen,¹¹⁴⁰ die der raschen Verständigung nicht nur zwischen wenigen Individuen, sondern innerhalb von Großgruppen dienen. Eco exemplifiziert dies anhand eines damals populären Comics:

„[D]ie 'Lektüre' der Eröffnungsfolge von *Steve Canyon* [hat] die Existenz einer autonomen 'literarischen Gattung' vor Augen geführt, die eigentümliche Strukturelemente und eine originale kommunikative Technik besitzt, welche auf einem gemeinsamen Kode der Leser beruht, auf den der Autor sich beruft, um nach bisher unbekanntem Gestaltungsgesetzen eine Botschaft zu artikulieren, die sich an den Verstand, an die Phantasie und an den Geschmack ihrer Adressaten richtet. [Herv. i. O.]“¹¹⁴¹

Hierin liegt das *mentalitätsgeschichtlich* Ergiebige dieses Ansatzes: Das „Rätsel“ bilden weniger die kodierten Inhalte, sondern vielmehr die Tatsache, dass sich die Sender und Empfänger vermittelter Massenkommunikation solcher Codes wie selbstverständlich bedienen, ohne diese Codes als Verschlüsselungen, d.h. als *artifizielle Bedeutungssysteme* zu erkennen. So kann das alltägliche Verstehen der Umwelt als „natürlich“ empfunden werden, obwohl es soziokulturell vorgeformt ist. Dieser Standpunkt besaß im Kontext der marxistisch beeinflussten Studentenbewegung sicherlich große Anziehungskraft: Ideologie – nach Marx das „notwendig falsche Bewusstsein“ – konnte in dieser Perspektive auch über völlig harmlos und banal scheinende Populärkultur transportiert und laufend aktualisiert werden. Abseits der tagespolitischen Programmatik und sozialer Großtheorien erscheint dieser Ansatz auch heute noch plausibel, weil er, ganz im Sinne der Mentalitätsgeschichte, eine Art „Komplizenschaft“ zwischen Produzenten und Konsumenten plausibel zu begründen vermag, ohne dabei szientistisch oder psychoanalytisch argumentieren zu müssen (vgl. II.4.4.1).

Daneben bezeichnet der Begriff „Code“ aber auch die formale Ebene der Strukturierung des Inhalts einer Aussage. Bereits für Barthes konnte ein Code durch das unabhängige grammatikalische System einer Wortsprache begründet sein, aber er konnte ebenso gut auf kulturellen Konventionen wie der Malerei oder der Musik beruhen. Code werden laut Barthes durch den gesellschaftlich akzeptierten Vorrat an bereits vorhandenen Bedeutungselementen konstituiert, auf den jeder neue Code zurückgreift um Bedeutungen hervorzubringen.¹¹⁴² An dieses Konzept knüpfte Eco mit der These an, dass Codes *nur* aus Konventionen geformt und daher „Systeme von Erwartungen“ seien, wobei jeder Code nichts anderes als ein „Strukturmodell“ darstelle, das in einem „Akt theoretischer

1139 Vgl. Ch. Metz: *Semiologie des Films*, S. 154ff.; Bitomsky: *Die Röte des Rots von Technicolor*, S. 38ff.

1140 Vgl. Umberto Eco: *On the Contribution of Film to Semiotics* [S. 194-208], in: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hrsg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 1985), 3. Aufl., S. 196f.

1141 Umberto Eco: *Lektüre von „Steve Canyon“* [S. 116-159], in: ders.: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur* (Frankfurt a. M., 1984), die italienische Erstauflage erschien 1964, hier S. 130-131.

1142 Vgl. Barthes: *Rhétorique de Limage*, S. 41f.

Erfindung“ und durch „Wahl operativer Konventionen“ vom Semiotiker geschaffen werde. Codes wären demnach Versuche zur Beschreibung der Ebenen komplexer Mitteilungssysteme, die – wie etwa die Wortsprache mit ihren Morphemen und Phonemen – aus zwei Gliederungen bestehen und so über zwei Ebenen der Kodierung verfügen. Jedes Mitteilungssystem ließe sich auf einen oder mehrere Codes zurückführen. Eco unterschied dabei zehn verschiedene Arten, aufsteigend von den biologisch-physikalisch bedingten bis hin zu den komplexen kulturellen Codes, d.h. jene des (1) Wahrnehmens, des (2) Erkennens, der (3) psychologischen Übertragung, der (4) Lautlichkeit, der (5) primären Bildlichkeit, der (6) Ikonografie, des (7) Geschmacks und der Sensibilität, der (8) Rhetorik, der (9) Stilistik und schließlich jene des (10) Unterbewusstseins.¹¹⁴³ Inwieweit sich dabei Geschmack, Rhetorik und Stilistik sinnvoll voneinander abgrenzen lassen, blieb offen. Auffällig war zudem die Begriffswahl, denn recht besehen handelte es sich bei den aufgezählten Arten von Codes lediglich um mögliche Grundlagen des Ursprungs von Bedeutung – der Begriff Code stand letztlich für eine als Struktur aufgefasste Bedeutungsursache. Aus dieser Aufzählung wird außerdem deutlich, dass die Semiotik Ecos zwar ein betont strukturalistisches Unternehmen darstellte, jedoch mehr als nur „Film“ bzw. „Kino“ zu erfassen suchte. Ecos Semiotik war – sehr wahrscheinlich beeinflusst von der politischen Stimmung unter Studenten, Akademikern und Intellektuellen gegen Ende der 60er Jahre – ein gesellschaftskritisches Projekt. So stand hinter der semiologischen „Suche nach den Wurzeln der Konventionalität des Bildes“¹¹⁴⁴ letztlich die

„[...] Ansicht, eine semiotische Analyse müsse vor allem, soweit dies möglich ist, jede Spontanität auf Konvention, jedes Faktum der Natur auf Faktum der Kultur, jede Analogie auf Übereinstimmung in den Codes, jeden Gegenstand auf Zeichen, jeden Referenten auf Bedeutung und damit Wirklichkeit auf Gesellschaft reduzieren.“¹¹⁴⁵

Inhalt und Handlungsaufbau eines „Films“, so Eco, beruhten auf einer „Zeichenwelt“, deren Bezüge zur sozialen, politischen und kulturellen Realität es aufzudecken galt, denn „[a]uch dort, wo wir vitale Spontanität vermuteten, liegt Kultur, Konvention, System, Code und damit Ideologie vor.“¹¹⁴⁶ Selbst Mimik und Gebärden könnten nach Ecos Überzeugung auf „Konvention und Kultur“ zurückgeführt werden.¹¹⁴⁷ 1976 hat er diese grundlegende Stoßrichtung seines semiotischen Projekts nicht nur erneut bestätigt, sondern mit Blick auf das Kino sogar noch verschärft: Ziel der Semiotik sei die Auffindung von semiotischen *Gesetzen* („semiotic laws“) mit deren Hilfe es daraufhin gelte „[...] to detect the plots of culture under the supposed spontaneity of nature.“¹¹⁴⁸ Und er fügte hinzu:

„Without semiotic awareness films are viewed as magic spells. [...] The semiotic approach is not only a criticism of the illusions of reality, it is also a continuous criticism of the ideological shaping of the reality on the part of the processes of semiosis.“¹¹⁴⁹

Dieser eingeschlagene Weg, das Filmbild als ein auf mehreren Ebenen kodiertes Kommunikat zu behandeln, ließ sich durchaus mit dem Postulat einer syntaktischen filmischen Quasi-Grammatik

1143 Vgl. Eco: *Die Gliederung des filmischen Code*, S. 71ff.

1144 Eco: *Der Film und das Problem der zeitgenössischen Malerei*, S. 307.

1145 Eco: *Die Gliederung des filmischen Code*, S. 71.

1146 Vgl. ebd., S. 82.

1147 Vgl. Eco: *Der Film und das Problem der zeitgenössischen Malerei*, S. 309.

1148 Vgl. Eco: *On the Contribution of Film to Semiotics*, S. 207.

1149 Ebd., S. 207-208.

verbinden. Ch. Metz hat sich im Verlauf der weiteren Forschungsdebatte der 70er Jahre Ecos semiotischem Ansatz angenähert und die Annahme übernommen, dass im filmischen Ausdruck Codes und Subcodes vorzufinden wären, ja dass die Syntagmen selbst ein filmischer Code seien.¹¹⁵⁰ Ähnlich wie die *grande syntagmatique* blieb jedoch auch Ecos Semiotik – trotz ihres vorgeblich auf die soziokulturelle Realität gerichteten, historisch-kritischen Blicks – eine von umständlichem sprachwissenschaftlichen Vokabular durchsetzte zeichentheoretische Diskussion, die aufgrund ihrer steten Suche nach grammatikalischen *Gesetzmäßigkeiten* zudem tendenziell ahistorisch zu werden drohte. Das äußerte sich in komplizierten grammatischen Postulaten, in einer ausufernden Nomenklatur und ebenso in der steten Suche nach den „elementaren“ kinematografischen Bedeutungseinheiten. Ray Birdwhistells Theorie der Kinesik folgend, sah Eco in „Kinen“ bzw. „Kinemen“ die diskreten filmsprachlichen Grundeinheiten:

„Nun scheint der kinematographische Code der einzige zu sein, in dem eine dritte Gliederung erscheint. [...] Die *Icone* erzeugen durch eine diachronische Bewegung *Kinemorpheme*. [...] Die Filmkamera liefert mir also kinesische Figuren ohne Bedeutung, die im synchronischen Umkreis des Photogramms isoliert werden können, zu kinesischen Zeichen kombiniert werden können, welche ihrerseits größere und bis ins Unendliche addierbare Zeichen erzeugen. [Herv. i. O.]“¹¹⁵¹

Nach Eco verbanden sich diese Kine/Kineme durch die Entfaltung visueller Figuren und Zeichen in Raum und Zeit daher zu komplexeren Bedeutungseinheiten („Kinemorpheme“), auf deren Grundlage die Möglichkeit einer „kinesischen Syntax“ und die „Existenz großer codifizierbarer syntagmatischer Einheiten“ beruhte. Diese Einheiten seien als „Hypersignifikate“ eine dritte, übergeordnete sprachliche Gliederungsebene des kinematografischen Mitteilungssystems.¹¹⁵² Damit geriet jedoch das Verstehen der zentralen Inhalte eines Spielfilms – tagtäglich für viele Millionen Kinogänger und Fernsehzuschauer ein triviales Alltagsereignis – zu einem kaum mehr durchschaubaren Vorgang. Das ließ nicht nur den einzelnen Kinofilm, sondern die audiovisuelle Narration insgesamt als rätselhaft erscheinen. Eco selbst merkte mehrfach an, wie schwierig es sein könne, den filmischen Ausdruck zu systematisieren und eine Filmgrammatik aufzustellen, denn

„[...] in Wirklichkeit [...] verbinden sich im diachronischen Fluß der Photogramme, innerhalb eines Photogramms, mehrere kinesische *figurae* und im Verlauf des Bildausschnittes mehrere kombinierte Zeichen zu Syntagmen in einer kontextlichen Fülle, die ohne Zweifel den Film zu einem Kommunikationstyp macht, der reicher ist als das Wort.“¹¹⁵³

Er betonte jedoch nicht nur den offensichtlichen „kontextuellen Reichtum“ der Bewegtbilder, sondern er verwies auch darauf, dass die Analyse von kinematografischen Photogrammen, deren Zerlegung in einzelne „Seme“, „Ikone“, „ikonische Zeichen“ etc., durchaus „unnötig sein kann“.¹¹⁵⁴ Über die von Metz aufgestellten syntagmatischen Regeln hinausgehend, nahm Eco dennoch weitere Regeln bzw. Gesetze an: Transformationsregeln, Regeln der Ähnlichkeit, Proportionalitätsgesetze

1150 Vgl. Christan Metz: *Sprache und Film* (Frankfurt, a. M., 1973), S. 49ff., 76ff., 175ff u. 309ff.

1151 Eco: *Der Film und das Problem der zeitgenössischen Malerei*, S. 315.

1152 Vgl. ebd. S. 310ff.; Eco: *Die Gliederung des filmischen Code*, S. 82f. u. 91ff.

1153 Eco: *Die Gliederung des filmischen Code*, S. 92-93.

1154 Vgl. Eco: *Der Film und das Problem der zeitgenössischen Malerei*, S. 313f. u. 317.

sowie Äquivalenzregeln.¹¹⁵⁵ Aufgrund dieser ausgesprochenen Komplexität des filmischen Ausdrucks – ohne die verschiedenen Tonmittel einzubeziehen –, urteilte er, dass die Filmsemiotik notgedrungen ein breites und stark interdisziplinäres Feld sein müsste, an dem sich auch angedachte Disziplinen wie „Ethnomethodologie“, Soziolinguistik, Proxemik oder Kinesik zu beteiligen hätten. Am wissenschaftlichen Wert dieses umfangreichen Projekts gab es nicht unberechtigte Zweifel. So urteilte Mitry, dass der Begriff „Code“ letztlich nicht weiterführe:

„[...] the notion of code explains nothing, means nothing, and codification is merely a means of grouping, classifying the intuitive data of experience. [...] If we accept that it is meaningless to refer to grammar or syntax in terms of the cinema, it is even more so to refer to code.“¹¹⁵⁶

Nicht das Medium allgemein kennzeichnende, alle seine konkreten Äußerungen (Spielfilme) mitbestimmende, sie durchdringende Strukturen wie Ecos „kinematographischer Code“ oder Metz' Syntagmen schienen Mitry ausschlaggebend. Stattdessen betrachtete er das Kino als abhängig von *Regeln des Augenblicks*, d.h. von lediglich im momentanen Ablauf der Bewegtbilder sich entfaltenden, dem Einzelwerk immanenten Regeln, die auf Grundlage des Alltagswissens und der Alltagslogik funktionieren: „[...] film logic develops in the image of the actual experience – which is generally understood by most people.“¹¹⁵⁷

Bei alledem zeigte sich letztlich auch die Nähe der allgemeinen Semiotik zur Psychoanalyse nach Freud und Lacan: Psychoanalyse war die Erforschung und Deutung der Symbolik des Traumhaften und Unterbewussten, während die Semiologie/Semiotik einerseits die Suche nach der gemeinsamen Wurzel von verbalem und visuellem Verstehen, andererseits als Zeichenkunde eine Vorstufe zur wissenschaftlichen Deutung komplexer Symbole darstellte. Und da das Kino einigen als Illusionsmaschine und daher ein „Film“ als traumähnliches Erlebnis mit einer eigenen, unerforschten Bildersprache galt, trafen sich an dieser Stelle Psychoanalyse und Semiotik. Entsprechend hatte schon Barthes eine gemeinsame Grundlage der Rhetorik von Bildern, Literatur und Träumen vermutet.¹¹⁵⁸ Es ist also wenig überraschend, dass Christian Metz bis Mitte der 70er Jahre die Wendung hin zur psychoanalytischen Filmtheorie vollzog.¹¹⁵⁹ Im Jahr 1977 begründete er diesen Schritt damit,

„[...] daß das psychoanalytische Vorgehen im Bereich des Films, wie in anderen Bereichen auch, *von vornherein ein semiologisches* ist, auch wenn (oder gerade weil) die Aufmerksamkeit im Vergleich zu einer klassischeren Semiologie vom Ausgesagten auf das Aussagen gelenkt wird. Oberflächlich betrachtet und begierig, so oft als möglich 'Veränderungen' auszumachen, könnte man vielleicht meinen, daß ich da etwas aufgeben oder mich von etwas abwende, wo ich ganz einfach [...] der Versuchung (dem Versuch) nachgebe, den eigentlichen Vorgang der Erkenntnis ein wenig tiefer zu ergründen.“¹¹⁶⁰

Trotz dieser Abkehr eines ihrer bedeutendsten Vertreter von der semiologischen Erforschung des erzählenden Kinos und trotz der vielfältigen Kritik am filmsemiotischen Paradigma konnte die film-

1155 Vgl. Eco: *On the Contribution of Film to Semiotics*, S. 196 u. 206.

1156 Mitry: *Semiotics and the Analysis of Film*, S. 148-149.

1157 Vgl. ebd., S. 257, vgl. S. 26ff. u. 137f.

1158 Vgl. Barthes: *Rhétorique de l'image*, S. 49f.

1159 Ch. Metz hat diesen Schritt spätestens mit seinem Aufsatz zum „imaginären Signifikanten“ vorbereitet, der nahezu vollständig in seine gleichnamigen Monografie von 1977 eingeflossen ist, vgl. Christian Metz: *Le signifiant imaginaire* [S. 3-55], in: *Communications*, Nr. 23 (1975).

1160 Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* (Münster, 2000), der Text ist die dt. Ausgabe der 3. Aufl. von 1984, die franz. Erstauflage erschien 1977, hier S. 13.

theoretische Sprachanalogie bis heute einen gewissen Einfluss behaupten. 2008 hat die Filmwissenschaftlerin Alice Bienk die Filmanalyse auf Basis des Sprachvergleichs empfohlen. Ihre ausdrücklich an der semiologischen Filmtheorie Ch. Metz' angelehnte Ausgangsthese lautet immerhin, „[...] dass *Film* eine Form von Sprache ist und audiovisuelle Formate als Texte aufgefasst werden können. [Herv. i. O.]“¹¹⁶¹ Zudem betont die Autorin die Existenz verschiedener filmischer Kodierungen: „Code der Montage“, „Code der Beleuchtung“ und „Code des Bildinhalts“.¹¹⁶² Bienks literaturwissenschaftlich ausgerichtete, dabei zugleich filmsemiotisch inspirierte Perspektive auf die audiovisuelle Narration bildet keine Ausnahme. Das Autorenduo Bateman/Schmidt hält noch 2012 dezidiert an der *grande syntagmatique* fest und versucht diese als erweiterte *grande paradigmatische* den Ansprüchen der heutigen filmtheoretischen Landschaft anzupassen.¹¹⁶³

Insgesamt scheint in jüngster Zeit eine kritische Distanz zu überwiegen: Der Filmwissenschaftler Frank Kessler würdigt die *grande syntagmatique* zwar als „entscheidenden Durchbruch“ in der Erforschung kinematografischer Mitteilungsstrategien, doch sei das linguistische bzw. semiotische Paradigma meist nicht mehr in Reinform anzutreffen, sondern trete nunmehr in Verbindung mit anderen Aspekten auf.¹¹⁶⁴ Albersmeier hingegen weist darauf hin, dass die „Praxisrelevanz“ der Filmsemiotik „im umgekehrten Verhältnis zur plakativen Programmatik stehe“, wobei mittlerweile „erhebliche Zweifel an der Logik und Praktikabilität“ erhoben werden.¹¹⁶⁵ Sigrid Lange leitet ihre Kritik sogar direkt aus den Einsichten der Filmsprachforscher ab: „Alle diese Theoretiker folgern, dass die Filmsprache ein äußerst komplexes, polyvalentes System von verschiedenen Codes darstellt, das letztlich mit einem universellen Modell, und sei es noch so ausdifferenziert, nicht beschreibbar ist.“¹¹⁶⁶ Angesichts der fortschreitenden Institutionalisierung der Filmwissenschaft begannen sich seit den 70er Jahren neue theoretische und methodische Wege aufzutun: Das dominierende Filmsprachparadigma wurde allmählich von psychoanalytischen Theorien Lacan'scher Prägung, vielfältig modifizierten *Auteur*- und *Genre*-Theorien, sowie vom *Neoformalismus* verdrängt.

III.4 Neoformalismus

Zu den wichtigsten Vertretern dieser neueren filmtheoretischen Hauptströmung zählen die US-Filmwissenschaftler David Bordwell, Noël Carroll, Edward Branigan und Kristin Thompson. Weil diese entweder selbst einmal an der *University of Wisconsin-Madison* lehrten, dort weiterhin lehren oder zumindest mit den dortigen Filmforschern eng zusammenarbeiten, bilden sie sozusagen eine film-

1161 Alice Bienk: *Filmsprache – Einführung in die interaktive Filmanalyse* (Marburg, 2008), S. 12; diese Aussage ist insofern erstaunlich, als Christian Metz den Film lediglich als „Rede“ (*langage*), nicht aber als Sprache bzw. Sprachsystem (*langue*) verstand (s.o.).

1162 Vgl. ebd., S. 13ff.

1163 Vgl. Bateman/Schmidt: *Multimodal Film Analysis*, S. 99ff. u. 165ff.

1164 Vgl. Kessler: *Filmsemiotik*, S. 114 u. 121f.

1165 Albersmeier: *Einleitung*, S. 16.

1166 Lange: *Einführung in die Filmwissenschaft*, S. 36.

wissenschaftliche „Schule“ und sind deshalb auch als „Wisconsin-Projekt“ bekannt.¹¹⁶⁷ Bordwell und Thompson haben seit Ende der 70er Jahre einige theoretische Arbeiten vorgelegt, die mitunter als „zentrale Texte der zeitgenössischen Filmwissenschaft“ gelten.¹¹⁶⁸ Insgesamt handelt es sich um eine filmtheoretische Richtung, die sich bis in die Gegenwart deutlich von konkurrierenden Strömungen und insbesondere von semiotisch, psychoanalytisch oder marxistisch inspirierten Ansätzen abzugrenzen versucht. Den Neoformalisten gelten die von ihnen kritisierten, manches mal sogar polemisch angegriffenen filmtheoretischen Ansätze bis heute als sogenannte „SLAB-Theories“ („Saussurean semiotics, Lacanian psychoanalysis, Althusserian Marxism and Barthesian textual Theory“).¹¹⁶⁹ Das daraus gebildete Akronym ist im Englischen mit der Bedeutung „Platte“ oder gar „Schwarte“ tendenziell negativ konnotiert und soll offensichtlich ein einheitliches gegnerisches Lager nahelegen. Bordwell/Carroll aktualisierten diese Stoßrichtung 1996, indem sie – nur wenig nuanciert – erneut von „Lacanian psychoanalysis, Structuralist semiotics, Post-Structuralist literary theory, and variants of Althusserian Marxism“ sprachen.¹¹⁷⁰ Dieses Gemenge aus unterschiedlichen wissenschaftlichen, ideologischen und/oder sozialkritischen Konzepten, sowie sozial-, medien- und sprachtheoretischen Theorien erachten die Neoformalisten als dem Bereich der „Großtheorien“ (*grand theories*) zugehörig. Unter Großtheorien verstehen sie Erklärungsversuche auf der Makro-Ebene bzw. Theorien großer Reichweite, die ihrer nach Meinung nach tendenziell doktrinär seien und eine offene, systematische und objektive Forschung behindern.¹¹⁷¹ Bordwell zufolge handelt es sich um breit angelegte, ideologisch gefärbte und bestenfalls halbwissenschaftliche Konstrukte, die bloß Geschichten (*stories*) bzw. deutende Nacherzählungen bieten, anstatt wissenschaftliche Erklärungen (*explanations*) zu liefern.¹¹⁷² Diesen als monolithisch empfundenen Entwürfen will Carroll eine auf konkreten Fragestellungen begrenzte Forschung und ein „piecemeal theorizing“ entgegen setzen.¹¹⁷³ Bordwell und Carroll fordern: „[...] decades of sedimented dogma need to be broken

1167 Vgl. Hans J. Wulff: *Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films*, in: *derWulff.de*, Online-Portal [URL: <http://www.derwulff.de/2-28>], PDF-Datei mit 12 Seiten, zuletzt eingesehen am 07.12.2019, der Artikel erschien erstmals in der Zeitschrift *Rundfunk und Fernsehen* Jg. 39, Heft 3 (1991), S. 393-405; Albersmeier: *Filmtheorien in historischem Wandel*, S. 27.

1168 Hier sind v.a. drei Schriften zu nennen: David Bordwell/Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction* (New York, 1993), 4. Aufl.; Bordwell: *Narration in the Fiction Film*; David Bordwell/Janet Staiger/ Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (London, 1985). Zur Einschätzung der Bedeutung dieses Ansatzes siehe Britta Hartmann/Hans J. Wulff: *Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik* [S. 5-22], in: *montage/av* Jg. 4, Heft 2 (1995), S. 5.

1169 Vgl. Noël Carroll: *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York, 1988); David Bordwell: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge/Mass., 1989); Bordwell/Carroll (Hrsg.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*; David Bordwell: *Historical Poetics of Cinema* [S. 369-398], in: R. Barton Palmer (Hrsg.): *The Cinematic Text. Methods and Approaches* (New York, 1989), S. 385.

1170 Vgl. David Bordwell/Noël Carroll (Hrsg.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison, 1996), S. XIII. Bordwell hält bis heute daran fest, siehe David Bordwell: *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Film*, in: *David Bordwell's website on cinema – www.davidbordwell.net*, Online-Portal (Mai 2012), [URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php>], PDF-Datei mit den Seitenzahlen 1-20, hier S. 17f.

1171 Vgl. Bordwell: *Historical Poetics of Cinema*, S. 385ff.

1172 Vgl. ebd., S. 390.

1173 Vgl. Noël Carroll: *Prospects for Theory: A Personal Assessment* [S. 37-68], in: David Bordwell/Noël Carroll (Hrsg.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison, 1996), S. 38ff. u. 58.

down and swept away and the spirit of critical thinking renewed.“¹¹⁷⁴ Der deutsche Filmwissenschaftler Hans J. Wulff urteilte 1991 in einer ersten Bestandsaufnahme zum sog. *Wisconsin-Projekt*, dass dieser Denkansatz „wie kaum eine zweite der zeitgenössischen Theorien der filmischen Kommunikation“ über das Potential verfüge, „interdisziplinäre Arbeiten in einem sinnvollen theoretischen Rahmen lokalisieren zu können.“¹¹⁷⁵ Mehr als eine Dekade später Jahre später modifizierten er und Britta Hartmann diese Einschätzung etwas und nannten die neoformalistische Schule nunmehr „eine filmwissenschaftliche Richtung, die schon seit längerer Zeit große Aufmerksamkeit auf sich zieht und zugleich heftig umstritten ist.“¹¹⁷⁶ Sein Fachkollege Frank Kessler sah den Neoformalismus gar als einen der „meistdiskutierten filmwissenschaftlichen Ansätze jüngerer Zeit“ an und bezeichnete ihn als einen der erfolgreichsten filmtheoretischen Entwürfe.¹¹⁷⁷ Joseph Anderson, ein Anhänger des *Wisconsin-Projekts*, urteilt weitaus direkter: „David Bordwell is the world's leading film scholar.“¹¹⁷⁸ Es mag daher wohl gerade dieser anhaltenden Popularität und Aktualität des neoformalistischen Modells geschuldet sein, dass auch die Historikerin Wiebke Glowatz, die sich mit der Frage nach den Möglichkeiten zur Erweiterung der *Historischen Hilfswissenschaften* durch die hilfswissenschaftliche Beschäftigung mit Spielfilmquellen auseinander gesetzt hat, den Neoformalismus immerhin als das theoretische Fundament der historischen Filmanalyse empfiehlt.¹¹⁷⁹ Neben seiner über disziplinäre Grenzen hinausreichenden Bekanntheit ist das *Wisconsin-Projekt* auch deshalb von Interesse, weil es sich – dem eigenen Anspruch nach – um einen weiteren Schritt hin zur Verwissenschaftlichung der Filmforschung handelt, wie Bordwell hervorhebt: „I'm trying to make film studies into a mature discipline.“¹¹⁸⁰ Einfluss und Anspruch des Wisconsin-Projekts machen diese Strömung zu einem wichtigen nachbarwissenschaftlichen Modell und Methodenstrang. Zudem laden dessen Vertreter ausdrücklich zum interdisziplinären Austausch ein und wenden sich auch an Historiker: „[...] who is my intended audience? The uncommitted: those in film studies and those (historians, sociologists, philosophers, and so on) in related disciplines that study film who are interested in evolving frameworks for comprehending cinema [...]“¹¹⁸¹

III.4.1 Eine wissenschaftliche Kunsttheorie des Films

Aufgrund seiner inner- und außerfachlichen Popularität hält David Bordwell weltweit filmwissen-

1174 Bordwell/Carroll: *Post-Theory*, S. XVII; vgl. David Bordwell: *Poetics of Cinema* (New York, 2008), S. 2.

1175 Vgl. Wulff: *Das Wisconsin-Projekt*, S. 1.

1176 Hartmann/Wulff: *Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos*, S. 191.

1177 Vgl. Frank Kessler: *Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus* [S. 51-61], in: *montage/av*, Jg. 5, Heft 2 (1996), S. 51.

1178 Joseph Anderson, zit. n. Alissa Quart: *David Bordwell Blows the Whistle on Film Studies* [S. 34-43], in: *Lingua franca – The Review of Academic Life*, Jg. 10 Heft 2 (März 2000), S. 42.

1179 Vgl. Glowatz: *Filmanalyse als Erweiterung der Historischen Hilfswissenschaften*, S. 32ff. u. 56 (Anm. Nr. 115).

1180 Zit. n. Alissa Quart: *David Bordwell Blows the Whistle on Film Studies* [S. 34-43], in: *Lingua franca*, Jg. 10, Nr. 2, (2000), S. 41.

1181 Carroll: *Prospects for Film Theory*, S. 68.

schaftliche Vorträge. Im Jahr 1999 hielt er eine Reihe von Vorlesungen auf Einladung des *Instituts für Kunstgeschichte* an der LMU München. Andreas Rost, Mitarbeiter des Instituts und Herausgeber der im Anschluss daran veröffentlichten Vortragspublikation, beurteilt Bordwells Forschungs- und Lehrmethode, sowie dessen „Bilder-gespickte“ Vortragsweise als eine Filmwissenschaft, die „primär eine Bildwissenschaft“ sei und „in ihrer Ausprägung einer kunstgeschichtlichen Vorgehensweise sehr nahe“ stünde.¹¹⁸² Tatsächlich arbeiten die Vertreter der neoformalistischen Schule, allen voran Bordwell selbst, dezidiert auf eine möglichst präzise und konsistente Kunstwissenschaft des Films hin. Zur Ausrichtung seines wissenschaftlichen Wirkens gab er in einer Arbeit von 1997 an: „We are asking the cinematic counterpart of the question that opens E. H. Gombrich's *Art and Illusion: Why does art have history?*“¹¹⁸³ Eines der wichtigsten disziplinären Anliegen Bordwells bilden die Formulierung und der Ausbau einer „historischen Poetik des Kinos“ bzw. eine *poetics of narration* im Anschluss an die mimetische Theorie des Aristoteles und die russische formalistische Literatur- und Kinotheorie.¹¹⁸⁴ Mit den Arbeiten des Wisconsin-Projekts liegt eine formalästhetisch orientierte und dabei stets ihren wissenschaftlichen Charakter betonende Stil-Geschichte des Kinos vor, die auf psychologisch-physiologische und kognitivistische Annahmen zurückgreift, um darauf aufbauend unangreifbare Fakten zu produzieren. Das Fernziel bildet eine deutliche Annäherung der Filmwissenschaft an die Naturwissenschaften. Diesbezüglich enthalten die Schriften der Neoformalisten zahlreiche programmatische Aussagen; so bekräftigte Bordwell 1996, dass es in der akademischen Filmforschung verstärkt um eine „sharply focused, in-depth inquiry“ gehen müsse.¹¹⁸⁵ Sein Mitstreiter Carroll forderte parallel dazu eine intensivere Diskussion methodischer Grundfragen und übte polemische Kritik am akademischen „Establishment“:

„[...] what can be claimed for science may be claimed eventually for film theory. [...] I invoke discussions about scientific methodology in proselytizing for a dialectical conception of film theory, not because I believe film theory is a natural science, but only because the philosophy of science provides us with some of our best models for understanding theoretical inquiry. [...] Even this moderate proposal is apt to be met with revulsion by the film studies establishment, since they, like their cohorts in literary criticism, are as skeptical about science as they are about truth – perhaps not accidentally, since it is common to think of the scientific enterprise as truth-tracking.“¹¹⁸⁶

In solchen Angriffen auf Filmkritik und institutionalisierte Filmforschung offenbart sich der Neoformalismus als das theoretisch-methodische Rüstzeug in einem wissenschaftspolitischen Ringen um institutionellen Einfluss und Deutungshoheit. Großes Gewicht liegt auf Fragen, die mit den Begriffen *grand theory*, Psychoanalyse, *cultural studies* und Hermeneutik verschlagwortet sind. Hinter diesem scheinbar breit gefächerten Themenkreis steht letztlich die Ablehnung von einigen wenigen innerfachlichen Konkurrenzströmungen, an deren Adresse mehrere Vorwürfe gerichtet

1182 Vgl. Andreas Rost: *Vorwort des Herausgebers* [S. 7-10], in: David Bordwell: *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte* (Frankfurt a. M., 2006), 3. Aufl., S. 7.

1183 David Bordwell: *On the History of Film Style* (Harvard, 1999), 2. Aufl., S. 3.

1184 Vgl. Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. XIII f., 15, 26 u. 149 ff.; vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armour*, S. 5 f.

1185 David Bordwell: *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory* [S. 3-36], in: David Bordwell/Noël Carroll (Hrsg.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison, 1996), S. 29.

1186 Carroll: *Prospects for Film Theory*, S. 59.

sind: Neben einem allgemeinen Dogmatismus prangern Bordwell et al eine von Doktrinen geleitete Forschungspraxis, unreflektierten Eklektizismus in der Filmtheorie und das Übergewicht der Interpretation als zentraler geisteswissenschaftlicher Methode an. Die Ablehnung der Hermeneutik speist sich aus der szientistischen Ausrichtung des Neoformalismus und hat großen Stellenwert, denn sie fördere im Rahmen der akademischen Filmkritik meist nur ein *freies Assoziieren*, weshalb sie durch präzisere Methoden ersetzt werden müsse.¹¹⁸⁷ Im Gegensatz zur üblichen akademischen Filminterpretation und zu Disziplinen wie der Literaturwissenschaft, in welchen laut Bordwell oft Fehlkonzeptionen von Wissenschaft („caricatural notions of science“) anzutreffen seien, möchte der Neoformalismus eine an *Fakten* orientierte, von den Naturwissenschaften inspirierte Forschung bieten und damit das Verständnis von wissenschaftlicher Theorie erneuern. Es müsse daher hauptsächlich um *Erklärungen* gehen: „[...] a powerful theory provides explanations rather than explications.“¹¹⁸⁸ 1996 mahnte Bordwell an, dass es den in den Geisteswissenschaften üblichen „hermeneutischen Impuls“ zu unterdrücken gelte, was jedoch aufgrund der inneren Widerstände in diesen Disziplinen auf Schwierigkeiten stoße; und die dazu vorgelegte Begründung liest sich als polemische Wendung gegen sämtliche Geisteswissenschaften: „This resistance is partly a consequence of many academic humanists' hostility to and ignorance of scientific research.“¹¹⁸⁹ Dabei ist Bordwell spätestens seit 1990 der Meinung, „[...] that the hermeneutic bent of contemporary theory turns purely theoretical ideas into allegories of textual structure.“¹¹⁹⁰

Der Neoformalismus sieht Spielfilme nicht als Kommunikate, sondern in erster Linie als *Kunstwerke*, die nicht verstanden, sondern mit Blick auf deren innere Funktionsweise *erklärt* werden müssen. 1989 hatte Bordwell konstatiert: „To speak of *hidden* meanings, *levels* of meaning, and *revealing* meanings evokes the dominant framework within which critics understand interpretation. The artwork or text is taken to be a container into which the artist has stuffed meanings for the perceiver to pull out. [Herv. i. O.]“¹¹⁹¹ Die Geisteswissenschaften würden sich insgesamt zu sehr auf das Ausdeuten ihrer Untersuchungsgegenstände zurückziehen, so Bordwell.¹¹⁹² Weil aber in der Geschichte – wie in den meisten anderen geistes- bzw. humanwissenschaftlichen Disziplinen – das Interpretieren einen zentralen Vorgang für das Erfassen von Sinnzusammenhängen bildet, sich gar als unabdingbar für jede Kulturforschung erweist, unterscheidet Bordwell zwischen *comprehension* und *interpretation*.¹¹⁹³ Den Unterschied versucht Bordwell wie folgt zu begründen: „Comprehension

1187 Vgl. David Bordwell: *Film Interpretation Revisited* [S. 93-119], in: *Film Criticism*, Vol. XVII. Nr. 2-3 (1993), S. 95ff. u. 105f.; Bordwell: *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, S. 12ff., 18ff. u. 21ff.; Carroll: *Prospects for Film Theory*, S. 41ff.

1188 Vgl. David Bordwell: *A Case for Cognitivism* [S. 11-40], in: *Iris – A Journal of Theory on Image and Sound*, Nr. 9 (Frühling 1989), S. 16f.

1189 Bordwell: *Contemporary Film Studies*, S. 24.

1190 David Bordwell: *A Case for Cognitivism: Further Reflections* [S. 107-112], in: *Iris – A Journal of Theory on Image and Sound*, Nr. 11 (Sommer 1990), S. 111.

1191 Bordwell: *Making Meaning*, S. 2.

1192 Ebd. S. 253 u. 258.

1193 Vgl. ebd., S. 2ff. u. 249ff.

grasps the meanings denoted by the text and its world. [...] Interpretation, by contrast, ascribes abstract and nonliteral meanings to the film and its world.“¹¹⁹⁴ Dieser rhetorische Schritt soll zwar Einwänden – etwa dem, einem verkürzten Wissenschaftsverständnis anzuhängen – zuvorkommen, bleibt aber fragil und hält einer näheren Betrachtung nicht Stand. Bordwell bringt ein Beispiel für den denotativen Charakter des „Begreifens“, indem er argumentiert, dass sich in *The Wizard of Oz* (USA 1939) die Moral der Geschichte denotativ offenbare: „Dorothy's 'There's no place like home' is the moral of the movie.“¹¹⁹⁵ Die von Bordwell zitierte Aussage ist Teil des abschließenden Filmdialogs. Doch wie kann eine diegetische Aussage eine über das fiktionale Geschehen hinausweisende Bedeutung erlangen und zugleich *denotativ* bleiben? Diese Verknüpfung kann nur ein interpretativer Schritt erzeugen, der Kontext und kommunikative Wahrscheinlichkeiten gleichermaßen berücksichtigt und daher eben nicht allein der Ebene der Grundbedeutungen verhaftet bleibt. Aber Bordwells fragwürdige Unterscheidung zwischen denotativer *comprehension* und konnotativer *interpretation* bildet eine Konstante neoformalistischer Argumentation und findet sich an anderen Stellen wieder.¹¹⁹⁶ Noch im Jahr 2006 aktualisierte Bordwell seine Ablehnung der Interpretation:

„Once we move to the realm of interpretation, there are few – some would say no – constraints on what counts as a plausible reading. [...] interpretation is a process of elaborating semantic fields according to rules of thumb developed within a critical institution.“¹¹⁹⁷

Letztlich aber richtet sich derartige Kritik gegen ein bei der Behandlung ästhetischer definierter Untersuchungsgegenstände häufig anzutreffendes Phänomen, das man auch als *Hyperinterpretation* bezeichnen könnte: eine vom historischen Kontext und von Bedeutungswahrscheinlichkeiten absehende, stark intuitiv-emotional, programmatisch oder weltanschaulich geprägte Ausdeutung von Texten und sonstigen Kommunikaten. Diese harsche Ablehnung der interpretativen Auswertung von Quellenmaterial folgt insgesamt einem wissenschaftspolitischen Programm: der polemisch akzentuierten Werbung für das eigenen filmtheoretische Projekt. Bordwell selbst bietet seine „historische Poetik“ (s.u.) sogar ausdrücklich als Alternative zur herkömmlichen Hermeneutik an.¹¹⁹⁸ Dabei verstehen Bordwell und Carroll ihre Denkschule lediglich als eine Art quasi-neutralen, heuristischen Standpunkt (*stance*) bzw. als eine weitgehend ideologie- und wertfreie, d.h. objektiv-wissenschaftliche Zugangsweise zu Spielfilm und Kino.¹¹⁹⁹ In diesem Sinne unterstreicht Bordwell:

„Neoformalism [...] is [...] not a general theory of film, let alone a Grand one. Nor is it, once again, a method. It is a set of assumptions, an angle of heuristic approach, and a way of asking questions. It is frankly empirical and places great emphasis on the discovery of facts about films.“¹²⁰⁰

Hier wäre allerdings zu Fragen, inwieweit sich eine heuristische Herangehensweise, die bereits die Art der Fragestellungen mitbestimmt, von einem Forschungsparadigma oder einer umfassenderen

1194 Bordwell: *Film Interpretation Revisited*, S. 95-96.

1195 Ebd., S. 96.

1196 Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 49ff.; Kristin Thompson: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis* (Princeton, 1988), S. 12; Bordwell: *Film Interpretation Revisited*, S. 102ff. u. 108f.

1197 David Bordwell: *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (Berkeley u.a., 2006), S. 8-9.

1198 Vgl. Bordwell: *Making Meaning*, S. S. 255f. u. 263ff.

1199 Vgl. Bordwell/Carroll: *Post-Theory*, S. XVI; Carroll: *Prospects For Film-Theory*, S. 62.

1200 Bordwell: *Historical Poetics of Cinema*, S. 379, vgl. S. 392.

(Groß-)Theorie unterscheidet; und es bleibt zudem offen, was der Zweck einer detaillierten empirischen Forschung sein soll, wenn die Grundlage, auf der die jeweiligen Fragen erwachsen, ausgeklammert wird. Der Neoformalismus will sich vordergründig damit begnügen, nur eine *middle-level research* anzubieten, die ins Detail geht und dabei Tatsachen (*facts*) ans Licht fördert.¹²⁰¹

Genau besehen trifft das jedoch nicht zu, denn der Neoformalismus verfolgt seit Anbeginn wissenschaftspolitische Interessen und es liegt ihm darüber hinaus eine vorwissenschaftliche, paradigmatische Auffassung seines Forschungsgegenstandes zugrunde. Darauf machte Kristin Thompson 1988 aufmerksam, als sie betonte, dass es keine Methode *ohne* eine vorausgehende Theorie geben könne und dass die neoformalistische Filmanalyse letztlich auf einer allgemeinen *Theorie der Kunst* („a rough theory of art“) beruhe.¹²⁰² Tatsächlich führt der Neoformalismus das ästhetische Bestreben der früheren Filmtheorie fort, den Kunstcharakter des Films wissenschaftlich nachzuweisen. So gab Bordwell 2008, in seiner Rückschau auf die eigenen wissenschaftlichen Beiträge, an: „[...] these essays put the film as an artwork at the center of study; they analyze form and style.“¹²⁰³ Doch es handelt sich dabei keinesfalls nur um eine elaborierte Nobilitierungstrategie des Kinos; die Ziele Bordwells und des Wisconsin-Projekts sind vielfältig. Der Aufruf zu einer stärker wissenschaftlich ausgerichteten akademischen Filmforschung ist eingebettet in das umfassendere Programm, das eigene Fach – die Filmwissenschaft – zu einer soliden, intersubjektiv überprüfbare Erkenntnisse zutage fördernden, objektiv argumentierenden Kunstwissenschaft auszubauen; einer Disziplin, die ihre Untersuchungsobjekte „exakt“ zu beschreiben und zu klassifizieren vermag, die Werk- und Stilanalysen durchführt, bestimmte ästhetische Kategorien definiert, kanonische Reihen aufstellt und das Filmhandwerk samt seiner technischen Mittel fachmännisch beurteilt (s.u.). Darüber hinaus geht es um eine propädeutische Grundlage für die akademische Filmkritik: Carroll möchte ein „framework for aesthetic theorizing“ schaffen;¹²⁰⁴ und Bordwell/Thompson verfolgen seit ihrer gemeinsamen Arbeit von 1979 ein betont ästhetisches bzw. kunsthistorisches Programm:

„[...] our aim is to survey the fundamental aspects of cinema as an art form. [...] Crucial to this approach is an emphasis on *the whole film*. [...] The approach we have chosen emphasizes the film as an artifact – made in particular ways, having a certain wholeness and unity, existing in history. [Herv. i. O.]“¹²⁰⁵

Diese auffällige Betonung der *Einheit* des Kunstwerks ist keineswegs eine bloß rhetorische Strategie, im Gegenteil, es handelt sich bis heute um einen Kerngedanken des neoformalistischen Unternehmens.¹²⁰⁶ In Anlehnung an die Kunsttheoretikerin und Medienkritikerin Susan Sontag vertritt Bordwell die Meinung, jedes einzelne Kunstwerk müsse als eine Gesamterscheinung mit Hingabe und Begeisterung genau erfasst und beschrieben werden.¹²⁰⁷ Sontag hatte 1964, in einem gegen die

1201 Bordwell: *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, S. 27.

1202 Vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 3.

1203 Bordwell: *Poetics of Cinema*, S. 1, vgl. S. 11ff. u. 253ff.

1204 Vgl. Carroll: *Prospects for Film Theory*, S. 61, vgl. S. 56ff.

1205 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. xiii-xiv.

1206 Vgl. David Bordwell: *Reinventing Hollywood. How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling* (Chicago u.a., 2017), S. 1f., 8 u. 13ff.; David Bordwell: *The McGraw-Hill Film Viewer's Guide* (New York, 2006), S. 1.

1207 Vgl. Bordwell: *Making Meaning*, S. 264ff.; Bordwell: *Film Interpretation Revisited*, S. 106.

herkömmliche Interpretation gerichteten Aufsatz, immerhin „acts of criticism which would supply a really accurate, sharp, loving description of the appearance of a work of art“ angemahnt und abschließend eingefordert: „In place of a hermeneutics we need an erotics of art.“¹²⁰⁸ Die Vorliebe für das Kino (*passion for cinema*) spielt insgesamt eine nicht zu unterschätzende Rolle in der gesamten neoformalistischen Konzeption. Das deutet sich in den programmatischen Aussagen an, etwa in Thompsons Zusammenfassung des Wisconsin-Ansatzes von 1988. Darin wird der Neoformalismus dezidiert als ästhetischer Entwurf vorgestellt und Kunst, obschon nicht genau definiert, so doch als „a realm separate from all other types of cultural artifacts“ beschrieben.¹²⁰⁹ Darauf beruht das neoformalistische Verständnis von akademischer Filmkritik als Kunstkritik: „[...] I take it that the critic's task is, at least in part, to emphasize the intriguing aspects of films. [...] Each analysis should tell us something not only about the film in question, but about the possibilities of film as an art.“¹²¹⁰ Bordwell hält mit Nachdruck fest: „In its commitment to explaining difficult films precisely, neoformalist poetics offers signal advantages.“¹²¹¹ Der Fokus liegt beim Wisconsin-Ansatz auf dem *herausragenden* Spielfilm und auf dem *begabten* Filmemacher (meist dem Regisseur, vgl. III.4.4). Im engen Zusammenhang mit dieser fundamentalen ästhetischen Stoßrichtung steht auch die Ablehnung des Standpunktes, dass Kunst eine Form von sozialer Verständigung bzw. Kommunikation repräsentiere. So hatte Branigan 1984 angemerkt, dass Theorien der Kommunikation nicht die erste Wahl bei der Analyse von Kunstwerken sein sollten: „[...] they do not provide the best analysis of artworks nor do they provide the basis for a general theory of signification.“¹²¹² Diesen Standpunkt betont auch Thompson: „[...] neoformalism does not view art as communication.“¹²¹³ Damit scheint letztlich eine Theorie entworfen, die sich dazu eignet, selbst kleinste handwerkliche oder technische Detailfragen zu diskutieren, *ohne* dabei komplexere politische, ökonomische oder soziale Fragen zur audiovisuellen Populärkultur anzustoßen. Die Weigerung, Kunst als Kommunikation wahrzunehmen, beurteilen Hartmann/Wulff als ein „Schlüsselproblem“ im neoformalistischen Konzept.¹²¹⁴ Das zeigt sich an historisch fragwürdigen Aussagen, etwa wenn Thompson ausführt: „All cultures seem to have had art, and they all recognize the aesthetic as a realm apart. Neoformalism is a modest approach, seeking only to explain that realm and its relation to the world.“¹²¹⁵ Das mag zunächst einleuchtend klingen, doch deutet viel darauf hin, dass die moderne Kunstwissenschaft ihren Gegenstand selbst mitgeschaffen hat und viele Aspekte des Kunstbegriffs – Kunstwerk, Stil, Autorschaft, Schöpfer, Genie oder Meister – letztlich Produkte der Neuzeit sein könnten, worauf

1208 Susan Sontag: *Against Interpretation* (1964) [S. 3-10], in: Susan Sontag: *Against Interpretation And Other Essays* (New York, 1966), S. 13-14.

1209 Vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 5f. und 8f.

1210 Ebd., S. 4 u. 6.

1211 Bordwell: *Historical Poetics of Cinema*, S. 384.

1212 Branigan: *Point of View in the Cinema*, S. 40, vgl. S. 39ff.

1213 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 13; vgl. Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 62.

1214 Vgl. Hartmann/Wulff: *Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos*, S. 202.

1215 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 9.

etwa Pierre Bourdieu – in Anlehnung an Erwin Panofsky – verwiesen hat.¹²¹⁶ Thompsons Argument beruht allerdings auf einer konsistenten Logik, denn wenn man die Kinematografie als Kunst definiert und diese wiederum als autonome *Nicht-Kommunikation*, dann eröffnet das die Möglichkeit, Kino- und TV-Unterhaltung eben nicht als Ware, politische Propaganda, Faktoren der kollektiven Erinnerung, Sozialisationsinstanzen etc. aufzufassen und unabhängig davon zu untersuchen. Audiovisuelle Narrative erscheinen dann als entrückte „works of art“, als quasi-autonome *ästhetische Systeme*, die nach immanenten Regeln funktionieren und mit ihrer Umwelt lediglich punktuelle Austauschbeziehungen eingehen. Als *Nicht-Kommunikate*, d.h. in der strikt ästhetischen Perspektive, stehen sie am Rande der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung und bedienen sich der sozialen Lebensumwelt lediglich als Reservoir für denotative oder referentielle Bedeutungen.

Mögen Bordwell und Carroll Gegenteiliges behaupten, der von ihnen vertretene filmtheoretische Ansatz stellt keineswegs nur einen objektiven Standpunkt dar, sondern ein disziplinäres Paradigma, das die *Ausdehnung der Kunsttheorie auf die Filmforschung* unternimmt. In diesem Licht sind auch die verschiedenen Anregungen des Wisconsin-Projekts zu sehen. So soll der neoformalistische Filmkritiker als Erzieher wirken, der den Zuschauern ästhetische Kenntnisse zum besseren Verständnis der Filmkunst an die Hand gibt.¹²¹⁷ Schon 1979 hatten Bordwell/Thompson eine *objektive* Filmkritik eingefordert. Die Basis dafür sollten folgende Kriterien bilden: die (1) Kohärenz des Filmkunstwerks, die (2) Intensität der filmischen Effekte, die (3) Komplexität des Aufbaus und die (4) künstlerische Originalität; das Autorenduo hob zudem hervor, es handle sich dabei letztlich um „[...] criteria that assess films as artistic wholes.“¹²¹⁸ Komplementär dazu begrüßte das Autorenduo im Jahr 1985 das breit angelegte Plädoyer des britischen Filmwissenschaftlers Barry Salt für die Einführung des methodologischen Realismus in den *film studies* und die damit verbundene Forderung nach einer allgemeinen Annäherung ihres Faches an die Naturwissenschaften.¹²¹⁹ Dies sind keineswegs Positionen, die lediglich kurzfristigen Trends geschuldet sind oder dem verbalen Handgemenge polemischer Fachdebatten entspringen. Noch 2011 mahnte Bordwell zur Filmrezeptionsforschung an: „[...] to accept empirical experiment, evolutionary thinking, and neurological research – all of which most literary humanists find worrisome.“¹²²⁰ An anderer Stelle gab er zu bedenken, dass in der filmwissenschaftlichen Forschung verstärkt im Vordergrund stehen müsse, das Regiehandwerk angemessen zu würdigen („to respect filmmaker's craft“) und ebenso die ihm zugrunde liegende intuitive Psychologie.¹²²¹

1216 Vgl. Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S. 75ff. u. 125ff.

1217 Vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 33; Bordwell: *Reinventing Hollywood*, S. 12ff.

1218 Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 53f.

1219 Vgl. Barry Salt: *Film Style and Technology: History and Analysis* (London, 1983); David Bordwell/Kristin Thompson: *Toward a Scientific Film History?* [S. 224-237], in: *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 10, Nr. 3 (Sommer 1985), S. 224f. u. 236.

1220 David Bordwell: *Common Sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory?*, in: *David Bordwell's website on cinema – www.davidbordwell.net* [Online-Portal], Mai 2011 [URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/commonsense.php>], PDF-Dokument mit den Seitenzahlen 1-16, hier S. 13. Zuletzt eingesehen am 19.04.2014.

1221 Vgl. David Bordwell: *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Film*, in: *David Bordwell's website on*

III.4.2 Formalismus und „Historische Poetik“ des Kinos

Den Forderungen zur Optimierung der akademischen Sichtweise auf Film und Kino steht bis heute eine dezidiert wissenschaftspolitische Programmatik zur Seite. Bereits 1989 stellte Bordwell klar:

„What matters now is that we exploit the academicization of film study for scholarly ends. [...] We can, for the first time in history, study cinema according to the stringent demands of scholarly inquiry. [...] In this respect, historical poetics becomes not one method but a model of basic research into cinema. It offers the best current hope for setting high intellectual standards for film study.“¹²²²

Die *Historische Poetik* wird hier tatsächlich als Rahmen für eine filmwissenschaftliche Grundlagenforschung empfohlen. Diese formalästhetisch-kunsttheoretische Grundrichtung seines filmwissenschaftlichen Projekts präziserte Bordwell 1993 in der Fachzeitschrift *Film Criticism*:

„It would be justifiable to suggest that we [...] ought to study painting styles or musical structures, and the ways that they have changed through history. Of course art history and music history have long and powerful traditions of studying form – so powerful that new currents in each discipline are urging a 'hermeneutic turn' toward interpretation. But film study presents something of an inverse case. I therefore argue, as one alternative to interpretation, for a 'historical poetics' of film which concentrates on how form, style, and meaning interact in defined circumstances.“¹²²³

Die *Historische Poetik* bildet eine zentrale Säule des Neoformalismus. Sie versteht sich als die Fortführung und Weiterentwicklung von Konzepten der frühen sowjetischen *formalistischen* Literatur- und Kinotheorie. Dazu zählen insbesondere die (1) Verfremdungsthese, die (2) Unterscheidung zwischen Fabel und Sujet, die (3) Aufhebung der Dichotomie von Form und Inhalt, sowie schließlich das (4) Konzept der filmhandwerklichen Verfahren und die Suche nach deren Motivation. Alle diese Ideen finden sich nahezu unverändert in den Arbeiten des Wisconsin-Projekts wieder.

1. Einen häufig erwähnten Anknüpfungspunkt an die formalistische Theorie bildet die Übernahme des Verfremdungskonzepts: Noch 2014 würdigte Bordwell den russischen Kunsttheoretiker Viktor Šklovskij für dessen Versuche, universal gültige Kunstgesetze wie das Konzept der Verfremdung (engl. *defamiliarization*, russ. *Ostranenie*) aufzustellen.¹²²⁴ Verfremdung stellt auch im Neoformalismus ein zentrales Postulat zu den fundamentalen Funktionen der Kunst dar. Wie Frank Kessler betont, darf dieser Begriff aber nicht mit dem für das sozialkritische Agitationstheater entwickelten Brechtschen Konzept verwechselt werden; *ostranenie* sei nichts anderes als eine Bezeichnung für das künstlerische *Nicht-Alltäglich-Machen* von Dingen, Personen, Situationen etc, also für das Durchbrechen der automatisierten Alltagswahrnehmung, wodurch das Gewohnte ungewöhnlich werde.¹²²⁵ Dahinter stehen zwei Grundgedanken: Kunst diene einerseits zur Verfremdung des Alltäglichen, andererseits zum daraus folgenden Effekt der erschwerten Wahrnehmung.¹²²⁶ Diese

cinema – www.davidbordwell.net [Online-Portal], Mai 2012 [URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php>], PDF-Dokument mit den Seitenzahlen 1-20, hier S. 18. Zuletzt eingesehen am 19.04.2014.

1222 Bordwell: *Historical Poetics of Cinema*, S. 392.

1223 Bordwell: *Film Interpretation Revisited*, S. 109.

1224 David Bordwell: *Shklovsky and His „Monument to a Scientific Error“*, in: *David Bordwell's website on cinema* – www.davidbordwell.net [Online-Portal], März 2014 [URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/shklovsky.php>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

1225 Vgl. Kessler: *Ostranenie*, S. 52f.

1226 Vgl. ebd., S. 54.

Sichtweise übernehmen die Neoformalisten: da die Alltagswahrnehmung der größtmöglichen Einfachheit zustrebe, beabsichtige Kunst genau das Gegenteil, nämlich eine erschwerte Form („roughened form“) und damit eine Verzögerung („delay“) beim Erkennen und Verstehen eines Spielfilms.¹²²⁷ Allerdings verallgemeinert Thompson diesen formal-analytischen Aspekt zu einem transhistorischen funktionalen Charakteristikum jeder Kunst: „Defamiliarization [...] is the general neoformalist term for the basic purpose of art in our lives. The purpose itself remains consistent over history [...]“.¹²²⁸ Die Behauptung, dass bronzezeitliche Reliefs, mittelalterliche Passionsdarstellungen, Bilderbücher aus dem frühen 19. Jh. oder Kinetoskop-Kurzaufnahmen zu Beginn des 20. Jhs. primär einen Verfremdungseffekt anstrebten und nicht gar völlig anderen, z.B. religiösen, politischen oder sozialen Zwecken dienten, erscheint fragwürdig und mutet als Rückprojektion moderner Kunstvorstellungen in die Vergangenheit an. Zumindest schließt das Verfremdungskonzept plausibel an die neoformalistische Leitthese an, dass Kunst grundsätzlich *nicht* als Kommunikation zu betrachten sei.

2. Eine weitere wichtige, ursprünglich formalistische These – und ebenso einen zentralen neoformalistischen Analyseschritt – bildet die Unterscheidung zwischen Fabula und Sujet (bzw. *Fabula* und *Syuzhet*). Diese aus der Literaturtheorie stammende Differenzierung hatte Šklovskij als einer der ersten auf die Kinematografie übertragen. Im Jahr 1927 vertrat er die Meinung, dass es, wie in der Literatur, so auch in der Kinematografie Poesie und Prosa gebe: ein Werk der Filmprosa beruhe „[...] in seiner bedeutungsmäßigen Konstruktion hauptsächlich auf einer Kombination von Alltagssituationen“, während dagegen ein Werk der Filmprosa „[...] eine allmähliche Verdrängung der Alltagssituation durch rein formale Momente“ beabsichtige.¹²²⁹ Die Fabel bezeichnete Sklovskij als „irgendeine Alltagssituation“, die als „Grundlage des Sujets“ hergenommen werde; das Sujet wiederum sei das Ergebnis der kinematografischen Konstruktion bzw. des eigentlichen Filmentstehungsprozesses.¹²³⁰ In diesem Sinne nannte Boris Kazanskij das Regiehandwerk eine „sujethafte Kompositionskunst“.¹²³¹ Ähnlich sah es wenig später auch Arnheim, der in seiner Hauptschrift von 1932 ebenfalls zwischen der Fabel und deren konkreter handwerklicher Umsetzung unterschied.¹²³² Der Begriff Fabel steht im Neoformalismus bis heute für die chronologische und kausal geordnete Zusammenfassung eines vom Aufnahmeapparat festgehaltenen Handlungsablaufs: „[...] the fabula (sometimes translated as 'story') embodies the action as a chronological cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field.“¹²³³ Man könnte die Fabel daher

1227 Vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 36, siehe auch S. 10ff.; David Bordwell: *Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema* [S. 5-18], in: *Iris – A Journal of Theory on Image and Sound*, Nr. 1, H. 1 (1983), S. 12f.

1228 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 11.

1229 Vgl. Šklovskij: *Poesie und Prosa im Film*, S. 98f.

1230 Vgl. ebd., S. 97f.

1231 Vgl. Kazanskij: *Die Natur des Films*, S. 85.

1232 Vgl. Arnheim: *Film als Kunst*, S. 186f.

1233 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 49.

allgemein als das *Erzählgesamt* eines schriftlichen, filmischen oder sonstigen Narrativs bezeichnen. Der Begriff *Sujet* hingegen beschreibt die eigentliche dramaturgische Komposition und Ausgestaltung – i.e. die *Umsetzung* – einer Bilderzählung:

„The *syuzhet* (usually translated as 'plot') is the actual arrangement and presentation of the *fabula* in the film. It is not the text in toto. It is a more abstract construct, the patterning of the story as a blow-by-blow recounting of the film could render it. The *syuzhet* is a system because it arranges components – the story events and states of affairs – according to specific principles. [...] 'Syuzhet' names the architectonics of the film's representation of the *fabula*.“¹²³⁴

Thompson gibt eine kompaktere Definition an: „[...] the *syuzhet* is the structured set of all causal events as we see and hear them presented in the film itself.“¹²³⁵ Am prägnantesten scheint jedoch folgende Definition der Begriffe:

„The Russian Formalist literary critics distinguished between *fabula* ('story') and *syuzhet* ('plot') [...], we will use the story/plot distinction akin to that of the Formalists. 'Story' will refer to the events of the narrative in their presumed spatial, temporal, and causal relations. 'Plot' will refer to the totality of formal and stylistic materials in the film. [Herv. i. O.]“¹²³⁶

Das *Sujet* ließe sich diesen Definitionen nach als das eigentlich Dargebotene (i.e. das Gezeigte plus Tondimension) zusammenfassen. Die Fabel liegt demnach im Prinzip mindestens zweimal in Bezug auf die Filmrezeption vor: einmal als Drehbuchvorlage (z.B. als Novelle) oder als konkretisiertes Drehbuch a priori und einmal als kognitives Konstrukt in der Erinnerung oder gar als verbale bzw. schriftliche Zusammenfassung eines Betrachters a posteriori. Dies wird im Übrigen noch dadurch kompliziert, dass *jede* Kurzbeschreibung des Films, d.h. jede Rezension in der Tagespresse und v.a. jede werbende Beschreibung des in einem Filmprodukt gezeigten Geschehens durch Kinobetreiber, Verleiher oder Filmverkäufer letztlich eine mehr oder weniger verkürzte Fabel darstellt. Es gilt dies festzuhalten, denn für die Neoformalisten ist Filmrezeption ein rein kognitiver Vorgang, bei dem sich einem aufmerksamen Betrachter ein vorher völlig unbekanntes Filmgeschehen (Filmtext bzw. Fabel) über das filmisch Dargebotene (*Sujet*) entrollt. Dies ist nur scheinbar ein Randvermerk, denn z.B. aus mentalitätshistorischer Perspektive erweist sich dieser Aspekt als nicht unbedeutend (s.u.).

3. Fabel und *Sujet* zusammengenommen bilden für die Vertreter des Wisconsin-Ansatzes Teile eines Ganzen. Jedes audiovisuelle Narrativ bzw. jeden „Film“ fassen sie nicht nur als Kunstwerk auf, sondern als ein abgeschlossenes System: „[...] a film is not simply a random batch of elements. Like all artworks, a film has *form*. By film form, in its broadest sense, we mean the total system that the viewer perceives in the film. [Herv. i. O.]“¹²³⁷ Für die neoformalistischen Filmwissenschaftler repräsentiert ein Film also zuallererst ein *formales* Gesamt. Dieses Gesamt der „Film-Form“ definieren Bordwell/Thompson explizit als: „The general system of relationships among the parts of a film.“¹²³⁸ Parallel dazu wird eine Unterscheidung zwischen Form und Inhalt kategorisch abgelehnt, denn jede Bedeutung, Aussage, Botschaft etc. müsse zunächst als ein formales Element betrachtet

1234 Ebd., S. 50.

1235 Thompson: *Breaking the Glass Armour*, S. 38-39.

1236 Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 12.

1237 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 42, vgl. S. 55.

1238 Ebd., S. 494, vgl. S. 54.

werden.¹²³⁹ Damit knüpft der Neoformalismus erneut an die frühe Filmtheorie an, denn schon Arnheim hatte die Trennung von Form und Inhalt verworfen:

„Sagt man: Film ist nur Inhalt, denn er tut nichts, als die Wirklichkeit wiederzugeben, so kommt man sogleich zu der Folgerung: Film ist nicht Kunst, denn er ist nicht Form. [...] Entlarvt man aber diesen nur scheinbar absoluten Gegensatz von Inhalt und Form, zeigt man auf, wie wenig von Rohstoff unverändert in ein Kunstwerk übernommen werden kann, wie vielmehr von der primitivsten Auswahl des Grundthemas bis hinauf zur subtilsten und speziellsten Einzelheit ein einziger Formungsprozeß vorhanden ist, innerhalb dessen man nur relative Unterschiede zwischen Inhaltlichem und Form machen kann, so ist da-mit schon ein wichtiger Schritt zum Kunstverständnis getan.“¹²⁴⁰

Arnheim machte darauf aufmerksam, dass eine kunstästhetische Betrachtung im wesentlichen auf formale Aspekte abzielt. Bordwell/Thompson übernehmen diesen Standpunkt nicht nur, sondern spitzen ihn zu, indem sie die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt dezidiert ablehnen – *alle* Bestandteile eines Werkes gehören ihrer Ansicht nach zu dessen formalen System:

„Very often people assume that 'form' as a concept is the opposite of something called 'content'. [...] We do not accept this assumption. If form is the total system which the viewer attributes to the film, there is no inside or outside. [...] Thus we shall treat as formal elements many things that some people consider content. From our standpoint, subject matter and abstract ideas all enter into the total system of the artwork.“¹²⁴¹

Hinter dieser Argumentation verbirgt sich ein programmatisches und wissenschaftspolitisches Kalkül: Da der Neoformalismus als betont *wissenschaftliche* Theorie anstrebt, die formalästhetisch-kunsttheoretische Perspektive zur Grundlage für eine von unliebsamen Einflüssen wie insbesondere den *SLAB*-Theorien gereinigten Filmwissenschaft auszubauen, hat es in diesem Zusammenhang große Bedeutung, die *Einheit des autonomen Kunstwerks* theoretisch zu begründen und zu verteidigen. Dieses Postulat ermöglicht es schließlich, einen Spielfilm nicht als ein Stück historische Überlieferung mit gesellschaftlicher Bedeutung zu betrachten, sondern als ein in sich geschlossenes Kunstwerk und formalästhetisches Phänomen zu analysieren, in eine Abfolge von anderen Werken einzureihen, diversen Stilen zuzuordnen und herausragende Filmschaffende als „Meister“ mit individuellen Stilen und Handwerkstechniken zu untersuchen und zu würdigen (s.u.). Selbst völlig offensichtliche werbestrategische, ideologische oder propagandistische Appelle können so unter „Form“ subsumiert werden, während sich gänzlich disparate visuelle, dialogische oder musikalische Bestandteile als mehr oder weniger geglückte formale Elemente eines der zwei filmischen Subsysteme verhandeln lassen. Was den Neoformalismus von den frühen Filmtheorien unterscheidet, sind neben seiner systematischen Vorgehensweise v.a. seine Betonung von intersubjektiv überprüfbaren Tatsachen, die Einführung einer literatur- und kunstwissenschaftlichen Nomenklatur, sowie die Offenlegung einiger zentraler, erkenntnisleitender Antriebe. Zu Letzteren gehört Bordwells Zusammenfassung der primären Zielsetzungen der Historischen Poetik:

„1. What are the principles according to which films are constructed and by means of which they achieve particular effects? 2. How and why have these principles arisen and changed in particular empirical circumstances?“¹²⁴²

Der Fokus liegt dabei allerdings weniger auf der „historischen“, sondern auf der formalästhetischen Perspektive. An anderer Stelle hatte Bordwell zur wissenschaftlichen Optimierung der akademi-

1239 Vgl. ebd., S. 43f.; Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 11ff.

1240 Arnheim: *Film als Kunst*, S. 160-161.

1241 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 43.

1242 Bordwell: *Historical Poetics of Cinema*, S. 371; vgl. Bordwell: *Reinventing Hollywood*, S. 3f. u. 13ff.

schen Filmkritik zwei Fragekomplexe vorgeschlagen: „First, how are particular films put together? Call this the problem of films' *composition*. Second, what *effects* and *functions* do particular films have? [Herv. i. O.]“¹²⁴³ Die Effekte und Funktionen von Spielfilmen beziehen sich im Neoformalismus jedoch stets nur auf die Entwicklung der Filmkunst. Wie Thompson betont, sollte jede Film-analyse nicht nur Einzelheiten zum jeweiligen Werk enthüllen, sondern zu den Möglichkeiten der kinematografischen Kunst als Ganzes.¹²⁴⁴ In Bezug auf die Frage nach den von Bordwell aufgestellten filmhandwerklichen Prinzipien bekräftigt Thompson zwei neoformalistische Leitthesen, nämlich „[...] that films are artificial constructs, and that they involve a specifically aesthetic, non-practical type of perception.“¹²⁴⁵ Der Kerngedanke ist also, die Konstruktionsprinzipien von Spielfilmen aufzudecken, d.h. die einzelne Bildtonerzählung als *Komposition von formalen Elementen* zu untersuchen; und ebenso nachzuzeichnen, wie sich diese Prinzipien im Lauf der Zeit gewandelt haben. Dazu gehören, neben der bereits angesprochenen Fabel-Sujet-Unterscheidung, weitere theoretische Schritte. So gilt die Narration bzw. der Erzählvorgang den Neoformalisten ebenfalls nur als ein der Form untergeordnetes Subsystem. Für Branigan etwa ist Narration „[...] that subsystem which implicates a subject in an activity: telling, watching, listening. [...] narration refers not to the story itself, but to the knowing of the story.“¹²⁴⁶ Ganz ähnlich betrachtet Bordwell Narration als: „[...] the activity of selecting, arranging, and rendering story material in order to achieve specific time-bound effects on a perceiver.“¹²⁴⁷ Es bleibt an dieser Stelle allerdings unklar, wer als Betrachter auftritt – offenbar verschmelzen die Neoformalisten zwei im Grunde nicht deckungsgleiche Perspektiven, nämlich den aus der Alltagserfahrung gewonnenen Befund, dass ein Kinobesucher oder TV-Zuschauer in den meisten Fällen eine kohärente Bilderzählung erwartet, mit der von ihnen vertretenen Hypothese, dass eine solche Bilderzählung aus der Interaktion der Subsysteme Narration und Stil geformt werde. Doch ein mit der Film- oder Literaturtheorie unvertrauter Zuschauer könnte durchaus Schwierigkeiten haben, seine eigene Filmrezeption als den Konstruktionsprozess einer Fabula auf Grundlage eines Sujets aufzufassen, welches wiederum auf den Prinzipien der Subsysteme Narration und Stil aufbaut.

Was beschreibt nun der v.a. aus der Ästhetik der bildenden Künste stammende Begriff des *Stils* im Zusammenhang mit dem Kino (bzw. dem Spielfilm)?¹²⁴⁸ Thompson gibt dazu an: „[...] every narrative presented in a film will be created by the use of techniques of that medium. We can speak of the

1243 Bordwell: *Making Meaning*, S. 263.

1244 Vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 6.

1245 Ebd., S. 35.

1246 Branigan: *Point of View in the Cinema*, S. 2.

1247 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. xi.

1248 Vgl. Marc Eli Blanchard: *Stil und Kunstgeschichte* [S. 559-573], in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* (Frankfurt a. M., 1986); Hans Ulrich Gumbrecht: *Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs* [S. 726-788], in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* (Frankfurt a. M., 1986).

characteristic, repeated use a film makes of these techniques as its style.“¹²⁴⁹ Auch Bordwell definiert den Stil auf diese Weise, fügt jedoch hinzu, dass es sich dabei zugleich um ein filmisches (Sub-)System handle, das in enger Verbindung mit dem Sujet stehe: „[...] syuzhet and style each treat different aspects of the phenomenal process. The syuzhet embodies the film as a 'dramaturgical' process; style embodies it as a 'technical' one.“¹²⁵⁰ Mit dem erwähnten „technischen Prozess“ zielt Bordwell wohl in erster Linie auf die basalen handwerklichen Komponenten des kinematografischen Aufnahme- und Bearbeitungsprozesses ab, d.h. auf die Möglichkeiten von Kameraperspektive, Beleuchtung, Schnitt und Vertonung; ebenso auf materielle Eigenschaften wie Belichtungszeit, Filmformat, Kameralinse etc. Nur so lässt sich erklären, warum der Neoformalismus *Sujet* und *Stil* letztlich unter das Subsystem der *Narration* stellt, welches wiederum Teil des „totalen“ Systems der *Film-Form* sei. Zur Beziehung zwischen Fabel, Sujet, Stil und Narration hält Bordwell explizit fest:

„In the fiction film, narration is the *process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula*. [...] by including style within narration, we can analyze stylistic departures from the syuzhet's project. [...] Narration also includes stylistic processes. [Herv. i. O.]“¹²⁵¹

Die Begriffe sind durch derartige Definitionen jedoch weder klar voneinander getrennt noch in ihrer Wechselbeziehung einsichtig und plausibel. Wenn die Fabel das vom Zuschauer konstruierte bzw. nachvollzogene Erzählgesamt darstellt, dann eröffnet sich die Frage, warum das Sujet nur ein hintergründiges Unternehmen (*project*) sein soll, von dem der Stil der Umsetzung abweichen kann. Bordwell, Staiger und Thompson haben das Sujet immerhin als das *an sich Gezeigte* in einem filmischen Narrativ definiert (s.o.). Wie kann sich nun der Stil als das Gesamt der technischen Anwendungen und Strategien eines Films vom Sujet entfernen (*departure*), wo doch das Sujet selbst nur die technisch-handwerkliche Umsetzung eines abstrakten Erzählgesamt darstellt? Erschwert wird die Beantwortung dieser Frage durch weitere, z.T. widersprüchliche oder nur schwer nachvollziehbare Angaben. So schreiben Bordwell/Staiger/Thompson in ihrer Stilgeschichte des Hollywoodkinos: „[...] the Hollywood film strives to conceal its artifice through techniques of continuity and 'invisible' storytelling.“¹²⁵² An dieser Stelle zählen die Hauptbestandteile der von Bordwell und Branigan aufgestellten Definition von Narration – der Erzählvorgang und dessen Kontinuität – offensichtlich zu den filmhandwerklichen Mitteln und folglich zu den Bestandteilen des Sujets. An anderer Stelle wird der Stil jedoch auf das übergeordnete, die Narration umgreifende *formale* System ausgedehnt, die Narration als abstrakte Struktur sozusagen dem eigentlich als Technik und Handwerk definierten Stil untergeordnet. Anhand eines Filmbeispiels wie *The Wizard of Oz* merken Bordwell/Thompson etwa an: „We attribute unity to the film by positing two subsystems – a narrative one and a stylistic one – within the larger system of the total film. Moreover, our minds seek to tie these subsystems to one another.“¹²⁵³ Auch an anderen Stellen heißt es, dass der Stil auf drei Ebenen anzusiedeln sei: auf

1249 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 43.

1250 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 50.

1251 Ebd., S. 53.

1252 Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 3.

1253 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 43; vgl. Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 33.

der Ebene der *Verfahren* bzw. Mittel, auf jener der *Systeme* und schließlich auf der Ebene der sich daraus ergebenden *Systembeziehungen*.¹²⁵⁴ Bordwell/Staiger/Thompson ordnen die einzelnen narrativen (Sub-)Systeme schließlich dem Stil unter:

„[...] we shall assume that any fictional narrative film possesses three systems: A system of narrative logic, which depends upon story events and causal relations and parallelisms among them; A system of cinematic time; and A [sic] system of cinematic space. [...] the total style can be defined as the relation of those systems to each other. Narrative logic, time, and space interact with one another.“¹²⁵⁵

Demnach greift der Stil auf die Narration aus, ist letztlich das Ergebnis des Zusammenspiels ihrer diversen (Sub-)Systeme. In *Narration in the Fiction Film* stellt Bordwell die Systeme Narration und Stil wiederum gleichberechtigt nebeneinander: „In narrative cinema [...] the film offers structures of information – a narrative system and a stylistic system.“¹²⁵⁶ Diese begrifflichen Schwierigkeiten könnten letztlich Nebeneffekte einer allzu eingegengten Perspektive auf das Filmhandwerk sein. Weil jeder audiovisuellen Erzählung eine lange Reihe handwerklich-technischer Arbeitsschritte und erzählstrategischer Entscheidungen zugrunde liegt, d.h. ein im Vergleich zum eigentlichen Handlungsverlauf und sonstigen Inhalten deutlich komplizierterer Herstellungsprozess, lassen sich der Schritte vor und während der Herstellung womöglich nur schwer in ihrer Wirkung auf das Endprodukt beurteilen. Dennoch zielen die Neoformalisten darauf ab, Stil als theoretisch gesetztes System und zugleich als einen Untersuchungsgegenstand ihrer Filmforschung zu etablieren. Dabei gelingt es ihnen jedoch nicht, die zentralen Begriffe Narration, Fabel, Sujet, Stil und Form überzeugend voneinander abzugrenzen. Einmal beruht Narration auf der Interaktion der Subsysteme Sujet und Stil, ein andermal sind die narrativen Elemente dem gesamten stilistischen System untergeordnet; daneben treten Narration und Stil auch als gleichrangige Systeme auf (s.o.). Es bleibt allerdings unklar, warum dem Sujet, d.h. der systematischen filmhandwerklichen Umsetzung, noch der Stil als Gesamtheit von Techniken zur Seite gestellt wird. Es könnte letztlich daran liegen, dass die Neoformalisten v.a. an einer *individuellen Komponente in der Filmforschung* interessiert sind, die sich insbesondere über „Stile“ einzelner, herausragender Filmemacher verhandeln lässt (s.u.).

4. Im Zusammenhang mit ihrem Fokus auf handwerklich-technische und stilistische Charakteristika von Filmnarrativen spielen im Neoformalismus Fragen zu den konkreten filmhandwerklichen Verfahren und deren Motivationen eine wichtige Rolle. Das formalistische Denkmodell blendet den außerfilmischen Stellenwert der jeweils untersuchten Filmbestandteile zugunsten einer Betrachtung aus, die deren Funktionsweise nur innerhalb der formalen Gesamtkomposition berücksichtigt. So unterstreicht Thompson, dass jede Aussage und jedes in einer Bildtonerzählung auftretende Bruchstück der Realität lediglich als ein *Verfahren* bzw. als formales Kompositionselement gilt:

„Neoformalism assumes that meaning [...], like any other aspect of the film, is a device. The word *device* indicates any single element or structure that plays a role in the artwork – a camera movement, a frame story, a repeated word, a costume, a theme, and so on. For the neoformalist, all devices of the medium and of formal organization are equal

1254 Vgl. Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 6; Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 49ff.; Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 43.

1255 Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 6.

1256 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 33.

in their potential for defamiliarization and for being used to build up a filmic system. [Herv. i. O.]¹²⁵⁷

Alle expliziten und impliziten Bedeutungen haben vom neoformalistischen Standpunkt aus nur als *werkimmanente* Bausteine Relevanz. Auf dieser Grundlage lässt sich ausklammern, dass z.B. Historienfilme wie *Birth of a Nation* oder *Gone with the Wind* und deren einzelne Erzählelemente als Geschichtsmymen bildende Populärkultur oder als audiovisuelle Einflussfaktoren bei der Konstruktion des kollektiven Geschichtsbewusstseins wirken könnten. Selbst die in diesen Kinoerzählungen verarbeitete Historie wird als nur eines der zahlreichen formalen Elemente gelesen.¹²⁵⁸ Eine solche Vorgehensweise bleibt plausibel, solange sie nicht restlos auf der werkimmanenten Betrachtungsebene verharrt. Doch dem verweigern sich die Vertreter des Wisconsin-Ansatzes: für sie gelten selbst die Absichten hinter dem Einsatz kinematografischer Verfahren nur dann als echte Erklärungsfaktoren, wenn sich diese Absichten auf die formale Konstruktion eines Werkes beziehen. Die Grundlage für die kreativ-handwerklichen Entscheidungen – die *Motivation* – ist für die Neoformalisten nur im Hinblick auf werkimmanente, kompositorische Funktionen relevant: „Motivation is the process by which a narrative justifies its story material and the plot's story presentation of that story material.“¹²⁵⁹ Dem Einsatz von filmhandwerklichen bzw. filmerzählerischen Verfahren können eine oder mehrere Arten von Motivation zugrunde liegen: (1) *kompositionelle* Motivation, d.h. der Einsatz zum Zwecke der kausalen, räumlichen oder zeitlichen Einheit; (2) *realistische* Motivation, d.h. der Einsatz zum Zwecke der Glaubwürdigkeit des Handlungsverlaufs; (3) *transtextuelle* Motivation, d.h. der Einsatz im Einklang mit erzählerischen Konventionen oder den Techniken vorbildgebender Filmnarrative; (4) sowie schließlich die *künstlerische* Motivation.¹²⁶⁰ Aufschlussreich ist die zuletzt genannte Variante, deren genauere Definition sich besonders schwierig gestaltet:

„*Artistic motivation* is the most difficult type to define. In one sense, every device in an artwork has an artistic motivation, since it functions in part to contribute to the creation of the work's abstract, overall shape – its form. [...] Yet in another sense, artistic motivation is present in a really noticeable and significant way only when the other three types of motivation are withheld. Its pervasive quality sets artistic motivation apart. [...] artistic motivation can exist by itself, without the other types, but they never can exist independently from it. [Herv. i. O.]“¹²⁶¹

Dieser Definitionsversuch steht der Tautologie nahe: weil das Kunstwerk als formales Konstrukt definiert wird, lässt sich jedes seiner technischen, handwerklichen oder erzählstrategischen Elemente bzw. Verfahren zunächst als Bestandteil einer formalen Komposition fassen. Folglich kann auch die Motivation aller vorzufindenden Elemente bzw. Verfahren als grundsätzlich *formal* bzw. künstlerisch beschrieben werden. Ein weiterer Definitionsversuch künstlerischer Motivation lautet, dass sie ein selbstreferentieller Verweis auf die eigene Werkstruktur oder ein Verweis auf die „Künstlichkeit“ (*artificiality*) anderer Kunstwerke sei. Der Vorgang des *Baring the device* bzw. die filmhandwerkliche Strategie des Offenlegens eines strukturellen, technischen oder erzählerischen Elements

1257 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 15.

1258 Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 43f.

1259 Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 19.

1260 Vgl. ebd., S. 19ff.; Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 16ff.

1261 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 19.

bilde eines der wichtigsten Momente künstlerischer Motivation im „klassischen“ Spielfilm.¹²⁶² Parallel zu obigem Definitionsversuch führen Bordwell/Staiger/Thompson aus:

„Normally, any element of a classical film is justified in one or more of these ways. When it is not, it may be subsumable to yet another sort of motivation, one usually (if awkwardly) called 'artistic' motivation. By this term, Russian Formalist critics meant to point out that a component may be justified by its power to call attention to the system within which it operates.“¹²⁶³

Demnach liegt einem Kunstwerk und seinen verschiedenartigen formalen Elementen mindestens immer die künstlerische Motivation zugrunde – die Neoformalisten geben sich letztlich mit dieser tautologischen Begriffsbestimmung zufrieden. Abgesehen davon, dass dieser Perspektive zusätzlich ein latent ahistorischer Zug anhaftet, weil sie den historischen Kontext, etwa das gesellschaftlich Sag- und Zeigbare, zugunsten des künstlerisch-formalästhetischen Antriebes auszublenden bereit ist, besteht noch ein weiteres Problem: In keiner neoformalistischen Schrift wird der Versuch unternommen, Kunst und deren Motivation wissenschaftlich zu problematisieren und etwa historisch-kritisch zu behandeln. Doch es stellt sich die Frage, in welchem historischen Kontext bestimmte Motivationen überhaupt zu einem wichtigen Antrieb innerhalb der Kulturproduktion auswachsen können. Mit Blick auf die Herstellung von populärkulturellen Bildtonerzählungen wäre etwa zu fragen: auf welcher Entwicklungsstufe, in welchen Bereichen und mit welchen Mitteln hält die künstlerische Motivation Einzug in das filmproduzierende System? Dass dies in erster Linie mit der allmählichen Ausweitung des Publikumskreises auf die gebildeteren und/oder sozial höher stehenden Schichten zusammen hängt, liegt nahe (vgl. II.2). Dass also künstlerische Motivation zu einem Gutteil auf die vielfältigen strukturellen und institutionellen Konflikte und ebenso auf die personellen Positionskämpfe innerhalb des filmproduzierenden Systems zurückzuführen sein könnte, bleibt außerhalb des neoformalistischen Erkenntnisinteresses.

III.4.3 Kognitivistische Rezeptionstheorie

In all diesen Grundannahmen des Wisconsin-Projekts deutet sich an, dass die Filmrezeption ebenfalls in besonderer Weise modelliert werden müsste, etwa als Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozess eines konzentrierten und vornehmlich an der formalen Konstruktion des jeweiligen Filmwerkes interessierten Publikums. Um seine Forschungsperspektive durch die eingeforderte methodische Nähe zu den Naturwissenschaften auf eine feste Grundlage zu stellen, stützt sich der Neoformalismus auf eine eigene Version der kognitivistischen Rezeptionstheorie. Deren Hauptbestandteile sind (1) das Postulat eines aktiven, geistig angeregten und an formalen Elementen interessierten Zuschauers, die (2) Annahme von intersubjektiv wirksamen kognitiven Schemata und die (3) Aufstellung eines naturalistischen Rezeptionsmodells, das letztlich zu überzeitlichen Konstanten der (Film-)Wahrnehmung führen soll.

1262 Vgl. Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 19 u. 21f.

1263 Ebd., S. 21.

1. In *Film Art* betonen Bordwell/Thompson die besondere Rolle des Zuschauers für die Analyse und Beurteilung eines kinematografischen Narrativs. Sie kombinieren dabei ihre Annahme, dass jedes Kunstwerk ein formales System repräsentiert, mit der These, dass die Wahrnehmungsvorgänge bei Kunstwerken qualitativ andere seien, als jene in der Alltagswahrnehmung. Wie das formalistische Verfremdungskonzept indirekt voraussetzt, muss das Verstehen der formalen Komposition auf einer kognitiv höheren Ebene verortet werden:

„[...] The human mind craves form. For this reason, form is of central importance in any artwork, regardless of its medium. [...] Artworks rely on this dynamic unifying quality of the human mind. They provide organized occasions in which we exercise and develop our ability to pay attention, to anticipate upcoming events, to draw conclusions, and to construct a whole out of parts. [...] the artwork and the perceiver depend on one another. [...] the artwork cues us to perform a specific activity. [...] In general, any work of art presents cues that can elicit a particular activity from the perceiver. [Herv. i. O.]“¹²⁶⁴

Was hier nur im Ansatz angedeutet wird, haben die Vertreter des Wisconsin-Modells in zahlreichen Schriften zu einer *kognitivistischen Filmrezeptionstheorie* ausgebaut. In Bordwells filmtheoretischer Streitschrift von 1985 etwa findet sich folgender Passus:

„In opposition to all passive notions of spectatorship [...] we should consider film viewing a complicated, even skilled, activity. [...] the spectator *thinks*. To make sense of a narrative film, however, the viewer must do more than perceive movement, construe images and sounds presenting a three-dimensional world, and understand oral or written language. The viewer must take as a central cognitive goal the construction of a more or less intelligible story.“¹²⁶⁵

Thompson hebt zudem hervor, dass der gesamte Verarbeitungsprozess beim Spielfilmgenuss eine besondere geistige Aktivität, eine ästhetische und nicht-praktische Art der Wahrnehmung erfordere. Vom Verfremdungskonzept ausgehend bekräftigt sie: „Art is set apart from the everyday world, in which we use our perception for practical ends.“¹²⁶⁶ Hier wäre allerdings zu fragen, bis wann das gilt und in welchem Maße die Narrative des Kinos und Fernsehens seit Ende der 20er Jahre noch eine außeralltägliche Wahrnehmung erfordern. Solche Fragen werden vom *Wisconsin*-Ansatz ausgeklammert, obwohl eine seiner Ausgangsfragen durchaus ähnlich lautet: „What enables us to understand films?“¹²⁶⁷ So faszinierend dieses fundamentale Rezeptionsproblem auch sein mag, nach 120 Jahren konstanter kinematografischer Produktion und Massennutzung handelt es sich hierbei um eine elaborierte epistemologische Fragestellung, die auf basale Kategorien der visuellen Wahrnehmung abhebt. Die kognitivistische Filmtheorie strebt also an, die abstrakten kognitiven und neurophysiologischen Verarbeitungsprozesse des Rezeptionsvorganges offenzulegen, um die eigene formalästhetische Filmtheorie durch eine „naturalistische“, eng an die Naturwissenschaften angelehnte Beweisführung unanfechtbar zu machen.¹²⁶⁸ Bordwell/Carroll beschreiben ihren Standpunkt wie folgt: „A cognitivist analysis or explanation seeks to understand human thought, emotion, and action by appeal to processes of mental representation, naturalistic processes, and (some sense of)

1264 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 41-42.

1265 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 33.

1266 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 8.

1267 Bordwell: *Common Sense*, S. 1.

1268 Vgl. ebd., S. 2f. u. 13.

rational agency.“¹²⁶⁹ Sie unterstreichen die dadurch gewährte „[...] possibility of scholarship that is not reliant upon the psychoanalytic framework that dominates film academia.“¹²⁷⁰ Außerdem will dieser Ansatz im Unterschied zu psychoanalytischen Theorien nicht die devianten oder krankhaften Vorgänge im Unbewussten aufdecken, sondern stattdessen die „normal“ ablaufende Wahrnehmung und Verarbeitung von Bildtonerzählungen nachvollziehen. Schon 1989 hielt Bordwell fest:

„For psychoanalytic theory in general, the paradigm cases are the neurotic symptom (the core of the core), the bizarre dream, the bungled action, the slip of the tongue. [...] On the whole, cognitive theory focuses on a different set of core phenomena. It is, in general, more concerned with normal and success-full action than is the Freudian framework.“¹²⁷¹

Der neoformalistische Kognitivismus will ein alternatives Modell der Filmrezeptionsforschung anbieten, das Denk- und Wahrnehmungsprozesse ohne die Zuhilfenahme von schwer beweisbaren psychoanalytischen Thesen erklären möchte. In der Tat sind viele psychoanalytische Annahmen bis heute fragwürdig und Ansätze, die ohne derartige Erklärungen auskommen, dürften auch für die Geschichtsforschung von Wert sein. Schon 1984 hatte Branigan darauf hingewiesen, dass die biologische Grundlage der menschlichen Wahrnehmung von Literaturtheorie und Semiotik außer Acht gelassen werde. Weil aber das Verständnis der Menschennatur für die Untersuchung der Filmrezeption von großer Bedeutung sei, schlug Branigan eine neue „reading hypothesis theory“ vor, die davon ausgehe, dass sich der Zuschauer durch aktive Hypothesenbildung in Bezug auf Handlung, Charakterentwicklung, Kontinuität des Gezeigten und Gehörten etc. am Konstruktionsprozess in entscheidenden Maße mitbeteilt.¹²⁷² Die Repräsentanten des Wisconsin-Ansatzes eint nicht zuletzt die These, dass der Rezeptionsprozess hauptsächlich auf einer fortlaufenden aktiven und angeregten Teilnahme des Publikums beruhe. Bordwell hat diese Schichtweise 1985 übernommen:

„A film cues the spectator to execute a definable variety of *operations*. [...] my spectator is active; his or her experience is cued by the text, according to intersubjective protocols that may vary [...]. Perception becomes a process of active hypothesis-testing. [Herv. i. O.]“¹²⁷³

Ganz ähnlich stellt auch für Thompson das Mitverfolgen, Verarbeiten und Verstehen eines Spielfilms einen konzentrierten kognitiven Vorgang dar, denn zwischen den formalen Strukturen eines Werkes einerseits und den durch diese angeregten bzw. ausgelösten geistigen Operationen („mental operations“) auf Zuschauerseite andererseits, herrsche eine Art Kausalverhältnis; und das Konzept der fortlaufenden Hypothesenbildung soll im kognitivistischen Filmwahrnehmungsmodell erklären, warum der Zuschauer an einem ihm präsentierten audiovisuellen Geschehen interessiert bleibe.¹²⁷⁴

Schon in der gemeinsamen Studie von Bordwell/Staiger/Thompson heißt es ganz ähnlich:

„[...] contemporary accounts have still considered the spectator to be quite inactive. [...] The film begins. Concentrated preliminary exposition that plunges us in *medias res* triggers strong first impressions, and these become the basis for our expectations across the entire film. [...] The spectator moves through, or with, classical Hollywood

1269 Bordwell/Carroll: *Post-Theory*, S. XVI.

1270 Ebd., S. XVI.

1271 Bordwell: *A Case for Cognitivism*, S. 12; vgl. Carroll: *Prospects for Film Theory*, S. 61ff.

1272 Vgl. Branigan: *Point of View in the Cinema*, S. 3, 15f., 52 u. 179f.

1273 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 29-30.

1274 Vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 26 u. 30.

narration by casting expectations in the form of hypotheses which the text shapes. [Herv. i. O.]¹²⁷⁵

Das Postulat einer durchgehen *hochaufmerksamen und bewusst problemorientierten Teilnahme* des Kinopublikums am Geschehen ist bis in die Gegenwart ein Axiom innerhalb der neoformalistischen Theorie geblieben. So führte Bordwell 2011 zur Verteidigung seines Standpunktes an: „[...] methodologically at least, it's better to point up many things that a spectator *could* respond to, even if no real spectator grasps or recalls all of them.“¹²⁷⁶ Die kognitivistische Strömung innerhalb der wissenschaftlichen Filmtheorie sieht er außerdem als mittlerweile fest etabliert an; sie wisse nicht nur das kinematografische Handwerk angemessen zu würdigen, sondern untersuche auch die Strukturelemente von Filmen, sowie die Art und Weise, wie sie von Zuschauern aktiv wahrgenommen und verstanden werden.¹²⁷⁷ Doch so plausibel die These von der erhöhten Zuschaueraufmerksamkeit klingt, so problematisch ist sie bei näherer Betrachtung. Dass es einem überdurchschnittlich gebildeten (z.B. kunstwissenschaftlich interessierten) Betrachter potentiell gelingen mag, einen Spielfilm in ganzer Länge mit höchster Konzentration zu verfolgen und dabei stets auf Details von Erzählstruktur und handwerklicher Umsetzung zu achten, sei nicht bestritten. Aber es stellt sich die Frage, inwieweit das der jeweiligen kontextuellen Alltagsrezeption entspricht, also jener Art von Rezeption, die für sozial- oder politikgeschichtliche Fragen von erhöhter Bedeutung sein dürfte.

Das von der neoformalistischen Theorie übernommene und ausgebaut kognitivistische Rezeptionsmodell kann sicherlich auf bestimmte individuelle Wahrnehmungssituationen zutreffen, doch was genau lässt sich damit z.B. aus politik-, ideen-, mentalitäts- oder alltagsgeschichtlicher Perspektive erklären? Die Möglichkeiten für einen Erkenntniszuwachs bei Anwendung des kognitivistischen Modells der Filmverarbeitung auf audiovisuelle Erzählquellen scheinen gering, zumal es letztlich der experimentellen Psychologie und der naturwissenschaftlich-medizinischen Kognitionsforschung zutreibt, d.h. von den in diesen Forschungsbereichen erbrachten Ergebnissen abhängig ist – somit auch nur mit deren Methoden zu beweisen oder zu widerlegen wäre. Warum die kognitive Aktivität bzw. die bewusste und konzentrierte Teilnahme des Betrachters ein so zentrales Postulat im Neoformalismus bildet, legt Thompson immerhin offen:

„For the neoformalist critic, conscious processes are usually the most important ones, since it is here that the artwork can challenge most strongly our habitual ways of perceiving and thinking and can make us aware of our habitual ways of coping with the world. In a sense, for the neoformalist, the aim of original art is to put any or all of our thought processes onto this conscious level. [...] For neoformalists, however, the unconscious level is largely an unnecessary construct.“¹²⁷⁸

Die Ablehnung einer unbewussten Ebene in der Wahrnehmung kultureller Erzeugnisse beruht zwar auf der grundsätzlichen Gegnerschaft zu allen psychoanalytischen Entwürfen, doch sie gründet ebenso auf der neoformalistischen Annahme, dass die Verfremdung des Alltäglichen und Gewohnten eine vornehmliche, wenn nicht sogar die wichtigste Aufgabe der Kunst sei. Diese Verfremdungs-

1275 Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 37-38 u. 40.

1276 Bordwell: *Common Sense*, S. 6.

1277 Vgl. Bordwell: *The Viewer's Share*, S. 18.

1278 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 27.

effekte setzen jedoch aktive Rezipienten voraus, weshalb bewusste kognitive Prozesse innerhalb der Theorie zwangsläufig in den Vordergrund rücken müssen. Dementsprechend hat Bordwell der neoformalistischen Variante des Kognitivismus enge Grenzen gesetzt, als er richtungsweisend für das gesamte Wisconsin-Projekt festhielt: „The theory I advance attends to the perceptual and cognitive aspects of film viewing. [...] As a perceptual-cognitive account, this theory does not address affective features of film viewing.“¹²⁷⁹ Damit verbunden ist eine besondere Betrachtungsweise auf das eigentliche Filmpublikum, das nicht nach sozialen, ökonomischen, alters- oder geschlechtsspezifischen u.a. Kategorien differenziert wird. Im Vordergrund steht ein stellvertretendes Abstraktum („the viewer“), womit sich eine gewisse Nähe zum literaturwissenschaftlichen Konzept des *idealen* bzw. *impliziten Lesers* ergibt, wie es von Literaturtheoretikern wie Wolfgang Iser, Gérard Genette oder Seymour Chatman vertreten wurde (vgl. III.6.2).¹²⁸⁰ Laut Iser gewinnt ein literarischer Text „[...] seine Wirklichkeit erst dadurch, daß der Leser die vom Text angebotenen Reaktionen mit vollzieht.“¹²⁸¹ Hier findet sich bereits die Annahme der aktiven kognitiven Teilnahme eines Rezipienten, der nur hypothetisch gesetzt ist. Im Grunde überträgt Thompson diese Perspektive von der Literatur auf das Kino, wenn sie schreibt: „[...] we cannot assume that the meanings and patterns we notice and interpret are completely there in the artwork, immutable for all time. Rather, the work's devices constitute a set of cues that can encourage us to perform certain viewing activities.“¹²⁸² Thompson distanziert sich ausdrücklich vom Konzept des idealen Lesers, welches sie als unhistorisch verwirft, weil es Werk und Betrachter in ein außerhalb der historischen Realität stehendes, konstantes Wechselverhältnis setzte.¹²⁸³ Schon in *Narration in the Fiction Film* hat auch Bordwell versucht, die erkennbare Nähe zum Konzept des idealen Lesers möglichst zu verringern, indem er die eigene empirische und historische Herangehensweise hervorhob:

„[...] the 'spectator' is not a particular person, not even me. Nor is the spectator an 'ideal reader', which in recent reader-response criticism tends to be the most fully equipped perceiver the text could imagine, the one most adequate to all the aspects of meaning presented. I adopt the term 'viewer' or 'spectator' to name a hypothetical entity executing the operations relevant to constructing a story out of the film's representation. [...] Insofar as an empirical viewer makes sense of the story, his or her activities coincide with the process I will be describing. [...] my spectator is 'real' in at least the sense that she or he possesses certain psychological limitations that real spectators also possess.“¹²⁸⁴

An anderer Stelle hat Bordwell betont, dass das kognitivistisch inspirierte neoformalistische Modell der Zuschauerrezeption nur „a theoretical idealization for the sake of explanatory specificity“ sei.¹²⁸⁵ Trotz dieser Abgrenzungsversuche bleibt die Ähnlichkeit der Standpunkte bestehen, denn beide führen zu einer Abstraktion, zu einer Art Idealfall der Rezeption. Doch weder das jeweilige Werk,

1279 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 30.

1280 Vgl. Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (London u.a., 1978), S. 174ff.; Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (München, 1994), 4. Aufl., S. 50ff. u. 175ff.; Gérard Genette: *Figures III* (Paris, 1972), S. 265ff.

1281 Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte* [S. 228-252], in: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (München, 1994), 4. Aufl., S. 232.

1282 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 25.

1283 Vgl. ebd., S. 26.

1284 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 30.

1285 Vgl. Bordwell: *A Case for Cognitivism: Further Reflections*, S. 108.

noch der Betrachter, ebensowenig auch das Produktionskollektiv, können eine gesicherte Normal- oder Idealrezeption attestieren. Eine solche lässt sich nur über Quellen wie Kritiken, Rezensionen, Drehbücher, konventionalisierte Arbeitstechniken etc. hypothetisch modellieren. Exakte, gar unumstößliche Tatsachen sind nicht zu erwarten, vielmehr bleibt man auf hermeneutisch erarbeitete Annäherungen und letztlich auf interpretativ gewonnene Wahrscheinlichkeiten zurückgeworfen. Bordwells „empirischer Betrachter“, welchen er als eine Art Korrektiv für sein Modell der Filmrezeption heranziehen möchte, müsste das erste Objekt der Analyse sein, um zunächst die relevanten geistigen Vorgänge von Fall zu Fall genauer festzustellen.

2. Um dieses Problem zu lösen und um ihre Thesen zu intersubjektiv geteilten Rezeptionsvorgängen abzustützen, greifen die Vertreter des Wisconsin-Ansatzes zum wahrnehmungspsychologischen Konzept der *Schemata*. In der kognitivistischen Rezeptionstheorie werden Schemata als erlernte Muster der Wahrnehmung definiert, welche den postulierten Hypothesenbildungsprozess beim Zuschauer anleiten. Thompson beschreibt sie als die „[...] learned mental patterns against which we check individual devices and situations in films. [...] we use these schemata to form hypotheses continually.“¹²⁸⁶ Diese erworbenen Wahrnehmungsmuster sind in den bewussten kognitiven Verarbeitungsprozess eingebunden, also auch während des Kino- und Fernsehkonsums wirksam: „[...] films prompt us to apply schemas, or knowledge structures, to what we see moment by moment on the screen.“¹²⁸⁷ Für Bordwell bildet Wahrnehmung an sich einen Vorgang des stetigen Schlussfolgerns und Überprüfens von Hypothesen. Auf dieser Grundlage gelangt er zu der Einsicht:

„Typical cognitive activities, like sorting or remembering things, depend on inferential processes. In all these activities, whether we call them perceptual or cognitive, organized clusters of knowledge guide our hypothesis making. These are called *schemata*. [...] as one constructs a wider repertoire of schemata, tests them against varying situations, and has them challenged by incoming data, one's perceptual and conceptual abilities become more supple and nuanced. [Herv. i. O.]“¹²⁸⁸

So verstanden korrespondiert der Schemabegriff zwar mit der These von der aktiven Beteiligung des Zuschauers, doch wirft er einige Fragen auf. Obschon diese Schemata als „historisch“ begriffen werden und daher aus dem jeweiligen Kontext ableitbar erscheinen, um daraufhin mit ihrer Hilfe die Reaktionen hypothetisch gesetzter Zuschauer („a hypothetical viewer's response“) zu modellieren,¹²⁸⁹ gelingt es den Neoformalisten nicht, den Schema-Begriff überzeugend zu definieren. Bezeichnet *Schema* lediglich ein bewusst abrufbares Wissen, dann sollte man weiterhin dem Begriff Wissen den Vorzug geben und damit die Einführung überflüssiger Begriffe vermeiden. Aus Sicht der Mentalitätshistorie z.B. wären Schemata ohnehin weniger Ausgangs- als vielmehr Endpunkt von Forschungsbemühungen, da sie sozusagen für Schablonen des Wahrnehmens, Denkens und Handelns stehen, die einer bestimmten historischen Generation selbst nicht offensichtlich genug waren, um ein *bewusstes* „Wissen“ zu sein. Die kognitive Psychologie verwendet den Begriff des

1286 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S, 30.

1287 Bordwell: *Common Sense*, S. 3-4.

1288 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 31;

1289 Vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S, 30f.

Schemas synonym für „mentale Struktur“ oder „kultureller Stereotyp“, und bezeichnet damit in erster Linie automatisierte Denkprozesse und -inhalte.¹²⁹⁰ Schemata „[...] beeinflussen die Informationen, die wir wahrnehmen, über die wir nachdenken, und die wir abspeichern.“¹²⁹¹ Es handelt sich dabei um vor- bzw. unbewusste Strukturen, die das bewusste Denken ordnen und kanalisieren.

Bordwells Argumentation folgt der Kognitionsforschung der 80er Jahre zunächst und geht von drei Schemakategorien aus: (a) prototypische Schemata (z.B. filmische Motive wie Bankraub, Liebespaar, Depressionsära), (b) schablonenartige Schemata (z.B. die Erzählstruktur im typischen Unterhaltungskino) und (c) prozessuale Schemata (z.B. die vier Arten der Motivation von filmhandwerklichen Verfahren).¹²⁹² Dem fügt Bordwell allerdings noch eine weitere Kategorie hinzu, nämlich die (d) *stilistischen Schemata*, d.h. die formalen und ästhetischen Konventionen in der Filmproduktion.¹²⁹³ Jeder Spielfilm muss nach Meinung der Neoformalisten als eine Kette von erzählstrategischen, handwerklich-technischen, formalen und stilistischen Entscheidungen angesehen werden. All dies versucht ein aktiver, rational verarbeitender und emotional weitgehend unbeteiligter Betrachter im Verlauf des jeweiligen audiovisuellen Narrativs nachzuvollziehen. Bordwell führt dazu aus:

„In our culture, the perceiver of a narrative film comes armed and active to the task. She or he takes as a central goal the carving out of an intelligible story. To do this, the perceiver applies narrative schemata which define narrative events and unify them by principles of causality, time, and space. [...] In the course of constructing the story the perceiver uses schemata and incoming cues to make assumptions, draw inferences about current story events, and frame and test hypotheses about prior and upcoming events. Often some inferences must be revised and some hypotheses will have to be suspended while the narrative delays payoff.“¹²⁹⁴

Die geistigen Verarbeitungsprozesse werden somit stets auf der *bewussten* geistigen Ebene verortet. Das bedeutet im Gegenzug allerdings, dass die neoformalistische Theorie den Betrachter in einer Art rezeptiver Ausnahmesituation betrachtet: der Kinobesucher oder TV-Zuschauer nimmt die ihm dargebotenen populärkulturellen audiovisuellen Spektakel nicht etwa als einfachen, angenehmen oder entspannenden Zeitvertreib (bzw. als sog. „Unterhaltung“) wahr, sondern als komplexe formal-ästhetische Konstrukte, zu deren genauer Beurteilung er alle seine kognitiven Kapazitäten einsetzt. Diese geistigen Vorgänge werden weitgehend nur oberhalb der affektiven Ebene analysiert, d.h. ohne die emotionale Beteiligung der Rezipienten mit einzubeziehen. Eine solche Perspektive blickt im Grunde an der alltäglichen Nutzung des populärkulturellen Angebotes vorbei: wie Literatur oder Musik, so können auch die verschiedenen audiovisuellen Erzählformate zwar zum Genuss filigraner formaler Strukturen einladen, doch in erster Linie bieten sie emotionale Erlebnisse an. Sie sind ein Mittel um emotionale Anteilnahme zu erzeugen und sie werden auch bewusst als Mittel gesucht, um Emotionen zu verstärken, zu kanalisieren oder zu dämpfen. Bordwell hat die Überbetonung der bewussten kognitiven Anteilnahme in seinem theoretischen Hauptwerk *Narration in the Fiction Film*

1290 Vgl. Elliot Aronson/Timothy D. Wilson/Robin M. Akert: *Sozialpsychologie* (München u.a., 2008), 6. Aufl., S. 57ff.; Richard J. Gerrig/Philip G. Zimbardo: *Psychologie* (München u.a., 2008), 18. Aufl., S. 141ff. u. 258ff.

1291 Aronson/Wilson/Akert: *Sozialpsychologie*, S. 58.

1292 Vgl. Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 34ff.

1293 Vgl. ebd., S. 36f.

1294 Ebd., S. 38-39, vgl. S. 29ff.; vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 55, vgl. S. 55ff.; Bordwell: *A Case for Cognitivism*, S. 18.

zwar später eingestanden („posited a too-sapient viewer“),¹²⁹⁵ eine breitere inhaltliche Revision der kognitivistischen Postulate erfolgte bisher noch nicht.

Thompson, die wichtigste Mitarbeiterin Bordwells, hat im Einklang mit der von Bordwell und Carroll vorgetragene Kritik an der Psychoanalyse und den SLAB-Theorien explizit festgehalten, dass allein die Ebene der *bewussten* geistigen Prozesse für den Neoformalismus von Interesse sei. Zwar gebe es neben diesen bewussten Wahrnehmungsprozessen auch physiologische, vorbewusste und unbewusste geistige Vorgänge, die jedoch nur zweitrangige Bedeutung hätten.¹²⁹⁶ Es liegt nahe, dass sich dieses Desinteresse an den vor- und unbewussten Prozessen aus der erklärten Rivalität mit den psychoanalytisch beeinflussten Ansätzen speist. Dabei setzen die Neoformalisten das Unbewusste und ebenso das „Irrationale“ mit psychoanalytischen Konzepten wie dem Verdrängten oder Neurotischem gleich.¹²⁹⁷ Solch ein wenig differenzierender und für die wissenschaftliche Diskussion unzureichender Standpunkt findet sich v.a. bei Carroll, der das Irrationale als genuines Arbeitsfeld der Psychoanalyse betrachtet, wobei sich hier seiner Ansicht nach große Schwierigkeiten der Beweisführung („burden of proof“) stellen.¹²⁹⁸ Doch bei näherer Betrachtung trifft das nicht zu: das Irrationale muss als potentieller Gegenstand *jeder* Human- bzw. Geisteswissenschaft hingenommen werden, denn die Fälle, in denen kollektives Handeln irrational, das Handeln der teilnehmenden Individuen dagegen rational erscheint (und vice versa), sind in der bisherigen Geschichte zahlreich genug. Oft gilt in der Geschichtswissenschaft ein kollektiv irrationales Handeln nur bis auf Weiteres als ein solches – so lange eben nicht die tiefer liegenden Momente, Antriebe bzw. Ursachen offengelegt sind. Mit hypothetischen Konzepten und Fachbegriffen wie „Mentalitäten“, „Kollektivdispositionen“, „Zeitgeist“, „soziokulturelle Tendenzen“ u.ä. wird das Irrationale verständlich gemacht und für weitere, daran anschließende wissenschaftliche Fragen operationalisiert.

Paradoxerweise stehen Schemata auch im Neoformalismus nicht immer für ein dem Betrachter zugängliches Wissen. Das wird aus Bordwells Bestimmung der stilistischen Schemata ersichtlich:

„To what extent [...] does the viewer possess *stylistic* schemata? [...] Film style may usually go unnoticed, but that does not entail that the spectator has no stylistic schemata. [...] many perceptual processes are unconscious. Perhaps owing to the stylistic uniformity of mainstream cinema, applying stylistic schemata is a top-down process that has become so practiced as to operate automatically.“¹²⁹⁹

Die rezeptiven Kategorien „bottom-up“ und „top-down“ bezeichnen in der kognitiven Rezeptionstheorie induktive und deduktive Schlüsse. Letzteren kommt bei der aktiven Rezeption ungleich höhere Bedeutung zu.¹³⁰⁰ Die stilistischen Schemata repräsentieren in diesem Zusammenhang eine besondere Kategorie: einerseits können auch sie zu den auf die Wahrnehmung einwirkenden Wissensbeständen zählen („top-down“), andererseits können sie im Verborgenen liegen und müssen dann über eine intensive Werkanalyse zutage gefördert werden („bottom-up“). Bezogen auf eine

1295 Vgl. Bordwell: *Common Sense*, S. 5f.

1296 Vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 26ff.

1297 Vgl. Bordwell: *Contemporary Film Studies*, S. 6ff.; Bordwell: *A Case for Cognitivism*, S. 12ff. u. 26f.

1298 Vgl. Carroll: *Prospects for Film Theory*, S. 64f.

1299 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 36.

1300 Vgl. ebd., S. 31; Bordwell: *Poetics of Cinema*, S. 44f. u. 342 (Fußnote Nr. 3).

sozusagen „werkgerechte“ Rezeption bleibt allerdings unklar, wer über das dafür notwendige Wissen verfügt: ein unbestimmter Zuschauer, der Leser der jeweiligen neoformalistischen Werkanalyse, ein schon historisch gewordenes Filmpublikum, ein hypothetisch gesetzter, überzeitlich gültiger (idealer) Filmbetrachter oder der referierende neoformalistische Filmanalyst. Thompson kehrt hierzu die historische Komponente der neoformalistischen Filmanalyse hervor, indem sie zum einen festhält: „[...] the analyst seeks to uncover the historical circumstances that would suggest viewing skills relevant to the film.“ Sie fügt jedoch hinzu:

„The analyst also tries to become as aware as possible of how he or she applies those skills in the extended viewing upon which analysis is based. The resulting discussion can then point out additional, less noticeable cues and patterns within the work – things that more casual viewers might find of interest but have not been able to ferret out for themselves.“¹³⁰¹

Eine solche Untersuchungsmethode bedeutet nichts anderes als das „Sich-Einfühlen“ in eine vergangene Rezeptionssituation – selbst die neoformalistische Filmanalyse bleibt offensichtlich auf die Hermeneutik zurückverwiesen. Doch das eigentlich Entscheidende an Thompsons obiger Aussage ist das indirekte Eingeständnis, dass das gegenwärtige, wie schon das historische Publikum eine differenzierte Gesamtheit von Betrachtern bildet. Mit Bordwells „real viewer“, der (z.T. schwer erkennbare) formale und erzählerische Feinheiten hochaufmerksam registriert, ist es nicht weit her. Der reale Filmzuschauer scheint meist ein „casual viewer“ zu sein, der von einem Spielfilm nicht mehr als eine visuell reizvolle, abendfüllende Erzählung erwartet. Warum das Publikum diesen oder jenen Inhalten den Vorzug gab oder welchen geschichtlichen Entwicklungen das Auftreten bestimmter Inhalte in auffälliger Weise parallel lief – all das wären ergiebige historische Fragestellungen. Dass Bordwells „historische“ Poetik aber nicht auf eine historisch-kritische Rekonstruktion des Vergangenen auf Grundlage von audiovisuellen Erzählquellen abzielt, darauf verweist er indirekt selbst. So schreibt er zum Verhältnis zwischen dem in der kognitivistischen Rezeptionstheorie postulierten, lediglich hypothetischen Rezipienten und dem „empirischen“ Zuschauer:

„Although I am delineating a hypothetical spectator endowed with aspects of human perceptual and cognitive capacities, I might mention the extent to which empirical spectators can err in comprehending a film. These errors can be explained within the theory I have outlined. [...] a narrative film both triggers and constrains the formation of hypotheses and inferences; it does not uniquely specify or determine them. Physiological factors such as fatigue may thwart or delay perceptual processing, making attention or memory flag. Other misunderstandings of the film may result from applying schemata which later prove to be inappropriate [...]. Errors of schemata selection and hypothesis forming may also spring from inadequate knowledge of the narrational norms to which the film appeals; a spectator who lacks the schemata for the 1960s 'art film' will miss cues and lose patterning in a film like *8 1/2*.“¹³⁰²

Folglich will die neoformalistische Filmtheorie, trotz der latenten Polysemie der Bilder, über die kognitivistisch unterfütterte, formalistische Filmalyse auf eine standardisierte, „richtige“ Lesart der behandelten Spielfilme hinaus. Eine unzulängliche Rezeption, gar ein Missverstehen des analysierten Werkes soll ausgeschaltet werden. Neben dieser typisch kunstwissenschaftlichen Herangehensweise fällt außerdem die Nähe zur Filmsemiotik auf: den Vertretern des Wicosin-Modells geht es im Grunde ebenfalls um eine möglichst *exakte* Transkription des Visuellen ins Schriftliche. Sche-

1301 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 31-32.

1302 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 39.

mata (in kognitivistischen Sinne) unterscheiden sich vom Konzept der semiotischen Kodierungen letztlich nur durch ihre relativ größere Flexibilität, da sie, wie Bordwell betont, nicht bloß binäre Alternativen anbieten und auch kein festes Regelsystem voraussetzen.¹³⁰³ Grundsätzlich ist ein solches Herausarbeiten und Feststellen von einer Art Hauptlinie der Bedeutung im Fall historischer Quellen wünschenswert. Doch die soziale Praxis der kommerziellen Filmproduktion darf aus mentalitätshistorischer Perspektive als ein stetiges Sich-Anschmiegen des filmproduzierenden Systems an antizipierte kollektive kulturelle Strömungen bzw. an die zeitbedingte, mentale Konstitution des Publikums gelten (vgl. II.4), weshalb z.T. disparate Elemente zusammengefügt und lediglich über das einigende Band einer rudimentären Erzählhandlung zu einem fragilen Ganzen geformt werden (vgl. Anhang 7). Jeder Spielfilm müsste daher in erster Linie als eine Art Konglomerat aus spekulativen Elementen aufgefasst werden, die den Herstellern lukrativ erscheinen, weil sie auf verschiedene Geschmäcker und auf die emotionale Anteilnahme der Kinobesucher abzielen. Das Problem der dadurch gegebenen, potentiellen Mehrdeutigkeit möchten die Neoformalisten weitgehend minimieren, weshalb sie zu biologischen, evolutionstheoretischen und neurologischen Thesen greifen.

3. Im Kern dieser Bemühungen steht die Aufstellung eines naturalistischen Rezeptionsmodells, das auch in der geisteswissenschaftlichen Forschung anwendbar sein soll. Dessen Hauptbezugspunkte bleiben bis heute bewusste zentrale psychischen Aktivitäten wie Erkennen, Verstehen, Schlussfolgern, Deuten, Urteilen und Erinnern.¹³⁰⁴ Dadurch vollzieht der Neoformalismus einmal mehr die angestrebte Hinwendung zum methodologischen Realismus und zu einer dezidiert naturalistischen Verfahrensweise („naturalistic inquiry“).¹³⁰⁵ Dieses Vorgehen soll die psychischen Prozesse möglichst exakt erfassen, beschreiben und erklären. Den erhofften Endpunkt dieser Bemühungen bildet die Aufdeckung überzeitlich und kulturübergreifend gültiger Bestandteile der menschlichen Verarbeitung von komplexen audiovisuellen Informationen. Mit anderen Worten: Es werden *Konstanten der Filmwahrnehmung* gesucht, die der Neoformalismus als „cross-cultural universals“, „innate capacities“, „contingent universals“ u.ä. bezeichnet.¹³⁰⁶ Derartige Bemühungen sollen in der Formulierung transhistorischer und transkultureller Universalien münden. Bordwell vertrat noch 2008 Meinung, „[...] that many of what we take to be learned or culturally guided mental activities will turn out to be packed into our biological equipment.“¹³⁰⁷ Im Jahr 1989 hatte er mit ähnlicher Stoßrichtung bereits die Meinung geäußert, dass naturwissenschaftliche Theorien und Konzepte wie Molekülaufbau, genetisches Erbgut oder Evolution allem bis dahin Vorausgegangenem überlegen gewesen seien und er fügte dem hinzu: „Cognitive theory may produce something of comparable

1303 Vgl. Bordwell: *Common Sense*, S. 4.

1304 Vgl. Bordwell: *A Case for Cognitivism*, S. 13;

1305 Vgl. ebd., S. 16; Bordwell: *Viewer's Share*, S. 15.

1306 Vgl. Joseph Anderson/Barbara Anderson: *The Case for an Ecological Metatheory* [S. 347-367], in: David Bordwell/Noël Carroll (Hrsg.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison, 1996); Bordwell: *Viewer's Share*, S. 9.

1307 Bordwell: *Poetics of Cinema*, S. 45.

competitive strength.“¹³⁰⁸ In einem Aufsatz von 1985 hat Carroll diese Wissenschaftskonzeption und Argumentationsstrategie vorgezeichnet, als er zunächst feststellte, dass das Filmverstehen letztlich auf angeborenen Anlagen („biological capability“) beruhe und dazu weiter ausführte:

„[...] just as an audience need not to go through a process of learning to 'read' pictures, neither is its perception of movie 'movement' learned. Rather, it is a function of the way stroboscopic or beta phenomena affect the brain's organization of congruous presented in specifiable sequences to different points in the retina.“¹³⁰⁹

Diese, nach Auffassung der Wisconsin-Theoretiker, „naturalistische“ Perspektive auf die Filmwahrnehmung ist ein zentraler Aspekt. Gestützt auf Georg Lakoffs Thesen zur Genese der farblichen Kategorien Ende der 80er Jahre,¹³¹⁰ gelangte Bordwell zu einem ganz ähnlichen Resümee: „Culturally variable color schemes [...] are constructed from the output of the cognitive processing that computes color differences, which are in turn derived from the neurophysiological output of the visual system.“¹³¹¹ Aus solchen Einsichten folgerte er, dass eine strikt „naturalistisch“ ausgerichtete Psychologie einen Beitrag zum Verständnis der Filmrezeption liefern könne. Bordwell wendete evolutionsbiologische Thesen an, um die Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns und die explikative Stärke einer (im Sinne des Neoformalismus) konsequent naturalistischen Perspektive zu demonstrieren. So findet sich etwa folgende Passage: „[...] the visual system has evolved with certain predispositions that probably had evolutionary advantages – assume a stable three-dimensional environment, be sensitive to movement, assume that light comes from above, and so on.“¹³¹² Trotz der Plausibilität solcher Einsichten scheint der Spielraum für biologische und neurophysiologische Erklärungen, v.a. jene, die über die Alltagserfahrung hinausreichen, begrenzt. Das wird etwa anhand der naturwissenschaftlich ausgerichteten Argumentation von Joseph und Barbara Anderson deutlich. In ihrem Artikel zur „ökologischen Metatheorie“ der Filmwahrnehmung von 1996 favorisierten die beiden Autoren einen radikalen „naturalistischen“ und kognitivistischen Standpunkt. In direktem Bezug auf die Theorie der „ökologischen Optik“¹³¹³ sowie unter Verweis auf die Evolutionstheorie Darwins, vertraten sie die Auffassung, dass man die Mechanismen der menschlichen Wahrnehmung auch ohne die Zuhilfenahme kulturwissenschaftlicher Argumentation und stattdessen zu weiten Teilen auf rein natur- und kognitionswissenschaftlicher Basis aufdecken und erklären könne.¹³¹⁴ Verschiedene, ganz zentral mit der Kinematografie und der audiovisuellen Narration verbundene Fragen, z.B. die Schwierigkeiten, den Filmschnitt flüssig und ohne störende Sprünge zu gestalten, würden sich ihrer Meinung nach leichter lösen lassen, wenn man die mehrere Millionen Jahre zurückreichende Herkunft des menschlichen Wahrnehmungsapparates in die Überlegungen mit ein-

1308 Bordwell: *A Case for Cognitivism*, S. 16.

1309 Noël Carroll: *The Power of Movies* [S. 78-93], in: Noël Carroll (Hrsg.): *Theorizing the Movie Image* (Cambridge, 1996), S. 81.

1310 Vgl. Georg Lakoff: *Cognitive Semantics* [S. 119-154], in: Umberto Eco/Marco Santambrogio/Patrizia Violi (Hrsg.): *Meaning and Mental Representations* (Bloomington, 1988), S. 131.

1311 Bordwell: *A Case for Cognitivism*, S. 21.

1312 Ebd., S. 22; vgl. Bordwell: *Viewer's Share*, S. 16f.

1313 Vgl. James J. Gibson: *The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures* [S. 227-235], in: *Leonardo*, Nr. 11 (1978); James J. Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston, 1979), S. 36ff. u. 128f.

1314 Anderson/Anderson: *The Case for an Ecological Metatheory*, S. 350f. u. 359f.

beziehe.¹³¹⁵ Bordwell verweist unter Rückgriff auf die Ergebnisse mehrerer psychologischer Studien darauf, dass das Verständnis mancher Filmschnittverfahren womöglich *angeboren* sei.¹³¹⁶ Ein solcher biologistischer bzw. „evolutionistischer“ Filmkognitivismus hat trotz der schlagenden Beweiskraft mancher Thesen ein geringes Erklärungspotential. Wenn das Ziel dieser Bemühungen die Aufdeckung von echten Konstanten der Filmwahrnehmung sein soll, dann bleiben die Ergebnisse dürftig. Anderson/Anderson zeigen in ihrem Beitrag auf, dass die Wahrnehmung des Geschehens auf der Kinoleinwand oder dem Fernsehbildschirm keine symbolische ist, sondern dank der Lichteinwirkung auf die Netzhaut und die dadurch ausgelösten neurologischen Verarbeitungsprozesse auf einer realistischen Illusion beruhe.¹³¹⁷ Diese Einsicht übertragen sie auf die Spielfilmrezeption:

„The information contained in the dancing patterns of light specifies an entire fictional world. [...] the dancing, flickering patterns of light *specify* rather than symbolize that world. If we take symbols to be more or less arbitrary vehicles for conventional meanings, then we can state emphatically that our perception of motion pictures is not symbolic. [Herv. i. O.]“¹³¹⁸

Man kann an dieser Stelle einwenden, dass ausnahmslos jede Erscheinung – ob nun reales Objekt, optische Illusion, Zeichen oder Symbol – überhaupt erst einmal wahrgenommen werden muss, d.h. auf ganz fundamentaler Stufe des Rezeptionsprozesses zunächst als ein Gesamt von Lichtmustern erscheint. Dennoch halten die beiden Autoren in ihrem Resümee fest:

„What makes the viewing of a film different from a discussion is the visual array which makes possible the direct perception of the fictional world presented on the screen. This perceptual basis is the common denominator, shared even cross-culturally when viewing a motion picture.“¹³¹⁹

Ausgehend von der Feststellung dieser evolutionsbiologisch begründeten, transkulturellen Universalie formulieren die Autoren abschließend ihre zentrale filmtheoretische Schlussfolgerung: in Bezug auf Fragen zur emotionalen Anteilnahme des Filmpublikums, zur Identifikation mit Figuren, zum Charakter der Filmschneidepraxis etc. müsse man stets beachten, dass der Spielfilm die Konstruktion unseres kognitiven Apparates sei, und dieser wiederum das Ergebnis einer evolutionären Entwicklung („a construction of evolutionary processes“).¹³²⁰ Mit dieser Aussage dokumentieren die Autoren zugleich, wie eng die Grenzen der im Wisconsin-Modell angestrebten, naturwissenschaftlich inspirierten, kognitivistischen Filmrezeptionstheorie und deren Erklärungsmöglichkeiten tatsächlich sind. Die evolutionsbiologischen Universalien scheinen überwiegend nur *Marginalien* abzugeben – Erkenntnisse, die das alltägliche Erfahrungswissen meist nur bestätigen und eben nicht durch nennenswerten Erkenntnisgewinn zu überschreiten vermögen. In einem frühen Plädoyer für die kognitivistische Rezeptionstheorie hatte Bordwell – der antizipierten Kritik zuvorkommend – dazu ausgeführt: „[...] we should not let a justifiable resistance to biologism block us from a rich and comprehensive explanation of how filmmaking and film viewing, like other cultural activities,

1315 Vgl. ebd., S. 354.

1316 Vgl. Bordwell: *Common Sense*, S. 7f.

1317 Vgl. Anderson/Anderson: *The Case for an Ecological Metatheory*, S. 354ff.

1318 Ebd., S. 359.

1319 Ebd., S. 365.

1320 Vgl. ebd., S. 366.

build upon acquired skills and innate capacities.“¹³²¹ Diese angeborenen Fähigkeiten bilden aber nur einen kleinen Teil der kulturwissenschaftlich relevanten Faktoren. Der Kognitivismus zielt auf mentale Mikroprozesse der menschlichen Wahrnehmung ab, statt auf Einflussfaktoren wie die sozioökonomische Schichtung, die umweltbedingten (soziokulturellen) Einflüsse, historisch gewachsene Regeln der Sozialkommunikation etc. Mit einem weiteren Seitenhieb auf die Humanwissenschaften und deren vermeintlich ablehnende Haltung gegenüber naturwissenschaftlichen Erkenntnissen hat Bordwell seine Position jüngst wie folgt bekräftigt: „I occasionally invoke social-scientific studies and even evolutionary accounts as components of causal explanations, and I fear that these efforts will be greeted with the usual resistance from humanistic circles.“¹³²² An anderer Stelle heißt es:

„Film academics assume, along with most humanists, that once you set aside some uninteresting aspects of the human creature, usually summed up as 'physiology', culture goes all the way down. Beyond cell division and digestion, let's say, everything is cultural, and to invoke any other explanation risks rejection.“¹³²³

Dass biologistische Erklärungen für *kollektives Verhalten* und *soziale Makroprozesse* in den kulturwissenschaftlichen Fächern kritisch aufgenommen werden, mag stimmen. Dagegen dürften biologistische Argumente in der Klärung basaler rezeptionaler, kognitiver oder physiologischer Vorgänge kaum auf Ablehnung stoßen. Eine gewisse Geringschätzung solcher Einsichten mag ihrem häufig geringen Erkenntniswert geschuldet sein. Dass etwa die Farbe Rot eine Signalfarbe im Tierreich darstellt oder das menschliche Auge Grautöne sehr gut wahrnehmen kann, mögen zwar hilfreiche Einsichten sein, doch haben sie womöglich nur punktuellen Erkenntniswert.

III.4.4 Neoformalismus und historische Perspektive

Das kognitivistische Filmrezeptionsmodell und die mit ihm verbundenen biologistischen Thesen bilden lediglich eine Art theoretischer Fundamentalposition, von welcher ausgehend das Wisconsin-Projekt drei zentrale Anliegen verfolgt: Erstens, die Formulierung einer metatheoretischen Alternative zu Psychoanalyse und Marxismus; zweitens, eine Annäherung an die exakten Naturwissenschaften, die seitens der Wisconsin-Theoretiker allen Geistes- und Sozialwissenschaften empfohlen wird; drittens schließlich, die Grundlegung einer personen- und werkzentrierten Stilforschung, wie sie in der traditionellen Kunstwissenschaft anzutreffen ist. Der folgende Abschnitt behandelt die Frage, in welchem Maß die neoformalistische Filmforschung, insbesondere mit Blick auf deren vorgeblich *historisches* Erkenntnisinteresse, von der kunstwissenschaftlichen Perspektive abhängt.

III.4.4.1 Filmemacher als „rational agents“

In der Wisconsin-Filmforschung gilt dem einzelnen Filmemacher die größere Aufmerksamkeit. Der

1321 Bordwell: *A Case for Cognitivism*, S. 23.

1322 Bordwell: *Poetics of Cinema*, S. 4.

1323 Bordwell: *Common Sense*, S. 2

Zuschauer wird zwar als eine idealisierte Rezeptionsinstanz aufgefasst, doch der eigentliche Fokus des Interesses liegt dem Filmkünstler (oder zumindest einem überschaubaren filmhandwerklichen Kollektiv mit wenigen exponierten Entscheidungsträgern). Es soll es – ganz im Unterschied zu psychoanalytischen Ansätzen – nicht um abweichende, gestörte oder gar krankhafte Phänomene der Wahrnehmung und des Verhaltens gehen, sondern es sollen die im Alltag funktionierenden (bzw. „normalen“) Vorgänge in den Fokus rücken.¹³²⁴ Der Neoformalismus zieht dafür als theoretische Grundlage die „rational agent theory“ heran, stützt sich somit auf ein Modell, das rationalen Entscheidungen größte Bedeutung einräumt und jegliches Handeln auf vernunftgeleitete Strategien (z.B. Nutzenmaximierung) zurückführt. Dieser Ansatz gehört zum Kreis all jener soziologischen Verhaltens- und Handlungstheorien, welche der sogenannte „methodologische Individualismus“ verbindet. Dieser sieht die nähere Untersuchung einzelner Handlungs- und Entscheidungsträger vor. Mit dieser Theorie versuchen die Neoformalisten zwar auch die Prozesse auf Publikumsseite zu erklären, doch bereits das Konzept des „real viewers“ als eines letztlich bloß hypothetisch gesetzten Betrachters weist der *rational choice theory* für die Rezeptionsforschung innerhalb des Wisconsin-Ansatzes relativ wenig Spielraum zu. Angewendet auf die Erforschung der kollektiven Wahrnehmung und des kollektiven Verhaltens wäre das Konzept des *rational choice* durchaus mit dem methodischen Individualismus vereinbar; allerdings in dem Sinne, dass die tatsächlich oder vermeintlich rationalen Strategien der Kulturschaffenden weitgehend unabhängig von der historisch überprüfbaren Wirkung der betreffenden Kulturprodukte sind. Schon Max Weber hatte sich im Zusammenhang mit seinem Entwurf der „verstehenden Soziologie“ mit der Frage nach dem *Sinn* des sozialen Handelns beschäftigt. Er gelangte dabei zu dem Schluss, dass die Ansicht zu vermeiden sei, „der unvermeidlich (relativ) rationalistische Charakter der *Begriffsbildung* bedeute den Glauben an das *Vorwalten* rationaler Motive [...]. [Herv. i. O.]“¹³²⁵ Das lässt sich als ein Hinweis darauf verstehen, dass rationales scheinendes Streben und Handeln eben nicht bloß „faktisch“ vorliegt und der Entdeckung durch einen neutralen, retrospektiven Beobachter harrt. „Rationalität“ ist lediglich ein Bewertungskriterium und als ein solches nicht nur abhängig von der weltanschaulichen Perspektive, sondern auch vom theoretischen Ausgangspunkt der Forschung und ebenso von der jeweiligen wissenschaftlichen Fragestellung. Folglich stellt Rationalität im Zusammenhang mit dem Verhalten von Individuen und Kollektiven immer ein *interpretatives Konstrukt* dar. Nach Weber unterscheiden sich Geschichte und Soziologie gerade dadurch von anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen wie etwa der Ästhetik, dass sie sich eben nicht mit dem eigentlichen (i.e. richtigen oder gültigen), sondern nur mit dem empirisch überprüfbaren Sinn befassen.¹³²⁶ Genau diesen Einwand klammern die Neoformalisten konsequent aus. Ob beabsichtigt oder nicht, der Neoformalismus stellt eine objektiv vorliegende, faktische, intersubjektiv überprüfbare Rationalität nicht einmal dahin gehend

1324 Vgl. Bordwell: *A Case for Cognitivism*, S. 12; Bordwell: *Viewers's Share*, S. 8f.

1325 Weber: *Methodologische Schriften*, S. 295.

1326 Vgl. Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 3f.

in Frage, ob es nicht vielleicht verschiedene Stufen der Rationalität menschlichen Wahrnehmens und Verhaltens geben könnte. Denn je nach individuellem Bildungsgrad und dem Stand des gesellschaftlich erreichten Wissens kann es in einer bestimmten historischen Situation rational erscheinen, etwa die Schuld an Krankheiten oder wirtschaftlicher Not in den Zauberkünsten verwitweter Frauen oder im vermeintlich unheilvollen Wirken einer religiösen Randgruppe zu suchen. Ganz ähnlich steht es im Fall der Populärkultur niemals a priori fest, ob die Produkte entsprechend den Intentionen der Kulturschaffenden verstanden wurden, da jedes Publikum nach Bildung, Alter, Schicht etc. differenziert ist. Derartige Einwände werden im Neoformalismus kaum diskutiert, geht es doch auch nicht so sehr um die Problematik des gesellschaftlichen Wahrnehmens und Handelns, sondern um die handwerklichen Strategien der Filmkunst. Daher liegt das Hauptaugenmerk auf Seiten der Produktion und hier vornehmlich auf den kreativen Entscheidungen von Individuen.

Bordwell/Thompson haben seit Beginn ihrer filmtheoretischen Arbeit die Weichen in Richtung auf eine personenzentrierte Filmforschung gestellt. Bereits in *Film Art* plädierten sie für eine Sichtweise, die sich an den Entscheidungsträgern innerhalb der Filmproduktion orientiert. Die Frage nach dem federführenden Einfluss einer einzelnen Person sei ihrer Meinung nach lediglich im Fall des Hollywood-Studiosystems etwas schwieriger zu beantworten; aber selbst die stark arbeitsteilige kommerzielle Filmproduktion biete letztlich nur drei Entscheidungsinstanzen an, die als die eigentlich Verantwortlichen in Frage kommen: Produzent, Drehbuchautor und Regisseur.¹³²⁷ Damit knüpft der Neoformalismus direkt an die in der frühen Filmtheorie offen gebliebene Frage nach dem filmhandwerklich Hauptverantwortlichen (i.e. dem „Schöpfer“) an. Weil die ausgeprägte Arbeitsteilung gemeinsame Ziele der am Herstellungsprozess Beteiligten und damit eine Art kollektiver Autorschaft verhindere, kanalisieren sie ganz im Gegenteil die Entscheidungsgewalt bei einem Einzelnen:

„[...] studio division of labor denies film workers common goals and shared decision making. Moreover, if we consider not only control and decision making but also 'individual style', it must be admitted that certain studio workers leave recognizable and unique traces on the films they make. [...] In general, the director's role comes closest to orchestrating all of those stages of production which most directly affect how a movie looks and sounds.“¹³²⁸

Warum die Herstellung eines Spielfilms kein gemeinsames Ziel darstellt, führten sie nicht weiter aus, denn sie zielten ohnehin in erster Linie darauf ab, die herausragende Bedeutung des Regisseurs zu untermauern. Die neoformalistische Filmtheorie setzt letztlich eine personalisierte Entscheidungsinstanz bzw. einen im Zentrum stehenden individuellen Entscheidungsträger voraus, um ihr Primärziel der kunstwissenschaftlichen Stilmforschung zu realisieren. Das Bindeglied zwischen modernisierter, anti-freudianischer formalistischer Filmtheorie, kognitivistischer Rezeptionstheorie und der kunstgeschichtlich orientierten Stilmforschung bildet das Modell des *rational agent* bzw. des *rational choice*, wie Bordwell/Thompson ausführen: „Within a concrete production situation, the filmmaker must choose what techniques to employ. Typically, the filmmaker makes certain technical

1327 Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 30f.

1328 Ebd., S. 30.

choices and adheres to them throughout the film.“¹³²⁹ Die Entscheidungen also, die während eines Filmentstehungsprozesses fallen, lassen sich nach ihrer Meinung im Regelfall auf die rationalen Absichten und Antriebe einer exponierten, kreativ tätigen Einzelperson zurückführen. Bordwell spricht von einem „rational agent model of creativity“ und nennt in diesem Zusammenhang als ein zentrales Anliegen seines filmwissenschaftlichen Projekts „[...] the idea that the filmmaker selects among constructional options or creates new choices. Our task becomes that of reconstructing, on the basis of whatever historical data one can find, the creative situation the filmmaker confronts.“¹³³⁰ Davon ausgehend lässt sich die Existenz der für eine kunstwissenschaftliche Forschung wichtigen *individuellen* filmhandwerklichen Merkmale in der Filmproduktion begründen. Auch sie werden im Neoformalismus unter dem Begriff „Stil“ als der systematischen Verwendung kinematografischer Verfahren in einem bestimmten Filmwerk zusammengefasst (s.o.).¹³³¹ Stil bzw. *film style* steht für eine zwar historisch gebundene, doch stets vernunftgeleitete, intentionale und persönliche Komponente im Filmschaffen: „The film's style results from a combination of historical constraints and deliberate choice.“¹³³² Der hauptverantwortliche Filmschaffende (aus neoformalistischer Sicht meist der Regisseur) stellt einen solchen *rational agent* dar: Er bestimmt nicht nur über die strategische Umsetzung und finale handwerkliche Gestaltung des jeweiligen Projekts, sondern vermag letztlich auch die kollektive Rezeption in enge Bahnen zu zwingen und die Polysemie der Bilder einzuschränken – weshalb die Rezeption nur ein untergeordnetes Feld in der neoformalistischen Filmforschung bleibt. Noch 2017 unterstrich Bordwell den außerordentlichen Stellenwert der Regie:

„[...] filmmakers are indebted to their forebears and their contemporaries. [...] I consider individual feature films as a repository of creative decisions, alternative pathways through a maze of storytelling options. [...] Filmmakers make educated guesses about what will grab audiences.“¹³³³

Im Neoformalismus gelten Regisseure als erfahrene „practical psychologists“ die ihr Zielpublikum kennen und daher die Bandbreite der möglichen Lesarten abzuschätzen wissen.¹³³⁴ Dieses Argument ist insofern zutreffend, als Filmschaffende sich stets in einem gemeinsamen historischen und kulturellen Nexus mit ihrem Publikum befinden und daher in weiten Teilen auf einen gemeinsamen Erfahrungsschatz zugreifen. Aber die Stoßrichtung des Arguments ist eine andere: es soll lediglich untermauern, dass eine nähere Beschäftigung mit der eigentlichen *Filmwirkung* bestenfalls zweit-rangig ist. So haben Bordwell/ Staiger/Thompson in ihrer gemeinsamen Studie zur Stilgeschichte des Hollywoodfilms hervorgehoben, dass der „klassische Film“ (i.e. die audiovisuelle Narration) die möglichen Lesarten des Publikums in den meisten Fällen deutlich eingrenze.¹³³⁵ In dieser betont individualisierenden Perspektive bedingen sich das kognitivistische Konzept des rationalen, individuellen Entscheidungsträgers und das kunstgeschichtlich orientierte Konzept des persönlichen Stils

1329 Ebd., S. 334.

1330 Bordwell: *Poetics of Cinema*, S. 28.

1331 Vgl. Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 50.

1332 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 334.

1333 Bordwell: *Reinventing Hollywood*, S. 1, 3 u. 5, vgl. S. 416ff.

1334 Vgl. Bordwell: *Common Sense*, S. 10; Bordwell: *Viewer's Share*, S. 17; Bordwell: *A Case for Cognitivism*, S. 29.

1335 Vgl. Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 38.

wechselseitig. Das wird anhand von Aussagen wie der folgenden deutlich:

„[...] a director directs not only the cast and crew. A director directs us, directs our attention, shapes our reaction. Thus the filmmaker's technical decisions make a difference in what we perceive and how we respond. We can speak not only of the individual *film's* style but also of the *filmmaker's* style. [Herv. i. O.]“¹³³⁶

Der Regisseur gilt als ein – in seinem historischen Kontext und innerhalb der jeweiligen filmhandwerklichen Tradition – weitgehend *frei entscheidender Künstler*. So hat Thompson programmatisch für das gesamte Wisconsin-Projekt ausdrücklich festgehalten: „Neoformalism assumes that artists are rational agents, making choices they judge appropriate to an end they have in view. Artists have intentions, even if the results they achieve are often unintentional.“¹³³⁷ Das Filmgewerbe und insbesondere die eigentliche Filmherstellung sollen als eine Abfolge rationaler, zielorientierter Entscheidungen und Maßnahmen von Einzelpersonen untersucht werden. Bordwell hat das 2008 zur methodologischen Grundentscheidung („methodological default“) der neoformalistischen Kinopoetik erklärt und zudem forschungspraktisch richtungsweisend festgehalten:

„However strong tradition may be, though, filmmakers still have choices about how they will utilize the options available to them. [...] as a point of departure, it's fruitful to assume that a filmmaker makes choices in order to achieve some purposes, as those might be defined in the tradition in which the filmmaker works.“¹³³⁸

Die ursprüngliche neoformalistische Programmatik wird damit bis in die Gegenwart weitergetragen, denn Bordwell hatte bereits 1989, in einem Plädoyer für die Historische Poetik als dem alternativen und wissenschaftlich gesehen stringenter vorgehenden Filmforschungsmodell, eingefordert:

„[...] Neoformalist poetics has been especially interested in how, against a background of conventions, a film or a director's work stands out. [...] Neoformalism balances a concern for revealing the tacit conventions governing the ordinary film with a keen interest in the bizarre film that, subtly or flagrantly, challenges them. [...] Neoformalist poetics has relied upon three explanatory schemes, adjusted to cases at hand: a *rational-agent* modell, an *institutional* model, and a *perceptual-cognitive* model. The first follows from the concept of the filmmaker's choosing among constructional options. [...] The institutional dimension [...] forms the horizon of what is permitted or encouraged at particular moments. [...] a perceptual-cognitive model has been used [to describe and explain the effects of various constructional tactics. [Herv. i. O.]“¹³³⁹

Diese Erläuterungen über die Absichten und Ziele des Neoformalismus stellen klar, inwieweit das Interesse an geschichtlichen Prozessen im Zusammenhang mit der Filmherstellung tatsächlich von einem Antrieb zu einem Verstehen von darüber hinausgehenden gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Prozessen und Situationen der Vergangenheit geleitet ist. Der geschichtliche Kontext, den die Historische Poetik immerhin zu untersuchen beabsichtigt, dient einerseits als Folie, vor der sich individuelle Strategien (v.a. jene der Regieführung) abheben. Andererseits wird dieser Kontext z.T. aus der filmhandwerklichen Tradition selbst gebildet – einer Tradition, die im Neoformalismus ohnehin hauptsächlich als das Ergebnis der Verbreitung und Durchsetzung besonderer individueller Stile zu anerkannten „group styles“ gilt. Auf dieser Grundlage erhebt sich die historisch-poetische Forschung des Wisconsin-Projekts, die im Kern eine fokussierte *kunsthistorische Stilkunde* darstellt.

1336 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 334; vgl. Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 52.

1337 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 35.

1338 Bordwell: *Poetics of Cinema*, S. 29.

1339 Bordwell: *Historical Poetics of Cinema*, S. 382-383; vgl. Bordwell: *Reinventing Hollywood*, S. 12.

III.4.4.2 Wissenschaftliche Stilgeschichte

Da neoformalistische Filmgeschichtsschreibung beabsichtigt, das Kino als eine eigene, unabhängige Kunstform zu behandeln, ziehen ihre Vertreter häufig Vergleiche zwischen Kinematografie und Malerei. So gab Bordwell in einem Vortrag von 1994 zum Actionfilm *Die Hard* (USA 1988) an:

„Für jeden Van Gogh stehen viele, viele traditionelle Genremaler im 19. Jahrhundert. Für Salvatore Dalís 'Vorahnungen des Spanischen Bürgerkrieges mit gekochten Bohnen garniert' stehen wesentlich mehr Bilder wie 'Collective Farm Holidays' und andere Traditionalisten. Für jeden David Lynch stehen viele andere Filme, die den Hintergrund bereitet haben, vor dem wir Lynchs Innovation wahrnehmen. [...] das klassische Kino bleibt ein zentraler Ausgangspunkt für die Entwicklung anderer Traditionen.“¹³⁴⁰

Wie in der Malerei stehen auch die Schaffenden des Filmhandwerks unter dem Druck stilbildender Traditionen („pressures of cinematic tradition“); und wie in der Malerei und anderen Künsten heißt es auch in der Filmkunst, bestimmten Regeln und Prinzipien zu folgen.¹³⁴¹ Schon ihre Studie zum „klassischen“ Stil Hollywoods leiteten Bordwell/Staiger/Thompson wie folgt ein:

„We will look at American studio filmmaking much as an art historian would trace the stylistic traits and business transactions of Parisian academic painting in the nineteenth century, or as a historian of music would examine the aesthetic and economic forces involved in the development of Viennese classicism. We take Hollywood seriously, treating it as a distinct mode of film practice with its own cinematic style and industrial conditions of existence.“¹³⁴²

Diese offene Anlehnung an die traditionelle Kunstwissenschaft ist kein bloß rhetorischer Zug. Die Filmkunst bedarf in dieser Sicht derselben Behandlung wie die bildenden Künste, d.h. einer besonderen Würdigung der einzelnen Werke und ihrer Schöpfer. Allerdings ist selbst die derart verfahrenende Kunstgeschichte keine „neutrale“ kulturwissenschaftliche Forschung, sondern zu jedem Zeitpunkt mittels der mit ihr verbundenen Werkanalysen, Kategorien, Periodisierungen, Stil- und Werkreihen etc., wie auch durch außerwissenschaftliche Bewertungs- und Distinktionsstrategien, eng mit dem komplexen sozialhistorischen Nexus verwoben, den es für die Geschichtswissenschaft erst zu untersuchen gilt.

Was aber will nun eine neoformalistische „Filmgeschichtsschreibung“ leisten, die sich vornehmlich als „empirische und historische Poetik des Kinos“¹³⁴³ versteht? Darauf gab Bordwell schon 1989 folgende Antwort: „To study the history of filmmaking is at least in part to bring to light the schemata for narrative and style employed by filmmakers and audiences.“¹³⁴⁴ Die Poetik des Kinos sei vor allen Dingen an der Erforschung der konstruktiven Prinzipien des Filmschaffens interessiert und sie verfare dabei nicht bloß empirisch, sondern ziele auf das Aufdecken und Sammeln von Tatsachen ab („to discover facts and truths about films“).¹³⁴⁵ Dass es sich hauptsächlich um eine *Stilkunde* mit Fokus auf individuellen Künstlern und herausragenden Werken handelt, wird bis

1340 David Bordwell: *DIE HARD und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos* [S. 151-201], in: Andreas Rost (Hrsg.): *Der schöne Schein der Künstlichkeit* (Frankfurt, a. M., 1995), S. 200. Der Vortrag wurde am 20.06.1994 gehalten und für die darauffolgende Veröffentlichung ins Deutsche übersetzt.

1341 Vgl. Bordwell: *Reinventing Hollywood*, S. 5 u. 440ff.

1342 Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. xiii.

1343 David Bordwell: *Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik* [S. 109-128], in: *montage/av*, Jg. 18, H. 1 (2009), S. 112.

1344 Bordwell: *A Case for Cognitivism*, S. 29.

1345 Vgl. Bordwell: *Poetics of Cinema*, S. 20 u. 23.

heute ausdrücklich hervorgehoben und bildet eine den der roten Fäden des Wisconsin-Projekts. Schon 1985 begrüßten Bordwell/Thompson den wenige Jahre zuvor von Barry Salt unternommenen Versuch einer wissenschaftlichen Stilgeschichte des Kinos: „[...] we share his goal of close historical study of stylistic trends.“¹³⁴⁶ Bei Thompson findet sich darüber hinaus das Eingeständnis, dass der Neoformalismus zwar nicht ausnahmslos, jedoch überwiegend mit den künstlerisch originellen, handwerklich hochstehenden und anspruchsvollen Werken („highly original, challenging works“) befasst sei.¹³⁴⁷ Parallel dazu räumt Bordwell der *detaillierten Einzelfilmanalyse* ein großes methodisches Gewicht ein. In einer jüngeren Zusammenfassung der neoformalistischen Poetik bemerkt er: „For me, the most interesting questions grow out from particular films.“¹³⁴⁸ In seiner aus dem Jahr 1997 stammenden Schrift mit dem richtungsweisenden Titel *On the History of Film Style* konzipierte seine Filmhistoriografie primär als eine Stilgeschichte des Kinofilms:

„[...] I take style to be a film's systematic and significant use of techniques of the medium. Those techniques fall into broad domains: *mise en scène* (staging, lighting, performance, and setting); framing, focus, control of color values, and other aspects of cinematography; editing; and sound. Style is [...] the texture of the film's images and sounds, the result of choices made by the filmmaker(s) in particular historical circumstances. [...] We may speak of *individual* style – the style of Jean Renoir or Alfred Hitchcock or Hou Hsiao-Hsien. We may talk of *group* style [...]. In either case we will be talking [...] about characteristic technical choices [...]. We may also be talking about other properties, such as narrative strategies or favored subjects or themes. [...] The history of film style is part of what is broadly taken to be the aesthetic history of cinema. [...] Historians of film style seek to answer two broad questions: What patterns of stylistic continuity and change are significant? How may these patterns be explained? [Herv. i. O.]“¹³⁴⁹

Diese Ausführungen werden ergänzt durch eine spätere, dazu komplementäre Aussage Bordwells:

„Philosophers of art have long debated how to define the concept of style. Expressive theories treat style as the manifestation of artistic personality or emotional states, rhetorical theories treat style as a matter of impact on the audience, and objective theories consider that it consists of objective properties of the artwork's formal design. Then there are conceptions of *period style*, *national style*, and the like. All of these ideas have proven fruitful for researchers studying the poetics of arts. [Herv. i. O.]“¹³⁵⁰

Die genannten Punkte bilden zugleich die wichtigsten und am ergiebigsten scheinenden Bereiche der kinematografischen Stilforschung. Die neoformalistische Poetik umfasst im Grunde alle diese Erscheinungsweisen kunstwissenschaftlicher Stilistik. Wie im Fall der bildenden Künste kann (und soll) es etwa um die Behandlung individueller Aufnahme- und Erzähltechniken, um die Definition von Stilepochen, die Bildung von Werkreihen, um detaillierte Werkvergleiche etc. gehen.

Im Anschluss an das filmtheoretische Werk André Bazins hat Bordwell eine Art methodischen Leitfaden der *Poetik* erstellt. Sie strebe nicht nur die Aufdeckung der „umfassenden Prinzipien“ des Filmhandwerks und die Erforschung der „Materialien, Formen und Konstruktionsprinzipien des Filmemachens im Rahmen verschiedener Traditionen“ an, sie will auch drei zentraler methodischer Forderungen entsprechen: erstens, detaillierte und möglichst „exakte“ Filmanalysen vorzulegen, die eine profunde Kenntnis der einzelnen Werke voraussetzen; zweitens, die filmischen, schriftlichen und sonstigen Quellen der Filmemacher aufzufinden und auszuwerten; drittens schließlich, zu „be-

1346 Bordwell/Thompson: *Toward a Scientific Film History*, S. 230, vgl. S. 224.

1347 Vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 32.

1348 Bordwell: *Poetics of Cinema*, S. 19.

1349 Bordwell: *On the History of Film Style*, S. 4.

1350 Bordwell: *Poetics of Cinema*, S. 19.

grenzten Generalisierungen“ vorzustoßen, indem sie unterschiedliche Filmemacher aus verschiedenen Ländern vergleicht und erst dadurch die Grundlage einer transnationalen filmischen Stilgeschichte schafft.¹³⁵¹ Ergänzend nennt er noch drei „substantielle“ Lektionen aus Bazins filmtheoretischem Werk, die in das Repertoire der neoformalistischen Filmgeschichtsschreibung einfließen sollen: zum einen ontologische Betrachtungen des Filmmediums, worunter nicht nur die Aufdeckung der medienspezifischen „Prinzipien“ fällt, sondern auch die Beschreibung teleologischer Entwicklungen und die Aufstellung kinematografischer Stil-Epochen; zum anderen die Untersuchung des „filmstilistischen Wandels“ und seiner Ursachen, Wirkungen, Folgen etc., sowie die Erklärung von Kontinuitäten und Veränderungen in der ästhetischen Entwicklung der Kinematografie bzw. des Filmmediums; als dritte substanzielle „poetologische“ Lektion schließlich, müsse es immer auch um funktionale Erklärungen der beobachteten stilistischen Veränderungen gehen.¹³⁵² Diesen konkretisierten methodologischen Aspekten und Interessenschwerpunkten der neoformalistischen Filmgeschichtsschreibung stehen einige weitere methodologische Forderungen, erkenntnisleitende Grundpositionen zur Seite; so die vielfach erhobene Forderung nach kausalen, funktionalen und teleologischen Erklärungen anstelle von (Hyper-)Interpretationen.¹³⁵³ Den forschungspraktischen Inhalt seiner *Historischen Poetik* fasst Bordwell zu sechs zentralen Gegenstandsbereichen zusammen: „particulars, patterns, purposes, principles, practices and processing“.¹³⁵⁴ Einige der genannten Punkte entsprechen den Minima wissenschaftlichen Arbeitens, in der neoformalistischen Filmgeschichtsschreibung ist all das jedoch verklammert durch das primäre Erkenntnisinteresse an der Stilistik und an ästhetischen Aspekten.¹³⁵⁵ Dem Fokus auf die Regeln und Konstruktionsprinzipien in der Anfertigung von Film(kunst)werken entspricht eine primär an ästhetischen Fragestellungen orientierte Behandlung der Untersuchungsgegenstände Filmmedium und Kinematografie. Andere Fragestellungen, etwa „the economic patterns of film distribution“, „the growth of the teenage audience“ oder „the ideology of private property“ werden bestenfalls als peripher betrachtet.¹³⁵⁶ Solch ein Standpunkt bleibt insofern fragwürdig, als er z.B. den Aspekt übergeht, dass Jugendliche ein wichtiges – wenn nicht das wichtigste – Zuschauerkontingent von Kino und TV bilden. So bescheinigt er etwa der Sozialgeschichte relativ wenig Erklärungskraft auf dem Gebiet der „aesthetic history of cinema“.¹³⁵⁷ In der Zurückweisung des kulturwissenschaftlichen bzw. „kulturalistischen“ Standpunktes offenbart Bordwell zudem ein stark verkürztes Ver-

1351 Vgl. Bordwell: *Bazins Lektionen*, S. 111ff.

1352 Vgl. ebd., S. 117ff.

1353 Vgl. Bordwell: *Contemporary Film Theory*, S. 23; Carroll: *Prospects for Film Theory*, S. 58f.; Bordwell: *A Case for Cognitivism*, S. 17.

1354 Vgl. Bordwell: *Poetics of Cinema*, S. 24.

1355 Vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 7ff.; Bordwell: *Historical Poetics of Cinema*, S. 371.; Bordwell: *On the History of Film Style*, S. 4f.

1356 Vgl. Bordwell: *Historical Poetics of Cinema*, S. 371f.; Bordwell: *Poetics of Cinema*, S. 23f. u. 30f.

1357 Vgl. David Bordwell: *Films and the Historical Return*, in: *David Bordwell's website on cinema* – www.davidbordwell.net [Online-Portal], März 2005 [URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>], PDF-Dokument mit den Seitenzahlen 1-9, hier S. 1. Zuletzt eingesehen am 20.04.2014.

ständnis von Geschichte und Geschichtlichkeit, wenn er zu bedenken gibt:

„Of course one could argue that *all* historical explanations are necessarily social (or cultural) at the end of the day. [...] but it's plainly false. Geologists offer historical explanations about the formation of land masses and the oceans, and evolutionary biologists explain mating habits of species in ways that don't invoke subcultures. I find it hard to imagine a convincing sociocultural explanation for why film stock was standardized at a width of 35mm. [Herv. i.O.]“

Physikalische Erdgeschichte lässt sich nicht als eine von Menschen bewerkstelligte, überlieferte und damit interpretationsbedürftige *Geschichte* i.e.S. lesen. Ebenso wenig überzeugt das Beispiel der Evolutionsbiologie, denn das Konzept der Subkultur ist bereits dem Wort nach nur auf menschliche Gesellschaft anzuwenden, daher weder auf andere Spezies übertragbar noch ein sinnvolles Instrument zur Untersuchung der Humanbiologie. Überdies ist strittig, welchen weiteren Erkenntniswert historische Erklärungen rein technisch-industrieller Einheitsmaße haben können.

Diese bis in die Gegenwart reichende, grundsätzlich ablehnende Haltung gegenüber solchen ökonomischen, sozialen oder politischen Fragestellungen, die Bildtonerzählungen nur zu ihrem Ausgangspunkt wählen, um dann weiter ausgreifende Problemkreise zu behandeln, hat dem Neoformalismus immerhin den Vorwurf der Ahistorizität eingebracht.¹³⁵⁸ Der US-amerikanische Filmwissenschaftler Bill Nichols hat diese Kritik bereits 1989 lanciert, als er zu Bordwells *Historischer Poetik* anmerkte, es handle sich letztlich um ein Forschungsprogramm, „[...] that achieves coherence by excluding history and subjectivity [...]“. ¹³⁵⁹ In der Tat sieht der Neoformalismus die in den Vordergrund gerückten Prinzipien der Konstruktion von Kunstwerken grundsätzlich als eher autonom und selbstreferentiell an. Weil die Komposition von Werken der Kunst in den meisten Fällen auf handwerkliche, formale und werkimmanente Verfahren und Strategien zurückgehe, so Bordwell, komme ihrer Behandlung ein methodischer Vorrang („methodological priority“) zu.¹³⁶⁰ Trotz dieser auf ästhetische Fragen fokussierten Perspektive betrachten die Neoformalisten ihr poetologisches Unternehmen als einen dezidiert *historischen* Zugriff auf ihren Untersuchungsgegenstand. Zur Frage, welches methodische und forschungspraktische Vorgehen der Wisconsin-Ansatz favorisiere, führt Thompson aus: „Neoformalism [...] grounds analysis of individual films in historical context based upon a concept of norms and deviations.“¹³⁶¹ Dieser historische Kontext, den Thompson als Korrektiv der Analyse vorsieht, beschränkt sich also weitgehend auf das Ästhetische und Handwerklich-Technische – er bleibt auf die genannten, vorherrschenden „Normen“ in der Filmherstellung eingengt. Der programmatisch in den Vordergrund gerückte, vermeintlich historisierende Charakter des Wisconsin-Ansatzes entspringt hauptsächlich dessen paradigmatischer Ablehnung aller psychoanalytisch beeinflussten Filmforschungsrichtungen zusammen. An sie richten die Neoformalisten wiederum den Vorwurf der Geringschätzung historischer Kontexte. Das Pochen auf eine

1358 Vgl. Hartmann/Wulff: *Vom Spezifischen des Films*, S. 9 u. 13.

1359 Bill Nichols: *Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Film Theory* [S. 49-77], in: Jane Gaines (Hrsg.): *Classical Hollywood Narration – The Paradigm Wars* (London u.a., 2000), 2. Aufl., S. 75, vgl. S. 62f. u. 66. Der Artikel wurde erstmals 1989 veröffentlicht.

1360 Vgl. Bordwell: *Historical Poetics of Cinema*, S. 377.

1361 Thompson: *Breaking the Glass Armour*, S. 21.

„historische“ Herangehensweise hat wenig mit einem genuin geschichtswissenschaftlichen Erkenntnisinteresse zu tun.

Während nun in Thompsons Aussage der Interessenfokus bereits indirekt auf der Einzelwerkanalyse („individual films“) liegt, bleibt es aber weiterhin offen, was genau diese Normen (und Abweichungen) im Sinne eines historischen Kontexts beschreiben. In der Tat hängen Einzelwerkanalyse, die Betonung individueller künstlerischer Kreativität und der Antrieb zur Stilmforschung eng zusammen; ebenso die zentralen neoformalistischen Begriffe Modus, Norm und Stil. Das zeigt sich in diversen filmgeschichtlichen Beiträgen des Wiscosin-Projekts. In *The Classical Hollywood Cinema* beschäftigten sich Bordwell/Staiger/Thompson mit Hollywood als einem spezifischen Modus der Filmherstellung („mode of film practice“), der letztlich das „klassische“ Kino begründet habe. Der Begriff *Modus* steht darin zum einen für die jeweilige soziale Organisationsform der Produktion.¹³⁶² Zum anderen beschreibt er die in mehreren Werken charakteristisch auftretenden Erzähltechniken bzw. eine „[...] significant unity among historically specific narrational strategies.“¹³⁶³ Des Weiteren gilt Begriff des Modus als Pendant zu Stil-Begriff, da er für den zur Norm ausgewachsenen Stil steht:

„The relations between film style and mode of production are [...] reciprocal and mutually influencing. A mode of film practice, then, consists of a set of widely held stylistic norms sustained by and sustaining a mode of film production. Those norms constitute a determinate set of assumptions about how a movie should behave, about what stories it properly tells and how it should tell them, about the range and functions of film technique, and about the activities of the spectator.“¹³⁶⁴

Die Autoren legen damit offen, dass sich alle zentralen Gegenstandsbereiche ihrer Filmforschung letztlich um den Stilbegriff herum gruppieren. Aus Stilen einzelner Werke formt sich die Tradition einer bestimmten (lokalen, regionalen oder nationalen) Filmherstellung aus, die früher oder später prägenden Einfluss auf Erzählstrategien und -inhalte gewinnt und schließlich auch die Wahrnehmung des Publikums mitbestimmt. Daher ist ein weiterer Kernbegriff der neoformalistischen Film-analyse die *Norm*. Jeder Modus werde erst durch historisch gewachsene, extrinsische Normen konstituiert, d.h. durch allmählich ausgeformte Gewohnheiten, einvernehmliche Standards und/oder offizielle Richtlinien, „[...] welche sich an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten herausgebildet haben, um die filmische Thematik, die filmischen Formen und Stile zu reglementieren.“¹³⁶⁵ Zum anderen, so Bordwell, erschaffe jedes Werk seine eigene, intrinsische Norm, indem es seinen Betrachtern von Anfang an eine eigene, charakteristische Erzählweise präsentiert: „[...] the viewer tends to base conclusions about narrational norm upon the earliest portions of the syuzhet.“¹³⁶⁶ Damit wird eine Art dialektisches Verhältnis etabliert: intrinsische Normen wachsen über die Zeit zu extrinsischen Normen aus, die wiederum einen übergreifenden Modus der Filmproduktion begründen können, der dann auf jede einzelne Produktion einwirkt. Hinter diesem Konzept verbirgt sich eine stark auf das Formalästhetische und das Stilistische eingeeengte Orientierung der Quellenanalyse:

1362 Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 9.

1363 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 150.

1364 Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. XIV.

1365 Bordwell: *Bazins Lektionen*, S. 110.

1366 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 151.

„[...] the more an element recurs within a film or body of films, the more it is taken for granted by the spectator and the more it contributes to forming a tacit standard. If every scene is presented in a comparable fashion – e.g., restricted syuzhet handling, spatial continuity, and so forth – this will constitute an intrinsic norm. There is thus some justification for statistical study, especially of stylistic features.“¹³⁶⁷

Stil bildet daher einen Kernbegriff und zugleich das Primärinteresse der neoformalistischen Filmforschung. Bordwell betrachtet zudem *Einfluss* als wichtige filmhistoriographische Kategorie:

„Influence describes the inspiration that an individual, a group, or a film can provide for others. [...] In the arts, influence is often a matter of one artists's getting ideas from other artists' works but then pursuing those ideas in a personal way. [...] A body of work by a group of directors may also influence later films. [...] Influences are particular kinds of causes, so it is not surprising that influences may involve both individual activity and group activity.“¹³⁶⁸

Die Entwicklung der Kinematografie erscheint somit als eine Kette individueller Einflüsse innerhalb überschaubarer Produktionskollektive (z.B. „Regieschulen“). Der Neoformalismus interessiert sich folglich für „film movements“, d.h. für Gruppen von Filmschaffenden, die in einer bestimmten Periode und/oder in einem bestimmten nationalen Kontext Werke geschaffen haben, die stilistische und formale Gemeinsamkeiten aufweisen; ebenso für die von den Filmschaffenden bewusst geteilten formalen, ästhetischen und erzählerischen Leitvorstellungen.¹³⁶⁹ Komplementär dazu steht das Konzept des Gruppen-Stils. Dazu heißt es bei Bordwell/Staiger/Thompson:

„Historians routinely speak of group style in other arts: classicism or the Baroque in music, Impressionism or Cubism in painting, Symbolism or Imagism in poetry. Cinema has its own group styles; German Expressionism, Soviet montage cinema, and the French New Wave afford time-honored instances.“¹³⁷⁰

Auch im Fall der Spielfilmproduktion können gewisse individuelle Einflüsse geltend gemacht werden. Doch die forschungspraktische Betonung dieses Moments schränkt die Perspektive der Erforschung, Analyse und Interpretation von Spielfilmquellen deutlich ein (s.u.). Der Stil wird nicht allein in traditioneller kunstgeschichtlicher Manier zur Analyse von individuellen Merkmalen in Einzelwerken und Werkreihen, oder zur Untersuchung von „Einflüssen“ verschiedener Produktionen herangezogen, sondern dient auch als Mittel der *relativen Chronologie*. Die historische Perspektive der neoformalistischen Filmforschung besteht auch in der Orientierung an den Methoden der Altertumswissenschaften, insbesondere der Archäologie. So führte Bordwell im Jahr 2005 zur Verteidigung der von ihm vorangetriebenen Filmkunstgeschichte (bzw. „history of film art“) aus:

„The odd thing is that in disciplines that study other media, it's perfectly normal to pose formal and stylistic questions. [...] Historians of art and architecture trace the development of styles across periods. [...] There are histories of Japanese verse forms, of Egyptian funerary culture, of African maskmaking.“¹³⁷¹

Tatsächlich können und sollen die aufgestellten Stilreihen und offengelegten stilistischen Verflechtungen auch zur Identifikation und Einordnung von einzelnen Quellen verhelfen – zur Einordnung zählt außerdem die *Datierung* von Spielfilmen, wozu auch Stilanalyse und -vergleich dienen, wie Bordwell noch 2008 explizit festhielt.¹³⁷² Die filmgeschichtliche Stilforschung soll, ähnlich wie in

1367 Ebd., S. 152.

1368 David Bordwell: *Doing Film History*, in: *David Bordwell's website on cinema – www.davidbordwell.net* [Online-Portal], September 2008 [URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/doing.php>], PDF-Dokument mit den Seitenzahlen 1-17, hier S. 8-9. Zuletzt eingesehen am 20.04.2014.

1369 Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 451f.

1370 Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 3.

1371 Bordwell: *Films and the Historical Return*, S. 3.

1372 Vgl. Bordwell: *Doing Film History*, S. 3, 7 u. 9; David Bordwell/Kristin Thompson: *Film History: An*

vielen Altertumswissenschaften, zu Werkreihen, Werkstätten bzw. Schulen und damit zu festeren chronologischen Netzen mittels stilistischer Periodisierung führen. Die altertumsgeschichtlichen Kontexte sind ganz andere, weil deutlich informationsärmere, als jene der Neuzeit. Wozu kann also die Stilfeorschung eines „Kunstgegenstandes“ bzw. eines historischen Quellenmaterials dienen, das in der im Vergleich dazu deutlich informationsreicheren Spätmoderne entstand? Es stellt sich zumindest die Frage, inwieweit derartige methodische Konzepte samt der zugehörigen Nomenklatur (Stil, Typus, Einfluss, Gattung etc.) überhaupt in die *zeitgeschichtliche* Forschung übertragbar und von Nutzen sind. Mit Blick auf das Wisconsin-Project heißt das: Zu fragwürdigen Konzepten wie der methodologisch kaum haltbaren Ablehnung von Interpretationsleistungen zugunsten eines weitgehend deskriptiven Vorgehens, treten weitere wie die Anwendung von Kategorien wie Stil und „intrinsic excellence“ (i.e. überragende ästhetische Qualität einzelner Werke).¹³⁷³ Wie Bordwell ausführt, hat Letzteres besonderes Gewicht für die filmhistorische Bedeutung des jeweils ausgewählten Quellenmaterials: „Some films are, simply, outstanding by artistic criteria. They are rich, moving, complex, thought-provoking, intricate, meaningful, or the like. At least partly because of their quality, such films have played a key role in the history of cinema.“¹³⁷⁴ Es handelt sich um ein forschungspraktisches Kriterium, das sich gut für individualisierende und personenzentrierte Werk-, Form- und Stilanalysen eignet, welche am Ende zu Lektionen der Meisterregisseure („lessons of the masters“) zusammengefasst werden können.¹³⁷⁵ V.a. in diesem Punkt ergänzen sich die ästhetische und die kognitivistische Komponente des Neoformalismus gegenseitig: will der kognitivistische Rezeptionsansatz die Wahrnehmung des Publikums und ebenso die kreativen Entscheidungen der Filmschaffenden auf strikt rationale mentale Prozesse zurückführen, so drängt die formalästhetisch-kunstwissenschaftliche Perspektive parallel dazu auf eine am Wirken von exponierten Personen ausgerichtete Analyse und Erklärung ausgewählter Werke. Das Hauptinteresse liegt auf dem „intentional act“¹³⁷⁶, d.h. auf bewussten Prozessen, worunter eben nicht nur die Zuschaueraktivitäten fallen, sondern insbesondere auch individuelle Erzählstrategien, Themen- und Motivwahl, handwerkliche Techniken sowie ihr charakteristischer Einsatz. Bordwell hat in seinem theoretischen Basiswerk von 1985 zum Einen betont, dass die detaillierte Werkanalyse in stilkundlichen Untersuchungen Vorrang hat („close analysis is the principal tool“).¹³⁷⁷ Außerdem heißt es darin:

„It seems possible [...] to identify various auteurs' work by their characteristic narrational strategies and patterns. Hitchcock's and Fuller's films are more self-conscious than, say, those of Hawks and Preminger. We can also associate consistent stylistic choices with directorial signatures, such as Lubitsch's reliance upon frame entrances and exits. [...] even if a style possesses a body of rules, there is an indefinitely large number of strategies for

Introduction (Boston, 2003), 2. Aufl., S. 2f. u. 5f.; Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 9ff.; Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 43f.

1373 Vgl. Bordwell/Thompson: *Film History*, S. 5f.

1374 Bordwell: *Doing Film History*, S. 10.

1375 Vgl. Bordwell: *Reinventing Hollywood*, S. 440ff. Bordwell geht es hier um individuelle Stile: „[...] how was the master to maintain his cinematic identity?“ (S. 445).

1376 Vgl. Bordwell: *A Case for Cognitivism*, S. 13.

1377 Vgl. Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 154.

realizing them.“¹³⁷⁸

Der auffällige Bezug auf einzelne (Erfolgs-)Regisseure ist eine zwingende Konsequenz des ästhetischen Blickwinkels. Gerade der Vergleich von handwerklichen Kniffen verschiedener Regisseure und ihre vermuteten gegenseitigen Einflüsse bilden das Grundgerüst der neoformalistischen Filmgeschichtsschreibung. Auch in seinen späteren Vorlesungen folgt Bordwell weitgehend diesem früh festgelegten ästhetisch-kunsthistorischen Programm. Zu den Regie-Arbeiten von Howard Hawks finden sich folgende, geradezu beispielhafte Einlassungen:

„Hawks ist ein interessanter Regisseur, der Stumm- und Tonfilm-Prinzipien miteinander verknüpft, aber mit dem Tonfilm eigentlich zu seinem eigenen Stil findet. [...] An diesem sehr flüssigen und geschmeidigen Stil möchte ich einige Dinge hervorheben. Hawks erreicht darin eine große visuelle Variationsbreite, Ähnliches haben wir in *Der Kongress tanzt* gesehen oder vielleicht mehr noch bei Renoir. Dieses ständige Erforschen verschiedener physischer Aspekte der Figuren – ihr Aussehen aus verschiedenen Blickwinkeln, ihre Beziehung zum Raum um sie herum, vor allem hinter ihnen –, das ist für einen Film, in dem sehr viel geredet wird, eine Menge Abwechslung für die Augen. [...] Die visuelle Vielfalt in Hawks' Inszenierungsstil besteht eigentlich aus vielen Variationen derselben tänzerisch anmutenden Kreisbewegungen.“¹³⁷⁹

Derartige Passagen bilden einen Hauptteil seiner Vortragsinhalte und stellen neben den filmtheoretischen und filmhistorischen Erläuterungen den Großteil der Beiträge des Wisconsin-Projekts. Bereits in ihrer filmtheoretischen Grundlagenschrift haben Bordwell/Thompson diesen Weg vorgezeichnet, als sie darin deutlich machten, dass der erste Schritt jeder kinematografischen Stilanalyse darin bestehe, den jeweiligen Film als ein vollständiges, abgeschlossenes Ganzes zu verstehen: „The first step is to understand how the film is put together as a whole.“¹³⁸⁰ Das ist keineswegs ein zwingender methodischer Schritt und es spricht sogar Einiges dagegen, diese Annahme zum Ausgangspunkt der Analyse historischer Bilderzählquellen zu erheben (vgl. IV.3). Es handelt sich um eine methodisch folgenreiche Vorentscheidung, die eine ganze Reihe problematischer Konzepte in die Diskussion einführt und davon ausgehend versuchen Neoformalisten die Wechselwirkungen filmhandwerklicher Techniken zu theoretisieren. So heißt es zur Arbeit des berühmten Regisseurs Orson Welles:

„Every director directs our attention, but Welles does so in unusual ways. *Kane* offers a good example of how a director chooses between alternatives. By giving up cutting, Welles cues our attention by using deepspace mise-en-scene [...] and sound. [...] Even if Welles avoids the classical Hollywood convention of cutting in such scenes, he still uses film techniques to prompt us to make the correct assumptions and inferences.“¹³⁸¹

Obwohl sich diese Stilanalysen auf objektive Fakten zu berufen versuchen und größtmögliche intersubjektive Überprüfbarkeit anstreben, lässt sich dennoch ein vorwissenschaftliches normatives Moment feststellen, das bereits in der besonderen Würdigung eines Erfolgsfilmes post festum angelegt ist. Noch deutlicher lässt sich das aus der, von Bordwell/Thompson exemplarisch vorgestellten akademischen Filmkritik ersehen, die wesentlich auf den stilkundlichen Analysen aufbaut. Eine häufige und besondere Erwähnung kommt etwa dem Starregisseur Alfred Hitchcock zu:

„Hitchcock long insisted that he made thrillers, not mystery films. For him, creating a puzzle was less important than generating suspense and surprise. [...] *North by Northwest* stands as almost a pure example of Hitchcock's belief that the mystery element can serve as merely a pretext for intriguing the audience. The film's tight causal unity

1378 Ebd., S. 204.

1379 Bordwell: *Visual Style in Cinema*, S. 100 u. 103.

1380 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 335.

1381 Ebd., S. 340-341.

enables Hitchcock to create an engrossing plot that obeys the norms of classical filmmaking. [...] The most straightforward way in which the film's narration controls our knowledge is through the numerous *optical point-of-view* (POV) shots Hitchcock employs. [...] the optical POV shot restricts us only to what that character learns at that moment. Hitchcock gives almost every major character a shot of this sort. [...] Hitchcock also uses unrestricted narration to build up suspense within a single scene. [...] crosscutting and camera movement widen our frame of knowledge and create suspense as to the scene's outcome. [...] a restricted range of knowledge has enabled the narration to spring a surprise on the audience. The same effect gets magnified at the very end. [...] This concluding twist shows once again that Hitchcock's moment-by-moment manipulation of our knowledge yields a constantly shifting play between the probable and the unexpected, between suspense and surprise. [Herv. i. O.]¹³⁸²

Der Name Hitchcock steht im Allgemeinen für das erzählerisch perfektionierte Unterhaltungskino, insbesondere für Kriminalgeschichten. Die Beliebtheit und der finanzielle Erfolg dieser Filme hat den Namen rasch zu einer Art „Marke“ werden lassen, ähnlich wie *Edgar Wallace*, *Arthur Conan Doyle* oder *Agatha Christie*. Problematisch ist in diesem Zusammenhang der Umstand, dass das spätestens seit Beginn der 20er Jahre voll ausgebildete Starsystem in der kommerziellen Kinoproduktion nicht allein auf die Darsteller beschränkt blieb, sondern sich sukzessive auf weitere Instanzen der Filmproduktion ausgedehnt hat; zunächst auf die Regisseure, später dann auf Drehbuchautoren und Produzenten. *Eine auf einzelne Erfolgsregisseure ausgerichtete wissenschaftliche Film-analyse läuft daher immer Gefahr, die Strategien des filmproduzierenden Systems lediglich auf das Feld der Wissenschaft zu übertragen und eine affirmative Funktion auszuüben.* Ähnlich schwer wiegt das allgemeine normative Moment. In Bezug auf Regisseure, Einzelwerke, Stile und Techniken fallen häufig Geschmacksurteile im Gestus von Kennern und Kunstliebhabern. Indirekte Geschmacksurteile finden sich meist in die Argumentation verwoben, etwa in Vergleichen zwischen dem als anspruchsvoll geltenden Kunst- und Experimentalkino einerseits, und dem überwiegend eingängig konzipierten Unterhaltungskino. Folgende Passage verdeutlicht das:

„Nothing in any Hollywood auteur film rivals the idiosyncratic systems of space or time operating in the work of Dreyer, Bresson, Mizoguchi, Straub/Huillet, Ozu, Resnais or Godard. In such works, narration is pervasive, constantly foregrounded, because these modernist works create unique internal *stylistic* norms. Even the most deviant Hollywood films, however, must ground themselves in the external norms of group style. Hitchcock's *Psycho* (1960) is certainly one of the most deviant films ever made in Hollywood since it attacks several fundamental classical assumptions (e.g., the psychological identity of characters, the role accorded to narratio). Yet *Psycho* remains closer to *His Girl Friday* than to *Diary of a Country Priest* (1951) or *Pierrot le fou* (1965). [Herv. i. O.]¹³⁸³

Der in der kommerziellen Produktion von audiovisuellen Narrativen herrschende Zwang zur Orientierung an einer maximalen Zahl an Zuschauern wird hier als nationaler *group style* verhandelt, dem sich ein Filmemacher wie Hitchcock beugen musste. Neben der tendenziell aufwertenden Individualisierung offenbart sich daher ein weiterer Nachteil der strikt ästhetischen Ausrichtung: andere, z.B. ökonomische Sachverhalte werden marginalisiert, das handwerklich-stilistische Moment dagegen überbetont. Überhaupt erscheint hier kollektiver Stil (bzw. *group style*) wie eine unpräzise, wenn nicht gar irreführende Bezeichnung für ein in erster Linie *ökonomisch* bedingtes Phänomen. Direkte Geschmacksurteile finden sich am häufigsten im Zusammenhang mit der Diskussion individueller Techniken und Handgriffe der Filmregie. Zu den berühmt gewordenen französischen Avantgardefilmern Robert Bresson und Alain Resnais führt Bordwell beispielsweise aus:

1382 Ebd., S. 370, 372 u. 374-375.

1383 Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 81.

„Ein Filmemacher, der häufig als eine Art interessanter Parallelerscheinung zu Hitchcock betrachtet wird, ist Bresson. In der Tat wird Bresson im Lauf seiner Karriere zu einem Regisseur mit einer starken Vorliebe für die Montage und verlässt sich in hohem Maß auf nahe Einstellungen; im Gegensatz zu Hitchcock jedoch scheint er weit mehr auf Montagekonzepte zurückzugreifen, die er von Regisseuren wie Pudovkin übernimmt, insbesondere aus der Tradition der sogenannten konstruktiven Montage. [...] In dieser Technik bringt Bresson es im Tonfilm, in Filmen wie *Pickpocket* (F 1959), zu echter Meisterschaft. [...] Diese Art der konstruktiven Montage wird um diese Zeit auch bei anderen europäischen Regisseuren geläufiger. In einem Film wie Alain Resnais' *Muriel* von 1963 findet man eine Rückkehr zur Dynamik und zur Montagetechnik sowjetischen Stils. Der Beginn des Films erinnert an Hitchcock, hat aber diesen mit elliptischer Radikalität auf die Spitze getrieben.“¹³⁸⁴

Auch wenn es sich in manchen Fällen hauptsächlich um rhetorische Mittel oder um saloppe Wendungen handeln mag, so bleiben derartige assoziative und normative Aussagen im Kontext wissenschaftlicher Texte (bzw. Vorträge) fragwürdig. Seinem im Jahr 1995 gehaltenen Vortrag zur Frage nach der Kontinuität des „klassischen Stils“ im Hollywood-Kino stellte Bordwell dementsprechend die These voran, „[...] daß auch dieses Kino seine Schönheit besitzt.“¹³⁸⁵ In dem besprochenen Spielfilm *Die Hard* (USA, 1988) wird in einigen kurzen Sequenzen und Einstellungen ein Produkt der Marke *Rolex* visuell thematisiert. In seinem Vortrag bemerkt Bordwell dazu:

„[...] das Hollywood-Kino braucht die Rolex. Die Rolex als Extra-Objekt verkompliziert die Handlung und verleiht ihr ein wenig zusätzliche Raffinesse. Natürlich hat sie auch eine symbolische Bedeutung. Sobald Holly die Rolex verliert, ist sie nicht mehr *Geschäftsfrau*, die sie war. [...] über die symbolischen, thematischen Implikationen hinaus ist die Rolex ein nettes, kleines Objekt, das auf verschiedenste Weise im Verlauf des Films benutzt wird. Zunächst als Statussymbol, später als etwas, das über Leben und Tod entscheidet. [Herv. i. O.]“¹³⁸⁶

Einerseits zielte Bordwell an dieser Stelle darauf ab, eines der Prinzipien des von ihm postulierten „klassischen Kinos“ zu veranschaulichen. Andererseits zwangen ihn gerade die damit verbundene vorwissenschaftliche Haltung (das „Kunstinteresse“ am Kino) und die darauf aufbauenden wissenschaftlichen Leitsätze – v.a. die Forderung, Spielfilme als abgeschlossene Werke zu behandeln – dazu, auf der bloß formalanalytisch-ästhetischen Betrachtungsebene zu verbleiben. Das bereits in den 80er Jahren im kommerziellen Unterhaltungskino (wie in vielen anderen Bereichen der Unterhaltungsindustrie) auftretende Phänomen des *product placement* bzw. der gezielten Produktwerbung (vgl. Anhang 7) fand keinerlei Erwähnung – die Neoformalisten schätzen den Einfluss von Werbung und Merchandising auf die Gestaltung audiovisueller Erzählungen ohnehin als unbedeutend ein.¹³⁸⁷ Stattdessen würdigte Bordwell den Regisseur John McTiernan, indem er dessen visuelle Erzählweise, das besondere Inszenierungsvermögen, den dynamischen Umgang mit dem Bildformat, eine bisweilen geniale Wahl der filmischen Mittel und die geschickte Aufmerksamkeitskontrolle durch das Mittel der begrenzten Schärfentiefe lobend hervorhob.¹³⁸⁸ Dass den Neoformalisten die Problematik des normativen Umgangs mit ihrem Untersuchungsgegenstand und die Gefahren reiner Geschmacksurteile durchaus bewusst sind, stellen sie selbst klar heraus. So schreibt Bordwell:

„[...] I'm not wholly convinced that evaluation should be purged from stylistic history, any more than I think that political histories shouldn't pass judgement on the actions of individuals or groups. If a historian can condemn Stalin

1384 Bordwell: *Visual Style in Cinema*, S. 175-176.

1385 Vgl. Bordwell: *Die Hard*, S. 152.

1386 Ebd., S. 178.

1387 Vgl. Kristin Thompson: *Storytelling in the New Hollywood: Analyzing Classical Narrative Technique* (Cambridge, 1999), S. 345f.; Bordwell: *The Way Hollywood Tells It*, S. 6.

1388 Vgl. Bordwell: *Die Hard*, S. 182 u. 188-196.

or the Rape of Nanking, why can't she praise Renoir or Ozu?¹³⁸⁹

Hier offenbart sich erneut ein eklatantes Unverständnis gegenüber den Standards geschichtswissenschaftlicher Forschung: Historiker werden dazu ausgebildet, auf das kaum vollständig realisierbare aber stets anzustrebende Ziel der objektiven Darstellung hinzuarbeiten. Während also z.B. in der Politikgeschichte versucht wird, wertende Urteile möglichst zu minimieren, gehören sie zum Gang der kunsthistorischen Stilmforschung dazu, weil zum Einen das Konzept des Stils sehr unscharf ist und weil zum Anderen das gesamte Feld der Ästhetik auf höchst subjektiven und oft schwer verbalisierbaren Sichtweisen beruht. Geht man aber davon aus, dass jede kommerzielle Filmproduktion auf einer ausgewählten literarischen Vorlage, einem speziell erarbeiteten Drehbuch oder zumindest auf einem präzise ausgearbeiteten Drehplan beruht (vgl. Anhang 2, sowie II.3), dann wird bei einer detaillierten formalen Analyse lediglich vom Visuellen ins Textliche zurückübersetzt. Der literarische Inhalt, im Gang der Herstellung einer Bild-Ton-Erzählung bereits vom Text ins Bild, vom Drehbuch ins Filmformat übertragen, wird damit zu weiten Teilen nur verdoppelt. Das trifft umso mehr zu, je stärker die Analyse auf historische Interpretations- und Syntheseleistungen verzichtet und stattdessen nur der Beschreibung und Erklärung von einzelnen erzählerischen Elementen und filmhandwerklichen Techniken den Vorzug gibt. Mit dem Hang zu individualisierenden Betrachtungen stellt sich überdies der Effekt ein, dass die herausragende Bedeutung der Instanz des Regisseurs sozusagen festgeschrieben wird. Die sich daraus ergebenden Erkenntnisse dürften außerhalb der filmhandwerklichen Ausbildung relativ gering sein.

Welche Schlüsse sind zur historischen Perspektive in der neoformalistischen Filmtheorie zu ziehen? Bordwell selbst ist kein Fachhistoriker, sondern ein Filmwissenschaftler der in wissenschaftspolitischer Abgrenzungsabsicht auf Distanz zu psychoanalytischen und anderen konkurrierenden Ansätzen geht und dazu auf eine historische Perspektive pocht. Die von ihm und seinen Mitstreitern angestrebte Kinoforschung soll letztlich, in einem eng abgesteckten interpretativen Rahmen, detaillierte kognitive, physikalische, technische und handwerkliche „Fakten“ zutage fördern und diese einer Stilgeschichte des Films dienstbar machen. Das hier vorgestellte Programm einer historischen Stilkunde bildet den Kern der neoformalistischen Filmgeschichtsschreibung. Es ist die methodologische Grundlage, auf der die historische Perspektive des Wisconsin-Projekts fußt. Im Grunde konzipiert der Neoformalismus die wissenschaftliche Filmforschung diametral entgegengesetzt zur Vorgehensweise in der Geschichtswissenschaft: Er betrachtet seine historischen Quellen als Ausprägungen einer Kunstform und untersucht sie dann, ausgehend von dieser Prämisse, eben nicht als multifunktionale allgemein-kulturelle Faktoren, sondern als Indikatoren einer spezifischen Kunstentwicklung. Diesem Leitinteresse läuft eine weitere Tendenz im Neoformalismus parallel, die sich nicht direkt auf die Filmkunst oder auf die Spezifik des kinematografischen Handwerks bezieht. Es handelt sich um eine Art pointierten *nationalkulturellen* Standpunkt, der nur selten offen artikuliert

1389 Bordwell: *Film and the Historical Return*, S. 4.

wird und der sich überwiegend indirekt im argumentativen Zusammenhang geltend macht.

III.4.4.3 Der Neoformalismus als erneuertes „nationales Programm“

In ihrer stilhistorischen Studie von 1985 beschäftigten sich Bordwell/Staiger/Thompson mit folgender Leitfrage: wenn es in der Filmkunst einen deutschen Expressionismus, ein sowjetisches Montagekino oder einen italienischen Neorealismus gibt, warum kann das Hollywood-Kino dann nicht auch als ein eigenständiger kollektiver Stil aufgefasst werden? Hollywood verfüge laut dem Autor-entrio sehr wohl über einen eigenen, distinkten Stil, man sei es jedoch selbst unter Akademikern nicht gewohnt, das populärkulturelle amerikanische Kino als „klassisch“ zu bezeichnen.¹³⁹⁰ Für die Wisconsin-Forscher steht die Chiffre *Hollywood* bis heute weniger für einen bestimmten lokalen bzw. nationalen kinematografischen Stil, sondern zugleich für das Erzählkino bzw. für audiovisuelle Narration insgesamt. Diesen besonderen Blickwinkel fasst Bordwell folgendermaßen zusammen:

„American cinema is more than a business. Since the late 1910s, Hollywood cinema has constituted the world's primary tradition of visual storytelling, and despite the four decades of industrial upheaval [...], this tradition has remained true to its fundamental premises.“¹³⁹¹

In Anlehnung an die traditionelle Kunstgeschichte führt er zudem aus:

„Classical filmmaking constitutes not just one stylistic school on the same footing as Soviet montage or Italian neorealism. The classical tradition has become a default framework for international cinematic expression, a point of departure for nearly every filmmaker. The premises of classical storytelling have played a role similar to that played by the principles of perspective art. Many different schools of painting, from Renaissance classicism to surrealism and modern figural art, work with the assumptions of perspective projection. Likewise, most traditions of commercial moviemaking adopt or recast classical premises of narrative and style. [...] By 1917 American filmmakers had synthesized them into a unified style, and it was this style, within the next decade, that was taken up and developed around the world.“¹³⁹²

Diese Gleichsetzung von audiovisueller Narration mit einem nationalen Kino oder einem lokalen „Stil“ greift zu kurz. Die Pionierrolle vieler früher amerikanischer Regisseure – David W. Griffith, Edwin S. Porter, Thomas H. Ince u.v.m. – ist unbestritten, genauso wie der Anteil des amerikanischen Kinos an der Popularisierung des Filmmediums nicht unterschätzt werden darf. Doch mit gleichem Recht könnte auch, v.a. mit Blick auf Filmpioniere wie Louis und Auguste Lumière, George Méliès, Charles und Emile Pathé, André Heuzé u.a., vom Film als einem genuin „französischen“ Medium, von der Bild-Erzählung als einer „französischen“ visuellen Darstellungs- und Erzähltradition gesprochen werden. All dies muss jedoch als eine unhaltbare Verkürzung zurückgewiesen werden. Es sind jedoch diese nationalkulturellen Tendenzen und erkenntnisleitenden Standpunkte, die mitunter deutlich in die Forschungsarbeit des Wisconsin-Projekts und in die theoretische Diskussion hineinwirken. Wenn es Bordwell z.B. darum geht, die „richness of classical American filmmaking“ aufzuzeigen,¹³⁹³ dann bildet das selbst im Rahmen einer einzelnen Monografie einen

1390 Vgl. Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 3f.

1391 Bordwell: *The Way Hollywood Tells It*, S. 4.

1392 Ebd., S. 12-13.

1393 Vgl. ebd., S. 14.

zumindest fragwürdigen Leitgedanken, der sich als eine akademische Nobilitierungsstrategie des US-amerikanischen Kinos auslegen lässt. In diesem Sinne hielt Bordwell in einem Vortrag fest:

„Eins meiner Probleme als Professor in den USA ist, meinen Studenten, die amerikanisches Kino lieben, von der Bedeutung großer Regisseure wie Tarkowski, Wenders, Fassbinder, Herzog, Eisenstein etc. zu überzeugen. Wenn ich nach Europa komme, habe ich fast das Gefühl, ich müßte die Intellektuellen hier von der Qualität des gängigen amerikanischen Kinos überzeugen. Ich weiß, daß europäische Studenten die Filme von Hartley, David Lynch und den Coen-Brüdern kennen. Aber ich glaube, daß sie oftmals die Macht des *gewöhnlichen* Kinos [...] nicht besonders schätzen: Filme, die man sich überall auf der Welt immer wieder ansieht. [Herv. i. O.]“¹³⁹⁴

Bordwell will nach eigenem Bekunden die Geringschätzung des US-Unterhaltungskinos überwinden helfen. Die These lautet, dass das populäre US-Kino ebenso wie die internationale Avantgarde- und Experimentalfilmproduktion seine ganz eigene Qualität bzw. diverse formalästhetische, erzählerische etc. Stärken besitzt. Folglich betont Bordwell die Errungenschaften des US-Kinos im Allgemeinen und Hollywoods im Besonderen. Er arbeitet die dort üblichen filmischen Mittel und formalen Strategien detailliert heraus und lobt abschließend das amerikanische Regiegeschick:

„[...] man kann fast sagen, das typischste an einem amerikanischen Regisseur ist, daß er menschliche Handlungen und Gedanken in *bewegte* Bilder übersetzt. [...] Bewegung ist außerordentlich wichtig im amerikanischen Kino, in anderen Ländern dagegen weniger. Die Grundregel [...] lautet, *alles wichtige visuell auszudrücken*. [Herv. i. O.]“¹³⁹⁵

Bewegung ist allerdings das Grundmoment *aller* audiovisuellen Narrative. Seit den Tagen der ersten Visualisierungsgeräte wie Bioskop, Kinetoskop und anderen Vorläufern des Kinematographen lautet die Grundregel jeder Filmproduktion, möglichst alles zum Verständnis Notwendige ins Bildliche zu übertragen. Medienspezifische Techniken wie Schnitt, perspektivische Aufnahme oder Kamerafahrt haben sich schon sehr früh als kinematografische Standardverfahren durchgesetzt. Für das frühe Kino bliebe Bordwells These zwar frag- doch immerhin auch diskussionswürdig. Im Zusammenhang der Filmanalyse einer amerikanischen Blockbuster-Großproduktion der späten 80er Jahre ist das jedoch, mit Blick auf den Stand des internationalen Kinos der 80er Jahre, eine höchst normative und irreführende Aussage. Diese filmwissenschaftliche Aufwertung der „eigenen“ bzw. nationalen Filmproduktion bildet zusammen mit der allgemeinen kunstwissenschaftlichen Perspektive auf das Kino eine Art roten Faden in der neoformalistischen Filmforschung. Neben der Standeserhebung des Unterhaltungskinos zum Gegenstand der Kunstwissenschaft und der damit verbundenen filmtheoretischen Nobilitierung des US-Unterhaltungskinos als dem „klassischen Stil“ der Kinematografie, zeichnet sich die nationale Perspektive des Wisconsin-Projekts durch die Übernahme und kritische Erneuerung des *Auteurism* (bzw. der US-amerikanischen Version der *auteur theory* aus den 60er Jahren). Der Neoformalismus lässt sich insgesamt als ein breit angelegtes filmtheoretisches Programm verstehen, das die Emanzipation der US-Filmforschung von der europäisch dominierten Sozialtheorie – und insbesondere ihren diversen filmtheoretischen Ablegern – anstrebt. Neoformalisten lehnen aber nicht nur die SLAB-Theorien ab (vgl. III.4.1), sondern sie wenden sich auch gegen den Trend der *cultural studies* bzw. den in den Humanwissenschaften verbreiteten „culturalism“. Für Bordwell/Carroll bestehe zwischen beiden akademischen Erscheinungen eine personelle

1394 Bordwell: *Die Hard*, S. 151-152.

1395 Ebd., S. 172, vgl. S. 182f.

und inhaltliche Kontinuität, da die meisten „culturalists“ einst ehemalige Anhänger psychoanalytischer Ideen waren oder diesen Ansätzen weiterhin verbunden seien.¹³⁹⁶ Die *cultural studies* sind v.a. im anglophonen Sprachraum im Grunde nur ein interdisziplinäres Gemenge aus Soziologie, Psychologie, Literatur-, Geschichts- und Medienwissenschaft sowie weiteren Fachwissenschaften. Für Bordwell steht fest, dass der Trend zu dieser Kulturforschung eine implizite Fortführung älterer psychoanalytischer Theorien bedeutet:

„[...] in many respects, it continues the program of subject-position theory. Most obviously, many of the scholars practicing culturalist theory and interpretation once subscribed to the subject-position accounts. [...] subject-position claims diluted and relaxed in their culturalist form, but there remain important, if tacit, agreements.“¹³⁹⁷

Bordwell weist bis heute immer wieder darauf hin, dass eine Korrelation zwischen den Inhalten der Massenmedien und politischen, kulturellen oder sozialen Tendenzen nur eine unbewiesene Annahme sei.¹³⁹⁸ Seine Position zur Frage nach dem Zusammenhang von Kino und Gesellschaft lautet: „[...] a spirit of the time, a national mood, and collective anxieties – may exist only as reified abstractions that the commentator turns into historical agents.“¹³⁹⁹ 2017 hat Bordwell die „kulturalistische“ Sichtweise erneut abgelehnt: „Reading films as reflecting national character, a zeitgeist, a 'cultural imaginary', or the mood of a moment seems questionable.“¹⁴⁰⁰ Unbestreitbar kann Populärkultur kaum der Indikator für *alle* gesellschaftlich relevanten Strömungen sein. Zutreffend ist auch, dass viele kollektive Dispositionen, Tendenzen, „Strömungen“ etc. nur als Thesen existieren, weil die realen Zusammenhänge, die sie zu beschreiben und verständlich zu machen versuchen, ungleich komplexer sind. Andererseits gibt es kollektive soziale „Kräfte“, die sich im Lauf der Geschichte z.B. als Revolutionen, aufsehenerregende politische Wahlergebnisse oder diverse mittel- und langfristige Trends bemerkbar gemacht haben. Fachwissenschaften wie Politologie oder Soziologie gehen von solchen Phänomenen aus und versuchen diese zu erfassen, zu analysieren und zu verstehen. Wenn die Historie sich ihnen ebenfalls annimmt, welche Quellen sollen Historiker dann heranziehen? Bleibt die Geschichtswissenschaft nicht auf das Gesamt „Populärkultur“ und somit auch auf Kino und TV verwiesen? Bordwell geht an derartigen Fragen vorüber, eben weil er *kein* Fachhistoriker ist und ihn diese Quellenproblematik kaum beschäftigt. Zu den Versuchen, die Filmwissenschaft endgültig von Psychoanalyse, Marxismus und Kulturalismus zu emanzipieren gehören nicht nur die Aufwertung von Kino bzw. „Film“ zur anerkannten Kunst, wie auch ein größeres Augenmerk auf formalen und technischen Aspekten, sondern darüber hinaus die Anknüpfung an die von Andrew Sarris propagierte, US-amerikanische Version der sog. *auteur theory*.

In Reaktion auf die überwiegend als elitär empfundene, zum Unterhaltungskino kritisch eingestellte *politique des auteurs* der französischen Kritiker- und Filmemachergruppe *cahiers du cinéma*,¹⁴⁰¹

1396 Vgl. Bordwell/Carroll: *Post-Theory*, S. 1.

1397 Bordwell: *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, S. 13, vgl. S. 13ff.

1398 Vgl. Bordwell: *Poetics of Cinema*, S. 30ff.

1399 Ebd., S. 31-32.

1400 Bordwell: *Reinventing Hollywood*, S. 4.

1401 Vgl. Astruc: *Die Geburt einer neuen Avantgarde*; Jacques Rivette: *Génie de Howard Hawks* [S. 16-23], in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 23 (Mai 1953); Truffaut: *Une certaine tendance du cinéma français*.

hatte Sarris zu Beginn der 60er Jahre den Versuch unternommen, auch die kommerziell erfolgreiche und am Mehrheitstgeschmack ausgerichtete Kinoproduktion in die filmkritische Diskussion miteinzubeziehen. Es ging ihm ausdrücklich darum, das damals z.T. verschmähte Hollywood-Kino und insbesondere dessen Regisseure auf theoretischer Grundlage neu zu bewerten: „Because it has not firmly been established that the cinema is an art at all, it requires cultural audacity to establish a pantheon for film directors.“¹⁴⁰² Schwerpunkte dieser auf den Regisseur fokussierten Sichtweise sollten das filmhandwerkliche Können („technical competence“) und die individuellen Besonderheiten („distinguishable personality“) der einzelnen Filmschaffenden sein, denn so wäre die akademische Filmkritik zur Feststellung von Interdependenzen zwischen der Gestaltung eines Films und den Gefühlen, Ideen und Absichten des jeweiligen Regisseurs befähigt.¹⁴⁰³ Ein dritter Punkt, den Sarris in Anlehnung an den französischen Regisseur und Theoretiker François Truffaut formulierte, blieb allerdings nur schwer nachvollziehbar, legt jedoch die Begeisterung Sarris' für das Kino und sein Engagement für die Emanzipation der „Filmkunst“ offen:

„The third and ultimate premise of the *auteur* theory is concerned with interior meaning, the ultimate glory of the cinema as an art. Interior meaning is extrapolated from the tension between a director's personality and his material. [Herv. i. O.]“¹⁴⁰⁴

Der Filmschaffende im Ringen mit dem von ihm bearbeiteten Stoff, ist eine Denkfigur, die v.a. dem Bereich der bildenden Künste entstammte. Einen ähnlichen Vergleich mit der Dichtung machte der US-Filmkritiker Ken Kelman, als er – ganz im Sinne von Sarris' Entwurf – den Regisseur zum Lyriker erhob und dazu die große Bedeutung individueller Qualitäten in der Regiearbeit betonte.¹⁴⁰⁵ Abgesehen von der Annahme eines tieferen Gehalts („interior meaning“) in (Kunst-)Werken, deckt sich Sarris' Programmatik mit den Grundannahmen neoformalistischer Filmtheorie, die ja ebenfalls die Regisseure in den Mittelpunkt stellt und deren individuelle Leistungen als distinkten Umgang mit dem Medium – i.e. als *film style* – verhandelt. Von ähnlich großer Bedeutung dürfte allerdings Sarris' grundlegender Antrieb zur Formulierung des eigenen Ansatzes sein. Dieser wurde damals vermutlich auch mit dem Kalkül verfasst, Aufmerksamkeit auf sich und auf die eigene Version der *auteur theory* zu ziehen. Seinem filmtheoretischen Beitrag fügte Sarris eine Art Bekenntnis bei:

„Like most Americans who take films seriously, I have always felt a cultural inferiority complex about Hollywood. Just a few years ago, I would have thought it unthinkable to speak in the same breath of a 'commercial' director like Hitchcock and a 'pure' director like Bresson. [...] After years of tortured reevaluation, I am now prepared to stake my critical reputation, such as it is, on the proposition that Alfred Hitchcock is artistically superior to Robert Bresson by every criterion of excellence and, further, that, film for film, director for director, the American cinema has been consistently superior to that of the rest of the world from 1915 through 1962. Consequently, I now regard the *auteur* theory primarily as a critical device for recording the history of the American cinema, the only cinema in the world worth exploring in depth beneath the frosting of a few great directors at the top. [Herv. i. O.]“¹⁴⁰⁶

Sarris' filmtheoretische Arbeit entsprang nach eigenem bekunden einer Vorliebe und Wertschätzung des nationalen, d.h. also des US-amerikanischen Kinos, dessen Exponent bis heute „Hollywood“

1402 Sarris: *Notes on the Auteur Theory in 1962*, S. 529-530.

1403 Vgl. ebd., S. 537f.

1404 Ebd., S. 538.

1405 Vgl. Ken Kelman: *Film As Poetry* [S. 22-27], in: *Film Culture*, Nr. 29 (1963).

1406 Sarris: *Notes on the Auteur Theory in 1962*, S. 535.

heißt. Jürgen Felix bemerkt zu diesem sozusagen „nationalkulturell“ ausgerichteten Konzept:

„So nationalistisch und nostalgisch Sarris' Apologie des traditionellen Hollywood-Kinos auch gewesen sein mag, sein 'Glaubensbekenntnis' nahm vorweg, was sich in den amerikanischen 'film studies' in den 80er Jahren zum unangefochtenen Axiom verdichtete: den Topos vom 'Classical Hollywood Cinema' (Bordwell/Staiger/Thompson 1994).“¹⁴⁰⁷

Es handelt sich allerdings nicht allein um punktuelle Berührungspunkte zwischen dem vorwissenschaftlichen Auteurismus und dem akademischen Neoformalismus, denn zur Orientierung an Sarris Sichtweise gehören neben der Entlehnung des Begriffs des „klassischen“ Hollywoodkinos noch weitere Aspekte und Annahmen, so auch die zentrale Übernahme des individualisierenden Kriteriums der erzählerischen, technischen, handwerklichen, stilistischen etc. *Vortrefflichkeit* als „criterion of excellence“ (vgl. III.4.4.2).

Im Jahr 1985 hatten Bordwell/Staiger/Thompson Positionen der *auteur theory* aufgegriffen und diskutiert. Zunächst würdigten sie einige, aus ihrem Blickwinkel fruchtbare Ansätze des Auteurismus. Der Auteur-Kritiker sei „[...] committed to the unearthing of common stylistic or thematic strategies within a body of work.“¹⁴⁰⁸ Ein solches Vorgehen befürworteten die Neoformalisten seit Ende der 70er Jahre und sie gelangten zu der Annahme, „[...] that identifying the 'author' with the narrational process, either within a film or across several films, is the approach most pertinent to the history of film style.“¹⁴⁰⁹ Davon ausgehend legen die Neoformalisten ihrer Filmhistoriografie bis heute im Prinzip also den stark individualisierenden Standpunkt der *auteur theory* zugrunde, eben weil eine „Stilgeschichte“ des Films diese Herangehensweise unabdingbar macht. Den eigentlichen Kritikpunkt der wissenschaftlichen Filmtheorie des Wisconsin-Projekts am Auteur-Konzept bildet letztlich allein dessen Geringschätzung formaler Bestandteile:

„Auteur criticism has relied almost completely upon thematic interpretation, consistently minimizing film form and technique. The typical thematic interpretation of an auteur film commences by summarizing the story action, moves to a psychological description of the characters and abstract thematic oppositions, and buttresses the reading with a rundown of privileged motifs that reinforce the themes.“¹⁴¹⁰

Folglich kann man den Neoformalismus als direkten filmtheoretischen Nachfolger von Sarris' Version der *auteur theory* betrachten, dessen Fokus statt auf Erzählinhalten nunmehr auf den formalen und technischen Elementen liegt. Zumindest lässt sich die kritisch-distanzierte Anlehnung an den Auteur-Ansatz keineswegs nur als das Symptom eines in den 80er Jahren erfolgten und daher längst abgeschlossenen theoretischen Ablösungsprozesses lesen. Das Aufgreifen von Sarris' Entwurf findet sich auch in der späteren neoformalistischen Argumentation wieder. 2005 hat Bordwell sich und das Wisconsin-Projekt in die Tradition von Sarris' nationalkultureller Auteur-Programmatik gestellt:

„Back in the early 1960s Andrew Sarris launched his version of the auteur theory in response to two threats: the English teachers who wanted to claim cinema as a literary art, and the sociologists who took Hollywood movies as grist for observations about how mass media promulgate distorted views of the world. In an ascending spiral, something similar seems to be happening today. True, our *littérateurs* approach film through the lens of Theory rather than the Great Tradition, while the culturalists write not in the language of Talcott Parsons but of Michel

1407 Jürgen Felix: *Autorenkino* [S. 13-57], in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne. Film. Theorie* (Mainz, 2007), S. 36.

1408 Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 78.

1409 Ebd., S. 78.

1410 Ebd., S. 80; vgl. Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 203.

Foucault, Yet the neglect of things aesthetic remains constant.“¹⁴¹¹

Noch 2017 setzt Bordwell seinen Standpunkt in Verhältnis zu Sarris' Ansatz:

„I discuss masters and masterpieces, but these stand out from a background of common practices. Andrew Sarris suggests that in appraising the forties we should 'concentrate on the top people, accept occasional dividends from the intermediates and forget about the dregs'. I don't dwell on many dregs, but some have slipped into my catchment area. [...] Sarris is interested in the poetry of auteurs; I'm interested in the poetics of Hollywood. [...] I persist in believing that American cinema of this era was an extraordinary artistic achievement – a machine for producing pleasure on a scale the world had never seen before.“¹⁴¹²

Die Ausgangspositionen von Sarris' *auteurism* und Neoformalismus sind ohnehin nahezu identisch: beide Male handelt es sich um eine besondere Wertschätzung des Mediums, eine Vorliebe für das internationale und v.a. für das nationale Kino, d.h. um *Filmliebhabe*ri. Als deutlicher Hinweis auf die fundamentalen Antriebe der eigenen Filmgeschichtsschreibung und zugleich als ein persönliches Eingeständnis mag der folgende Passus gelten: „Most film historians – teachers, archivists, journalists, and freelancers – are cinephiles, lovers of cinema. Like birdwatchers, fans of 1960s television, art historians, and other devotees, they enjoy acquiring knowledge about the object of their affection. [Herv. i. O.]“¹⁴¹³ Dazu passt immerhin das Festhalten am *Film*-Begriff, d.h. an einer bestimmten materiellen Trägerart (vgl. IV.1.4). Mit dieser in die Filmwissenschaft hineinwirkenden und häufig anzutreffenden „passion for cinema“¹⁴¹⁴ stellt sich allerdings Problem der Komplizenschaft mit dem Untersuchungsgegenstand (vgl. IV.1.2). So schreibt Felix zur *auteur theory*:

„Wenn Filme als Kunst und Kunstwerke als Manifestationen individueller Kreativität oder gar originärer Genialität analysiert werden, so rückt das auch den Interpreten in ein entsprechendes Licht. Ist die Rezeption von Filmen generell als eine 'zweite Produktion' zu betrachten, so gerät deren einfühlsame Interpretation mitunter zur kongenialen Neuschöpfung, wenn der Interpret die Struktur der Filme und das Bedingungsgefüge von 'Leben und Werk' tiefer durchschaut als der Autor-Regisseur selbst. Praktizierte Autorentheorie hat auch, nicht immer, aber öfters, mit einer Aufwertung der cineastischen Diskurse und der disputierenden Cineasten zu tun [...]“¹⁴¹⁵

Der Neoformalismus repräsentiert zwar einen weiteren Schub der Verwissenschaftlichung der Filmforschung, doch bleibt er zugleich vielen Prämissen der früheren vorwissenschaftlichen Filmtheorie verhaftet. Einerseits handelt sich um ein geschlossenes System, das durch eine eigene Taxonomie und einen pragmatischen theoretischen Eklektizismus gekennzeichnet ist, wobei allerdings einige gracierende Inkonsistenzen und Widersprüche diesen Ansatz durchziehen. Zu den Schwächen des Wisconsin-Ansatzes gehören der erklärte Widerstand gegen interpretative Verfahren und die Überbetonung formalistischer Standpunkte (wie das ungeklärte Verhältnis zwischen den Theoriebausteinen *Sujet*, *Fabel*, *Style* und *Narration*). Ebenfalls problematisch gestaltet sich das Kunstpostulat und die damit verbundene Annahme, dass jedes Filmwerk ein in sich abgeschlossenes Ganzes sei. Noch schwerer wiegt das Leitkonzept einer Stilgeschichte des Kinos, das den Eigenheiten des Gegenstandes über dessen technisch-filmhandwerklichen Bestandteile hinaus kaum gerecht zu werden vermag. Die Nähe zu Andrew Sarris' *Auteur*-Theorie und der damit verbundene, dezidiert individu-

1411 Bordwell: *Film and the Historical Return*, S. 8.

1412 Bordwell: *Reinventing Hollywood*, S. 14 u. 17.

1413 Bordwell: *Doing Film History*, S. 2.

1414 Vgl. Bordwell/Thompson: *Toward a Scientific Film History?*, S. 236.

1415 Felix: *Autorenkino*, S. 18.

alisierende Fokus auf den Regisseuren muss ebenfalls kritisch betrachtet werden. Zudem geht das neoformalistische Publikumsverständnis trotz (oder gerade wegen) der kognitivistischen Fundierung des Ansatzes an den historischen (Alltags-)Realitäten der Kino- und Fernsehfilmmutzung vorbei. Die Vertreter des Wisconsin-Projektes konzipieren den typischen Durchschnittszuschauer auf einem ihnen ebenbürtigen intellektuellen – d.h. akademischen – Niveau. Bei Thompson findet sich eine Passage, die diesen Standpunkt zusammenfasst:

„[...] certain films seem simple to watch, and we may assume that we are 'naturally' able to view such films. [...] Other films, however, challenge our experience more strongly; if we are unable to account for what we see on the screen, we become aware of being puzzled and of having our expectations delayed, or even permanently frustrated. The films that we value highly for their complexity and originality are exactly those that challenge our expectations and habitual viewing skills.“¹⁴¹⁶

Angesichts von Zielgruppen wie Kindern und Jugendlichen, sowie mit Blick auf die möglichen Erwartungshaltungen erwachsenen Kinogänger, erweist sich ein solcher Standpunkt als fragwürdig. Die Antriebe, Methoden und Ziele des Neoformalismus lassen diese filmtheoretische Schule aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive insgesamt problematisch erscheinen.

III.5 Genre-Theorien

Der Begriff „Genre“ ist ein wichtiger und häufig anzutreffender Terminus in der filmtheoretischen Diskussion. Es handelt sich geradezu um einen filmwissenschaftlichen Zentralbegriff, der auf den ersten Blick plausibel erscheint. Bei näherer Betrachtung erweist er sich allerdings als problematisch und ist selbst innerhalb der heutigen Filmwissenschaft umstritten. Im Gegensatz etwa zum bereits vorgestellten Neoformalismus sind die verschiedenen Genre-Theorien zudem nicht auf die Arbeiten einiger weniger federführender Theoretiker beschränkt, sondern verteilen sich auf die Beiträge zahlreicher Autoren, sodass weniger eine geschlossene „Genretheorie“, als vielmehr ein Gemenge verschiedenster Entwürfe und Positionen vorliegt. Außerdem verfügen die auf Genres bezogenen Modelle über eine hohe theoretische Flexibilität und sind mit vielen anderen filmtheoretischen Ansätzen kompatibel, was eine Eingrenzung zusätzlich erschwert. Im Folgenden sollen dennoch einige der wichtigsten Positionen zum Genrekomplex vorgestellt und diskutiert werden.

III.5.1 „Genre“ als wissenschaftlicher Begriff

Der Genrebegriff ist in den verschiedensten Zusammenhängen als beliebtes Hilfsmittel zur Klassifizierung und Evaluierung anzutreffen: ob in der Malerei, in der journalistischen Literatur-, Theater- oder Filmkritik, im Verlagswesen, in Videotheken, Kinomagazinen und Fernsehzeitschriften, in der multimedialen Anschlusskommunikation des Publikums, wie schließlich auch in den verschiedenen fachwissenschaftlichen Kontexten. In all diesen Fällen dienen Genres als mehr oder weniger präzise

1416 Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 30-31.

Kategorien zur Einordnung von Text- und Materialgruppen. Das Wort „Genre“ diente einst in der französischen bürgerlichen Kunstkritik des 18. Jahrhunderts dem Bestreben, die neueren Strömungen der Malerei und deren Themen und Motive gegenüber der vorherrschenden Historienmalerei zu emanzipieren. Zugleich begann sich schon im 19. Jahrhundert ein Teil dieser Genremalerei zur „historischen Genremalerei“ auszubilden und so inhaltlich zur Historienmalerei aufzuschließen, während der Streit um die tatsächlich „künstlerischen“ und/oder der Malerei würdigen Themen und Motive gegen Ende des 19. Jhs. an Schärfe zunahm.¹⁴¹⁷ In diesem Zusammenhang gab „Genre“ einen programmatischen Begriff im Ringen um die Etablierung einer neuen Kunstrichtung ab.

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich mit Blick auf das zu anfangs verpönte, von kunstbeflissenen Kreisen und moralischen Instanzen bekämpfte Kino beobachten. Wie die Genremalerei, so war auch das kinematografische Bewegtbild in seiner Frühphase ein Medium des Alltäglichen – geradezu ein Mittler banaler lebensweltlicher Vorgänge (vgl. II.2). Die audiovisuelle Narration ist bis heute, wie schon die Genremalerei vor ihr, ebenfalls eine Form von „Populärkultur“, doch im Gegensatz zum Bereich der bildenden Künste erfolgte die Übernahme und Anwendung des Genrebegriffs auf das junge Kino nur sehr zögerlich und über Umwege. Als die Bewegtbilder allmählich länger wurden, differenzierten sich parallel dazu auch ihre Inhalte. Diese Entwicklung machte in der Filmkritik und der später aus ihr hervorgehenden Filmtheorie eine Typologie von Kinoerzeugnissen notwendig. So formierten sich in den frühen 1910er Jahren allmählich „Spiel-Genres“, da die „[...] Fachpresse das tatsächlich Gefilmte zu Genretypologien zusammenzustellen suchte.“¹⁴¹⁸ Bemerkenswert daran ist jedoch, dass das Wort „Genre“ selbst noch nicht allgemein für das Gesamt von Filmtypen stand und auch nicht in den einzelnen Typologien auftauchte. Zumindest nutzte die journalistische Kritik dieses Wort anfangs noch im Sinne der Malerei, d.h. zur Bezeichnung von alltäglichen Filmszenen als „Genrebilder von der Straße“.¹⁴¹⁹ Altenloh arbeitete in ihrer Schrift *Zur Soziologie des Kino* von 1914 zwar mit der Einteilungen von Kino-Bewegtbildern in „Stücke“ (i.e. dramatische Handlungen), „Naturaufnahmen“ sowie „wissenschaftliche Aufnahmen“, und unterschied weiter in Dramen, Humoresken, Landschafts- und Experimentaufnahmen etc., doch verwendete sie dafür Bezeichnungen wie „Art“ oder „Gruppe“ ohne eine genauere Begriffsbestimmung.¹⁴²⁰

Genre bzw. Genrefilm sind Begriffe, die relativ spät, über den Umweg einer erneuerten literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie, Eingang in die filmtheoretische Diskussion gefunden haben. Eine verwissenschaftlichte Gattungstheorie mit dem Ziel, einzelne Literaturgattungen wie auch den

1417 Vgl. Erik Forssman: *Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts und die „wahre Kunst“* [S. 329-352], in: Hans Dickel/Christoph Martin Vogtherr (Hrsg.): *Preußen. Die Kunst und das Individuum* (Berlin, 2003); Stefanie Muhr: *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts* (Köln, 2006), S. 13 u. 56ff.; Matthias Memmel: *Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts – Wirklichkeit im poetischen Realismus*, Dissertation (München, 2013), S. 14ff.; Ute Immel: *Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert* (Bonn, 1967), S. 12ff.

1418 Diederichs: *Frühe Filmtheorie*, S. 139.

1419 Vgl. ebd., S. 205.

1420 Vgl. Altenloh: *Zur Soziologie des Kino*, S. 23

allgemeinen Gattungsbegriff genauer zu bestimmen, hat jedoch erst in den 60er Jahren eingesetzt.¹⁴²¹ Mitsamt den antiken und frühneuzeitlichen Konzepten hat die neuere literarische Gattungstheorie die filmtheoretische Genre-Diskussion und die aus ihr hervorgegangenen Genre-Theorien maßgeblich beeinflusst. Der Filmwissenschaftler Rick Altman beschreibt das Verhältnis zwischen beiden Bereichen als ein sehr enges, denn bis in die jüngste Zeit hinein sei filmische Genretheorie im Grunde nur die Umsetzung literarischer Modelle auf das Filmmedium gewesen: „In many ways, the study of film genre is no more than an extension of literary genre study. [...] much that is said about film genre is simply borrowed from a long tradition of literary genre criticism.“¹⁴²² Erst in den 80er Jahren habe sich filmwissenschaftliche Genretheorie als eigener Forschungsbereich und *modus operandi* davon emanzipiert.¹⁴²³ Der deutschen Filmwissenschaftlerin Andrea B. Braidt zufolge hat sich aber schon in den 70er Jahren eine „regelrechte Explosion filmwissenschaftlicher Literatur zu Genres“ ereignet und gegen Ende der Dekade seien dann immer substantiellere und systematischere Beiträge hinzugekommen.¹⁴²⁴ Im Rückblick herrscht jedenfalls bei vielen Filmwissenschaftlern Einigkeit darüber, dass das Gesamt von wissenschaftlich ausgerichteten filmischen Genretheorien ein Ergebnis der späten 60er Jahre ist und damit nicht nur inhaltlich-konzeptuell, sondern auch zeitlich auf die Literaturtheorie aufschließt.¹⁴²⁵ Wie das Zitat von Altman zeigt, nutzt die angelsächsische Film- und Literaturforschung den Begriff Genre weitgehend in Übereinstimmung zu der Bedeutung von Gattung im literarischen Verständnis, d.h. die Wörter „Genre“ und „Gattung“ müssten im Grunde Synonyme sein – sie sind es jedoch in der deutschen Literatur- und Filmwissenschaft nicht. Knut Hickethier betont sogar, dass „Genre“ ein spezifisch filmtheoretischer Begriff sei, der Filmgruppen nach inhaltlich-strukturellen Merkmalen ordne, während die der Filmwissenschaft nahe stehende Disziplin Medienwissenschaft den Begriff „Gattung“ nutze und dabei aber auf den darstellerischen Modus, nicht auf Inhalte oder Strukturen abziele.¹⁴²⁶ Diese Einschätzung trifft keineswegs zu, da sich Film-, Medien- und Literaturwissenschaft *beider* Termini in wechselnden Bedeutungen bedienen (s.u.).

Zu solchen begrifflichen Unklarheiten gesellen sich durchaus problematische Einschätzungen zu den Ursprüngen der Genreforschung. Englischsprachige Wissenschaftler wie Rick Altman, Brian G. Caraher oder Christine Gledhill verlegen die Tradition der literarischen Genreforschung ohne größ-

1421 Vgl. Rüdiger Zymner: *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft* (Paderborn, 2003), S. 33f.; Brian G. Caraher: *Genre Theory: Cultural and Historical Motives Engendering Literary Genre* [S. 29-39], in: Garin Dowd/Lesley Stevenson/Jeremy Strong (Hrsg.): *Genre Matters: Essays in Theory and Criticism* (Bristol u.a., 2006), S. 31.

1422 Vgl. Rick Altman: *Film/Genre* (London, 1999), S. 13.

1423 Vgl. ebd., S. 13, siehe dazu S. 7ff.

1424 Vgl. Andrea B. Braidt: *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung* (Marburg, 2008), S. 30.

1425 Vgl. Knut Hickethier: *Genretheorie und Genreanalyse* [S. 62-96], in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie* (Mainz, 2007), 3. Aufl., S. 65; Susan Hayward: *Cinema Studies. The Key Concepts* (New York, 2006), 3. Aufl., S. 185; Christine Gledhill: *Genre* [S. 58-64], in: Pam Cook (Hrsg.): *The Cinema Book* (London, 1985), S. 58.

1426 Vgl. Hickethier: *Genretheorie und Genreanalyse*, S. 62f.

ere Schwierigkeiten bis in die griechische Antike zurück (Gledhill: „going back to Aristotle“).¹⁴²⁷ Der Literaturtheoretiker Ralph Cohen machte 1986 allerdings darauf aufmerksam, dass eine solche lineare Entwicklung bis in die Gegenwart den tatsächlichen Verhältnissen nicht gerecht würde. „Genre“, so Cohen, stamme zwar vom lateinischen Wort *genus* ab, reiche damit etymologisch weit zurück, doch er führt ebenso aus: „The term 'genre' is relatively recent in critical discourse. Previous to the nineteenth century the terms used for it were 'kinds' or 'species'.“¹⁴²⁸ Die Frage ist, welche Absichten und Antriebe hinter der Verwendung dieses Begriffs in der modernen Filmtheorie stehen. Einen ersten Hinweis darauf gibt Braidt, wenn sie in Bezug auf die Vorarbeit ihres Fachkollegen Jörg Schweinitz zum Aufstieg filmtheoretischer Genre-Modelle bemerkt:

„Seit jeher suchten die Geisteswissenschaften nach fest abgrenzbaren Kategorien, die zur Systematisierung des Fachgegenstandes dienen können. In diesem Sinne war es auch den FilmwissenschaftlerInnen ein Anliegen, Filme in eindeutig voneinander abgrenzbare Kategorien zu fassen, beziehungsweise Indikatoren zu entwickeln, die das Einordnen von Filmen in diese Kategorien ermöglicht. *Nur so war es möglich, Filmkorpora und schließlich Filmkanons zu entwickeln, die letztendlich auch zur Etablierung des Fachs dienen sollten.* [Herv. V. F.]“¹⁴²⁹

Bei der Kanonisierung zu höherstehenden Produkten verhilft der explizite Bezug auf Genres dazu, eine gewisse Distanz zur literaturtheoretischen Diskussion zu gewinnen, was die Arbeitsteilung in eine literaturwissenschaftliche Gattungstheorie und in eine filmwissenschaftliche Genretheorie legitimiert. Die Verbreitung des Genrebegriffs in Filmtheorie und -forschung läuft parallel zur fachlichen Etablierung der Filmwissenschaft. Hatte sich die Literaturwissenschaft der Gattungstheorie erst ab den 60er Jahren zugewandt, so folgten filmwissenschaftliche Genretheorien in den 70er Jahren und bilden einen weiteren Anstoß zur Verwissenschaftlichung und Institutionalisierung der Filmforschung. Eine Durchsicht früher filmtheoretischer Schriften zeigt zumindest, dass der Genrebegriff bis in die 50er Jahre keine nennenswerte Rolle in der Filmtheorie spielte: Arnheim, Gad, Balázs, Eisner, Iros, Harms, Moreck und Richter erwähnten ihn kaum oder garnicht. Auch in den Beiträgen der russischen Formalisten und Kinotheoretiker der 20er Jahre taucht er nur selten auf. Noch in Kracauers filmtheoretischem Hauptwerk von 1960 findet sich das Wort „Genre“ auf den c.a. 400 Seiten nur an wenigen Stellen, ja selbst das Wort Gattung ist selten anzutreffen; stattdessen spricht Kracauer meist nur von „Haupttypen“ oder „Filmtypen“, wenn er sich mit den filmischen Kategorien befasst.¹⁴³⁰ Im Grunde hat also erst die literaturwissenschaftliche Gattungsdiskussion der 60er Jahre die Filmtheorie zu ähnlichen Perspektiven inspiriert.

III.5.2 Schwierigkeiten einer genaueren Begriffsdefinition

Versuche zur Systematisierung des kinematografischen Ausstoßes, zur Bildung von Typologien und

1427 Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 58; Caraher: *Genre Theory*, S. 29; Gledhill: *Genre*, S. 58.

1428 Ralph Cohen: *History and Genre* [S. 203-218], in: *New Literary History*, Vol. 17, Nr. 2 (Winter, 1986), S. 203.

1429 Braidt: *Film-Genus*, S. 25-26; vgl. Jörg Schweinitz: *Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln* [S. 79-92], in: Jan Sellmer/Hans J. Wulff (Hrsg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft Bd. 10* (Marburg, 2002), S. 82.

1430 Vgl. Kracauer: *Theorie des Films*, S. 237ff., 259 u. 285.

besonderer Korpora („Kanonisierung“) liegen seit den frühesten Tagen des Erzählkinos vor. Schon Lindsay hat die laufenden Bilder 1916 in drei Gruppen eingeordnet: neben dem „Photoplay of Action“ und dem „Intimate Photoplay“ zählte er das „Photoplay of Splendor“ auf – eine Gruppe, die aus vier Unterformen bestehe: „Fairy Splendor“, „Crowd Splendor“, „Patriotic Splendor“ und „Religious Splendor“. Seine Schrift leitete er mit der folgenden Bemerkung ein: „This book is primarily for photoplay audiences. It might be entitled: 'How to Classify and Judge the Current Films.'“¹⁴³¹ Dieses Streben nach Ordnung, Systematik und Kategorienbildung hat auch viele der wenig später folgenden filmtheoretischen Arbeiten angeleitet. In der Absicht, „echte Filmgesetze“ auf der Grundlage von „Stilgesetzen der Filmkunst“ nachzuweisen und die „innere Unwahrheit“ bzw. den unfilmischen Charakter einiger zeitgenössischer Produktionen aufzuzeigen, teilte der russische formalistische Theoretiker Adrian Piotrovskij 1927 das Erzählkino in sieben Gattungen („Filmdrama“, „Slapstick-Komödie“, „Abenteuerfilm“ u.a.) sowie sechs Untergattungen ein.¹⁴³² Iros erwähnte in seinem filmtheoretischen Monumentalwerk ebenfalls mehrere „Arten und Stile des Films“, wobei seine Einteilung nach „Wertgesichtspunkten“ und „Stilgesichtspunkten“, nach der „Grundhaltung des Inhalts“ oder „nach Gegenstand und Milieu“ erfolgte.¹⁴³³ Es finden sich darin mindestens zwölf verschiedene Ausgangspunkte der Grobeinteilung, wobei nahezu jede Einteilung zu weiteren Unterkategorien und Sonderfällen führt. Die Einteilung „hinsichtlich des thematischen Gegenstands“ etwa bietet folgende umfangreiche Aufzählung an:

„1. Der vaterländische (nationale) Film, 2. der biographische, 3. der gesellschaftskritische, 4. der soziale, 5. der Liebes-, 6. der Ehe-, 7. der Kinder-, 8. der Sport-, 9. der Flieger-Film, 10. der Sensationsfilm, der in der Regel Kriminal- oder Detektivmotive beinhaltet, 11. der Mädchenhändlerfilm, 12. der Rauschgiftfilm, 13. der Doppelgängerfilm, der meist in den Abenteuer-, Kriminal- oder Detektivfilm einmündet, 14. der Tierfilm, 15. der Abenteuerfilm. [...] 16. Der Kriminal- und der Detektivfilm. [...] Der Spionagefilm.“¹⁴³⁴

Die Ausführungen zeigen eine gewisse Willkür der Grenzziehung zwischen den Untergruppen; so ist kaum verständlich, warum Iros in Ehe- und Liebesfilme trennt und wo genau der Unterschied zwischen „gesellschaftskritischer“ und „sozialer“ Thematik liegen soll. Im Vergleich dazu blieb Kracauer noch 1960 zurückhaltend mit der Aufstellung von Typen und Kategorien. Für ihn ging es um die Verteidigung einer „realistischen“ Filmkunst gegen die Einflüsse des literarisch geprägten Erzählkinos, sodass er sich auf zwei Gruppen konzentrierte: den *Spielfilm* auf der einen Seite und den *Film ohne Handlung* auf der anderen. Den *Storytypen* bzw. Spielfilm teilte er in solche mit „filmischem“ und solche mit „unfilmischem“ Inhalten ein.¹⁴³⁵ Bei Leo Braudy findet sich eine eher pragmatische Herangehensweise: Genre-Filme waren für ihn „those films that share common characteristics“, wobei er nur exemplarisch aufzählte: „westerns, musicals, detective films, horror films,

1431 Lindsay: *The Art of the Moving Picture*, S. 1, vgl. S. 8ff., 17ff. u. 30ff.

1432 Vgl. Adrian Piotrovskij: *Zur Theorie der Filmgattungen* [S. 100-118], in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen* (München, 1974), der Beitrag wurde im Jahre 1927 erstmals veröffentlicht, S. 100ff. u. 111ff.

1433 Vgl. Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 331ff., 350ff., 392ff. u. 404ff.

1434 Ebd., S. 404-408.

1435 Kracauer: *Theorie des Films*, S. u. 237 u. 343ff.

escape films, spy films.“¹⁴³⁶ Jörg Schweinitz schreibt zum Genrebegriff, dass dieser bis in die frühen 60er Jahre die Funktion hatte „die Fülle des filmischen Materials mit Hilfe etikettierender Ausdrücke besser Überschaubar zu machen“ und damit eine pragmatische Kategorie darstellte.¹⁴³⁷

Wesentlich elaborierter und umfangreicher machen sich dagegen die – nunmehr im institutionellen Rahmen erfolgenden – filmwissenschaftlichen Versuche der Systematisierung aus. In seiner Dissertation aus dem Jahr 1994 legte der spätere Filmregisseur Uwe Boll eine Systematik vor, die nicht nur zehn Genres, sondern dazu noch insgesamt siebenundvierzig Subgenres, acht Sub-Subgenres sowie sechs Sub-Sub-Subgenres umfasste.¹⁴³⁸ Neuere filmwissenschaftliche Genresystematiken versuchen allerdings die Übersichtlichkeit zu wahren; so Werner Faulstich, in dessen Sicht Western, Kriminalfilm, Melodrama, Science-Fiction, Abenteuer, Horror, Thriller, Komödie, Musik- und Erotikfilm die zehn wichtigsten Genres bilden, wobei er zumindest auf die Existenz zahlreicher „speziellerer Fälle und Subgenres“ verweist.¹⁴³⁹ In einem 2013 erschienenen Sammelband zur filmwissenschaftlichen Genreanalyse findet sich eine exemplarische Vorstellung von zwölf Filmgenres und diverser Unterkategorien: Western, Komödie, Melodrama, Gangsterfilm, Musical, Kriegsfilm, Horrorfilm, Biopic, Science Fiction, Roadmovie, Jugendfilm und Animationsfilm.¹⁴⁴⁰ Seit Ende der 90er Jahre rückt das Problem der genaueren Bestimmung dieser Kategorisierungen ins Zentrum der genretheoretischen Diskussion vor, womit die filmische Genretheorie indirekt erneut an die literarische Gattungstheorie anknüpft, die ja ebenfalls mit der Präzisierung ihres Gattungsbegriffs ringt. So hat schon 1783 der Literaturforscher Johann Joachim Eschenburg festgehalten:

„Eine logisch strenge Eintheilung lässt sich nicht wohl von den verschiedenen Dichtungsarten machen, weil die Grenzen derselben sehr oft in einander laufen [...]; und in der bisherigen Absonderung und Klassifikation der Dichtungsarten liegt bald die Materie, bald die Form zum Grunde, überall aber das willkührliche Verfahren der Dichter, welches sich auf die bisherige Anzahl dieser Arten doch nicht einschränken lässt, und daher ihre Vermehrung erlaubt hat, und ferner noch erlaubt.“¹⁴⁴¹

Was Eschenburg noch als „Dichtungsart“ bezeichnete, setzte sich dann im Verlauf des 19. Jahrhunderts als „Literaturgattung“ fest. Ganz ähnliche Einschätzungen finden sich in nachfolgenden Zeiten auch für den im deutschen Sprachraum jüngeren Begriff Genre. Ein Kunstkritiker und Besucher der Pariser Salonausstellung hielt 1837 in der Zeitschrift „Kunst-Blatt“ fest:

„Das Wort ‚Genre‘ ist nicht sehr alt, aber sein Ursprung ist nichts desto weniger in ebenso dicke Nebel gehüllt, als der Ursprung des Menschengeschlechts. Jedermann braucht das Wort ‚Genre‘ und zwar in einer gewissen Bedeutung, wie es scheint, weil man sich versteht, ohne gerade genau zu wissen, was es heißt und bezeichnet. Wenn wir daher versuchen wollten, es zu erklären, so würde seine Klarheit sofort verschwinden; man thut besser daran, es in jenem vagen Ohngefähr zu lassen, dem zufolge es etwas bedeutet.“¹⁴⁴²

1436 Leo Braudy: *Genre: The Conventions of Connection* [S. 411-433], in: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hrsg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 1985), 3. Aufl., S. 412ff., der Beitrag wurde im Jahr 1976 erstmals veröffentlicht, S. 411.

1437 Vgl. Jörg Schweinitz: ‚Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein. *Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft* [S. 99-118], in: *montage/av*, Jg. 3, H. 2 (1994), S. 103.

1438 Vgl. Uwe Boll: *Die Gattung Serie und ihre Genres* (Aachen, 1994), Dissertation, S. 51ff. u. 98.

1439 Vgl. Werner Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse* (München, 2002), S. 29ff., 40 u. 56.

1440 Vgl. Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung* (Berlin u.a., 2013), S. 39ff.

1441 Johann Joachim Eschenburg: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bey Vorlesungen* (Berlin u.a., 1783), S. 38.

1442 Zit. n. Memmel: *Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, S. 17.

Spätestens seit der allgemeinen Kritik Benedetto Croce am Gattungsbegriff gibt es eine gattungstheoretische Strömung der Literaturtheorie, die das Konzept „Gattung“ ablehnt oder seine Brauchbarkeit anzweifelt.¹⁴⁴³ Das könnte erklären, wieso die literarische Gattungstheorie kaum weiterentwickelt wird, sondern sich im Gegenteil auf die „klassische“ Dreiteilung in Epik, Dramatik und Lyrik zurückgezogen hat, wie die Fachvertreter Oliver Kohns und Claudia Liebrand konstatieren.¹⁴⁴⁴ In ähnlicher Weise wie Eschenburg zur literarischen Gattungseinteilung, äußerte sich Kracauer in Bezug auf die Einteilung von Spielfilmen nach dem Kriterium *Erzählgegenstand*:

„Dieser Aspekt ist gemeint, wenn man davon spricht, daß ein Film einen psychologischen Konflikt, ein Kriegsabenteuer, einen Mordfall oder dergleichen darstelle, oder wenn man ihn einfach irgendeinem traditionellen Genre zuordnet wie etwa den *Science-fiction-Filmen*, den Wildwestfilmen, den Musicals usw. Wegen ihrer Abhängigkeit von wechselnden sozialen und historischen Bedingungen entziehen sich diese Sujets oder Themen systematischer Klassifizierung. [Herv. i. O.]“¹⁴⁴⁵

Auf kritische Distanz zu elaborierten Genre-Konzepten geht seit den 80er Jahren auch Bordwell. Obwohl er die Filmgenre-Forschung als wichtiges Feld innerhalb der (von ihm selbst vertretenen) formalästhetisch ausgerichteten Filmforschung ansieht, gab er in *Making Meaning* zu bedenken:

„The most common grouping mobilized in film interpretation is associated with the idea of genre. The concept actually involves three problems of categorization: 1. The definition of genre as a *principle*, distinguishing it from other types of concepts. 2. The framework that defines a *system* of genres, discriminating one from another. 3. The definition of a *single* genre. One could try to spell out necessary and sufficient conditions for any of these definitions. But film critics have been notably uninterested in doing so. Indeed, all the results so far indicate that no such conditions can be found. Theorists have been unsuccessful in producing a coherent map of the system of genres, and no strict definition of a single genre has won widespread acceptance. [Herv. i. O.]“¹⁴⁴⁶

Trotz mancher kritischen Positionen hat sich die filmwissenschaftliche Theorie über weite Strecken an der Zusammenstellung und Definition von generischen Kategorien abgearbeitet und eine dazugehörige Systematik versucht (s.o.). Von größerer Bedeutung sind dabei die *allgemeinen* Definitionsversuche, die schließlich über Widersprüchlichkeiten im Detail hinweghelfen sollen. Man kann hier grob zwischen konstruktivistisch-diskursanalytischen und substantialistischen Bestimmungen unterscheiden, wobei oft Positionen anzutreffen sind, die letztlich auf beide Richtungen rekurrieren. Die substantialistische Richtung geht u.a. auf Austin Warren und René Wellek zurück, die mit ihrer *Theory of Literature* von 1948 wichtige Impulse für die Fach- und Mediengrenzen überschreitende Gattungs- bzw. Genrediskussion gegeben haben. Darin stellten sie zunächst fest: „The literary kind is an 'institution' – as Church, University or State are institutions.“¹⁴⁴⁷ Von diesem institutionellen Verständnis ausgehend, führten sie zum Begriff „Genre“ aus:

„Theory of genres is a principle of order: it classifies literature and literary history [...] by specifically types of organization or structure. [...] Genre should be conceived, we think, as a group of literary works based, theoretically, upon both outer form (specific meter or structure) and also upon inner form (attitude, tone, purpose – more crudely, subject and audience). The ostensible basis may be one or the other [...].“¹⁴⁴⁸

1443 Vgl. Zymner: *Gattungstheorie*, S. 38ff.

1444 Vgl. Oliver Kohns/Claudia Liebrand: *Gattung und Geschichte. Zur Einleitung* [S. 7-15], in: Oliver Kohns/Claudia Liebrand (Hrsg.): *Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie* (Bielefeld, 2012), S. 7.

1445 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 343.

1446 Bordwell: *Making Meaning*, S. 146-147.

1447 René Wellek/Austin Warren: *Theory of Literature* (New York, 1949), S. 235.

1448 Ebd., S. 235 u. 241

Die Gattungsforschung habe sich darüber hinaus möglichst auf die Beschreibung ihrer Objekte und Klassifikationen zu beschränken.¹⁴⁴⁹ Mit dem Fokus auf real fassbare Merkmale wie Struktur, Form oder Inhalt deutet sich der implizit essentialistische Charakter in diesem Standpunkt an, dem die Filmtheorie ab den 70er Jahren folgte.¹⁴⁵⁰ Diese Richtung ist spätestens seit den 90er Jahren auch im deutschen Raum ein wichtiges Standbein der filmwissenschaftlichen Genreforschung. So beschrieb der Filmsoziologe Rainer Winter Genres allgemein als „relativ festgelegte kulturelle Muster“ mit u.U. globaler Reichweite, während er das einzelne Genre als „Sammlung erzählbarer Geschichten“ verstand, die sich jeweils durch bestimmte Erzählkonventionen und „individuelle ikonographische Merkmale“ auszeichne.¹⁴⁵¹ Boll bestimmt Gattungen als „[...] Ordnungsgefüge, die in der Fülle literarischer und audiovisueller Manifestationen nach erkenn- und benennbaren typologischen und ontologischen Merkmalen und Präsentationsformen beobachtet werden können.“¹⁴⁵² Genres definiert er hingegen als „[...] typisierte Motiv- und Handlungskonstellationen und ihre weiteren Variationen, die oftmals formale Unterschiede aufweisen (Laufzeiten u.ä.).“¹⁴⁵³ In beiden Fällen sei zudem das Vorliegen *invarianter* filmhandwerklicher, erzählerischer, inhaltlicher oder dramaturgischer Muster und Bauelemente, die sich empirisch nachweisen lassen, eine Grundvoraussetzung.¹⁴⁵⁴ Was Boll mit deutlicher Nähe zur literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie für die Fernsehserie postulierte, hatte Wuss unter kognitionswissenschaftlichen Vorzeichen am Spielfilm aufzuzeigen versucht, indem er eine Perspektive vorzog, die Genres als

„[...] ein heterogenes Feld nimmt, hinter dessen einzelnen Erscheinungen dann invariante Beziehungen elementarer Art aufgesucht werden [...]. Sie basieren auf *intertextueller Invarianz bestimmter komplexer Beziehungen von Formgestalt und psychischer Wirkung, die über längere Zeit hin relativ stabil bleiben*. Sonst wäre es unmöglich, eine Morphologie auszubilden. [Herv. i. O.]“¹⁴⁵⁵

Bewegtbilder treten demnach in generischen Kategorisierungen auf oder lassen sich auf diese Weise bestimmen und kategorisieren, eben weil sie verschiedene, tatsächlich vorhandene Gemeinsamkeiten teilen. Ganz ähnlich versuchte der dänische Filmwissenschaftler Torben Grodal in seinem 1997 vorgelegten kognitivistischen Ansatz Genres auf das Zusammenspiel von filmischen Bauelementen mit psychischen Funktionen zurückzuführen: „Genre [...] is merely a set of dominant features of a given fiction, which shapes the overall viewer-expectations and the correlated emotional reaction.“¹⁴⁵⁶ Die im Text aufzufindenden, ausschlaggebenden Elemente würden, entsprechend dem kognitionswissenschaftlichen Reiz-Reaktionsschema, charakteristische Stimmungen auslösen:

„[...] genre is often determined by a global or dominant narrative pattern and its correlated emotional tone [...]; I

1449 Vgl. ebd., S. 243 u. 245ff.

1450 Vgl. Edward Buscombe: *The Idea of Genre in the American Cinema* [S. 12-26], in: Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genre Reader IV* (Austin, 2012), 4. Aufl., der Beitrag wurde im Jahr 1970 erstmals veröffentlicht, S. 13f.; Brady: *Genre*, S. 417ff.

1451 Vgl. Rainer Winter: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft* (München, 1992), S. 37f.

1452 Boll: *Die Gattung Serie und ihre Genres*, S. 7.

1453 Ebd., S. 13.

1454 Vgl. ebd., S. 13 u. 48ff.

1455 Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 314-315, vgl. S. 227.

1456 Torben Grodal: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Oxford, 1997), S. 163.

shall use the word *mood* to describe the local pattern and its affective tone [...]. The dominant pattern of expectations activates the emotional response and focuses levels of attention [...]. [Herv. i. O.]¹⁴⁵⁷

Die jeweils besonderen Stimmungen, die beim Publikum hervorgerufen werden, so lässt sich daraus folgern, sind daher ein Grundpfeiler der Genre-Bildung. D.h. die Grenzen generischer Kategorien verlaufen entlang charakteristischer emotionaler Wirkungen. Ganz ähnlich betrachtet Nick Lacey Genres als dynamischen Ordnungsfaktor: „The focus [...] is on genre as an 'organizer' of textual components.“¹⁴⁵⁸ Sie werden von ihm aber nicht allein als Kommunikationsphänomen aufgefasst, denn seiner Ansicht nach manifestieren sich Genres in der Ikonografie, im Stil, über die Charakterzeichnung oder als Erzählweise; ein Spielfilm lasse sich daher anhand bestimmter Merkmale als Vertreter einer generischen Kategorie identifizieren.¹⁴⁵⁹ Solche Positionen finden sich auch in jüngeren filmwissenschaftlichen Publikationen. Werner Faulstich etwa definiert Genre als

„[...] ein spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar. Es handelt sich bei Genres um kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata, die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits auch wandeln (können).“¹⁴⁶⁰

Noch entschiedener treten Angela Keppler und Martin Seel für den „Eigensinn“ bzw. die Eigengesetzlichkeit generischer Produkte und Kategorien ein und betonen, es müsse „[...] in der Kommunikation des Kinos von vornherein mit der Verfasstheit der Produkte als einer eigenständigen, analytisch unumgänglichen Komponente gerechnet werden.“¹⁴⁶¹ Sie verwehren sich zwar gegen die substantialistische Deutung filmischer Qualitäten und fordern stattdessen eine pragmatische Sicht ein, vertreten aber zugleich die Meinung:

„[...] was [...] intendiert wird, ist ja ein jeweiliges, genremäßig immer schon – wie immer vorläufig – umrissenes Produkt mit den entsprechenden formalen Eigenschaften, deren Wirkung auf ein Publikum notorisch unterbestimmt bleibt. Die Erwartung eines Publikums bezieht sich stets auf solche Eigenschaften [...] die sich in der Geschichte eines Genres als tragend herausgebildet haben und die nun aber [...] tatsächlich tragende, gattungskonstituierende Eigenschaften der betreffenden Filme sind. Diese Eigenschaften sind in der Tat innere Merkmale der betreffenden Produkte, Merkmale freilich, [...] die es nicht geben könnte ohne die Praxis des Kinogehens mit allem, was sozial und ökonomisch dazugehört.“¹⁴⁶²

Keppler/Seel versuchen im Grunde, eine substantialistische Genre-Perspektive mit einer kommunikationstheoretischen bzw. diskursanalytischen Perspektive zu versöhnen, ohne dabei den Objektcharakter generischer Zuschreibungen und Kategorien von Medienprodukten aufzugeben. Keppler hat diesen Standpunkt 2006 bekräftigt und zudem die „relative Autonomie“ filmischer Gattungen gegenüber ihren Herstellern und Nutzern unterstrichen.¹⁴⁶³

Auch in aktuellen filmwissenschaftlichen Beiträgen – selbst in dezidiert diskursanalytischen – fehlt ein grundlegendes, quasi-essentialistisches Genreverständnis nicht. In seinem Versuch, vier aktuelle Filmgruppen aufgrund ihrer Beliebtheit und ihres internationalen Kinokassenerfolges als global ver-

1457 Ebd., S. 164, vgl. S. 157ff.

1458 Nick Lacey: *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies* (London u.a., 2000), S. 134.

1459 Vgl. ebd., S. 132f. u. 136ff.

1460 Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, S. 28-29.

1461 Angela Keppler/Martin Seel: *Über den Status filmischer Genres* [S.58-68], in: *montage/av*, Jg. 11, H. 2 (2002), S. 66, vgl. S. 60.

1462 Ebd., S. 66-67.

1463 Vgl. Keppler: *Mediale Gegenwart*, S. 79.

breitete Genres vorzustellen, lautet William Costanzos Minimaldefinition: „In simple terms, genre refers to a way of classifying movies, grouping them in categories that share similar traits.“¹⁴⁶⁴ Zum methodischen Vorgehen der Genreforschung bemerkt er außerdem:

„A useful strategy of spotting common traits is to look closely at the films themselves as texts, just as we might analyze a set of similar novels in order to compare them. This means identifying character types, key scenes, themes, icons, narrative structures, and styles that recur in various forms from film to film.“¹⁴⁶⁵

Auch hier wird vom tatsächlichen Vorliegen kategorienbildender Merkmale in den Untersuchungsgegenständen ausgegangen. In seiner Untersuchung von italienischen *Giallo*-Filmen fällt auch Scheinpflug – trotz einer vorausgeschickten, diskursanalytisch motivierten Kritik an gängigen Genre-Modellen – im Grunde auf die essentialistische Perspektive zurück. Zunächst betrachtet er Genres als bloß diskursiv ausgehandelte Nutzenkategorien und fordert – an Rick Altmans Entwurf orientiert (s.u.) – eine pragmatische Herangehensweise, sowie eine „medienkulturwissenschaftliche Doppelperspektive“ ein.¹⁴⁶⁶ Letztere erlaube es, den Begriff Genre als Ergebnis der „Interdependenz von intertextuellen Mustern und diskursiven Genre-Konzepten“ aufzufassen.¹⁴⁶⁷ Generische Kategorien wären demnach Resultate einer multilateralen kommunikativen Verständigung und Aushandlung. Unter Distanznahme zu rein konstruktivistischen Ansätzen setzt er dem allerdings hinzu:

„Ein radikaler Ansatz der Genre-Theorie denkt das Genre, mit dem ein Film rezipiert wird, als eine Lektüre-Entscheidung des Rezipienten. [...] jedoch, praktisch gesehen, handelt es sich dabei um eine extreme Zuspitzung, die Genres zu theoretischen Spielbällen werden lässt, statt sie als kulturelle Artefakte zu betrachten. [...] Das Genre ist [...] keine vollkommen freie Lektüre-Entscheidung [...]. Nein, es ist interdependent zur textuellen Aktualisierung des Genres. Ein Film muss bereits *Spuren* eines Genres aufweisen, damit der Rezipient die Genre-Lektüre-Entscheidung trifft. [Herv. i. O.]“¹⁴⁶⁸

Scheinpflug betrachtet generische Kategorien also als kulturelle Hinterlassenschaften, die in den verschiedenen Film-Texten tatsächlich vorzufinden sind, d.h. die jeweilige Kategorie ist nicht nur „von Außen“ gesetzt, nicht konstruiert, sondern tatsächlich *in* diesen Texten bzw. Quellen enthalten. Ähnlich positioniert sich das filmwissenschaftliche Autorentrio Markus Kuhn, Irina Scheidgen und Nicola Valeska Weber. In ihrem Sammelband zur filmwissenschaftlichen Genreanalyse beschreiben sie Genre einerseits als einen vorwissenschaftlichen Verständigungsbegriff, andererseits als wissenschaftlich erarbeitete Kategorie, die auf „konkreten methodischen und theoretischen Prämissen“ beruhe, intersubjektive Gültigkeit beanspruche und eine klare Definition anstrebe.¹⁴⁶⁹ Beidem liege zugrunde, dass Genres intermediale und multidimensionale Phänomene sind, die sich aus den Filmen ableiten lassen.¹⁴⁷⁰ Genres verstehen sie folglich als „Gruppen von Filmen, die spezifische Merkmale teilen“ und fügen hinzu: „In diesem Sinne sind sie analytisch und theoretisch erfassbare Konfi-

1464 William Costanzo: *World Cinema Through Global Genres* (Malden u.a., 2014), S. 36.

1465 Ebd., S. 128.

1466 Vgl. Peter Scheinpflug: *Formelkino. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo* (Bielefeld, 2014), Dissertation, S. 63 u. 255ff.

1467 Vgl. ebd., S. 63, siehe dazu S. 51ff.

1468 Ebd., S. 66.

1469 Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber: *Genretheorien und Genrekonzepte* [S. 1-38], in: Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung* (Berlin u.a., 2013), S. 3f.

1470 Vgl. ebd., S. 11 u. 16f.

gurationen historisch wandelbarer formaler, ästhetischer, inhaltlicher, narrativer, dramaturgischer, visueller und auditiver Merkmale.“¹⁴⁷¹ Zu den Tätigkeitsfeldern der Filmwissenschaft gehört ihnen zufolge schließlich auch die „[...] Einteilung in klassische und nichtklassische Genres sowie die Ausbildung von Subgenres [...]“.¹⁴⁷² Derartige Aussagen zeigen auf, wie sehr quasi-essentialistische Perspektiven auch in der aktuellen Diskussion fortbestehen. Nach Meinung von Braidt zeichne sich der aktuelle filmwissenschaftliche Diskussionsstand durch drei bleibende, „grundsätzliche“ Problemfelder aus: durch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Text und Zuschauer; durch die anhaltende Suche nach einer adäquaten Analysemethode; und durch das Festhalten an essentialistischen Vorstellungen. Zu letzterem führt sie aus: „[...] die Vorstellung einer generischen Essenz, die einem filmischen Text zugrunde liegt, [bestimmt] jeden theoretischen Ansatz. [...] der Essentialismusvorwurf [ist] mittlerweile ein wesentliches Merkmal konstruktiver Genredebatten.“¹⁴⁷³

Allerdings trifft zu, dass der (quasi-)substantialistische Standpunkt einer intuitiven Logik entspricht. Er ist plausibel und praktikabel, zumindest solange sich die Genre-Analyse explizit als Untersuchung eines pragmatischen Quellenkorpus versteht. Das eigentliche Problem besteht darin, dass der Genrebegriff zu einer Verständigungskategorie des alltäglichen Sprachgebrauchs ausgewachsen ist. In der journalistischen Kritik, in Film- und Fernsehzeitschriften und in der allgemeinen Anschlusskommunikation hat er seine häufigste Verwendung. Auffällig ist hierbei die Parallele zwischen dem Aufkommen der Videotheken gegen Ende der 70er Jahre und dem Beginn der forcierten filmwissenschaftlichen Genrediskussion seit Anfang der 80er Jahre. Bei minutiösen Aufzählungen von Genres und Subgenres (siehe Boll, Faulstich, Kuhn et al) wird deutlich, wie sehr diese im Grunde den Einteilungen in nutzerfreundliche, leicht verständliche, reduktionistische Inhaltskategorien entsprechen, wie sie bis in die 2010er Jahre in den Gängen und Regalen von Videotheken anzutreffen waren: „Actionfilm“, „Thriller“, „Horror“, „Komödie“ etc. – das sind vor allen Dingen kompakte Zugriffskategorien für eine möglichst schnelle und einfache Alltagsnutzung. Genretheorien streben jedoch danach, diese vorwissenschaftliche Alltagskategorie zu einem wissenschaftlichen Analysebegriff emporzuheben – eben daraus entspringen viele der definitorischen Schwierigkeiten.

III.5.3 Begriffsüberlappungen mit Gattung, Format, Textsorte

In neueren filmwissenschaftlichen Darstellungen wird auf die große Flexibilität diverser generischer Kategorien und ebenso auf die Heterogenität der Genre-Definitionen hingewiesen.¹⁴⁷⁴ Die relative Offenheit definitorischer Kriterien und deren Abhängigkeit von einem konkreten Korpus verweisen

1471 Ebd., S. 22.

1472 Vgl. ebd., S. 25; siehe dazu auch die kritischen Anmerkungen bei Jörg Schweinitz, in: Schweinitz: *'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein*, S. 99f.

1473 Braidt: *Film-Genus*, S. 36-37.

1474 Vgl. Schweinitz: *'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein*, S. 107 u. 109f.; Hickethier: *Genretheorie und Genreanalyse*, S. 64f.; Borstnar/Pabst/Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 52.

auf eine weitere Schwierigkeit: den Genre-Begriff schlüssig von ähnlichen literatur-, film-, medien- oder kunstwissenschaftlichen Begriffen abzugrenzen. Dazu hat Bordwell 1989 kritisch angemerkt:

„The difficulty of defining a genre is nothing compared to the task of defining *genre* as opposed to *mode*, *cycle*, *formula*, or whatever. Is film noir a genre, a style, or a cycle? Is experimental film a style, a genre, or a mode? Are animation and documentary film genres or modes? Is the filmed play or comedy performance a genre? [...] genres are treated as 'fuzzy' categories, definable neither by necessary and sufficient conditions nor by fixed boundaries. [Herv. i. O.]“¹⁴⁷⁵

Wenn außerdem Genre und Gattung keine Synonyme darstellen sollen, aufgrund welcher Kriterien lassen sie sich voneinander und von ähnlichen Fachtermini? Das betrifft v.a. deutliche inhaltliche Überschneidungen mit Termini wie *Gattung*, *Genus*, *Korpus*, *Format*, *Textsorte* oder *Zyklus*. All diese Begriffe sind gegenwärtig in den verschiedensten fachwissenschaftlichen Kontexten von Bedeutung. Bewirkt aber im Gegenzug eine intensive Beschäftigung mit Begriffsbestimmungen nicht, dass sich die betreffenden Begriffe zu verselbständigen beginnen und so zu Phänomenen eigenen Rechts auswachsen, d.h. eine über das ihnen zugeordnete Material hinausreichende Gültigkeit und Faktizität beanspruchen?

Was die Unterscheidung zwischen Gattung und Genre betrifft, werden diese beiden Begriffe nicht selten als miteinander austauschbar gehandhabt, was innerhalb der Filmwissenschaft bisweilen beklagt wird: „[D]ie verschiedenen morphologischen Systeme [...] divergieren stark voneinander. So werden morphologische Termini wie 'Art', 'Gattung' und 'Genre' heute von einzelnen Autoren sehr unterschiedlich verwendet, manchmal gar synonym, weshalb schon die elementarste Verständigung oft sehr schwer fällt.“¹⁴⁷⁶ Da laut Kuhn/Scheidgen/Weber die Termini Gattung und Genre in Fachdisziplinen wie Literatur-, Film- und Medienwissenschaft „nicht immer überschneidungsfrei verwendet“ werden, sieht sich das Autorentrio dazu genötigt, ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass diese in der Fachdiskussion nicht bedeutungsgleich seien.¹⁴⁷⁷ Die implizite Gleichsetzung von Genre und Gattung findet sich schon bei den frühen deutschen Filmtheoretikern, z.B. bei Arnheim oder Kracauer, und sie ist auch in der neueren Film- und Fernsehforschung weiterhin anzutreffen.¹⁴⁷⁸ Eine explizite Gleichsetzung nehmen z.B. Angela Keppler und Martin Seel vor, wenn sie filmische Genres grundsätzlich als kommunikative bzw. mediale Gattungen ansprechen.¹⁴⁷⁹ Für diese Herangehensweise spricht zumindest, dass sie es ganz im Einklang mit der angelsächsischen und frankophonen Forschung erlaubt, das Problem der begrifflichen Abgrenzung auszuklammern. Dies repräsentiert im deutschsprachigen Raum hingegen nur eine Minderheitsmeinung, denn hier dominiert die Ansicht, dass zwischen Genre und Gattung unterschieden werden sollte. Die Begründungen solcher Differenzierungen fallen allerdings sehr unterschiedlich, ja sogar gegenläufig aus. So sehen Boll und Wuss „Genre“ als eine Unterkategorie der Gattung an: Während die Gattung eine umfas-

1475 Bordwell: *Making Meaning*, S. 147.

1476 Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 314.

1477 Vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber: *Genretheorien und Genrekonzepte*, S. 3 u. 11f.

1478 Vgl. Braidt: *Film-Genus*, S. 17ff.; Keppler: *Mediale Gegenwart*, S. 73ff.; Diederichs: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, S. 139.

1479 Vgl. Keppler/Seel: *Über den Status filmischer Genres.*, S. 66f.

sende Rahmung für Werke und Werkgruppen abgebe, bilden sich innerhalb einer Gattung verschiedene Genres hauptsächlich aufgrund inhaltlicher, z.T. aber auch formaler Kriterien (z.B. Laufzeit, Ausstrahlungsmodus) aus.¹⁴⁸⁰ „Gattung“ zielt demnach auf Form und Struktur innerhalb eines Mediums ab; das Genre beschreibt dagegen medienübergreifende inhaltliche Merkmale. Gattung ist demnach intramedial, Genre intermedial konzipiert. Auch Hickethier zufolge stehen Genres

„[...] nicht nur quer zu den Gattungen im Film, sondern auch zu denen in verschiedenen anderen Medien. Genres sind also grundsätzlich keine medienspezifischen Formen, sondern treten übergreifend in vielen Medien auf [...]. Genres stellen deshalb nicht nur Kategorien der Intertextualität dar, sondern auch Kategorien der Intermedialität.“¹⁴⁸¹

Diese Sichtweise wird von vielen Vertretern der heutigen Filmwissenschaft geteilt und rangiert dort als Grundlagenwissen.¹⁴⁸² Dass allerdings auch dies eine problematische Verkürzung ist, zeigt sich schon daran, dass Gattungen wie Drama und Tragödie in verschiedenen Medienformen – Roman, Theater, Hörbuch/Radio und Film/Kino – vorkommen, weshalb auch diese Betrachtungsweise die begrifflichen Überlappungen keineswegs aus der Welt schafft.

Eine weitere problematische Unterscheidung, die zudem nicht nur den deutschsprachigen Raum betrifft, sondern global ausgreift, ist jene zwischen Genre und *Format*. Das Wort Format entstammt zwar dem Pressewesen und ist mit dem Siegeszug des Fernsehens allmählich in die filmtheoretische Diskussion eingesickert. Mit dem Begriff „TV-Formate“ als Bezeichnung für Sendereihen ist ein weiterer Begriff zu klären und von Genre abzugrenzen. Die Filmwissenschaft tut sich damit schwer, eine plausible Begründung für den Unterschied zwischen beiden Termini zu finden. Zuem hat das Wort Format in der Medienwissenschaft eine Bedeutungserweiterung erfahren: Während es in der Industrie, im Presse- und Druckwesen für physische Merkmale (v.a. Ausmaße) steht, bezeichnet es im Rundfunk formale und zugleich inhaltliche Merkmale. Lacey führt dazu aus: „Format is, primarily, a television industry term that describes a particular variant on a generic form; it is also used to describe the type of technology used in a media product, for example, VHS videotape and 35mm film.“¹⁴⁸³ Demnach könne eine „game show“ bzw. eine TV-Serienproduktion aufgrund verschiedener Kriterien (v.a. Schauplatz, Erzählmodus, Inhalt, Ikonografie, Stil) einmal als Genre aufgefasst werden und ein andermal, d.h. als konkretes Produkt wie z.B. eine ganz bestimmte Zuschauer-Rate-Sendung, ein Format darstellen.¹⁴⁸⁴ Die Überlagerung ist offensichtlich: wenn eine TV-Sendung wie z.B. *Wetten, dass...?* als Format gilt, dann müsste das auch für den Fall einer standardisierten Fernsehfilmreihe wie *Tatort* zutreffen; doch wenn eine Fernsehfilmreihe als Format gelten kann, warum dann nicht auch eine ähnlich standardisierte Kinofilmreihe wie z.B. *Indiana Jones*, *Jurassic Park* oder *Star Wars*, die stattdessen meist als „Franchise“ oder „Zyklus“ bezeichnet wird?¹⁴⁸⁵

Hickethier konstatiert, daß sich zwar das „Genreprinzip“ in der deutschsprachigen TV-Produktion

1480 Vgl. Boll: *Die Gattung Serie und ihre Genres*, S. 48ff.; Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 227 u. 313f.

1481 Hickethier: *Genretheorie und Genreanalyse*, S. 63.

1482 Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 29ff. u. 51ff.; Lange: *Einführung in die Filmwissenschaft*, S. 19f. u. 85ff.

1483 Lacey: *Narrative and Genre*, S. 206.

1484 Vgl. ebd., S. 205ff.

1485 Vgl. Blanchet: *Blockbuster*, S. 160ff.

durchgesetzt habe, dass aber der Genrebegriff „zunehmend durch den Begriff des 'Formats'“ abgelöst werde und fügt hinzu: „Wie das Genre zielt das Format auf eine kontinuierliche, serielle Produktion sowie auf eine ständige Anpassung der Angebote an erkennbare 'Geschmacks'-Veränderungen des Publikums.“¹⁴⁸⁶ Trifft das zu, dann bleibt weiterhin offen, worin die Unterschiede bestehen sollen. Noch komplizierter wird es, wenn man den Begriff „Sendung“ miteinbezieht: Jedes im TV ausgestrahlte Unterhaltungs- oder Informationsprodukt und damit jeder im Fernsehen gezeigte Kinofilm ist zunächst eine Sendung. Ähnlich konzipierte Sendungen ergeben Sendereihen, auf welche die obigen Format-Kriterien zutreffen. Worin unterscheidet sich nun Sendereihe begrifflich von Format, Genre und Gattung? Darauf versucht Keppler eine Antwort zu formulieren:

„[...] ich [werde] alle Produkte des Fernsehens als Sendungen bezeichnen, den Begriff der Gattung hingegen für etablierte und verfestigte Typen der medialen Präsentation reservieren. [...] Es gibt alle Sendungen des Fernsehens [...] nur im Kontext einer *Tradition* von TV-Produkten [...]. Bei dieser Traditionsbildung spielen herausragende *Formate* des Fernsehens eine wichtige Rolle; hierbei handelt es sich um besondere – in der Regel besonders erfolgreiche – *Ausprägungen* bestimmter Gattungen, die innerhalb ihrer Realisierungen so etwas wie einen 'klassischen Rang' erworben haben. [Herv. i. O.]“¹⁴⁸⁷

Zur Rolle von Kinoproduktionen im Fernsehen fügt sie hinzu:

„Das Fernsehen vereinigt in der Vielzahl seiner Angebote nicht nur alle Arten von Spielfilmen und *ihrer* Gattungen [...], es erzeugt und variiert weitere Gattungen der filmischen Darbietung [...]. Damit stellt das Fernsehen eine eigenständige Art der filmischen Bewegung und Bewegtheit dar, für die nun nicht länger der Kinofilm als ein theoretisches Modell eintreten kann. [Herv. i. O.]“¹⁴⁸⁸

Die „filmische Darbietung“ von der Institution Kino auf die gesamte Vielfalt von unterschiedlichen TV-Erzeugnissen auszuweiten, d.h. die audiovisuelle Narration im Grunde als ein Gemenge von Produkten in ganz verschiedenen Medienformen aufzufassen, sie daher vom jeweiligen physischen Trägermaterial oder einer bestimmten Vorführungspraxis zu entkoppeln, bildet einen berechtigten Standpunkt (siehe IV.1.4). Obiger Aussage nach wäre aber das Kino dem TV untergeordnet, was – neben verschiedenen anderen Implikationen – zum Ergebnis hätte, dass Begriffe wie Gattung, Format oder Sendung auf völlig unterschiedliche, jedoch medial stark miteinander verschränkte Objektbereiche zuträfen, aufgrund ihrer relativ freien Verwendung weitgehend miteinander austauschbar wären und damit letztlich wenig Erklärungskraft und Erkenntnispotential besäßen. In diese Richtung fällt auch Lacey's Urteil aus:

„In conclusion, there is little point in defining whether a text is generic or the product of a format, what matters is the isolation of conventional elements which then allows us to identify how closely individual texts follow the norm or in what way they diverge.“¹⁴⁸⁹

Ähnliches dürfte auf Begriffe wie Zyklus, Genus, Korpus oder Textsorte zutreffen. Ganz im Sinne der Literaturwissenschaft, können alle Erzählquellen als Texte verhandelt werden, sodass die die Filmwissenschaft ihre Gegenstände ebenfalls als Texte und *Textsorten* anspricht.¹⁴⁹⁰ Braidt hat in feministischer Perspektive dafür plädiert, den Alternativbegriff Genus auf generische Produkte an-

1486 Hickethier: *Genretheorie und Genreanalyse*, S. 90

1487 Keppler: *Mediale Gegenwart*, S. 82.

1488 Ebd., S. 82-83.

1489 Lacey: *Narrative and Genre*, S. 210.

1490 Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 48ff.; Harald Fricke: *Norm und Abweichung: Eine Philosophie der Literatur* (München, 1981), S. 132ff.

zuwenden;¹⁴⁹¹ ein Vorschlag, der sich (noch) nicht durchsetzen konnte. Andere Begriffe bleiben ähnlich unergiebig, so auch der des Korpus, denn jede Zusammenfassung von Bewegtbildern ergibt zwangsläufig ein *Korpus*, sei er nun auf einen herausragenden Filmschaffenden ausgerichtet oder das Ergebnis diverser strukturalistischer, konstruktivistischer oder sonstiger Überlegungen. Oft wird mit der Bildung einer filmischen Werkreihe auf das *Œuvre* eines (Meister-)Regisseurs abgehoben, womit ein weiterer, ungeklärter Terminus hinzukommt. Ebenso gibt es eine Überschneidung mit dem Begriff *Zyklus*. Filmreihen bzw. Kino-Zyklen sind ein bekanntes Phänomen seit den frühesten Tagen des Erzählkinos. Eine besonders große Bedeutung für das kommerzielle Kino hat bis heute die Herstellung von drei inhaltlich mehr oder weniger miteinander verknüpfter Filmprodukte, die nur wenige Jahre nacheinander folgen – die Trilogie. Dazu zählen mitunter die größten Kassenschlager der hochbudgetierten Kinoproduktion: *Jurassic Park*, *Die Hard*, *Harry Potter*, *Star Wars* u.v.a. Worin aber soll der Unterschied zwischen Korpus und Zyklus liegen, wenn beides Werkreihen mit gleichen, feststehenden Elementen (Darsteller/Protagonisten) und/oder den gleichen Herstellern bezeichnet? Worin liegt außerdem der Unterschied zum Genre, wenn all diese Begriffe letztlich auf Gemeinsamkeiten von Einzelwerken abzielen? Ähnlich steht es um die möglichen Unterkategorie „Subgenre“. Scheinpflug bringt dazu an, dass auch über diesen Begriff, wie über das Verhältnis von generischen Ober- und Unterkategorien im Allgemeinen, noch keine Einigkeit in der Filmwissenschaft herrsche.¹⁴⁹²

An der Plausibilität des Genrebegriffs gibt es nicht nur aufgrund der hier beschriebenen Begriffsüberlappungen Zweifel. Es wird immer häufiger auf konzeptionelle Schwierigkeiten hingewiesen, wobei die Kritik auf zwei zentrale Probleme abzielt: die *Hybridität* von filmischen Genres und die *Zirkularität* von Genrekzepten. Bordwell/Thompson gaben 1993 zum Problem der Hybridität an:

„There is no single principle by which genres can be defined. Some genres are distinguished chiefly by shared subject matter. [...] Other genres are distinguished by certain objects or settings [...]. The flexibility of genre definitions is shown by the ability of genres to crossbreed freely.“¹⁴⁹³

Dass Genres im Allgemeinen dazu neigen, sich zu überschneiden, zu verformen und miteinander zu fusionieren, wird überdies seit Anbeginn der Filmtheorie konstatiert. Schon Piotrovskij hatte auf das Vorkommen von kinematografischen „Mischgattungen“ und „unbestimmten Gattungen“ hingewiesen.¹⁴⁹⁴ Insbesondere die neueste Genre-Theorie betont die große Variabilität und Flexibilität sowie den allgemeinen Hybridcharakter generischer Kategorien.¹⁴⁹⁵ Rick Altman, ein Vorkämpfer für die Neuausrichtung der Genreforschung, fasst zusammen: „Not only are all genres interfertile, they may at any time be crossed with any genre that ever existed.“¹⁴⁹⁶ Zu dieser vielfach bemerkten Hybridität gesellt sich unter Filmtheoretikern außerdem die Einsicht, dass sich Genre-Theorie und -Forschung

1491 Vgl. Braidt: *Film-Genus*, S. 91ff.

1492 Vgl. Scheinpflug: *Formelkino*, S. 120.

1493 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 81.

1494 Vgl. Piotrovskij: *Zur Theorie der Filmgattungen*, S. 111 u. 115.

1495 Vgl. Costanzo: *World Cinema Through Global Genres*, S. 39; Scheinpflug: *Formelkino*, S. 72f.; Schweinitz: *Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln*, S. 84; Hickethier: *Genretheorie und Genreanalyse*, S. 73.

1496 Altman: *Film/Genre*, S. 70.

sehr häufig einer „zirkulären Logik“ bedienen: Kern des Problems bilde der oft eintretende Fall, dass eine wissenschaftliche Genreanalyse schon gezielt von einem bestimmten Gegenstand (einem Genre) ausgehe oder eine Objektauswahl treffe, die im Grunde erst im Prozess der Analyse und Forschen entstehen oder sich ergeben dürfte.¹⁴⁹⁷ Dies ist sicherlich kein spezifisches Manko der filmwissenschaftlichen Genre-Forschung, aber immerhin eines, das sogar *innerhalb* des Faches als solches erkannt und diskutiert wird. Angesichts dieser Schwierigkeiten folgert Steve Neale,

„[...] that genre as a term has been used in different ways in different fields, and that many of its uses have been governed by the history of the term within these fields – and by the cultural factors at play within them – rather than by logic or conceptual consistency.“¹⁴⁹⁸

Dennoch bleibt die Genre-Forschung weiterhin ein wichtiges Beschäftigungsfeld der Filmwissenschaft und der Genre-Begriff ein zentraler Gegenstand der filmtheoretischen Diskussion. Entsprechend lautet etwa das Plädoyer von Kuhn/Scheidgen/Weber: „Der Prozesscharakter von Genres, ihre Historizität, Wandelbarkeit und Zirkularität bedeuten jedoch keineswegs, dass das Konzept methodischer Willkür und begrifflicher Beliebigkeit preisgegeben werden darf.“¹⁴⁹⁹

III.5.4 Konstrukt, Konsens, Kontrakt – Genre als diskursiver Prozess

Angesichts der vielfältigen definatorischen Probleme versuchen neuere Genre-Theorien alternative Wege zu beschreiten. Scheinpflugs Faustregel, dass letzten Endes alle Genres „gleichermaßen diskursive Konstrukte“ seien, beschreibt dominante die Richtung.¹⁵⁰⁰ In diesem Sinne werden in jüngeren Ansätzen überzeugende Antworten auf drängende Fragen gesucht. Etwa, wie die meist relativ statischen, nach klassifizierender Systematik und nach Aufdeckung von Eigengesetzlichkeiten ihrer Objekte strebenden Genre-Konzepte mit der Dynamik des Wandels medialer Kategorien in Einklang zu bringen sind – dies vor dem Hintergrund der rasch fortschreitenden Differenzierung der Medienlandschaft und des soziokulturell sowie demographisch bedingten Publikumswandels. Wenn aber generische Bezeichnungen tatsächlich nur von Außen gesetzte Zuschreibungen darstellen, dann muss es parallel dazu auch eine Erklärung dafür geben, warum Genres in Produktions-, Distributions- und Konsumtionszusammenhängen dennoch auftreten; warum also Filmschaffende, Kinobetreiber, Verleiher, Filmkritiker und Zuschauer zu derartigen Kategorien greifen. Inspiriert von der Wittgensteinschen Philosophie lautet eine der Antworten darauf, dass jedes Genre auf einer Art *Familienähnlichkeit* zwischen einzelnen Werken beruhe; diese werde eben nicht von der reinen Logik, sondern von ad hoc Wahrscheinlichkeiten angeleitet, ganz ähnlich wie z.B. ein menschliches Gesicht nach bekannten Merkmalen abgesucht und dann auf Anhub als Frau, Greis, Junge,

1497 Vgl. Paul Cobley: *Objectivity and Immanence in Genre Theory* [S. 41-53], in: Garin Dowd/Lesley Stevenson/Jeremy Strong (Hrsg.): *Genre Matters: Essays in Theory and Criticism* (Bristol u.a., 2006), S.44; Hickethier: *Genretheorie und Genreanalyse*, S. 81; Kuhn/Scheidgen/Weber: *Genretheorien und Genrezkonzepte*, S. 4; Scheinpflug: *Formelkino*, S. 50.

1498 Steve Neale: *Genre and Hollywood* (London, 2000), S. 26.

1499 Kuhn/Scheidgen/Weber: *Genretheorien und Genrezkonzepte*, S. 17.

1500 Vgl. Scheinpflug: *Formelkino*, S. 55.

Kleinkind o.ä. beurteilt wird.¹⁵⁰¹ Dies deutet wiederum erneut darauf hin, dass generische Begriffe unscharfe Alltagskategorien darstellen – und führt zurück zum Ausgangspunkt der Filmgenrediskussion (vgl. III.5.1). Um diesen Zirkel zu durchbrechen sind diskursanalytisch beeinflusste Theoretiker bemüht, die bestehenden Definitionsprobleme zu lösen, indem sie auf die kommunikativen Prozesse im Vorfeld der filmischen Rezeption abheben. Neale hat 1990 einerseits betont, dass jedes Genre als Ergebnis eines institutionellen Diskurses aufgefasst werden müsse, welchen insbesondere Produktions- und Distributionsfeld sowie journalistische Berichterstattung bestimmen: „[...] industrial and journalistic labels and terms [...] offer virtually the only available evidence of a historical study of the array of genres in circulation [...]“¹⁵⁰² Deshalb müsse man jede generische Kategorie als einen kommunikativen *Prozess* auffassen, der sich auf der Ebene der bloßen Erwartungshaltungen, auf der Ebene der eigentlichen Filmprodukte und auf der Ebene von bestimmten Regeln und Normen abspiele. Zudem sei das Genre auch deshalb ein Prozess, weil jeder hinzukommende Vertreter eines Genres die ihm zugrunde liegenden Normen und Konventionen verforme und ausdehne. Generische Kategorien beschreiben daher keine feststehende Einheit von Filmprodukten, sondern eine über die Zeit expandierende, sich aufspaltende, mit anderen Elementen fusionierende und sich dadurch stetig wandelnde Zusammenstellung von Einzelerzeugnissen.¹⁵⁰³

Die Produktparten der Kino- und Fernsehbranche haben notwendigerweise amorphen Charakter, weil sie eine geringe ökonomische Verfallszeit haben bzw. nur für eine relativ kurze Zeit potentiell hochlukrative Waren abgeben (vgl. II.2). Die Kürze der Auswertungskette auf der einen und der Publikumswunsch nach Abwechslung auf der anderen Seite *zwingen* die eigentlich auf eine Standardisierung ihrer Produkte hinarbeitende Spielfilmproduktion stets dazu, ihre Erzeugnisse für den antizipierten Durchschnittszuschauer erkennbar zu variieren. Das ist einer der Gründe, warum man immer wieder die Hybridität von Genres konstatiert hat (s.o.), denn diese Variation ist selten zufällig: Die Hersteller versuchen, auch die Variationselemente bis zu einem gewissen Grad zu standardisieren um dadurch weiterhin eine maximal mögliche Berechenbarkeit der Produktion zu gewährleisten. Parallel dazu wird von Genre-Theoretikern immer wieder betont, dass Genres mitunter auf einzelnen Erfolgsproduktionen beruhen.¹⁵⁰⁴ So schreibt beispielsweise Costanzo, dass viele der neueren „road movies“ (i.S.v. Straßen-Reiseabenteuer), oftmals sehr deutlich von dem heutzutage als Kultfilm gehandelten *Easy Rider* (USA 1969) inspiriert seien.¹⁵⁰⁵ Die spanische Filmwissenschaftlerin Virginia Luzón-Aguado hingegen beschreibt die einstige US-Erfolgsproduktion *Psycho* (USA 1960) als den eigentlichen Ausgangspunkt für das relativ junge Genre des „Psychothrillers“:

1501 Vgl. Schweinitz: *'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein*, S. 114; Costanzo: *World Cinema Through Global Genres*, S. 209.

1502 Steve Neale: *Questions of Genre* [S. 45-66], in: *Screen – The Journal of the Society for Education in Film and Television*, Vol. 31, Heft 1 (Frühling, 1990), S. 52.

1503 Vgl. ebd., S. 56ff.

1504 Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 54ff.; Lacey: *Narrative and Genre*, S. 225f.; Schweinitz: *'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein*, S. 108.

1505 Vgl. Costanzo: *World Cinema Through Global Genres*, S. 296ff.

Dieses Kinonarrativ habe den Thriller um eine dauerhafte paranoide Spannungserzeugung und um die Antagonistenfigur des monströsen, weil geisteskranken Mörders – „the presence of a 'monstrous' (because mentally deranged) figure“ – nicht nur erweitert, sondern damit zugleich eine neue generische Kategorie hervorgebracht.¹⁵⁰⁶ Dem *einzelnen* Erfolgsfilm fällt demnach auch in der filmwissenschaftlichen Genreforschung größere Beachtung zu.

Fasst man Filmgenres als fluide, prozessuale Phänomene auf, dann lässt sich damit zumindest die Flexibilität der mit ihnen assoziierten charakteristischen Inhalte und die Hybridität der daraus entwickelten generischen Kategorien erklären. Es verweist außerdem darauf, dass Genres wesentlich ein Ergebnis der lebensweltlichen Anschlusskommunikation sind. Diskurs- bzw. kommunikationstheoretische Ansätze versuchen deshalb, zu begründen, wie Genres als kommunikative Prozesse mit großer gesellschaftlicher Reichweite modelliert werden könnten. In der Filmtheorie weit verbreitet und grundlegend für rezeptionstheoretische Überlegungen ist zunächst einmal die *Konsens*-These, die Thomas Schatz bereits 1981 vorwegnahm, als er einen indirekten „tacit 'contract' between filmmakers and audiences“ mutmaßte.¹⁵⁰⁷ Diese, von ihm nicht weiter vertiefte These wird selbst von solchen Filmforschern vertreten, die sich von der Genre-Diskussion distanzieren. Autoren wie Bordwell/Thompson etwa wiederholen Schatz' Postulat nur, wenn sie schreiben: „Genres are based on a tacit agreement between filmmakers and audiences.“¹⁵⁰⁸ Die naheliegende Annahme eines „impliziten Übereinkommens“ zwischen Produzenten und Konsumenten,¹⁵⁰⁹ auf dessen Grundlage sich schrittweise ein Genre entwickelt, greift über den filmtheoretischen Bereich der Genretheorien hinaus: Dass zwischen Herstellern und Nutzern eine Art Verständigungsvorgang vonstatten geht, dürfte für alle gewerbliche Produktion zutreffen, da kommerzielle Produkte erzeugt werden, um bekannten oder zumindest antizipierten Bedürfnissen zu entsprechen. Der Käufer „antwortet“ dem Hersteller sozusagen mit seiner Reaktion auf das Produkt. Allerdings ist diese Sichtweise insofern problematisch, als hier sprachliche und nicht-sprachliche Handlungen auf die gleiche Stufe gestellt werden, denn ein Produkt zu kaufen oder nicht zu kaufen wäre ebenso eine „Antwort“, wie etwa Leserbriefe oder Rezensionen.

Da die Konsens-These zwar weit verbreitet ist, aber selten expliziert wird, bemühen sich heutige Genretheoretiker um eine Konkretisierung. Auf Neales These vom „institutional discourse“, der sich einflussreicher gesellschaftlicher Instanzen wie Werbung und journalistischer Kritik bediene und damit den größten Beitrag zur Bildung von Genres leiste, hat Rick Altman auf Grundlage seiner Forschungen entgegnet, dass die Filmproduktionsunternehmen selten Gebrauch von eindeutigen Genrezuschreibungen machen, sondern in den meisten Fällen an einer mehrgleisigen Produkt-

1506 Vgl. Virginia Luzón-Aguado: *Film Genre and its Vicissitudes: The Case of the Psychothriller* [S. 163-172], in: *Atlantis – Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Vol. 24, H. 1 (Juni, 2002), S. 165f.

1507 Vgl. Schatz: *Hollywood Genres*, S. 16 u. 37.

1508 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 81.

1509 Vgl. Winter: *Filmsoziologie*, S. 39f.

vorstellung mit vielfältigen Bezügen interessiert sind, um dadurch ein möglichst breites Publikum anzusprechen.¹⁵¹⁰ Jüngere filmwissenschaftliche Untersuchungen scheinen dies zu bestätigen, zumindest gibt es einige Hinweise darauf, dass häufig solche, in der Retrospektive als mustergültig angesehenen, stark standardisierten Produktionen zur Zeit ihrer Veröffentlichung sogar von den Studios und/oder Verleihern ganz bewusst *nicht* als Genrevertreter ausgewiesen und stattdessen über ihre alternative Elemente angepriesen wurden.¹⁵¹¹ Von derartigen Befunden ausgehend formulierte Altman seine These: Die Herausbildung von Genres wird durch den quasi-sprachlichen Prozess der *genrification* bestimmt, d.h. adjektivische und substantivische Bezeichnungen lösen sich wechselseitig ab und geben damit den Anstoß zur Bildung und Abfolge von Genre-Zyklen geben (vgl. Anhang 1, Abb. 10).¹⁵¹² Altman beschreibt einen fortlaufenden Prozess mit dialektischer Dynamik: „[...] a fresh cycle may be initiated by attaching a new adjective to an existing noun genre, with the adjective standing for some recognizable location, plot type, or other differentiation factor.“¹⁵¹³ Demgemäß kann aus einer Reihe von Kino- oder TV-Produktionen, die von Werbung und Kritik dauerhaft mit bestimmten Adjektiven verbunden werden (z.B. „romantisch“, „schockierend“), dadurch ein neues Genre entstehen, indem diese adjektivischen Zusätze zu Nomen auswachsen („Romanze“, „Schocker“). Altmans These besitzt zwar Originalität, doch lässt sich mit ihr kaum erklären, warum manchen Bezeichnungen der Sprung von der adjektivischen auf die substantivische Stufe gelingt oder wie ein Genre entsteht, dem kein entsprechendes Adjektiv vorausgelaufen ist (z.B. *Science Fiction Film*, *Sandalenfilm* etc.). Einzuwenden wäre aber insbesondere, dass mit diesem Entwurf keineswegs erklärt werden kann, warum diese Inhalte populär geworden sind, welche gesellschaftliche Rolle sie spielen etc. Im Kern entwirft Altman einen quasi-linguistischen Parallelprozess zur Herausbildung, Popularisierung und Ablösung von (audiovisuellen) Erzählinhalten, *ohne* auf diese Inhalte (Strukturen, Themen, Motive etc.) und die Voraussetzungen ihrer Entstehung genauer zu sprechen zu kommen. Ebenso werden Vorgänge vor und während des vorausgesetzten Verständigungsprozesses kaum erhellt, denn Altmans Entwurf beschreibt nur das Zustandekommen der Bezeichnungen, nicht aber die Bedingungen ihrer Auswahl und Verbreitung. Wichtige Fragen bleiben ungeklärt, z.B. ob und wenn ja, welche Instanzen des Filmproduzierenden Systems oder außerhalb der Feldproduktion Einfluss nehmen.

Neben dieser Konsens-These hat sich eine weitere, neuere Richtung etabliert, die man unter der Bezeichnung *Kontrakt*-These bzw. als „Genre-Kontraktualismus“ zusammenfassen könnte. Ihre Anhänger betrachten den Genrebildungsprozess sowie die ihm zugrunde liegenden kommunikativen und diskursiven Vorgänge nicht als eine bloß angenommene, mehr oder weniger stabile Übereinstimmung zwischen Herstellern und Publikum, die auf der bewussten Interaktion und erfolgreichen

1510 Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 15f. u. 54ff.

1511 Vgl. Barry Langford: *Film Genre: Hollywood and Beyond* (Edinburgh, 2005), S. 19.

1512 Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 62ff.

1513 Ebd., S. 65.

Kommunikation verschiedener Instanzen beruht und hierbei die Pragmatik miteinbezieht (d.h. Einschaltquoten, Zuschauerzahlen, Verkaufserlöse etc. als Quasi-Kommunikation). Stattdessen geht es den Genre-Kontraktualisten tatsächlich um eine Art kommunikativen Vertrag, der nicht allein auf weitgehender Übereinstimmung, sondern vielmehr auf einer *aktiven Verständigung* zwischen zwei Seiten beruht.¹⁵¹⁴ Die alltägliche Nutzung von Kinos (und ähnlichen Angeboten, z.B. Videotheken) geht nach Meinung von Hans J. Wulff mit einem „ökonomische[n] und juristische[n] Leistungsvertrag“ einher und es bestehe deshalb ein „[...] tatsächlicher, nicht allein metaphorischer Vertrag.“¹⁵¹⁵ Ganz ähnlich heißt es im Fazit der empirisch ausgerichtete Untersuchung von Mathias Wierth-Heinings: „Mit dem Einlösen der Kinokarte wird ein symbolischer Vertrag in Kraft gesetzt, dessen 'Kleingedrucktes' noch nicht bekannt ist, sondern nur das 'Großgeschriebene' wie Genre, Auftreten von Stars etc.“¹⁵¹⁶ Die zentrale These des Genre-Kontraktualismus lautet, dass das von den Herstellern vor der Produktion und vom Publikum vor dem Filmerlebnis ausgewählte Genre Teil einer vertraglichen Übereinkunft ist, die den Rezeptionsprozess nicht vollständig beherrscht, aber doch einen vorbereitenden und begleitenden Diskurs der konkreten Konzeptions- und Rezeptionsprozesse bildet. Diese Übereinkunft kanalisiert den filmischen Informationsfluss, lenkt die kognitiven Vorgänge und bestimmt anschließend die Bewertung der Inhalte mit. Somit wird ein Genre als kommunikatives Phänomen modelliert, das die gesamte mit ihm verbundene Medienutzung umgreift. Besonders deutlich formuliert es Francesco Casetti:

„Auf der [...] Achse Film/Zuschauer dient Genre offenkundig als Instrumente für eine gegenseitige Abstimmung bis zur vollen Übereinkunft, jedenfalls insofern es um die Diegese geht, d.h. um die Bestimmung der primären Bedeutung auf der Ebene der erzählten Geschichte.“¹⁵¹⁷

Es mag in dieser Sicht durchaus abweichende Lesarten hinsichtlich bestimmter Inhalte geben; sie können, wie Casetti selbst anmerkt, z.B. der unterschiedlichen Mediensozialisation und den unterschiedlichen kommunikativen Kompetenzen der einzelnen Nutzer und Nutzergruppen geschuldet sein.¹⁵¹⁸ Mit Blick auf diesen nicht restlos kontrollierbaren Bereich des Wahrscheinlichen betont Casetti allerdings:

„Man kann aber doch sagen, dass sich ein Filmgenre durch das Vorhandensein einer weit reichenden Übereinkunft über die Bedeutungen dessen kennzeichnet, was erzählt wird, sowie über die Formen des Erzählens und über die Perspektive, aus der die Geschichte erzählt wird.“¹⁵¹⁹

Der von Casetti postulierte „kommunikative Vertrag“ zwischen Produzenten und Konsumenten sei vor allen Dingen eine „vorbereitende Übereinkunft“, denn die vertragliche Verständigung baue bereits im Vorfeld der betreffenden Rezeption auf der Erfahrung der Zuschauer mit anderen, jedoch

1514 Vgl. Francesco Casetti: *Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag* [S. 155-172], in: *montage/av*, Jg. 10, H. 2 (2001), S. 156f.; Langford: *Film Genres*, S. 7; Keppler/Seel: *Über den Status filmischer Genres*, S. 65.

1515 Vgl. Hans J. Wulff: *Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie* [S. 131-154], in: *montage/av*, Jg. 10, H. 2 (2001), S. 134, siehe an dieser Stelle auch Anmerkungen in Fußnote Nr. 1.

1516 Mathias Wierth-Heining: *Vor, während und nach der Rezeption: Empirische Rezeptionen und kommunikative Kontrakte* [S. 147-158], in: *montage/av*, Jg. 11, H. 2 (2002), S. 156.

1517 Casetti: *Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag*, S. 162.

1518 Vgl. ebd., S. 163.

1519 Ebd., S. 163.

hinsichtlich bestimmter Merkmale *ähnlichen* audiovisuellen Narrativen auf.¹⁵²⁰ Wulff nennt es die „kommunikative Kompetenz“ des Publikums: die Fähigkeit der Nutzer, ihre Medienerfahrungen abzurufen und sich dadurch auf die jeweils gewählten und/oder zu erwartenden Verarbeitungsmodi einzustellen, die mit den betreffenden Kinoprodukten verbunden sind.¹⁵²¹ Während Casetti Genres als „komplexe Maschinen der Verständigung“ betrachtet, deren Aufgabe es sei, die „Auseinandersetzung zwischen Film und Zuschauer zu einem produktiven Ergebnis zu führen“,¹⁵²² argumentiert Wulff aus einer deutlicher kognitivistisch orientierten Perspektive. Für ihn fungiert ein Genre:

„[...] als kognitive Rahmenvorgabe [...] zum Aufbau der Erwartung an einen Geschichten- und Erzähl-modus, zur Vorstrukturierung eines Erwartungsfeldes von Figuren, Handlungen und Konflikten sowie als Rahmen für einen erwartbaren Gratifikationstyp.“¹⁵²³

Der Begriff „Rahmenvorgabe“ weist zudem darauf hin, dass hier generische Kontrakte nicht als die Rezeption vollständig durchdringende und bestimmende Einflussfaktoren zu verstehen sind. Deshalb hebt Wulff besonders die Prozessualität und Dynamik hervor: es gebe zwar eine „vertragliche Bindung“, diese schließe aber in jedem Fall eine „Varianzerwartung“ als Vorbedingung zur eigentlichen Erfüllung des „Genrekontraktes“ ein.¹⁵²⁴ Der kommunikative Vertrag stehe also nicht im Vorhinein fest, sondern werde tatsächlich erst im Verlauf der konkreten Filmrezeption realisiert.¹⁵²⁵ Auf diese Dynamik pochen auch Keppler/Seel, die zwar Casettis Entwurf des kommunikativen Vertrages begrüßen, aber Genres weniger als vertragliche Übereinkünfte, denn als „Arenen“ der Verständigung zwischen Kinoproduzenten und Publikum verstehen, in denen vor, während und nach dem eigentlichen Rezeptionsprozess um Gehalte und Bedeutungen gerungen wird.¹⁵²⁶ Auch Scheinpflug votiert für eine größere Beachtung der Dynamik zwischen Genre und Einzelwerk – dies jedoch ohne eine explizit kontraktualistische Argumentation.¹⁵²⁷ Diese braucht es nicht, denn trotz der interessanten Einwürfe der Genre-Kontraktualisten lässt sich schnell ersehen, dass die Diskussion auf der Stelle tritt: Die *Kontrakt*-These bildet lediglich die radikalere Variante der Konsens-These, wobei jedoch mit dem Postulat der Existenz kommunikativer Verträge weitere ungeklärte Größen auftauchen. Mag ein Filmerlebnis auf einem „Vertrag“ beruhen, so bleibt dennoch offen, welche Inhalte und Bedeutungen der rezipierten Produkte von größerer Relevanz innerhalb des betreffenden Großkollektivs waren, welche gesellschaftliche Bedeutung ihnen zukam und welche Wirkung sie entfalten konnten. Diese offen gebliebenen Punkte drängen letztlich dazu, danach zu fragen, inwieweit sich Genre-Theorien als „historisch“ verstehen, welches methodischen Zugangs sie sich bei der Untersuchung ihrer Quellen bedienen und v.a. in welcher Perspektive auf Vergangenheit und Geschichtlichkeit sie ihre wissenschaftliche Forschung und Theoriediskussion betreiben.

1520 Vgl. ebd., S. 163ff.

1521 Vgl. Wulff: *Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen*, S. 147f.

1522 Vgl. Casetti: *Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag*, S. 168.

1523 Wulff: *Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen*, S. 148.

1524 Vgl. ebd., S. 144f.

1525 Vgl. ebd., S. 151.

1526 Vgl. Keppler/Seel: *Über den Status filmischer Genres*, S. 65

1527 Vgl. Scheinpflug: *Formelkino*, S. 63ff.

III.5.5 Historische Perspektiven in Genre-Theorien

Da Genre-Ansätze eine Verständigung oder Übereinkunft zwischen Publikum und Filmherstellern annehmen, rücken sie dem Anschein nach politik-, ideologie- oder mentalitätsgeschichtlichen Fragestellungen näher. Kann die Geschichtswissenschaft bei der Erforschung populärkultureller Erzählquellen von diesen Ansätzen und den von ihnen bevorzugten Methoden profitieren? Kann eine filmwissenschaftliche Genre-geschichtsschreibung womöglich schon zu großen Teilen das leisten, was die Geschichtswissenschaft bisher weitgehend versäumt hat, nämlich historische Bewegtbilderzählquellen angemessen zu kontextualisieren, auszuwerten und zu interpretieren?

In diesem Zusammenhang äußert Luzón-Aguado in ihrer Arbeit zum Psychothriller-Subgenre u.a. folgende kulturhistorisch gefärbte These: „Since films must adapt to the times when they are produced, I would suggest that they inevitably strive to address various contemporary concerns to which different cross-sections of the audience can relate.“¹⁵²⁸ Und auch für Lacey ist naheliegend, dass die sich wandelnde Gesellschaft über die Zeit hinweg in Kulturerzeugnissen wie den Kinofilmgenres Spuren ihrer Veränderung hinterlässt.¹⁵²⁹ Inwieweit Filmgenres in Beziehung zu ihren konkreten sozialen und politischen Kontexten stehen, ob sie die vielfältigen gesamt-kulturellen Wandlungsprozesse (auf ihre jeweils besondere Weise) nachvollziehen und wiedergeben, ob sie sich also letzten Endes in einer Art kommunizierender Wechselbeziehung zu ihren jeweiligen Publika befinden und daher über deren Bedürfnisse und mentale Befindlichkeiten Auskunft geben können, darüber macht sich die wissenschaftliche Genreforschung seit ihren Anfängen in den 70er Jahren Gedanken.¹⁵³⁰ Einer der frühen Exponenten dieser Richtung, die Genres u.a. als *soziokulturelle Indikatoren* sieht, war Thomas Schatz. Ihm zufolge fungierten generische Kinoproduktionen als eine moderne Variante des *Rituals*, d.h. sie repräsentierten Praktiken, die wir meist mit vorindustriellen und archaischen Gesellschaftsformen in Verbindung bringen. In den USA habe Hollywood das Kino zu einer massenmedialen Instanz mit Ritualfunktion ausgebaut – zu einer gesellschaftlichen Instanz also, die der imaginativen Kraft großer Bevölkerungssegmente gerecht werde, wie auch den zahlreichen Teilpublika, die mit bestimmten Genres gezielt bedient würden.¹⁵³¹ Gerade aufgrund ihres standardisierten Handlungsaufbaus, ihrer stereotypen Figuren oder der konventionellen Auflösungen (gerechte Bestrafung, *Happy End* etc.) könnten Genres eine moderne, medial vermittelte Form des Sozialrituals ausüben.¹⁵³² Einen ähnlichen Gedanken verfolgt Casetti, wenn er schreibt: „[...] Genrefilme [tragen] dazu bei, dass eine Gemeinschaft mit bestimmten Themen fertig werden kann, in dem sie das Publikum wiederholt mit diesen Themen konfrontieren (Genrefilme erfüllen

1528 Luzón-Aguado: *Film Genre and its Vicissitudes*, S. 171, vgl. S. 167f.

1529 Vgl. Lacey: *Narrative and Genre*, S. 142.

1530 Vgl. Gledhill: *Genre*, S. 61f.; Schweinitz: *'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein*, S. 105f.

1531 Vgl. Schatz: *Hollywood Genres*, S. 20ff.

1532 Vgl. ebd. S. 38.

eine Barden-Funktion).¹⁵³³ Sei es nun als Ritual- oder Bardenfunktion bezeichnet, derartige Aussagen legen nahe, dass „Genre“ – wie auch immer die genauere Definition lauten mag – nicht nur ein apartes Kino-Phänomen darstellt, sondern vielmehr zwischen den Sphären Politik und Populärkultur vermittelt. In diesem Sinn stellt der britische Filmwissenschaftler Barry Langford fest:

„For scholars, genre provides a historically grounded method of establishing 'family resemblances' between films produced and released under widely differing circumstances, and of mediating the relationship between the mythologies of popular culture and social, political, and economic contexts.“¹⁵³⁴

Hier also repräsentieren Genres nur noch Vermittlungsinstanzen zwischen den in der Populärkultur zirkulierenden „Mythen“ und ihrem geschichtlichen Nexus. Zugleich erhebt Langford den Genre-Ansatz zu einer historischen Methode, wie auch Neale den historischen Charakter bzw. die Historizität von generischen Kategorien betont: Es müssten nicht nur einzelne Genres, sondern die generischen Regelsysteme („generic regimes“) in ihrer Geschichtlichkeit beachtet werden, da diese letztlich Ergebnisse von institutionalisierten, intermedial ausgreifenden, diskursiven Prozessen seien.¹⁵³⁵ Ganz ähnlich lauten manche Hinweise aus der literaturwissenschaftlichen Gattungsdiskussion. So betont Martin Roussel, dass Genre im Gegensatz zur Gattung eine „historische Kategorie“ sei.¹⁵³⁶ Und Ralph Cohen gab bereits 1986 an: „Most obviously, genres have popular and polite functions and statuses. Generic transformation can be a social act. Generic transformation reveals the social changes in audiences and the interpretation of popular and polite literature.“¹⁵³⁷ Solche Ansichten zur Notwendigkeit einer deutlicher historischen und gesellschaftlich-kontextuellen Stoßrichtung der Genreforschung reichen bis in die gegenwärtige genretheoretische Diskussion hinein. Es geraten vermehrt Sozial- und Kulturfunktionen in den Blick – wenn auch meistens nur am Rande. So heißt es beispielsweise bei Elisabeth Bronfen und Norbert Grob:

„Bewusst setzt das Genrekino unser kulturelles Gedächtnis in Gang, erinnert implizit an seine Vorgänger. Wie Schichtungen sind die alten Bilder, Gesten, Töne und Dialoge den nachfolgenden Filmgeschichten eingeschrieben. [...] Wenn wir nachträglich zu Einwohnern der Hollywood-Landschaft werden, orientieren auch wir uns an diesen Träumen, behandeln diese als unser kulturelles Erbe.“¹⁵³⁸

Die Autoren fassen hier Genres ganz selbstverständlich als Faktoren der kollektiven Erinnerung und als Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses auf. In der Konsequenz ließe sich Genre-Geschichte als (Teil-)Erzählung der massenmedial vermittelten, kollektiven Träume und Wünsche betreiben. Costanzo hingegen bindet Genres in seiner Arbeit stärker an den realweltlichen soziopolitischen Kontext: „If you want to understand a people, listen to the stories that they tell and retell. In the actions of their heroes, in the twists and turns of character and plot, are clues to what the storytellers value and believe.“¹⁵³⁹ Derartige Aussagen entsprechen einem Standpunkt, den Hickethier bereits 2002 einnahm. Seine Forderung an die wissenschaftliche Genreforschung lautete:

1533 Casetti: *Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag*, S. 167.

1534 Langford: *Film Genre*, S. 1.

1535 Vgl. Neale: *Questions of Genre*, S. 60ff.

1536 Vgl. Roussel: *Das Material der Gattung*, S. 26f.

1537 Cohen: *History and Genre*, S. 216.

1538 Elisabeth Bronfen/Norbert Grob: *Stilepochen des Films: Classical Hollywood* (Stuttgart, 2013), S. 21.

1539 Costanzo: *World Cinema Through Global Genres*, S. 39.

„Eine allgemeine Genretheorie müßte die zugrunde liegenden Mythen in den verschiedenen Genres zusammenstellen und miteinander in Beziehung setzen. Das Ziel könnte darin bestehen, daß die zentralen Mythen auf diese Weise als ein Mythensystem sichtbar werden würden, die den kulturellen Background darstellen, in dem sich die aktuelle Medienkultur fundiert und aus dem heraus diese sich ständig neu formuliert.“¹⁵⁴⁰

Aber mit einer Systematik der filmischen Mythen allein sei es, wie Hickethier hinzusetzt, nicht getan, denn weder eine Ikonografie, noch eine Typologie etablierter Handlungsstrukturen des Films erklären letztlich die gesellschaftliche Bedeutung der nahezu immergleichen Inhalte – es müssten vielmehr auch die mit den verschiedenen Genres verbundenen „emotionale[n] Zustände“ der Rezipienten berücksichtigt werden.¹⁵⁴¹ Diese Forderung nähert sich dem kognitivistischen Genre-Modell Torben Grodals an, welches die konkreten Rezeptionsprozesse in den Blick zu nehmen versucht und davon ausgeht, dass Genres auf verschiedenen emotionalen und kognitiven Leistungen beruhen, die der Zuschauer im Hinblick auf Bildtonerzählungen erwartet.¹⁵⁴² Derartige Vorhaben kämpfen jedoch mit der Schwierigkeit, dass sie eben weniger „historisch“ vorgehen, sondern eher auf tendenziell ahistorische, statische psychologische Kategorien zurückgreifen – und somit überwiegend auf die Feststellung anthropologischer Konstanten zutreiben. Ist ein Genre beispielsweise Ausdruck eines psychologischen Grundbedürfnisses oder entspricht es einer bestimmten kognitiven Eigenschaft des menschlichen Wahrnehmungs- und Denkapparates, dann verliert es weitestgehend seinen geschichtlichen Charakter und daher seinen Wert als Quelle für soziale, politische oder ökonomische Wandlungsprozesse. Grodals kognitivistischer Ansatz scheint auf den ersten Blick mit einem mentalitätshistorischen Einsatz vereinbar: Genres verkörpern Prototypen der psychischen Verfassung, jedes Genre erfüllt für seine Nutzer eine mentale Funktion und ist dadurch eng mit dieser Funktion verknüpft.¹⁵⁴³ Damit scheint das Tor zu einer Art von psychologischer Genre-Geschichte geöffnet, wobei sich allerdings das Problem ergibt, dass einerseits dominante Inhalte vom historischen Kontext abhängen können, also keineswegs immer prototypischen Charakters sind, dass andererseits die Hybridität generischer Kategorien und die Wandelbarkeit populärer Medieninhalte Untersuchungen entlang von Genre-Kategorien weitgehend sinnlos machen. Schließlich ist auch zu bedenken, dass die in kognitivistischem Sinne „exakte“ Rekonstruktion der mentalen Funktionen eine Publikumsforschung voraussetzt, deren Umsetzung mit wachsender zeitlicher Distanz zunehmend erschwert, gar verunmöglicht wird.

Ein weiteres Problem bleibt bei all diesen Entwürfen die Genre-Fokussierung selbst. Lacey etwa formuliert folgende Faustregel: „Individual genre texts are the product of the society – as expressed by the institution and audience expectation – and the history of the genre.“¹⁵⁴⁴ Damit erscheint zwar das einzelne Filmprodukt als individuelle Entität, die ihren Entstehungskontext mehr oder weniger deutlich widerspiegelt, aber zugleich wird auf die Entwicklung des betreffenden Genres verwiesen,

1540 Hickethier: *Genretheorie und Genreanalyse*, S. 84.

1541 Vgl. ebd., S. 85ff.

1542 Vgl. Grodal: *Moving Pictures*, S. 106ff. u. 157ff.

1543 Vgl. ebd., S. 281f.

1544 Lacey: *Narrative and Genre*, S. 143.

d.h. auf eine autonome Komponente. Dass ein Genreprodukt immer auch Ausdruck und Ergebnis der Geschichte seines Genres ist, stellt letztlich einen Zirkelschluss dar. Außerdem darf nicht aus dem Blick geraten, dass die vermeintlich autonome Geschichte eines Genres sich ebenfalls nur in einem weiteren geschichtlichen Kontext abspielt, von ihm geprägt wird und ihn verarbeitet. Nimmt man den genretheoretischen Standpunkt ernst, dann sind beide Seiten, das einzelne Produkt und die generische Kategorie, gesellschaftlich bestimmt und damit zugleich immer historisch. Trotz exkursartiger Ausgriffe auf eine „Genregeschichtsschreibung“ bleiben genretheoretische Modelle weitgehend einer autonomen, ästhetischen Perspektive verhaftet. Neales Anmerkungen zu einer wissenschaftlichen *genre history* laufen entsprechen auf die Forderung hinaus, insbesondere ästhetische Prozesse („the aesthetically specific transformations and adaptations“) stärker zu berücksichtigen.¹⁵⁴⁵ Keppler/Seel artikulieren eine ähnlich orientierte Position: Es soll verstärkt um eine umfangreiche „Mediengattungsanalyse“ gehen, weshalb sie dafür plädieren, zu einem „unreduzierte[n] Verständnis der Einheit bildlicher und sprachlicher Prozesse“ zu gelangen und auf eine „präzise Filmanalyse“ als der adäquaten methodischen Grundlage hinzuarbeiten.¹⁵⁴⁶ Demnach wäre wissenschaftliche Genreforschung im wesentlichen eine Reihung von Einzelwerkanalysen, was letztlich einer unrealistischen Maximalforderung gleichkommt, bedenkt man die praktische Unmöglichkeit der vollständigen Analyse von komplexen bild-ton-wortsprachlichen Kommunikaten. Deutlicher näher an einer dezidiert historischen Herangehensweise scheint hingegen Scheinpflugs Vorschlag einer medienkulturell bzw. diskursanalytisch informierten Genregeschichtsschreibung, welche die „Historizität und kulturelle Spezifik“ ihrer Untersuchungsgegenstände ernst nimmt.¹⁵⁴⁷ Laut Scheinpflug erfordere die von ihm favorisierte „medienkulturwissenschaftliche Doppelperspektive“ die

„[...] detaillierte Analyse der Iterations-Muster hinsichtlich ihrer Kontinuitäten und Variationen, um auf dieser Folie die Prozesse der Diskursivierung von intertextuellen Mustern in Genre-Definitionen und in der Genre-Geschichtsschreibung zu reflektieren.“¹⁵⁴⁸

Auch dieser Ansatz bleibt latent zirkulär: die sich wiederholenden Elemente bereits festgesetzter generischer Kategorien sollen detailliert untersucht werden, um dann ihre Definition diskurskritisch zu erweitern und ihre Historie auf die ihnen zugrunde liegenden Diskursivierungsprozesse auszuweiten. Dass ein solches Vorgehen dabei immer dem Verdacht ausgesetzt bleibt, selbst zu einem (affirmativen) Projekt im weiterlaufenden Prozess der Diskursivierung der betreffenden generischen Kategorie auszuwachsen, ist offensichtlich. Das wird auch daran deutlich, dass Scheinpflugs historische Genreforschung bis hin zur Aufstellung einer präzisen „Genre-Genealogie“ reicht.¹⁵⁴⁹ Bei all dem ist v.a. bemerkenswert, dass Scheinpflugs 2014 aufgestellte Forderungen auf drei „gravierende Desiderate der filmwissenschaftlichen Genre-Theorie“¹⁵⁵⁰ hinauslaufen: erstens, die stärkere Be-

1545 Vgl. Neale: *Questions of Genre*, S. 62 u. 65f.

1546 Vgl. Keppler/Seel: *Über den Status filmischer Genres*, S. 59f.

1547 Vgl. Scheinpflug: *Formelkino*, S. 54f. u. 255ff.

1548 Ebd., S. 255.

1549 Vgl. ebd., S. 127ff.

1550 Ebd., S. 257.

rücksichtigung der spezifischen Kontexte der eigentlichen Filmherstellung; zweitens, ein größeres Gewicht auf der empirischen Rezeptionsforschung als dem wichtigen Pendant der diskursanalytisch vorgehenden Genreforschung; drittens schließlich, die Erweiterung der Forschung durch *intermediale* Fragestellungen, etwa in Bezug auf generische Regime („generic regimes“), die keineswegs auf das Kino beschränkt seien.¹⁵⁵¹ Abschließend plädiert Scheinpflug für eine Genreforschung „[...] die ihren Blick zu einer medienkulturwissenschaftlichen Perspektive öffnet und auf diesem Wege Genres nicht als abstrakte analytische Kategorien begreift, sondern als komplexe soziokulturelle Phänomene.“¹⁵⁵² Was hier als Erweiterung der filmwissenschaftlichen Genremodelle gedacht ist, kann ebenso als deren Fundamentalkritik gelesen werden: „Genre“ bleibt im Grunde ein unpräziser Begriff, da die generischen Kategorien letztlich Phänomene zu beschreiben versuchen, die zu komplex sind, um sie unter pragmatischen Alltagsbegriffen zu verhandeln. Was Scheinpflug fordert, ist daher gleichbedeutend mit einer Absage an die Genre-Theorie und mit deren Ablösung durch eine interdisziplinäre, „medienkulturell“ ausgerichtete Forschung. Scheinpflugs Argumentation ist beeinflusst von Altman's filmtheoretischem Entwurf, der entschieden historisch perspektiviert ist. Altman hatte schon 1999 darauf hingewiesen, dass sich die etablierte Filmgenreforschung zu wenig mit der Geschichte und den Kontexten ihres Gegenstandes auseinandersetze:

„The theoretical clarity of film genre criticism is quite obviously challenged at every turn by the historical dimensions of film production and reception. [...] film genre studies have too great a stake in generic purity to pay overmuch attention to history.“¹⁵⁵³

Genre-Theorie und -Forschung würden generische Kategorien meist als transhistorische Phänomene betrachten, d.h. die jeweiligen Filmprodukte aus ihren verschiedenen Kontexten herauslösen um sie auf einer Stufe und in einer (in der Gegenwart des forschenden Betrachters definierten) generischen Reihe – sozusagen außerhalb der Geschichte – zu verhandeln.¹⁵⁵⁴ Aufgrund ihres „klassischen“ Ursprungs (d.h. ihrer bis ins 18. Jahrhundert zurückreichenden literaturtheoretischen Wurzeln) gehe die Genre-Theorie von der Dauerhaftigkeit und Überzeitlichkeit ihrer Begriffe aus, weshalb ihre gesamte Terminologie und Herangehensweise von einer Geringschätzung der geschichtlichen Verläufe und Voraussetzungen („neglect of history“) geprägt sei.¹⁵⁵⁵ Angesichts der Schärfe dieser Position bleibt zu Fragen, was Altman unter „Geschichte“ versteht. Es scheint, als verwende er den Begriff *Geschichte* synonym zu „Vergangenheit“. Zumindest wird nicht klar, wo „die Geschichte“ als globaler Tradierungsprozess, die spezifische „Geschichte eines Genres“ oder das tatsächlich Vergangene voneinander abzugrenzen wären.

Durch die Übernahme einer kulturanthropologisch informierten Perspektive sieht Altman zumindest die Möglichkeit gegeben, die inhaltsarmen generischen Gebrauchskategorien als kulturhistorische Indikatoren wahrzunehmen („transmuting [...] a hollow commercial formula into a culturally func-

1551 Vgl. ebd., S. 256ff.

1552 Ebd., S. 259.

1553 Altman: *Film/Genre*, S. 16, vgl. S. 13ff.

1554 Vgl. ebd., S. 19f.

1555 Vgl. ebd., S. 62f.

tional category“) und damit die Wissenschaftlichkeit der Genreforschung voranzutreiben.¹⁵⁵⁶ Beeinflusst von der These, dass die moderne Unterhaltungsindustrie eine Art Mythenproduktion des technisch-postindustriellen Zeitalters darstellt, deren Erzeugnisse als Quasi-Rituale dienen, fasst Altman Genres aus Kino und Fernsehen als virtuelle bzw. illusionäre populärkulturelle Erinnerungsräume auf, d.h. als *pseudo-memorials*, die weniger auf die äußere Wirklichkeit, als auf sich selbst und ihre diegetischen Neben-Realitäten verweisen.¹⁵⁵⁷ Sicherlich muss die Populärkultur spätestens seit dem Aufstieg der fotorealistischen und elektronischen Massenkommunikationsmittel als zunehmend bedeutsamer Teil der Erinnerungslandschaft betrachtet werden. Es wäre aber verkürzt, z.B. Kinofilme und Kinofilmreihen als bloß selbstreflexive Kommunikate anzusehen, da sich jedes Narrativ zwangsläufig immer eines Teils seiner sozialen (Umgebungs-)Realität bedient. Die eigentliche Forschungsaufgabe besteht darin, aufzudecken, ob und wie diese Inhalte ihren jeweiligen Gegenwart mitbestimmen haben, wie stark populärkulturelle Narrationen mit wissenschaftlicher Geschichtsschreibung konfliktieren, ob und wie sie die individuelle und kollektive Erinnerung mitzuprägen vermögen, inwieweit sie mit politischen Prozessen verknüpft sind u.v.m. Stattdessen wendet sich Altman nur dem autonom-rekursiven Charakter zu, indem er „klassische“ literarische und moderne kinematografische Genres vergleicht:

„Whereas genres once served as a monument to real world configurations and concerns, today's genres have increasingly taken on what we might call a pseudo-memorial function. [...] they count on spectator memory to work their magic, [...] they themselves implant in spectators the necessary memories in the form of other genre films. Their minds filled with prepackaged memories provided by generic memory-masters, genre film spectators have become the true twentieth-century cyborgs.“¹⁵⁵⁸

Obwohl auch Altman die substantialistische Auffassung von Genres ablehnt, wird in dieser Aussage einmal mehr deutlich, dass sich auch neuere, diskursanalytisch ausgerichtete genretheoretische Ansätze dabei schwertun, die traditionelle Perspektive zu verlassen.

Trotz der Betonung des rekursiven Charakters seines Untersuchungsgegenstands, gelangt Altman zu weiterführenden Thesen über Kultur und Gesellschaft. V.a. unter Bezugnahme auf die Sozialtheorie Benedict Andersons¹⁵⁵⁹ erblickt er Parallelen zwischen dem Wandel in der öffentlichen Kommunikation während der Nationalstaatsbildung einerseits, und dem von ihm postulierten Genrifizierungsprozess. Wie die moderne Nation aus einer fortlaufenden, stärkeren Anbindung der Peripherien an das Zentrum erwachse, so sei auch das Genre ein beständiger Prozess des Rückverweises auf Kernelemente eines Textkorpus und eines kanonisierten Regelsystems.¹⁵⁶⁰ Die Basisthese Altmans lautet: „[...] genres are regulatory schemes facilitating the integration of diverse factions into a single unified social fabric. As such, genres operate like nations and other complex communities.“¹⁵⁶¹ Diese

1556 Vgl. ebd., S. 20.

1557 Vgl. ebd., S. 188ff.

1558 Ebd., S. 191, siehe dazu auch S. 188, 195 u. 207f.

1559 Vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism* (London, 1983).

1560 Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 198f. u. 205f.

1561 Ebd., S. 195.

Beobachtung mag zutreffen, doch welche Relevanz besitzt sie? Dass Parallelen in zwei von einander *relativ* unabhängigen, abstrahierten Prozessen auftreten, ist nicht selten, aber welchen historischen Wert besitzt diese Einsicht, wenn doch gerade die konkreten Verläufe und die über die eigentlichen Quellen zu erschließenden Interdependenzen zwischen Gesellschaft, Nation etc. und Massenmedien von Interesse wären. Dessen ungeachtet lautet Altmans genretheoretisch-kulturhistorische Hypothese zum Verhältnis von Großkollektiven und deren Populärkultur:

„Genres and nations [...] are tied together in such a special way that [...] genre theory might actually be a useful tool for analysing relationships between populations and the texts they use, for whatever purpose they might use them. [...] genre theory might actually help us to think about nations.“¹⁵⁶²

Obwohl es also eine höchst umstrittene filmwissenschaftliche Kategorie darstellt, soll der Genrebegriff zum tieferen Verständnis von weiter ausgreifenden, interdisziplinären Fragestellungen (etwa der Nationenforschung) beitragen. Ähnlich fragwürdig nimmt sich Altmans Vorschlag einer stärker pragmatisch ausgerichteten Analyse als dem zugehörigen methodischem Pendant aus: eine filmlinguistisch informierte, aber diskursanalytisch erweiterte, sowie vornehmlich an den konkreten Produktions- wie Rezeptionskontexten interessierte, semantisch-syntaktisch-pragmatische Vorgehensweise soll in den Vordergrund rücken. Diese „pragmatic analysis“ habe seiner Meinung nach die Polysemie der Bildtonnarrative und ebenso die Multidiskursivität ihrer Nutzung in den Blick zu nehmen; diese konstruktive Kritik rundet Altman mit einer Liste von Forderungen ab:

„[...] what we need is an approach that addresses the fact that every text has multiple users; considers why different users develop different readings; theorizes the relationship among those users; and actively considers the effect of multiple conflicting uses on the production, labelling, and display of films and genres alike.“¹⁵⁶³

Im Grunde setzt Altman damit die Filmgenreforschung an ihren Anfang zurück, weil er deren bisherigen Erkenntnisse als brüchig ansieht und weil der Fokus auf sozial differenzierte Bedeutungen das Kontingent der relevanten Quellen weit über die bloßen Bildtonquellen hinaus erweitert. Es gleicht einer Absage an die Genre-Theorie, wenn er all dem hinzufügt: „[...] every word, every meaningful gesture, every film image makes meaning only through a process of multiple commutation engendered by the multiple usefulness of the sign in question.“¹⁵⁶⁴ Das würde bedeuten, dass letztlich jedes vorzufindende Element eines audiovisuellen Narrativs die Grundlage für einen wie auch immer definierten Textkorpus abgeben kann. Das erscheint plausibel, doch trifft das zu, dann darf der Begriff Genre ausgeklammert werden, weil er nicht mehr für eine verbindliche bzw. dominante Bedeutung stehen kann, die als konstitutiv für ein Korpus galt. Genre repräsentiert damit im besten Fall eine austauschbare Worthülse, im schlechtesten Fall eine unnötige und bislang ungeklärte Variabel. Ein weiteres Problem ergibt sich außerdem dadurch, dass Altman auf die ältere semiologische Prämisse zurückfällt, nach der Wort-, Bild- und Filmsprache auf einen gemeinsamen Kern systematischer Bedeutungsstiftung zurückgehen und im Prinzip gleichrangig seien. Zwar entstehen Bedeutungen in unterschiedlichsten sozialen Zusammenhängen, bleiben aber wortsprachlich

1562 Ebd., S. 206.

1563 Ebd., S. 214, vgl. S. 207ff.

1564 Ebd., S. 215.

gründert (vgl. III.3.3).

Im Gegensatz zu früheren Filmtheorien sollen in der Genreforschung eben nicht einzelne „Filme“ oder nach bestimmten Kriterien (Regie, Studio, Land u.ä.) aufgestellte Werkreihen, sondern größere Filmkorpora als sozialhistorische Quellen dienen. Werden Genres als mögliche Sozialindikatoren o.ä. vorgeschlagen, verlagert sich ein historisches Forschungsproblem lediglich von „Film“ auf „Genre“, es wird lediglich umbenannt, ohne wirklich in Angriff genommen zu werden. Hierzu bemerkt Gledhill „a fundamental problem in the task of relating genres to socio-historical reality“ und meint damit „[...] the question of whether the meanings we construct for a genre are those understood by the audience who went to see the films when they first appeared [...]“. ¹⁵⁶⁵ Das ist in der Tat ein fundamentales Problem jeder Geschichtsforschung, die den Schritt von der Erschließung, Kritik und Deskription des Quellenmaterials hin zu dessen historischer Interpretation und Kontextualisierung vollzieht. Erschwerend kommt hinzu, dass die in Texten und Textreihen vermeintlich nachprüfbaren Genretypen oft nicht den einstigen Rezeptionsweisen entsprechen, sondern in ihrem jeweiligen Kontext und auch später umstritten sind. Zudem wirken die Akteure des filmproduzierenden Feldes, also Verleiher, journalistische Kritiker, Kinoclubs, Filmwissenschaftler etc., an der Durchsetzung mitunter konkurrierender Genre-Definitionen mit. In diesem Zusammenhang erwähnte Cohen eher beiläufig: „Genres are open systems; they are groupings of texts by critics to fulfill certain ends.“ ¹⁵⁶⁶ Genres bleiben in jedem – auch im wissenschaftlichen – Zusammenhang eine dehnbare, unscharfe heuristische Kategorie, allen Genrebezeichnungen haftet ein vager, eben „pragmatischer“ Charakter an. Das wird auch an Brian G. Carahers Entwurf einer literaturwissenschaftlich und linguistisch ausgerichteten Genre-Kulturgeschichte deutlich. Unter Bezug auf die Theorie literarischer Tropen von Northrop Frye und die Theorie soziolinguistischer Modi von Robert Denton Rossel, ¹⁵⁶⁷ schlägt Caraher vor, die Entwicklung ganzer Gesellschaftsformationen und die Abfolge von Geschichtsepochen direkt mit der Gestaltung zeitgenössischer Kulturwerke, insbesondere mit den vorherrschenden epischen und dramatischen Traditionen, in Verbindung zu setzen. ¹⁵⁶⁸ Eine solche Vermutung dürfte selbst aus geschichtswissenschaftlicher Sicht plausibel und legitim sein, doch erst wenn man sich daran macht, diese Zusammenhänge mit Hilfe von Quellenmaterial genauer zu rekonstruieren, eröffnen sich die eigentlichen wissenschaftlichen Herausforderungen. Diesbezüglich radikalisiert Caraher seinen Standpunkt, indem dass er soziolinguistische Vermittlungsmodi wie Fantasie, Metapher, Bild, Mythos mit (Quasi-)Genres wie Ironie, Tragödie, Komödie oder Allegorie zu kombinieren sucht. ¹⁵⁶⁹ Aus dieser Matrix leitet er dann die jeweils für eine Epoche bestimmende Erzähl- und Gestaltungsweise ab, wie etwa die Dominanz des Ikonischen und

1565 Gledhill: *Genre*, S. 62.

1566 Cohen: *History and Genre*, S. 210.

1567 Vgl. Northrop Frye: *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, 1957), S. 33ff. u. 131ff. Robert Denton Rossel: *Micro-history: Studying Social Change in the Laboratory* [S. 373-400], in: *History of Childhood Quarterly: The Journal of Psychohistory*, Jg. 3, H. 3 (1979).

1568 Vgl. Caraher: *Genre Theory*, S. 31ff.

1569 Vgl. ebd., S. 33.

Komödiantischen in der Renaissance.¹⁵⁷⁰ Es zeigt sich, dass sein Ansatz zu schematisch, ja geradezu ahistorisch verfährt, obwohl Caraher die größere Beachtung der Kulturpolitik („cultural politics“) und der sozialen Dynamik von Texten und Genres betont.¹⁵⁷¹

Die vorgestellten filmwissenschaftlichen Genretheorien erweisen sich insgesamt als problematisch, zumindest bilden sie keinen nachbarwissenschaftlichen Ersatz für genuin fachhistorische Zugangsweisen. Das deutet erneut darauf hin, dass sich gerade die Fachhistorie mit skeptischer Vorsicht diesen Ansätzen nähern sollte. So machte der US-Historiker Rosenstone bereits 1985 die engen Grenzen deutlich, in welchen sich die Genreforschung bewegt und er bezweifelte, dass Genre-Konzepte tatsächlich geeignet seien, um (sozial-)historische Fragen anzugehen und gesellschaftlich relevante Zeitströmungen abzubilden:

„Genre', especially, is a concept so pervasive that more comment seems necessary. Certainly it has a power [...] that transcends the narrowness of the 'auteur' approach. This is not to say it is somehow better, but only that it can engage in different, broader forms of analysis as it reaches out to grasp patterns of setting, character, and story. Difficulties arise only when the attempt is made to insist that genres 'reflect' in some direct way the values, ideas, and worries of the audience. To my mind, this desire to base cinema scholarship on more solid evidence fails. The connection between audience and director remains problematic and finally seems based upon an act of faith [...].“¹⁵⁷²

Die Einschätzung Rosenstones bleibt stichhaltig, denn mit dem Begriff Genre wird eine Variable in den Forschungsdiskurs eingeführt, die sich letzten Endes selbst als klärungsbedürftig erweist. Mag der Begriff „Genre“ nach wie vor ein häufig anzutreffender interdisziplinärer Fachbegriff bleiben, so liegt das in erster Linie an der Persistenz generischer Kategorien im alltäglichen Sprachgebrauch. An der Entwicklung der Genre-Theorien ist die allmähliche Umdeutung eines äußerst flexiblen, wenig präzisen und für die grobe Orientierung dienenden Alltagsbegriffs, hin zu einem filmwissenschaftlichen Fachbegriff. Der zweckrationale, nutzenorientierte Gebrauch scheint mit der darauf aufbauenden wissenschaftlichen Handhabe, d.h. mit dem Konstruktcharakter akademischer Genre-Definitionen, zu kollidieren. Das zeigt sich u.a. am Widerstreit substantialistischer und konstruktivistischer Positionen innerhalb Genreforschung, während Alltagskategorien einen durchweg utilitaristischen und damit zugleich einen quasi-essentialistischen Charakter tragen. In der journalistischen Kritik, im Filmverleih und in der Anschlusskommunikation des Publikums, gibt es das Genre tatsächlich, und zwar als Stellvertreterbegriff für Erwartungshaltungen an Spielfilme und Fernsehserien, die in unpräzise, wenig gehaltvolle und daher anwendungsbezogen unvollkommene (Ver-)Nutzungsbegriffe gekleidet sind. Gerade in dieser Unvollkommenheit liegt aber der praktische Wert generischer Kategorien. Dem gegenüber steht der filmwissenschaftliche Gebrauch, der eine möglichst präzise Definition, zumindest aber irgendeinen tieferen Gehalt verlangt, denn um Genreforschung betreiben zu können, braucht es eine klare, wissenschaftlich operationalisierbare Genre-Definition. Allein schon aus dieser Kollision von Realanwendung und akademischer Erkenntnisabsicht ergeben sich nicht nur die vielen verschiedenen, auseinanderdriftenden Definitionen und

1570 Vgl. ebd., S. 35f.

1571 Vgl. ebd., S. 38.

1572 Rosenstone: *Genres, History, and Hollywood*, S. 175.

Richtungen der Genreforschung, sondern auch die grundlegende Disparität zwischen essentialistischen und konstruktivistischen Standpunkten. Nimmt man hinzu, dass hierbei oft wissenschaftspolitische Antriebe (etwa die Durchsetzung eines bestimmten Genrekorpus oder gar -kanons) eine Rolle spielen sowie eine u.U. nicht explizierte, auf Cinephilie beruhende Komplizenschaft mit dem Untersuchungsgegenstand besteht (vgl. IV.1.2), dann erscheint das geschilderte Definitionsproblem in Genretheorien weitaus komplexer. Anstatt also dem interdisziplinär gültigen Forschungsprinzip Ockhams zu folgen und die Variablen nach Möglichkeit zu reduzieren, wird deren Zahl noch erhöht. Genre-Theorien und -analysen können von Fall zu Fall durchaus begrüßenswerte Vorarbeiten sein, dennoch werden sich Historiker beim intensiveren Zugriff auf populärkulturelle Erzählquellen ihre eigenen Materialgruppierungen bzw. Quellenkategorien auf solider quellenkundlicher Grundlage erarbeiten müssen (vgl. IV.4). Aus Bezeichnungen allein entspringt außerhalb des archivalischen Geschäfts und dessen Einordnungs- und Rechercheerfordernisse keine tiefere Erkenntnis für die Fachhistorie. Langford gibt hierzu den entscheidenden Denkanstoß:

„[...] film genre studies today itself constitutes its own 'relay': the terms and categories that have developed through decades of analysis and theory about individual genres and genres in general have established meaningful contexts in which genres and genre films are understood today.“¹⁵⁷³

Insbesondere also das *Eigenleben der Begriffe*, d.h. der sie stützende fachlich-institutionelle Diskurs und insbesondere die sich in ihm ausdrückenden Interessen,¹⁵⁷⁴ können zur Analyse herangezogen werden und somit zu Erkenntnis über die wissenschaftspolitischen Antriebe und Argumentationsmuster hinter Forschungstraditionen, theoretischen Ansätzen und den zugehörigen Terminologien beitragen. Für den Fall der Filmgenreforschung zeigt sich jedoch einmal mehr, dass die Filmwissenschaft insgesamt danach zu streben scheint, ihren Untersuchungsgegenstand „Film“ zu einer fixen Entität auszuweiten. Selbst im Falle vorausgeschickter poststrukturalistischer Bekundungen der Diskursivität und Vorläufigkeit von Genrekategorien steht meist nicht die betreffende kategorienbildende Praxis im Licht des Erkenntnisinteresses, sondern – wie etwa bei Peter Scheinpflugs konstruktivistisch beeinflusster Untersuchung von *Giallo*-Filmen – ein bestimmter Werkkorpus oder ein bereits festgesetzter Genrekanon, was im Grunde nur zur erneuten Konsekration dieses Werkkorpus oder Genrekanons beiträgt, anstatt ihn konstruktivistisch oder diskursanalytisch offenzulegen und aufzulösen. Am Nexus des Geschichtlichen als einem komplexen Bündel aus zusammenlaufenden sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Entwicklungen, an der Rekonstruktion und dem Verstehen historisch zwar überlieferter, jedoch stets interpretationsbedürftiger Quellen als den Relikten eines unwiederbringlich vergangenen Geschehens, am Verstehen und Erklären des Gewesenen als der eigentlichen wissenschaftlichen Herausforderung, ist auch die filmwissenschaftliche Filmgenreforschung – einschließlich der Genre-Geschichtsschreibung – nur am Rande interessiert.

1573 Langford: *Film Genre*, S. 6.

1574 Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 212.

III.6 Filmnarratologie

Im Gefolge des seit den frühen 90er Jahren vielfach postulierten „narrative turn“ hat sich das erzähltheoretische Paradigma nicht nur zu einer anerkannten Teildisziplin der Literaturwissenschaft, sondern zu einer über die Fachgrenzen hinaus einflussreichen Perspektive entwickelt.¹⁵⁷⁵ Seit 1998 verfügt die Universität Hamburg über die literaturwissenschaftlich dominierte *Forschergruppe Narratologie*, die sich maßgeblich an dem 2008 eingerichteten *European Narratology Network* beteiligt; in den USA gibt es bereits seit 1986 eine jährlich tagende narratologische Konferenz, deren institutionellen Kern die *International Society for the Study of Narrative Literature* bildet; in Kanada wurde im Jahr 2008 das *Center for Interdisciplinary Research on Narrative* eingerichtet; in Frankreich bestand zwischen 1984 und 2002 das *Centre de Narratologie Appliquée*, dessen Nachfolger das 2011 entstandene *Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures, Psychanalyse, Langues et Sociétés* ist, das die Zeitschrift *Cahiers de Narratologie* weiterführt.¹⁵⁷⁶ Es handelt sich um eine etablierte Forschungsrichtung, die sogar eine spezielle Filmnarratologie hervorgebracht hat.

III.6.1 Narratologie als textwissenschaftliche Erzählforschung

Die narratologische Forschung arbeitet bis heute mit Kategorien, die v.a. im Rahmen der Literaturwissenschaft ausgearbeitet worden sind, weshalb manche Narratologen dieses Fach ausdrücklich als die „Mutterdisziplin“ der Narratologie anführen.¹⁵⁷⁷ Spätestens seit Anfang des 19. Jhs. wird die gelehrte Beschäftigung mit Prosawerken auch fachwissenschaftlich betrieben, wobei die Forschungsobjekte meist Romane und Novellen, aber auch Märchen und sonstige Folklore sind. Gerade aus der Untersuchung von Märchen hat die Roman- und Erzähltheorie wichtige Impulse erhalten.¹⁵⁷⁸ Die

1575 Vgl. Harald Haferland/Matthias Meyer: *Einleitung* [S. 3-15], in: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hrsg.): *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven* (Berlin u.a., 2010), S. 6. Jörg Schönert: *Zum Status und zur disziplinären Reichweite von Narratologie* [S. 131-143], in: Vittoria Borsò/Christoph Kann (Hrsg.): *Geschichtsdarstellung. Medien – Methoden – Strategien* (Köln, 2004), S. 133; Ansgar Nünning: *Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects* [S. 345-373], in: Bernhard Reitz/Sigrid Rieuwerts (Hrsg.): *Anglistentag 1999 Mainz. Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English, Vol. XXI* (Trier, 2000) S. 349ff.; Vera Nünning: *Narrativität als interdisziplinäre Schlüsselkategorie* [S. 86-104], in: Hans-Georg Kräusslich/Wolfgang Schluchter (Hrsg.): *Marsilius-Kolleg 2011/2012. Vierter Jahresbericht des Marsilius-Kollegs* (Heidelberg, 2013), S. 87ff.; Wolfgang Kraus: *The Eye of the Beholder. Narratology as Seen by Social Psychology* [S. 265-287], in: Jan Christoph Meister (Hrsg.): *Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity* (New York u.a., 2005), S. 269f.; Tom Kindt: *Narratological Expansionism and Its Discontents* [S. 35-47], in: Sandra Heinen/Roy Sommer (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (New York u.a., 2009), S. 35.

1576 Vgl. die Internetpräsenzen von „Forschergruppe Narratologie“ unter <http://www.narrport.uni-hamburg.de>, „ENN“ unter <http://www.narratology.net>, „International Society for the Study of Narrative Literature“ unter <http://narrative.georgetown.edu>, „Centre de Narratologie Appliquée“ unter <http://w3.stu.ca/stu/sites/cirn/index.aspx> und „Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures, Psychanalyse, Langues et Sociétés“ unter <http://www.unice.fr/lirces> (alle Links zuletzt eingesehen am 19.04.2019).

1577 Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie* (Berlin u.a., 2014), 3. Aufl., S. 251; Werner Wolf: *Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences* [S. 145-180], in: Greta Olson (Hrsg.): *Current Trends in Narratology* (New York u.a., 2010), S. 156.

1578 Vgl. Vladimir J. Propp: *Morphologie des Märchens* (München, 1972), das ursprünglich in russischer Sprache verfasste Werk wurde 1928 erstmals veröffentlicht.

ausschließlich mit der *schönen Literatur* befasste, ältere deutsche Erzählforschung und die russische formalistische Romantheorie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts firmieren in der heutigen Diskussion als „klassische Narratologie“.¹⁵⁷⁹ Ebensovienig darf aber der Einfluss des Prager Strukturalismus, der Moskau-Tartu-Schule und insbesondere des französischen Strukturalismus übersehen werden.¹⁵⁸⁰ Wolf Schmid, einer der Exponenten der deutschen narratologischen Literaturforschung, legt dar, dass sich der frühe literaturtheoretische Formalismus als ein Gegenentwurf zur im späten 19. und frühen 20. Jh. geläufigen Gehaltsästhetik verstand und stattdessen das *Primat der ästhetischen Form* vertrat: Zum Einen sollte die „in der Gehaltsästhetik unterschlagene materielle Seite des Kunstwerks“ endlich die ihr zustehende Beachtung erhalten; zum anderen fassten die Formalisten Kunstwerke nicht mehr nur als bloße Abbilder oder Nachahmungen auf, sondern betrachteten sie als „kalkuliert verfremdende Konstruktion“, d.h. als ein vom Urheber planvoll angelegtes künstlerisches Ganzes an.¹⁵⁸¹ Neben Jurij Lotmans *Ereignis*-Konzept oder Michael Bakhtins Konzept der *Heteroglossie* sind es vor allem die beiden formalistischen Dichotomien *Material und Verfahren* sowie *Fabel und Sujet*, die der narratologische Diskurs weiterführt und auszubauen versucht.¹⁵⁸² Aus diesen konzeptuellen Anleihen lässt sich bereits folgern, dass Thematik und Motivik einer Geschichte, wie schon im Formalismus, so auch in der neueren Erzähltheorie nicht von primärem Interesse sind. Die narratologische Diskussion wird denn auch begleitet von Aussagen prominenter Vertreter, die v.a. deren formale Aspekte betonen und die Erzählforschung insgesamt als die „formal study of narrative“ bezeichnen.¹⁵⁸³ Laut Schmid dienen in traditioneller formalistischer Perspektive Thematik und Motivik „[...] nur dazu, bestimmte Verfahren zu rechtfertigen.“¹⁵⁸⁴ Damit eng verbunden ist die Annahme, dass die Auswahl von Themen und Motiven auf *ästhetischer*, d.h. in erster Linie auf autonomer bzw. werkimmanenter Grundlage erfolgt. Wie Schmid anführt, hatte Šklovskij diesen Aspekt sogar zur formalistischen These zugespitzt, es würden bei der Gestaltung literarischer Produkte „[...] Handlungsmomente in ein Werk nicht aufgrund ihres lebensweltlichen, ethischen, philosophischen Gehalts eingeführt, sondern weil die Sujetkonstruktion sie erfordert.“¹⁵⁸⁵ Schmid bemängelt allerdings, dass sich diese – von ihm favorisierte – radikalere formalästhetische Position in der internationalen Narratologie noch nicht in ihrer ursprünglichen Schärfe durchsetzen konnte. Stattdessen werde unter Bezugnahme auf Boris Tomaševskij eine vergleichsweise abgeschwächte Version der Fabel-Sujet-Dichotomie ausgegeben, die das Werk als Einheit von logisch-kausalem, erzählerischem Motivzusammenhang (i.e. *Fabel*) und ihrer konkreten, handwerklichen Umsetzung

1579 Vgl. Jörg Schönert: *Zum Status und zur disziplinären Reichweite von Narratologie*, S. 132; Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 1; Wolf: *Narratology and Media(lity)*, S. 145f.

1580 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 15ff. u. 111ff.

1581 Vgl. Schmid: *Russische Literaturtheorie und internationale Narratologie*, S. 101f.

1582 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 9; Schmid: *Russische Literaturtheorie und internationale Narratologie*, S. 9.; Nicole Mahne: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung* (Göttingen, 2007), S. 12.

1583 Vgl. Marie-Laure Ryan: *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology* [S. 1-23], in: Jan Christoph Meister (Hrsg.): *Narratology Beyond Criticism. Mediality, Disciplinarity* (New York u.a., 2005), S. 1.

1584 Vgl. Schmid: *Russische Literaturtheorie und internationale Narratologie*, 105.

1585 Ebd., S. 106.

(i.e. *Sujet*) betrachtet.¹⁵⁸⁶ Obwohl jüngere (post-)strukturalistisch, transmedial oder „neoklassisch“ orientierte Erzähltheoretiker an einer theoretischen Weiterentwicklung des Paradigmas arbeiten,¹⁵⁸⁷ bleiben die älteren formalistischen Grundlagen auch im gegenwärtigen narratologischen Diskurs weiterhin bestimmend, der zudem entscheidend mitgeprägt wurde von den Literaturtheoretikern Gérard Genette, Franz K. Stanzel, Paul Ricœur und Seymour Chatman.

Doch wie definiert die Narratologie sich und ihre zentralen Forschungsobjekte? Welche primären erkenntnisleitenden Ziele verfolgt sie? Auf welchem theoretischen und forschungspraktischen Minimalkosens beruhen die verschiedenen narratologischen Forschungsrichtungen und somit auch die Filmnarratologie? Auf den ersten Blick scheint es sich um die „Wissenschaft vom Erzählen“ zu handeln, wobei Schmid „Erzählen“ definiert als das „[...] Darstellen von Geschichten. Das Herzstück jeder Geschichte ist die Veränderung eines inneren oder äußeren Zustands.“¹⁵⁸⁸ Trotzdem erweisen sich definatorische Präzisierungen als problematisch. Ein Grund dafür liegt in der langen erzähltheoretischen Tradition, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zahlreiche Autoren und ganze Denkschulen umfasst und somit hoch differenziert ist. Angesichts der disziplinären, medialen und theoretischen Entgrenzung des narratologischen Projekts, neigen Erzählforscher wie Sandra Heinen, Tom Kindt oder Hans-Harald Müller mittlerweile der Einschätzung zu, dass es eine breite, konsensuelle Grundlage zur Bestimmung der Narratologie nicht einmal mehr innerhalb der Literaturwissenschaft gebe.¹⁵⁸⁹ Ansgar Nünning und Vera Nünning schlagen zur Beantwortung der Frage nach dem „spezifisch Erzählerischen“ immerhin drei Hauptwege zur definatorischen Eingrenzung vor: Zum Einen könne man das Erzählerische bzw. Narrativität rein strukturalistisch betrachten, wobei dann sämtliche Texte mit „zeitlich organisierter Handlungssequenz“ in den Fokus rücken; andererseits bietet sich auch eine sprechakttheoretischen Sichtweise an, die auf eine grundsätzliche Mittelbarkeit des Erzählvorganges abhebt bzw. von der Präsenz eines anthropomorphen Erzählsubjekts ausgeht; und schließlich könne man die Narrativität als „quasi-mimetische Evokation lebensweltlicher Erfahrung“ ansehen, wobei der Rezipient sozusagen vom Text dazu eingeladen werde, an imaginären bzw. fremden Erlebnissen und Erfahrungen teilzuhaben.¹⁵⁹⁰

Sowohl die möglichen Definitionen von Narrativität als auch die Beschreibung des Aufgabenbe-

1586 Vgl. ebd., S. 107f.; Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 205ff.

1587 Vgl. Jörg Schönert: *Was ist und was leistet Narratologie? Anmerkungen zur Geschichte der Erzählforschung und ihrer Perspektiven*, in: *literaturkritik.de: Schwerpunkt Erzählen*, Nr. 4 (April 2006), Online-Portal [URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9336], zuletzt eingesehen am 09.03.2015, die PDF-Version hat die Seitenzahlen 1-6, hier S. 6.

1588 Vgl. Schmid: *Russische Literaturtheorie und internationale Narratologie*, S. 100.

1589 Vgl. Sandra Heinen: *The Role of Narratology in Narrative Research across the Disciplines* [S. 193-211], in: Sandra Heinen/Roy Sommer (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (New York, 2009), S. 194; Tom Kindt/Hans-Harald Müller: *Narratology and Interpretation: A Rejoinder to David Darby* [S. 413-421], in: *Poetics Today*, Vol. 24, Nr. 3 (2003), S. 415.

1590 Vera Nünning/Ansgar Nünning: *Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie* [S. 1-20], in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier, 2002), S. 6, siehe auch Marie-Laure Ryan: *Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media* [S. 8-26], in: Marina Grishakova/Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Intermediality and Storytelling* (New York, 2010), S. 10ff. u. 14.

reichs der Narratologie bewegen sich zwischen zwei fundamentalen Gegenpositionen: Einem traditionalistischen Pol und einem transmedialen bzw. expansiven Pol: Die traditionalistische Position verfißt das *Primat der Literatur* und möchte die eigentliche Erzählforschung weiterhin ausschließlich im Rahmen der Literaturwissenschaft betrieben sehen. Die expansive Position hingegen streitet den Stellenwert der Literatur als dem primären Forschungsfeld der Narratologie zwar nicht ab, diskutiert allerdings die Notwendigkeit einer Weiterentwicklung des Ansatzes angesichts der rasanten Bedeutungszunahme anderer medialer Vermittlungsformen. Die traditionalistische Definition reduziert Celestino Deleyto auf eine prägnante Formel: „[...] a narrative presupposes the existence of a narrator, who performs the activity of narration. No narrator, no narrative.“¹⁵⁹¹ In ähnlicher Weise betrachtet Fotis Jannidis das prototypische Narrativ als eine spezielle kommunikative Situation, in welcher ein personaler Erzähler seinem Publikum ereignishafte Begebenheiten schildert.¹⁵⁹² Unter Berufung auf einen innerfachlichen Konsens formuliert Werner Wolf die „postklassische“ Faustregel: „[...] the concatenation of actions or events is the essence of all typical stories.“¹⁵⁹³ Nicht ein personaler Erzähler, sondern Strategien zur Bildung einer sinnhaften Ereigniskette bilden den Kern einer Erzählung. Die meisten erzähltheoretischen Beiträge positionieren sich mehr oder weniger deutlich zwischen diesen beiden Fundamentalpositionen und bleiben dabei flexibel. Manche sind in ihrer Argumentation teilweise widersprüchlich, andere versuchen gar, beide Perspektiven miteinander zu versöhnen oder sie in irgendeiner Form hierarchisch zu kombinieren. Der Rekurs auf einige wegweisende und bis heute diskutierte erzähltheoretische Ansätze scheint angeraten. Der folgenden Überblick beschränkt sich auf die Vordenker Stanzel, Chatman und Genette, sowie auf den neueren, v.a. im deutschsprachigen Raum einflussreichen Ansatz von Wolf Schmid.

Mit seiner *Theorie des Erzählens* hat Stanzel 1979 ein Grundlagenwerk verfasst, das noch im neueren filmnarratologischen Diskurs eine Rolle spielt.¹⁵⁹⁴ Den Ausgangspunkt für Stanzels Erzähltheorie bildet folgende Einsicht: „Wo eine Nachricht übermittelt wird, wo berichtet oder erzählt wird, begegnen wir einem Mittler, wird die Stimme eines Erzählers hörbar.“¹⁵⁹⁵ Für Stanzel ist jedoch, zumindest was die fiktionale Erzählliteratur betrifft, der Autor keinesfalls identisch mit dem Vermittler einer Geschichte. In kritischer Auseinandersetzung mit der Position Käte Hamburgers, entwickelt Stanzel die These, dass es, wie Hamburger vorschlägt, zwar eine abstrakte Erzählfunktion als Tiefenstruktur eines Narrativs gebe, dass aber zugleich stets ein vermittelnder Erzähler als textliches

1591 Celestino Deleyto: *Focalisation in Film Narrative* [S. 159-177], in: *Atlantis*, Vol. 13, Nr. 1-2 (November 1991), S. 162.

1592 Vgl. Fotis Jannidis: *Narratology and Narrative* [S. 35-54], in: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (New York u.a., 2003), S. 40 u. 49ff.

1593 Wolf: *Narration and Media(lity)*, S. 163.

1594 Vgl. Matthias Hurst: *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen* (Tübingen, 1996), S. 13ff. u. 42f.; Lohmeier: *Hermeneutische Theorie des Films*, S. 188ff.; Nina Heiß: *Erzähltheorie des Films* (Würzburg, 2011), S. 70ff.; Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell* (Berlin u.a., 2013), S. 100ff.

1595 Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens* (Göttingen, 1979), S. 15.

Oberflächenphänomen vorkommen müsse.¹⁵⁹⁶ Während also Hamburger das in einem Text insgesamt Vorfindliche als die alleinige Hervorbringung des Dichters betrachtet, und zwar nicht als ein Vermitteln, Aussagen oder Erzählen, sondern als eine Erzählfunktion im Dienste der dichterischen Werkschöpfung, verweist Stanzel auf die sprachliche und textliche Greifbarkeit einer Vermittlungsinstanz in zahlreichen Werken der erzählenden literarischen Dichtung. Nach Stanzel muss also zwischen einer abstrakten Erzählfunktion und einem konkreten Erzähler unterschieden werden:

„Der Begriff 'Erzählfunktion' gehört in den Bereich der 'Tiefenstruktur', also dorthin, wo u.a. die Frage zu klären ist wie Fiktion ganz allgemein entsteht, wie sich die Genese eines literarischen Erzähltextes von der eines nichtfiktionalen Berichts unterscheidet; der Begriff 'Ich-Erzähler' [...] gehört dagegen zum Beschreibungsrepertoire der Schicht der 'Oberflächenstruktur', wo der Vorgang der Mittelbarkeit der Erzählung für jeden Leser einschubar gemacht wird.“¹⁵⁹⁷

Während die Tiefenstruktur nur über eine eingehende Textanalyse zutage trete, sei die Oberflächenstruktur unabdingbar für den eigentlichen Lesevorgang. Die Erzählfunktion ist somit kein für die Narration Primäres, ebenso wie die erzählerischen Oberflächenstrukturen kein Nachrangiges bilden:

„Der Prozess der Produktion, die gattungsmäßige Genese eines Erzähltextes ('Tiefenstruktur') muß [...] getrennt gehalten werden vom Vorgang der Vermittlung, der vom Autor gleichsam zusätzlich zur Geschichte selbst eingerichtet worden ist [...]. Die Erzählstrategien der 'Oberflächenstruktur' sind zwar durch die Sprache und ihre Normen mit den tieferen Schichten des Erzähltextes verbunden, sie werden aber nicht von dorther total determiniert. Die Mittelbarkeit der Darstellung des Erzähltextes ist vielmehr für den Autor eine Art Freiraum, wo für jede Geschichte ein adäquater Erzählvorgang entworfen wird.“¹⁵⁹⁸

Diese Sichtweise eröffnet sozusagen eine neue theoretische Dimension innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung, denn mit ihr werden nicht nur die Kunstgriffe des Autors, sondern das Verhältnis von Autor und Erzähler, Erzähler und Text, sowie Erzähler und Leser bedeutsam.

Zur analytischen Komplexität der Romantheorie hat ebenso der Franzose Gérard Genette beigetragen, einer der einflussreichsten Autoren des narratologischen Paradigmas. In seinem Hauptwerk von 1972 bietet er zunächst drei verschiedene Bestimmungen des Erzählens an: Erzählen sei in einem „klassischen“ Sinne der ereignishaft Vorgang des Vermittelns einer Geschichte durch eine Person bzw. einen personellen *Erzähler*; in einem zweiten, akademischen Sinn werde Narration als ein spezieller Diskurs behandelt, der wirkliche oder erdachte Ereignisse auf verschiedene Arten zu logisch kohärenten Sequenzen verknüpft. Genette favorisiert jedoch eine dritte Definition: Unter Verweis auf eines der ältesten bekannten epischen Zeugnisse, die *Odyssee* Homers, versteht er Narration als einen Bereich kultureller Produktion, der im Prinzip alle mündlichen und schriftlichen Sprachäußerungen umfasst, die von Ereignissen und Ereignisreihen berichten. So heißt es bei ihm:

„[...] *récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements. [...] l'analyse du discours narratif telle que je l'entends implique constamment l'étude des relations, d'une part entre ce discours et les événements qu'il relate [...], d'autre part entre ce même discours et l'acte qui le produit [Herv. i. O.]“¹⁵⁹⁹

Für die Narratologie sind demnach zwei textuelle Verhältnisse von Interesse: einmal das Verhältnis, das zwischen der eigentlichen erzählenden Rede, dem „discours narratif“, und den einzelnen Ereig-

1596 Vgl. ebd., S. 29ff.

1597 Ebd., S. 33.

1598 Ebd., S. 36.

1599 Genette: *Figures III*, S. 71-72, vgl. S. 72ff.

nissen bzw. Ereignisfolgen herrscht, zum anderen die Relation zwischen der eigentlichen erzählenden Rede und der sprachlichen Handlung, die sie hervorbringt. Damit wird das Erzählen im Sinne der Sprechakttheorie ebenfalls als die Handlung eines Subjekts – eines Erzählers – aufgefasst. Ergänzend dazu postuliert Genette das Primat der literarischen Produktion und betrachtet die Narratologie insgesamt als die Erforschung jener innertextueller Beziehungen, die sich aus den in der Narration geschilderten Ereignissen und dem sie umgebenden und vermittelnden narrativen Diskurs ergeben.¹⁶⁰⁰ In Genettes erzähltheoretisches Konzept zeichnen sich somit die Einflüsse von drei nahestehenden Traditionen ab: Der Literaturtheorie mit ihrem spezifischen Interesse am Roman, der linguistischen Sprechakt-Theorie mit ihrer grundsätzlichen Auffassung von Erzählung als einem vorrangig wortsprachlichen Strukturphänomen und ebenso des Formalismus mit seinem erkenntnisleitenden Interesse am formalen Aufbau von (Kunst-)Werken und seiner Unterscheidung in Erzählstrategie und konkreter handwerklich-technischer Manifestation. Genette versteht Narration in jeder ihrer konkreten Erscheinungsweisen als durch ein Subjekt vermittelt. Das Besondere an fiktionaler Narration sei lediglich, dass auch der Erzähler ein fiktives Element verkörpert.¹⁶⁰¹

Ein weiterer maßgeblicher Beitrag stammt von dem US-amerikanischen Literaturwissenschaftler Seymour Chatman. Die Narratologie nennt er programmatisch „the study of narrative structure“, wobei das Fundament die aus dem Formalismus übernommene Unterscheidung in *story* und *discourse* bildet.¹⁶⁰² Der „narrative discourse“, von ihm auch als „plot“, „sjuzet“, „expression plane“ oder „the story as actually told“ bezeichnet, steht für die konkret fassbare, technisch-handwerkliche Umsetzung eines Erzählinhalts, während „story“, „histoire“, „fable“, „fabula“, „content plane“ oder auch „basic story stuff“ hingegen für ein abgeschlossenes, chronologisch geordnetes und kausal verknüpftes Kommunikat stehen.¹⁶⁰³ Ein Narrativ zeichne sich durch die Präsentation mindestens einer Zustandsveränderung (bzw. eines Ereignisses) aus; diese für den narrativen Charakter eines Texts geradezu essentiellen, ereignishaften Zustandsveränderungen („changes of state“) können entweder auf die Handlungen von Figuren zurückgehen oder unabhängig eintretende Geschehnisse sein. Ein Narrativ erfordere zudem logische Überzeugungskraft, die es durch die kausale Verknüpfung der Ereignisse erreicht. Aus all dem ergeben sich die für eine Geschichte grundlegenden Merkmale: Ereignishaftigkeit, Sequentialität und Kausalität.¹⁶⁰⁴ Chatmans Theorie entfernt sich also von der Idee eines personalen Erzählers, indem er den „narrator“ als optionale Instanz, als ein Spektrum literarischer Strategien („spectrum of possibilities“) ansieht, das in einem Text völlig verschwinden kann:

„Every narrative [...] finally has an author, the one who devised it. But 'narrator' should not be used in that sense. [...] it should mean only the someone – person or presence – actually telling the story to an audience, no matter how minimally evoked his voice or the audience's listening ear. A narrative that does not give the sense of this presence, one that has gone to noticeable lengths to efface it, may be called 'non-narrated' or 'unnarrated'.“¹⁶⁰⁵

1600 Vgl. ebd., S. 72f.

1601 Ebd., S. 225f.

1602 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 9ff. u. 19f.

1603 Vgl. ebd., S. 19f., 43ff. u. 146.

1604 Vgl. ebd., S. 31 u. 43ff.

1605 Ebd., S. 33-34, vgl. dazu S. 146ff.

Dass sich hier ein Widerspruch auftut, ist Chatman klar. Eine „Erzählung“ setzt nach allgemeinem Verständnis einen Erzähler und insbesondere einen abgeschlossenen Erzählvorgang, also ihre Vermittlung voraus. Folgt man Chatmans Definition, kann es jedoch zum paradoxen Zustand der *nicht-erzählten* Erzählung kommen. Das stellt in seinen Augen aber nur ein oberflächliches Problem dar: „The seeming paradox is only terminological. It is merely short for 'a narrative that is not explicitly told' or 'that avoids the appearance of being told'.“ Diese Verschiebung hin zu den narrativen Strukturen wird begleitet von der Verschiebung des Fokus vom Erzähler hin zu den Akteuren bzw. Erzählfiguren. Während die Erzählinstanz in einem Text auf Null reduziert werden kann, müssen handelnde Figuren immer vorkommen: „[...] a narrative without an agent performing actions is impossible.“¹⁶⁰⁶ Durch ihr Handeln oder Erleben tragen die Subjekte entscheidend zur Ereignishaftigkeit des Texts bei. Für Chatman gibt es hier drei Möglichkeiten: Nichtverbales Handeln, konkrete Sprachäußerungen und kognitive bzw. emotionale Zustandsbeschreibungen.¹⁶⁰⁷

Viele der Anregungen Chatmans, Genettes und Stanzels greift Wolf Schmid auf. Er versteht seine Erzähltheorie als Synthese klassischer und strukturalistischer Positionen, wobei Schmid's Definition von Narrativität zunächst an Genette und Chatman anknüpft: „Die Minimalbedingung der Narrativität ist, dass mindestens *eine* Veränderung *eines* Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird. [Herv. i. O.]“¹⁶⁰⁸ Das bezeichnet den kleinsten gemeinsamen Nenner aller möglichen Narrationsformen. Schmid unterscheidet dann in einem weiteren Schritt in „vermittelte narrative Texte“ einerseits und „mimetische narrative Texte“ andererseits. Diese Unterscheidung restituiert die bereits von der „klassischen“ Erzählforschung verfolgte Frage nach dem personalen Erzähler:

„Narrative Texte [...] sollen in zwei Unterklassen aufgeteilt werden: vermittelte und mimetische narrative Texte. Erstere denotieren eine Geschichte und stellen eine die Geschichte erzählende Instanz (einen 'Erzähler') entweder explizit oder implizit mit dar. Letztere stellen Geschichten ohne 'Vermittlung' durch einen 'Erzähler' dar.“¹⁶⁰⁹

Hierbei ergibt sich allerdings das Problem, den Unterschied zwischen Texten mit einem impliziten Erzähler und Texten ohne Erzähler plausibel zu machen. Es dürfte klar sein, dass ein Roman in dem Handlung, Orte und Figuren durchweg nur mittels der unbeteiligten Außenperspektive in der dritten Person beschrieben werden, kaum einen Unterschied zu schriftlich niedergelegten Dramen aufweist, die neben Dialogen, Prologen und Epilogen ergänzenden Vermerke zu Personen, Orten und Handlung enthalten. Dennoch wäre der Roman nach Schmid als „vermittelt“, das Drama hingegen als „mimetisch“ einzuordnen – eine Unterscheidung, die mittlerweile sogar innerhalb der Literaturtheorie angezweifelt wird.¹⁶¹⁰ Wenn Schmid zudem Drama, Film, Comic, „narratives Ballett“, Pantomime und „erzählendes Bild“ der Gruppe mimetischer narrativer Texte zuschlägt,¹⁶¹¹ dann eröff-

1606 Ebd., S. 34.

1607 Vgl. ebd., S. 45.

1608 Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 3, vgl. S. 45ff. u. 251.

1609 Ebd., S. 8.

1610 Vgl. Alexander Weber: *Episierung im Drama: Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie. Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Band 24* (Berlin u.a., 2017), S. 284ff. u. 298ff.

1611 Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 8 u. 251.

net sich die Frage, warum Spielfilme oder Comics mit kontinuierlichen Begleitkommentar oder mit explizitem Erzähler keine vermittelten Narrationen sein sollten. Schmid versucht, die Bezeichnung „vermittelter narrativer Text“ allein für Prosatexte zu reservieren. Den primären Gegenstand in der von ihm entworfenen Narratologie bilden ausdrücklich „[...] verbale Texte, die eine Geschichte präsentieren und dabei die vermittelnde Instanz eines Erzählers darstellen.“¹⁶¹² Mit einer solchen Abgrenzung literarischer Erzeugnisse von anderen medialen Erzählformen wird zwar dem literaturwissenschaftlichen Interessenfokus Rechnung getragen, zugleich aber eine möglicherweise wissenschaftspolitisch motivierte, normative Bewertung potenzieller Forschungsobjekte impliziert.

Zentral für Schmid's Definition des Narrativen sind die Kriterien Ereignishaftigkeit und Erzählwürdigkeit. Wie Schmid angibt, sei ein „Ereignis“ nichts anderes als „[...] ein besonderer, nicht alltäglicher Vorfall.“¹⁶¹³ Dies bedeute aber keineswegs, ein Ereignis setze notwendigerweise Normverletzungen, Tabubrüche oder Abweichungen von Gesetzmäßigkeiten voraus. Ein Ereignis könne letztlich „[...] auch darin bestehen, dass eine Figur eine neue Erkenntnis macht, ein falsches Verständnis revidiert, sich zu neuen Werten bekennt, ihre Lebensweise ändert.“ Für den Grad der Ereignishaftigkeit sieht er jedoch zwei Kriterien als zentral an: *Relevanz* steht für das Ausmaß, in dem ein Ereignis „[...] in der jeweiligen narrativen Welt als wesentlich empfunden wird.“ *Imprädiktabilität* beschreibt dagegen das Ausmaß der Abweichung „[...] von der narrativen 'Doxa', dem in der jeweiligen narrativen Welt allgemein Erwarteten.“¹⁶¹⁴ Schmid setzt jedoch hinzu: „[...] Relevanz und Imprädiktabilität, die wesentlich über den Grad der Ereignishaftigkeit entscheiden, sind nicht objektiv gegeben, sondern *interpretationsabhängig*. [Herv. i. O.]“¹⁶¹⁵ Darüber hinaus koppelt Schmid Ereignishaftigkeit noch an den Begriff der „Erzählwürdigkeit“:

„[...] bezieht sich in den meisten seiner Verwendungen auf die Diegesis und zielt auf die *raison d'être* einer Geschichte, ihr Worumwillen. Die Kategorie der Erzählwürdigkeit kann aber auch auf die Exegesis bezogen werden, etwa auf eine besondere Weise, in der ein Erzähler seine Geschichte darbietet. [Herv. i. O.]“¹⁶¹⁶

Es handelt sich also ganz offensichtlich um eine stark *kontextabhängige* Kategorie. Wenn Erzählwürdigkeit – wie in Schmid's Beispiel der „Skaz-Erzählung“ – primär darin besteht, dass eine Geschichte von einem ungeübten Erzähler bzw. einem einfachen „Mann aus dem Volke“ (samt zugehöriger Sprachmerkmale) vermittelt wird,¹⁶¹⁷ dann liegt nahe, dass damit auf soziale und politische Zustände angespielt wird und die Geschichte in ihrem ursprünglichen Kontext nicht allein aus sich selbst heraus verstanden wurde. Eine historische Sichtweise konfliktiert aber tendenziell mit den (Hyper-)Interpretationen in literatur- oder kunstwissenschaftlichen Zusammenhängen.

1612 Ebd., S. 8, vgl. 45ff. u. 251.

1613 Ebd., S. 12.

1614 Ebd., S. 14 u. 16, vgl. S. 17.

1615 Ebd., S. 21.

1616 Ebd., S. 20.

1617 Vgl. ebd., S. 20.

III.6.2 Narratologie als werkimmanente Diskussion von Erzählinstanzen

Während der Neoformalismus Spielfilme dezidiert als autonome Kunstwerke begreift und deren mögliche Bedeutung als (Sozial-)Kommunikation daher weitgehend ausklammert, ordnet die Narratologie alle Erzählungen – unabhängig vom jeweiligen Trägermedium – ausdrücklich als situativen Kommunikationsakt oder ganz allgemein als eine Form von Kommunikation ein.¹⁶¹⁸ Allerdings liegt der Interessenfokus weniger auf den Austauschbeziehungen von Narrativen mit der Außenwelt, als auf den textinternen Beziehungen von Erzählinstanzen und Erzählebenen, weshalb jüngere Erzählforscher wie Matiaz Martínez und Michael Scheffel den Begriff der „kommunizierten Kommunikation“ favorisieren, der auf die grundsätzliche Mittelbarkeit aufmerksam machen soll: „The fictional narrative is, at the same time, part of a real and of an imaginary communication, and [...] consists both of 'real-unauthentic' and of 'imaginary-authentic' sentences [...]“.¹⁶¹⁹ Das Erzählen erweist sich somit als eine relativ komplexe, verschachtelte Form der Kommunikation. Den eigentlichen Kerngedanken der Narratologie hat Chatman prägnant festgehalten: „The real author and audience of course communicate, but only through their implied counterparts.“¹⁶²⁰ Der Informationsfluss verläuft demnach über eine oder mehrere text- bzw. werkimmanente Instanzen und Zwischenstufen.

Eine wesentliche Vorarbeit zu diesen erzähltheoretischen Einsichten hat Paul Ricœur geleistet. In einem 1970 formulierten Beitrag zu seiner hermeneutischen Theorie weist er darauf hin, dass ein Text nicht bloß das schriftliche Pendant der Rede ist. Vielmehr spalte das literarische Produkt die Kommunikation zwischen Sender und Empfänger auf: „[...] the book divides the act of writing and the act of reading into two sides, between which there is no communication.“¹⁶²¹ Das führt Ricœur zur These von der *Nicht-Identität von Autor und Erzähler*. Das sprechende Subjekt sowie dessen Verhältnis zum Ausgesagten werde „[...] replaced by a complex relation of the author to the text, a relation which enables us to say that the author is instituted by the text, that he stands in the space of meaning traced and inscribed by writing.“¹⁶²² Diesen Gedanken erweitert die Narratologie zur Annahme mehrerer Erzählinstanzen neben dem eigentlichen Autor. Dieser *reale Autor* delegiert seine Autorität an innertextliche Instanzen, die wesentlich erst im Gang der Lektüre, im Akt der Rezeption entstehen. Ricœur nimmt deshalb noch einen „impliziten“, nur über Textspuren aufzu-

1618 Vgl. Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie* (Frankfurt a. M., 2017), 4. Aufl., S. 13, 17 u. 84ff.; Matiaz Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* (München, 2016), 10. überarb. Auflage, S. 19f.; Jörg Schweinitz: *Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe*, in: *montage/av*, Jg. 16, H. 1, (2007), S. 83-100. S. 89; Mieke Bal: *Notes on Narrative Embedding* [S. 41-59], in: *Poetics Today*, Vol. 2, Nr. 2 (Winter 1981), S. 44; Chatman: *Story and Discourse*, S. 147, vgl. S. 36ff.

1619 Matiaz Martínez/Michael Scheffel: *Narratology and the Theory of Fiction: Remarks on a Complex Relationship* [S. 221-237], in: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (New York u.a., 2003), S. 227.

1620 Chatman: *Story and Discourse*, S. 31.

1621 Paul Ricœur: *What is a text? Explanation and understanding* [S. 145-164], in: Paul Ricœur: *Hermeneutics and the human sciences. Essays on language, action and interpretation*, Übers. u. hrsg. von John B. Thompson (Cambridge, 1981), erstmals 1970 in frz. Sprache veröffentlicht, S. 146.

1622 Ebd., S. 149.

findenden Erzähler an: „The narrator is designated by the signs of narrativity, which belong to the very constitution of the narrative.“¹⁶²³ Daraus leitet er ein trianguläres Verhältnis von Text, sinnstiftender narrativer Tiefenstruktur („depth semantics disclosed by structural analysis“) und den sich daraus ergebenden, vielfältigen Textauslegungen („chain of interpretations“) ab.¹⁶²⁴

Das Dreiecksverhältnis von Text, Erzählstruktur und Textrezeption erhält bei Stanzel sogar eine Erweiterung: Der Erzähler sei in den wenigsten Romanen und Novellen ein bloßes „Sprachrohr des Autors“, sondern vielmehr eine werkimmanente Größe, ein Phänomen des jeweiligen Textes – ein Unterschied, den es interpretativ herauszuarbeiten gelte.¹⁶²⁵ Das Postulat der Nicht-Identität von Autor und Erzähler erklärt Stanzel sogar zur eigentlichen Errungenschaft der Erzähltheorie:

„Mit der Unterscheidung zwischen Autor und auktorialem Erzähler ist dem Roman eine sehr wichtige Deutungsdimension verfügbar geworden, in der die Funktion des Erzählers als des relativierenden Mittlers zwischen Autor und Leser und zwischen Geschichte und Leser wirksam wird.“¹⁶²⁶

Das korrespondiert mit Chatmans Position, für den der tatsächliche Autor eines Werkes niemals identisch mit dem fiktiven Erzähler ist, selbst wenn der Autor diese Identität behauptet. Solch ein „author-narrator“ sei nur ein Sonderfall des *fiktiven Erzählers* (s.u.).¹⁶²⁷ Mit Hilfe der im Anschluss daran theoretisch konstruierten Erzählinstanzen (s.u.) verschiebt sich die Deutungshoheit über ein Erzählwerk vom Autor weg in Richtung der literarischen Werkinterpreten. Entsprechend konstatiert Stanzel: „Die zwei wichtigsten Begriffe für die kritische und theoretische Analyse des Vermittlungsvorganges in einer Erzählung sind [...] 'point of view' und 'Erzähler'.“¹⁶²⁸ Folglich ist der Autor für die Analyse der Vermittlung zweitrangig und es tritt die Frage „Wer erzählt?“ bzw. „Welche narrative Instanz vermittelt?“ in den Vordergrund.¹⁶²⁹

Parallel zum Aufstieg des (französischen) Strukturalismus, ist der narratologische Diskurs durch die Einführung zahlreicher weiterer narrativer Instanzen um ein vielfaches komplexer geworden. So hat Genette aufgezeigt, dass die narrative Instanz in ganz unterschiedlichem Maße in Beziehung zu der von ihr vermittelten Geschichte stehen kann, d.h. sie kann sich auf verschiedenen narrativen Ebenen („niveaux narratifs“) befinden: „Nous définirons cette différence de niveau en disant que *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit.* [Herv. i. O.]“¹⁶³⁰ Damit legt er also eine Art erzähltheoretisches Stufenmodell vor, in welchem jede narrative Instanz durch ihr Erzählen eine neue diegetische Ebene hervorbringt. Wenn z.B. ein expliziter (bzw. personaler) Erzähler eine Begebenheit schildert, die sich auf andere Handlungsfiguren bezieht, dann ist er hinsichtlich dieser Handlung ein Außenstehender, ein „extradiegetischer“ Erzähler. Die in der Geschichte handelnden Figuren sind zugleich

1623 Ebd., S. 157.

1624 Vgl. ebd., S. 163.

1625 Vgl. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 25f.

1626 Ebd., S. 28.

1627 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 147f.

1628 Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 37.

1629 Vgl. ebd., S. 70ff.

1630 Ebd., S. 283.

diegetische Elemente, die Genette deshalb als „intradiegetisch“ bezeichnet. Beginnt nun eine der Figuren in dieser Geschichte selbst eine Begebenheit zu erzählen, so erzeugt sie nach Genette eine Erzählung zweiten Grades („*récit au second degré*“), die er „metadiegetisch“ nennt.¹⁶³¹ Diese Termini zielen jedoch nur auf die formale Ebene ab. Für die inhaltliche Unterscheidung legt Genette weitere vor: Ist der Erzähler in das erzählte Geschehen involviert, so heißt er „homodiegetisch“; erzählt er hingegen von Begebenheiten, die nur andere Figuren betreffen, so ist er ein „heterodiegetischer“ Erzähler.¹⁶³² Diese relativ umständliche Nomenklatur bezieht sich aber nur auf individualisierte bzw. deutlich erkennbare Erzähler. Die Narratologie postuliert noch eine Reihe weiterer Erzählinstanzen. So heißt es schon bei Chatman:

„A narrative is a communication; hence, it presupposes two parties, a sender and a receiver. Each party entails three different personages. On the sending end are the real author, the implied author, and the narrator (if any); on the receiving end, the real audience (listener, reader, viewer), the implied audience, and the narratee.“¹⁶³³

Analog zur direkten mündlichen Kommunikation müsse man also bei narrativen Quellen stets von zwei korrespondierenden Seiten ausgehen. Chatmans Faustregel lautet: „In general, a given type of narrator tends to evoke a parallel type of narratee: overt narrators evoke overt narratees, and so on.“¹⁶³⁴ Daraus ergeben sich bis zu sechs verschiedene narrative Instanzen auf unterschiedlichen Narrationsebenen. In Verbindung mit Genettes begrifflichem Instrumentarium eröffnet sich somit ein ergiebiges Feld textwissenschaftlicher Interpretation.

Die auf Chatman, Genette und Stanzel beruhende Differenzierung in drei Erzählebenen wird in dem neueren, noch im Jahr 2014 aktualisierten, narratologischen Entwurf Wolf Schmidts indirekt fortgeführt. Schmid schlägt ein „Modell der Kommunikationsebenen“ vor, dessen zentrale Thesen lauten: (1) das dargestellte Erzählen in einem Narrativ zerfällt mindestens in die beiden Ebenen der Autor- und der Erzählkommunikation, wobei aber oftmals noch die weitere, fakultative Ebene der Figurenkommunikation hinzukommt; (2) auf jeder Erzählebene finden sich Sender und Empfänger; (3) bei der Empfängerseite muss weiter unterschieden werden in *unterstellter Adressat* und *faktischer Rezipient*.¹⁶³⁵ Das ergibt mindestens drei Sender-Empfänger-Paarungen mit sechs Prototypen narrativer Instanzen: „konkreter Autor/Leser“, „abstrakter Autor/Leser“ und „fiktiver Erzähler/Adressat“ (vgl. Anhang 1, Abb. 11 u. 12). Der konkrete Autor ist, wie auch der konkrete Leser, eine außertextliche, und vom narrativen Text unabhängige Größe:

„Der *konkrete Autor* die reale historische Persönlichkeit, der Urheber, gehört nicht zum Werk, sondern existiert unabhängig von ihm. Lev Tolstoj hätte existiert, auch wenn er keine Zeile geschrieben hätte. Der *konkrete Leser* existiert ebenfalls außerhalb und unabhängig vom Werk. [Herv. i. O.]“¹⁶³⁶

Die namengebende Konkretheit verflüchtigt sich allerdings bei näherem Hinsehen. Der Autor als ein reales bzw. historisches Individuum wird mit den Möglichkeiten einer Geisteswissenschaft stets

1631 Vgl. ebd., S. 283ff.

1632 Vgl. ebd., S. 248f.

1633 Chatman: *Story and Discourse*, S. 28, vgl. S. 146ff.

1634 Ebd., S. 255.

1635 Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 45ff.

1636 Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 47.

nur anhand seiner sprachlich-textlichen Hinterlassenschaften fassbar sein. Wenn Tolstoj, ein Individuum des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, keine Zeile geschrieben hätte, wäre er auch nicht als „Autor“ überliefert. Doch erst als Autor kann Tolstoj – primär anhand seines literarischen Werks und seiner Äußerungen über dieses Werk – rekonstruiert werden. Folglich liegt das Konzept des konkreten (bzw. realen) Autors sehr nahe bei einer weiteren romantheoretischen Größe beheimatet, nämlich dem „Autor im Text“. Dieser ist für Schmid nichts anderes als

„[...] der Autor, wie er sich in seinem Werk realisiert und manifestiert, und zwar nicht nur einzelnen hervorgehobenen oder dem Leser auffallenden Stellen, sondern in seinem gesamten Text, und nicht nur in thematischem Material (in Schlüsselszenen, Erzählerkommentaren oder Figurenreden), sondern in der gesamten Faktur, die auch die Verfahren einschließt.“¹⁶³⁷

Demnach muss der konkrete Autor, der ja nur *eine*, wenn auch bedeutsame Funktion des jeweiligen Individuums repräsentiert, v.a. anhand seines literarischen Ausstoßes rekonstruiert werden. Das ergibt aber nicht die Meinungen und Perspektiven einer realen Person, sondern stattdessen nur ein Bündel von Hinweisen auf einen Autor, d.h. eine Abstraktion.

Mit Blick auf den konkreten Leser ergeben sich weitere Schwierigkeiten, denn Schmid bestimmt diese Instanz als „[...] die unendliche Menge aller Menschen, die an irgendeinem Ort zu irgendeiner Zeit Rezipienten des jeweiligen Werks gewesen sind oder noch werden.“¹⁶³⁸ Im Gegensatz zum konkreten Autor bezeichnet der konkrete Leser also eine weitere Abstraktion: Ein Kollektiv von vielen einzelnen, empirisch kaum rekonstruierbaren und daher nur als wahrscheinlich angenommenen Lesern. Was ist aber an dieser Erzählinstanz dann noch *konkret*? Im Grunde lenken die Attribute konkret bzw. real hin zu einer ahistorischen Sichtweise auf die Rezeption, denn es kann ja in einer wissenschaftlichen Quellenanalyse keineswegs vom Ort oder der Zeit der Rezeption, den Beweggründen oder der Zusammensetzung des Publikums abgesehen werden. Das Publikum ist grundsätzlich und unausweichlich ein historisches, zumindest sobald es konkretisiert werden soll. Der konkrete Leser ist daher in doppelter Hinsicht eine irreführende Bezeichnung: zum Einen enthält der Terminus eine Art Konkretisierungsversprechen, das nicht erfüllen werden kann; zum Anderen unterschlägt der Terminus den realen Plural und begünstigt damit die Illusion, man könnte das Publikum zur einer handlichen, analytisch leicht fassbaren Größe reduzieren und einem realen Autor gegenüberstellen. Das Publikum mit seinen Bedürfnissen, seiner Zusammensetzung, seinem Verständnis etc., stellt die eigentliche wissenschaftliche Herausforderung bei der Erforschung von Erzählquellen dar. Eine mit biografischen Details angereicherte Würdigung einzelner Werke reicht außerhalb der journalistischen Kritik nicht aus, denn das Publikum ist einer der Hauptgründe für die Existenz einer narrativen historischen Quelle.

Die dritte narrative Instanz des abstrakten Autors ist ebenfalls problematisch. Sie steht für das Bild der Leser vom konkreten Autor aufgrund der ihnen über den Text zugänglichen Informationen. Nach Schmid ist es eine „[r]ein semantische Größe“ und „[...] vielmehr nur ein Rekonstrukt des

1637 Ebd., S. 58.

1638 Ebd., S. 47.

Lesers aus den schöpferischen Akten, die das Werk hervorgebracht haben.“¹⁶³⁹ Der gewählte Begriff „Rekonstrukt“ verweist auf den (realen) Autor bzw. auf „die Präsenz des inferierten Autorelements im Werk“. Schmid legt besonderen Wert auf diese von ihm gegen andere Erzähltheoretiker verfochtene Erzählinstanz, die er über den „Versuch einer systematischen Definition“ präzisiert: der *abstrakte Autor* sei im Kern das „Korrelat[] aller auf den Autor verweisenden indizialen Zeichen des Textes“, d.h. die Summe aller im eigentlichen Erzähltext anzutreffenden Hinweise auf den *realen Autor* und es sei daher „keine dargestellte Instanz, keine intendierte Schöpfung des konkreten Autors.“ Obwohl also selbst keine Instanz *innerhalb* der Erzählung, bildet der abstrakte Autor zumindest einen Bestandteil des Erzählwerks als Ganzes: „Der abstrakte Autor ist real, aber nicht konkret. Er existiert im Werk nur virtuell, angezeigt durch die Spuren, die die schöpferischen Akte im Werk hinterlassen haben, und bedarf der Konkretisation durch den Leser.“¹⁶⁴⁰

Der abstrakte Autor steht zusammenfassend für die auf einen Werkschöpfer verweisenden Textphänomene. Das erscheint literaturtheoretisch zwar möglich, zugleich aber auch unnötig. Nehmen wir Schmid's Beispiel des realhistorischen Individuums Tolstoj. Angeführt als „Autor“ reduziert man ihn allein auf seine berufliche Tätigkeit, die sich im Wesentlichen aus der Textproduktion ergibt und auf Autorschaft beruht. Von dieser beruflich, kulturell, sozial und ökonomisch begründeten Abstraktion „Autor“ spaltet Schmid's Narratologie nun den „abstrakten Autor“ ab, d.h. sie vollzieht die Abstraktion einer Abstraktion. Zur Verteidigung dieses Konzepts mahnt Schmid an: „Die Kategorie des abstrakten Autors ist insofern sinnvoll, als sie einen Objektschatten auf den Erzähler und sein Erzählen wirft.“¹⁶⁴¹ Der abstrakte Autor steht für die literaturwissenschaftliche Absicht, den Erzähler mit objektiven textlichen Kriterien kenntlich machen zu können.

Schmid's abstrakter Autor scheint weitgehend identisch zu sein mit einem Terminus *impliziter Autor*, welcher in der internationalen Erzähltheorie häufige Verwendung findet. Kindt/Müller beschreiben diese narrative Größe analog als ein ausschließlich textimmanentes Strukturphänomen („a category strictly internal to the text“).¹⁶⁴² Als „implied Author“ geht das Konzept auf die Erzähltheorie der 60er Jahre zurück, insbesondere auf den amerikanischen Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth. Bei Stanzel, der Booth's Konzept im Grunde übernimmt, wird der implizite Autor mit dem Begriff „Erzählfunktion“ gleichgesetzt und beides wiederum unter „Tiefenstruktur' eines Erzählwerkes“ subsumiert.¹⁶⁴³ Wie bei Schmid's abstraktem Autor handelt es sich also auch in Stanzel's Perspektive auf den implizierten Autor um eine rein strukturelle Erscheinung des Erzähltexts, die erst aufgespürt und sozusagen aus dem Werk herauspräpariert werden muss. Noch deutlicher liegen die Parallelen aber im Hinblick auf Chatman's Entwurf des *implied author* zutage. Chatman stellt zu dieser Erzählinstanz fünf Thesen auf: (1) der implizite Autor muss erst vom Leser aus der gesamten, abgeschlos-

1639 Ebd., S. 253.

1640 Ebd., S. 61, vgl. 52ff. u. 60f.

1641 Ebd., S. 253, vgl. S. 63.

1642 Vgl. Kindt/Müller: *Narratology and Interpretation*, S. 419.

1643 Vgl. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 31.

senen Erzählung rekonstruiert werden; (2) es handelt sich nicht um den Erzähler, sondern um das narrative Prinzip, das hinter dem Erzähler steht und diesen hervorbringt; (3) als ein unpersönliches „Es“ kann der implizite Autor daher nichts erzählen, da er in einer Erzählung keine Präsenz und ergo keine „Stimme“, d.h. keine Mittel zur Kommunikation habe; (4) mit Hilfe dieses impliziten Autors setzt der reale Autor die für die jeweilige Erzählung gültigen Normen (worunter Chatman neben moralischen Maßstäben auch die in der diegetischen Welt gültigen Naturgesetze und ebenso die realweltlichen Regeln des Erzählens versteht); (5) unabhängig davon, ob ein Narrativ von einem Individuum, von einem Kollektiv, einem zufallsgesteuerten Computerprogramm oder auf sonstige Weise angefertigt wurde – der implizite Autor sei immer darin enthalten.¹⁶⁴⁴

All das korrespondiert weitgehend mit Schmid's Konzept, wie auch die Begründung der dazu komplementären narrativen Instanz des „implied reader“ bzw. abstrakten Lesers nahezu identisch ist. Bei Schmid findet sich der Begriff des *abstrakten Lesers* als dem kommunikativen Pendant zum abstrakten Autor. Entsprechend ergänzt in Chatman's Ansatz der *implied reader* dem *implied author* als notwendiges und unausweichliches Gegenstück: der *implied reader* sei immer im Text vorhanden und stehe für das Bild, das der Autor in dem jeweiligen Narrativ von den Lesern entwirft: „[...] the audience presupposed by the narrative itself.“ Die Erzählinstanz des impliziten Lesers ist daher ebenfalls ein strukturelles, textimmanentes Prinzip, das außerhalb der eigentlichen Erzählhandlung steht. Genauer, der *implied reader* ist die Rolle, die dem Leser vom impliziten Autor zugewiesen werde: „[...] the implied author informs the real reader how to perform as implied reader.“¹⁶⁴⁵ Schmid's theoretischer Ansatz geht allerdings einen Schritt weiter. Die narrative Instanz des abstrakten Lesers ist für Schmid zunächst ebenfalls eine nur theoretisch gedachte narratologische Größe. Im Unterschied zu Chatman handelt es sich dabei aber nur um die *Vorstellung* des konkreten Lesers von dem Bild, das sich der konkrete Autor wiederum von seinem Publikum bzw. den Lesern macht. Das sei aber genau genommen ein Irrtum: der konkrete Leser habe nur den Erzähltext vorliegen und ergo nur den abstrakten Autor im Blick.¹⁶⁴⁶ Die Konstruktion geschehe daher immer nur auf Grundlage des Textes und/oder auf Grundlage der Konstruktion des abstrakten Autors, führe also nicht zum realen Autor, sondern immer nur zum abstrakten Autor.¹⁶⁴⁷ Demnach ist der abstrakte Leser ein von den realen Rezipienten lediglich unterstellter Adressat eines ebenfalls nur unterstellten Autors. Synonyme wären laut Schmid der „ideale Rezipient“ und die „ideale Lektüre“; beides wiederum Begriffe für „[...] ein mehr oder weniger breites Spektrum funktionaler Einstellungen, individueller Konkretisierungen und subjektiver Sinnzuweisungen.“¹⁶⁴⁸ Das wirft die Frage auf, welche weiteren Texte herangezogen werden dürfen, um von einer „idealen“ Rezeptionsweise ausgehen zu können. Darf sich die vom Leser unterstellte Abstraktion des Zielpublikums auf andere

1644 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 148f.

1645 Ebd., S. 150.

1646 Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 64.

1647 Ebd., S. 65.

1648 Ebd., S. 70.

Texte, gar auf nicht-narrative Aussagen des als Autor firmierenden realen Individuums stützen, z.B. selbstkritische Äußerungen über das eigene literarische Schaffen? Allem Anschein nach gelten nur die Erzähltexte in der Narratologie als relevant hierfür, oft sogar nur das *eine* jeweils herangezogene Werk. Es erscheint zudem kaum plausibel, den Vorstellungen des konkreten Lesers nachzuspüren, der erklärtermaßen nur die Verallgemeinerung eines (dekontextualisierten) Lesepublikums ist.

Gravierendere Fragen stellen sich mit Blick auf die narrative Instanz des *fiktiven Erzählers*, die von weit größerer Bedeutung für die Narratologie ist, ja im Grunde den zentralen Bezugspunkt des narratologischen Paradigmas bildet. Schmid definiert den fiktiven Erzähler als die „Senderinstanz der dargestellten Erzählkommunikation“ und als „eine Instanz der dargestellten Welt“, die in einem narrativen Text entweder explizit oder implizit auftreten könne.¹⁶⁴⁹ In seiner *expliziten* Erscheinungsform ist der fiktive Erzähler nichts anderes als die Selbstpräsentation des Haupterzählers oder der gerade erzählenden (Neben-)Figur im Werk. Diese erzählerische Selbstoffenbarung dem Leser gegenüber geschehe „[...] in der Selbstpräsentation der Erzählinstanz, in der Nennung ihres Namens, in der Selbstbeschreibung, in der Erzählung des eigenen Lebens, in der Darlegung der Weltansicht u.ä.“ Die explizite Erzählinstanz wird folglich immer personalisiert. Der *implizite* fiktive Erzähler beruht dagegen nur auf „[...] den Symptomen oder indizialen Zeichen des Erzähltextes und bedient sich der Ausdrucks- oder Kundgabefunktion der Sprache.“¹⁶⁵⁰ Schmid fügt ergänzend hinzu: „Der implizit dargestellte Erzähler ist ein Konstrukt (oder – genauer – ein Re-Konstrukt), das der Leser aus den Symptomen des Erzähltextes bildet.“¹⁶⁵¹ Nach Meinung Schmidts ist die implizite Darstellung des Erzählers in einem narrativen Werk generell unvermeidbar, weshalb er den Standpunkt vertritt, dass es letzten Endes keinen Unterschied zwischen einem personalen Erzähler und einem nicht-personalen, „objektiven“ bzw. nur textstrukturell existenten Erzähler gebe.¹⁶⁵² Am Ende seines erzähltheoretischen Werks stellt Schmid kategorisch fest:

„[...] das Postulat eines erzählerlosen Werks oder der Existenz eines *nonnarrator* (Chatman) [wird] abgelehnt. [...] [Es] wird die These vertreten, dass der Erzähler als eigene Instanz präsent bleibt, und sei es auch nur in der Auswahl der Figurenreden. [Herv. i. O.]“¹⁶⁵³

Demnach darf selbst ein Theaterstück als narrativ gelten, da es Dialoge und Handlungen in ganz bestimmter Weise anordnet und präsentiert – das wäre zumindest eine logische Schlussfolgerung.

Andererseits handelt es sich bei Schmidts obiger Aussage um eine Fehlinterpretation von Chatmans Begriff der *nonnarrated narrative*, die doch als *minimally narrated* verstanden werden soll, d.h. als ein Extrem im Kontinuum der möglichen Ausprägungen der Erzählinstanz.¹⁶⁵⁴ Einen gravierenden Unterschied zwischen einem minimal vermittelnden Erzähler (Chatman) und einem Erzähler, der nur als textliches Symptom vorhanden ist (Schmid), gibt es im Grunde nicht. Schmidts impliziter

1649 Vgl. ebd., S. 71.

1650 Ebd., S. 71.

1651 Ebd., S. 72.

1652 Vgl. ebd., S. 75.

1653 Ebd., S. 254.

1654 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 33f., 145ff. u. 166f.

Erzähler ist nichts anderes als Chatmans *nonnarrator*. Der Beweggrund hinter Schmidts Abgrenzung ist ein anderer: Chatmans Erzähltheorie ist medial expansiv, d.h. nicht exklusiv literarisch, Schmidts Narratologie hingegen ist auf den Roman fokussiert – ein forschungspraktischer und ebenso auch ein wissenschaftspolitischer Streitpunkt, wie er sich in der Auseinandersetzung um die Erweiterung der Narratologie auf Spielfilme und andere nichtliterarische Erzählformen zeigt.

III.6.3 Die Ausdehnung der Narratologie auf nichtliterarische Erzählformen

Seit den 90er Jahren nehmen die Bemühungen zu, die Erzähltheorie über das rein Literarische hinaus auf den Gesamtbereich aller potentiell erzählenden Medienformen auszuweiten. In einer metaphorischen Wendung nennt Werner Wolf die literarische Erzählforschung das Mutterland, von dem eine breite Kolonisierungsbewegung in fremde mediale Territorien ausgehe.¹⁶⁵⁵ Neben Spielfilmen, Videos, Comics, Computer- und Konsolenspielen, virtuellen „Hyperfiktionen“, Karten, Grafiken, Schaubildern und anderen Medien, rücken jüngst auch medienübergreifende narrative Phänomene (bzw. „intermediale Metarepräsentationen“) in den Blick der Erzählforschung.¹⁶⁵⁶ Spätestens seit der Jahrtausendwende überschreitet die Erzählforschung als Forschungsparadigma zunehmend auch die disziplinären Grenzen. In Politik-, Sozial- und Geschichtswissenschaft erblicken manche Narratologen Potential für die fruchtbare Anwendung erzähltheoretischer Konzepte erblicken und deshalb zu „produktiven Grenzüberschreitungen“ zwischen der literaturwissenschaftlichen Erzählforschung und anderen Fachwissenschaften aufrufen.¹⁶⁵⁷

In Angesicht einer zunehmend differenzierten Kultur- und Medienlandschaft steht auch das narratologische Modell unter dem Druck, den neue aufgekommenen Erzählformen gerecht zu werden. Der Roman als Leitmedium des 18. und 19. Jhs. tritt im Verlauf des 20. Jhs. langsam hinter anderen Unterhaltungsformen zurück. Mit diesem relativen Bedeutungsverlust des Romans geht vermutlich auch sein Prestigeverlust als einem Forschungsobjekt einher, zumal die Mediensozialisation der jüngsten Forschergeneration eine Rolle spielen dürfte. Narratologen wie Marie-Laure Ryan und Jan-Noël Thon werben deshalb für eine „media-conscious narratology“ und mahnen dazu an:

„Thinking of storyworlds as representations that transcend media not only expands the scope of narratology beyond its 'native' territory of language-based narrative (native [...] because classical narratology was developed primarily with literary fiction in mind) but also provides a much-needed center of convergence and point of comparison to

1655 Wolf: *Narratology and Media(lity)*, S. 156.

1656 Vgl. Marie-Laure Ryan: *From Narrative Games to Playable Stories: Toward a Poetics of Interactive Narrative* [S. 43-59], in: *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, Vol. 1 (2009); Klaudia Seibel: *Cyberage-Narratologie: Erzähltheorie und Hyperfiktio* [S. 217-236], in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier, 2002); Marie-Laure Ryan: *Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology* [S. 333-361], in: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (New York u.a., 2003); Marina Grishakova: *Intermedial Metarepresentations* [S. 312-331], in: Marina Grishakova (Hrsg.): *Intermediality and Storytelling* (New York, 2010); Schönert: *Was ist und was leistet Narratologie?*, S. 4.

1657 Vgl. Nünning/Nünning: *Produktive Grenzüberschreitungen*, S. 10ff.; Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 19ff.; Heinen: *The Role of Narratology in Narrative Research Across the Disciplines*, S. 195; Martínéz/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 176ff.

media studies. The explosion of new types of media in the twentieth century and their ever-increasing role in our daily life have led to a strong sense that 'understanding media' (McLuhan) is key to understanding the dynamics of culture and society.¹⁶⁵⁸

Seit etwa einer Dekade findet eine forcierte erzähltheoretische Kontroverse statt, in der es u.a. um Fragen der Kompatibilität des narratologischen Modells mit den anderen Erzählformen geht. Diese, seit der Jahrtausendwende verstärkt diskutierten transmedialen Ansätze, deren bedeutsamste Richtung die Filmnarratologie ist, stellen wahrscheinlich den bedeutendsten Versuch einer konstruktiven Kritik und Weiterentwicklung des Paradigmas dar. Mit dem stetigen Prestigezuwachs des Kinofilms und dem Aufstieg des Fernsehens zum Leitmedium war es nur eine Frage der Zeit, wann Zweifel an der Dominanz des Literarischen auch in der narratologischen Diskussion laut werden. Celestino Deleyto drängte bereits Anfang der 90er Jahre zur sämtlichen Medien übergreifende Neukonzeption der Narratologie:

„Narratology is the study of narrative Texts in general, not only novels. There are other ways of presenting a story, from the narrative poem to the cartoon strip. [...] It is through cinema, television and video, and not through novels that most stories are 'told' nowadays. For a narrative theory to be consistent and complete, it must work when applied to languages other than that of the novel.“¹⁶⁵⁹

Ganz ähnlich betrachtet Ryan wortsprachliche (i.e. schriftliche) Narrative zwar als das empirische Fundament, auf dem die Erzähltheorie in ihren Grundzügen beruht, doch angesichts der besonderen Wirkung nicht-wortsprachlicher Kanäle und Verfahren gebe es genügend Gründe für eine medienunabhängige Erzählforschung und eine „medium-free theory“ des Narrativen.¹⁶⁶⁰ Eine solche Entwicklung hin zu einer medienunabhängigen Narratologie haben 2002 auch Nünning/Nünning vorgezeichnet. In ihrem Sammelband attestieren sie der „traditionellen Narratologie“ einen überholten Fokus auf literarische Texte und ein „ahistorische[s], synchrone[s] und universalistische[s] Erkenntnisinteresse“ das überwunden werden müsse. Ihr Vorschlag lautet daher, die Narratologie durch den Übergang von einer älteren intragenerischen, intramedialen und intradisziplinären Narratologie hin zu einer erneuerten transgenerischen, intermedialen und interdisziplinären Erzähltheorie zu erweitern.¹⁶⁶¹ Ganz in diesem Sinne hat Nicole Mahne 2007 ihre *transmediale Erzähltheorie* vorgelegt, in welcher „[d]as Narrative als formales Verstehens- und Kommunikationsprinzip [...] allen medialen Erscheinungsformen übergeordnet [wird].“¹⁶⁶² Monika Fludernik und Greta Olson sprechen sich 2010 ebenfalls für eine produktive Revision etablierter Sichtweisen aus, die ihrer Meinung nach in nicht geringem Maße von außen angeregt ist. Zumindest nimmt das Autorenduo in Betracht, dass das traditionell literarisch geprägte Verständnis von Narration letztlich aufgrund des allgemeinen technischen und medienkulturellen Wandels zur Disposition steht: „[T]he very probable emergence of new media may change the nature of our understanding of stories altogether and how they are

1658 Marie-Laure Ryan/Jan-Noël Thon: *Storyworlds across Media: Introduction* [S. 1-22], in: Marie-Laure Ryan/Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln, 2014), S. 2.

1659 Deleyto: *Focalization in Film Narrative*, S. 161-162.

1660 Vgl. Ryan: *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*, S. 10ff.

1661 Vgl. Nünning/Nünning: *Produktive Grenzüberschreitungen*, S. 10f.

1662 Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 9.

conveyed and influenced by material parameters.“¹⁶⁶³

In Anbetracht solcher Positionen innerhalb des narratologischen Paradigmas ließe sich folgern, dass seine Entwicklung auf eine Entgrenzung des Forschungsgegenstandes bzw. auf Transmedialität zusteuert und die Narratologie daher das Primat des Literarischen aufzugeben bereit ist. Ein Trugschluss, denn die aktuelle Diskussion ist durch eine Kontroverse zwischen traditionellen und „postklassischen“ Standpunkten bestimmt. Das Konzept der Transmedialität erscheint dabei als eine der größten Herausforderungen innerhalb des Paradigmas, denn es fordert zur kritischen Überprüfung der traditionellen Erzählinstanzenlehre heraus. Zugespitzt lautet das Kernproblem: „Does a media-independent form of narrativity render the idea of the narrator obsolete?“¹⁶⁶⁴ Diese Frage müsste seit den 70er Jahren als überholt gelten, denn die strukturalistisch beeinflusste Narratologie baut ihre Instanzenlehre ja gerade auf dem Grundpostulat auf, dass ein Erzählwerk meist nicht von einem realen Erzähler dargeboten wird, sondern lediglich auf Erzählstrukturen beruht, die einen Erzähler für den Rezipienten bloß „darstellen“. Aber Transmedialität stellt zugleich auch eine Kampfansage an die überwiegend im Rahmen der Romanbelletristik sich bewegende narratologische Forschung dar. Vorgetragen werden hauptsächlich Bedenken hinsichtlich der möglichen Auswirkungen auf die theoretische Kohärenz der bisherigen Narratologie durch die transmediale Erweiterung des Objektbereichs. So merken etwa Martínez/Scheffel kritisch an:

„It is not only legitimate but necessary to draw an unambiguous theoretical distinction between fictional and non-fictional narratives, and to conceive of narrative theory as a genuine discipline within literary studies, as 'fictional narratology' focused on the specific aspects of fictional narration. [...] only a connection between narratology and theory of fiction can cover the special status of fictional narration [...].“¹⁶⁶⁵

Nimmt man in Betracht, dass „fiction“ im angelsächsischen Sprachgebrauch gleichbedeutend ist mit Erzählliteratur – die Autoren nennen „novels, ballads, short stories“ als Beispiele – verschärft sich obige Aussage in ihrer defensiv-traditionalistischen Ausrichtung. Zu einer Zurückweisung des narratologischen Expansionismus setzt auch Kindt an, indem er daran erinnert: „The plain fact is: narrative is not everywhere.“¹⁶⁶⁶ Seiner Überzeugung nach muss die Narratologie sich auf ein enges Feld innerhalb der Literaturforschung bescheiden, kann also weder eine allgemeine Theorie der Literatur ersetzen noch in anderen disziplinären Zusammenhängen für Narrative zuständig sein.¹⁶⁶⁷ Jan Christoph Meister ruft angesichts der neueren, „expansionistischen“ Tendenz stattdessen zu einem narratologischen „Fundamentalismus“ auf, der sich zu den literarischen und strukturalistischen Wurzeln der Erzählforschung bekennt.¹⁶⁶⁸ Zusammen mit Tom Kindt und Wilhelm Schernus

1663 Monika Fludernik/Greta Olson: *Introduction* [S. 1-33], in: Monika Fludernik/Greta/Olson (Hrsg.): *Current Trends in Narratology* (New York u.a., 2010), S. 23.

1664 Ebd., S. 1, vgl. Ansgar Nünning: *Towards a Cultural and Historical Narratology*, S. 347; Wolf: *Narratology and Media(lity)*, S. 157

1665 Martínez/Scheffel: *Narratology and Theory of Fiction*, S. 228.

1666 Kindt: *Narratological Expansionism and Its Discontents*, S. 42.

1667 Vgl. ebd., S. 36ff. u. 43f.

1668 Vgl. Jan Christoph Meister: *Narratology as Discipline: A Case for Conceptual Fundamentalism* [S. 55-72], in: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (New York, 2003), S. 70f.

vertritt er an anderer Stelle die Meinung, dass die Ausdehnung des Objektbereichs über die Literatur hinaus im Gegenzug zentrale narratologische Errungenschaften teilweise zur Disposition stelle: „In the process, the conventional interpretations and use of several narratological concepts are inevitably undermined at times.“¹⁶⁶⁹ Im Grunde eine Tautologie: Wird der Kreis des Literarischen überschritten, müssen sich notgedrungen auch die Konzepte ändern, die bei Anwendung auf nicht-literarische Erzählformen einer Modifikation bedürfen. Diese Einwände lassen sich als Warnung vor einer Beschädigung der eigentlichen erzähltheoretischen Kernkonzepte deuten, etwa wenn Tom Kindt und Hans-Harald Müller auf die „uses and abuses of narratology“ seit dem Aufkommen der neueren, medial-expansiven Beiträge hinweisen.¹⁶⁷⁰ Die transmediale und interdisziplinäre Grenz-überschreitung wirkt auf viele Erzählforscher bedrohlich, wie Roy Sommer erläutert:

„The search for a universal grammar of narrative was founded on the belief in precise terminology, rigorous theorizing, and well-defined methodological standards. [...] Well-respected structuralist values and virtues, such as a sound methodology, well-defined terminology and rigorous theorizing are, however, difficult to maintain in the face of continued diversification. While postclassical narratologies have excelled at creating visions and formulating mission standards, they have thus far been less successful in developing strategies to reconcile conflicting views, integrate competing approaches and agree on interpretive rules, objects and long-term goals [...].“¹⁶⁷¹

Sommer beschreibt hier lediglich das angestrebte Endziel der Erzähltheorie, nicht aber ihren gegenwärtigen Zustand. Daneben plädiert er für die Integration beider Strömungen: Die traditionelle Forschungsrichtung werde seiner Meinung nach durch neuere transmediale und kontextuelle Ansätze bereichert.¹⁶⁷² Deshalb fällt Sommers Resümee zuversichtlich aus: „After its fin-de-siècle crisis and post-millennium expansion, narratology is currently undergoing a phase of consolidation that may bring about unity in diversity.“¹⁶⁷³

Zwar ohne Polemik, aber umso mehr dem traditionellen, literarisch orientierten Ansinnen verhaftet, geht Wolf Schmid in seiner Erzähltheorie vor. Die Erzählformen und -medien ordnet er in die zwei Gruppen der „vermittelten Narrative“ und der „mimetischen Narrative“. Zur Begründung gibt er an:

„Die vermittelten Narrative unterscheiden sich von den mimetischen dadurch, dass die reale Kommunikation, die Autor, dargestellte Welt und Adressat umfasst, in der dargestellten Welt gleichsam wiederholt wird, als Konstellation von fiktivem Erzähler, erzählter Welt und fiktivem Adressaten.“¹⁶⁷⁴

Dies geschehe prototypisch im Roman, während etwa für das Drama und den „Film“ gelte, dass sie „[...] eine Vermittlungsinstanz nicht haben oder nicht darstellen.“¹⁶⁷⁵ Was Schmid mit einer solchen Differenzierung bezweckt ist klar: er versucht sein Modell der Narratologie für die Gruppe der „vermittelten Narrative“ zu reservieren. Doch selbst seinem eigenen erzähltheoretischen Ansatz zufolge

1669 Jan Christoph Meister/Tom Kindt/Wilhelm Schernus: *Introduction: Narratology beyond Literary Criticism: Mediality - Disciplinarity* [S. I-XVI], in: Jan Christoph Meister/Tom Kindt/Wilhelm Schernus (Hrsg.): *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity* (New York u.a., 2005), S. XI.

1670 Vgl. Kindt/Müller: *Narratology and Interpretation*, S. 413.

1671 Roy Sommer: *The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory* [S. 143-157] in: *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, Nr. 1, Heft 1 (2012), [URL: urn:nbn:de:hbz:468-20121121-124341-0], S. 143 u. 145. Zuletzt eingesehen am 15.05.2015.

1672 Vgl. ebd., S. 152ff.

1673 Ebd., S. 154.

1674 Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 71, vgl. S. 2f., 8 u. 251f.

1675 Ebd., S. 3.

muss diese Unterscheidung als in sich widersprüchlich und letztlich haltlos verworfen werden. Das lässt sich recht einfach an Schmid's Konzeption des *fiktiven Erzählers* aufzeigen. Diese narrative Instanz führt er wie folgt ein: „Der fiktive Erzähler ist eine Instanz der dargestellten Welt und kann auf zwei Weisen dargestellt werden, *explizit* oder *implizit*. [Herv. i. O.]“¹⁶⁷⁶ Wenn es jedoch, wie Schmid feststellt, „keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen einem stark markierten und einem extrem unpersönlichen, objektivem Erzähler“ gibt; wenn es fernerhin sogar möglich ist, den fiktiven Erzähler allein über die Auswahl der Figurenreden „darzustellen“, also nur als ein verdecktes Symptom der Erzählstruktur,¹⁶⁷⁷ dann liegt offen zutage, dass in Theater und Spielfilm ein fiktiver Erzähler enthalten sein muss, denn die Dialoge und ihre Anordnung sind arrangiert, sie sind mit Erzählabsicht selektiert und strukturiert. Solange ein Drama nicht bloß die unmotivierte Umsetzung des Protokolls einer tatsächlich stattgefundenen Unterhaltung ist und solange ein Spielfilm nicht aus der bloßen Aufnahme zufälliger Gesprächssituationen besteht, verfügen beide durch Auswahl und Anordnung ihrer Reden und Dialoge über einen „fiktiven Erzähler“, ergo über eine narrative Erzählinstanz – zumindest sofern man das anhand der narratologischen Theorie zu beurteilen hat.

Hinter der Trennung von vermittelten und mimetischen Narrativen steht die Absicht, die literarische Narration strikt von der nicht-literarischen zu scheiden, denn der eigentliche Gegenstand von Schmid's Narratologie seien „[...] verbale Texte, die eine Geschichte präsentieren und dabei die vermittelnde Instanz eines Erzählers darstellen.“¹⁶⁷⁸ Damit sind der Roman und seine verschiedenen Unterformen gemeint. Im Vergleich dazu ist Schmid's Liste der davon ausgenommenen medialen Erzählformen lang: Drama, „Film“, Comic, narratives Ballett, Pantomime und erzählendes Bild.¹⁶⁷⁹ Folgt man ihm in dieser Einschätzung, dann bleibt Narratologie also nolens volens ein exklusiv literaturwissenschaftliches Betätigungsfeld. Jedoch gibt Schmid indirekt selbst einen Anstoß zur medialen Transgression, indem er schreibt: „In der Präsentation der Erzählung wird die medial noch nicht manifestierte Erzählung in der spezifischen Sprache der Kunstgattung ausgedrückt. Im literarischen Werk geschieht die Präsentation der Erzählung durch die Verbalisierung.“¹⁶⁸⁰ Diese Aussage scheint irreführend und verkürzend, denn auch im mündlich überlieferten Märchen, im Hörspiel, im Comic, im Theater, im interaktiven Computer-Rollenspiel und auch im Spielfilm wird Information zu weiten Teilen versprachlicht. Die Besonderheit literarischer Erzählungen besteht allein darin, dass *alle* ihre verbalisiert sind.

All das verweist auf den zentralen Problempunkte der neueren Narratologie: Wie lässt sich Medienspezifität mit einer transmedial gültigen Konzeption des Narrativen kombinieren? Laut Nicole Mahne liegt eines der größten Hindernisse für solch eine Weiterentwicklung „[...] in dem beharrlichen Bemühen, das Konzept des werkinternen Erzählers als konstitutives Merkmal des Narrativen

1676 Ebd., S. 71.

1677 Vgl. ebd., S. 71f., 75f., 78f. u. 254.

1678 Ebd., S. 252.

1679 Vgl. ebd., S. 8 u. 251.

1680 Ebd., S. 242.

in andere Erzählformen zu retten.“¹⁶⁸¹ Für Ryan sei es sogar einer der größten programmatischen Fehler („strategic errors“) der Erzählforschung, „[...] to fit all media into a rigid mold inherited from language-based narrative.“¹⁶⁸² Den Vertretern der neueren transmedialen Richtung muss der Spagat zwischen zwei grundsätzlich divergierenden Positionen gelingen: Einerseits der Ansicht, Narrativität sei ein von den speziellen Erscheinungsformen unabhängiges Phänomen, und andererseits dem Standpunkt, Narrativität sei strikt mediengebunden. Die strikt medienspezifische Perspektive bringt Fotis Jannidis auf den Punkt: „[...] narrative should always be treated as something anchored in a medium.“¹⁶⁸³ Den Gegenstandspunkt fasst David Herman zusammen: „[...] stories are shaped but not determined by their presentational formats.“¹⁶⁸⁴ Jede Vermittlungsform hat ihr spezifisches Eigengewicht, weil sie zugleich immer auch eine gesellschaftliche Praxis repräsentiert. Ebenso ist aber auch ersichtlich, dass eine Botschaft nicht allein durch die jeweils gewählte Vermittlungsform hervorgebracht wird. Herman argumentiert für ein ergänzendes Konzept der *story logic*, das einem transmedialen Ausgreifen die nötige theoretische Stringenz verleihen soll. Er plädiert für die Aufstellung von Prinzipien der Erzähllogik („principles governing story logic“), die plausibel machen, wie Medien auf ihre Weise Sinn modifizieren und eigenen Sinn erzeugen. Das Konzept der *story logic* beinhaltet zum Einen die These, dass Geschichten für sich genommen selbst schon eine Logik darstellen, d.h. unabhängig von einer konkreten Situation des Erzählens und Rezipierens verstanden werden können. Auf Grundlage eines Vergleichs zwischen einer mündlich und einer schriftlich übermittelten Geschichte konstatiert Herman „robust similarities“ und stellt davon ausgehend „five sets of coding strategies“ vor, die in mündlich und literarisch übermittelten Geschichten seiner Ansicht nach die Struktur der Aussage bestimmen: (1) Handelnde Personen und deren Rollenzuschreibungen; (2) Zustände, Ereignisse und Handlungen; (3) zeitliche und (4) räumliche Anordnungen; (5) deiktische Hilfsmittel.¹⁶⁸⁵ Diese „coding strategies“ sind weitgehend deckungsgleich mit den bereits diskutierten Definitionsversuchen des Narrativen (s.o). Im Grunde unterliegt letztlich jede Aussage – ob narrativ, appellativ, normativ oder deskriptiv – einer gewissen sprachlichen und räumlichen Ordnung oder betrifft Zustände, Ereignisse und/oder Handlungen. Was hier als „story logic“ verhandelt wird ist letztlich eine allgemeine Sprachlogik (bzw. Logik und Rhetorik). Dessen ungeachtet gelangt Herman zu folgender These:

„[M]y account suggests that story logic can be thought of as a system of principles and parameters within which spoken [...] and written [...] narratives occupy different coordinates. The principles must be implemented [...] for a text [...] to be interpretable as a narrative at all. But the parameters for variable realization of the principles determine precisely what place within the system a particular narrative can be assigned. [Herv. i. O.]“¹⁶⁸⁶

Die von Herman vorgelegte „erzähltheoretische“ Systematik beruht allerdings zu weiten Teilen auf

1681 Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 17.

1682 Ryan: *Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media*, S. 25.

1683 Jannidis: *Narratology and Narrative*, S. 50.

1684 Vgl. David Herman: *Toward a Transmedial Narratology* [S. 47-75], in: Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Narrative across Media: The Languages of Storytelling* (Lincoln, 2004), S. 54, vgl. S. 50ff.

1685 Vgl. ebd., S. 56 u. 59ff.

1686 Ebd., S. 67-68.

dem Vergleich eines Romans mit einer mündlichen Schilderung. Dabei arbeitet Herman bereits aus der Theorie Stanzels und Hamburgers bekannte Gesichtspunkte heraus, etwa die „shared reliance on verbs of motion“¹⁶⁸⁷, das gehäufte auftreten von Adverbien und andere verbalsprachliche Gemeinsamkeiten.

Auch Mahne bleibt an der Romantheorie orientiert, wenn sie zur Frage der Medienspezifik festhält:

„Die am Roman entwickelten umfangreichen Beschreibungskategorien müssen in Bezug auf andere Erzählgattungen geprüft, überarbeitet und weiterentwickelt werden. Darstellungstechniken lassen sich nicht verlustfrei von einem Medium in das andere übertragen, so dass auch das Analyseinstrumentarium an das jeweilige Medium anzupassen ist.“¹⁶⁸⁸

Mahne definiert Medien als kommunikative Werkzeuge, die über die Möglichkeit verfügen, „Zeeichenvorräte einer Erzählgattung zu gestalten“.¹⁶⁸⁹ Sie konkretisiert ihre Definition insoweit, als sie „[...] von narrativen Medien [...] nur dann [spricht], wenn Ereignisfolgen, als wesentlicher Narrativitätsfaktor, eine medienspezifische Umsetzung finden. [Herv. i. O.]“¹⁶⁹⁰ Das schließt Fotografie, Malerei, Mosaik oder Relief aus dem Kreis der „narrativen Medien“ aus und Mahne stellt in ihrer Schrift daher nur Roman, Comic, „Film“, Hörspiel und Hyperfiktion als narrative Medien vor. Abgesehen davon geht es der Autorin gleichzeitig um die Spezifik dieser Erzählmedien: „Medien übernehmen nicht die Funktion neutraler Transportbehältnisse für beliebig austauschbare Inhalte. Im Gegenteil prägen ihre Struktureigenschaften die Ausdrucksform und damit auch den Ausdrucksinhalt des Erzählten. [Herv. i. O.]“¹⁶⁹¹ Zur zugehörigen *transmedialen* Komponente hält die Autorin fest: „Das Narrative, verstanden als *universal structure*, umfasst heterogene mediale Erscheinungsformen. Es lässt sich nicht anhand formaler Kriterien eines Einzelmediums isolieren und kennzeichnen. [Herv. i. O.]“¹⁶⁹²

Obwohl nun Mahnes Ansatz eher der Transmedialität zuneigt, verwendet sie gerade einmal zwei Seiten darauf, die dafür notwendigen, medienunabhängigen „Elemente einer Geschichte“ vorzustellen. Dazu gehören ihrer Meinung nach das Figurenpersonal, der Ort, das Ereignis und die Zeit. Näher behandelt werden jedoch nur die „Ereignistypen“: ein Ereignis könne als (Figuren-)Handlung oder als Geschehnis auftreten. Das Geschehnis definiert sie als ein von Subjekten unabhängig eintretendes Ereignis, die Handlung hingegen stehe für eine durch Subjekte hervorgerufene physische, verbale oder mentale Zustandsveränderung. Damit bewegt sich Mahnes transmediale Erzähltheorie auf dem Boden der traditionellen narratologischen Narrativitäts- und Ereignisdefinitionen. Ergänzend dazu beruft sich Mahne auf das Erzählmodell von Werner Wolf und bestimmt Narrativität als ein kognitives Schema, das durch Reize bzw. „mediengebundene Indizien“ stimuliert werde.¹⁶⁹³

Wolfs Position zur Weiterentwicklung der Erzähltheorie ist ambivalent: Die expansive Entwicklung

1687 Ebd., S. 66.

1688 Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 18.

1689 Vgl. S. 21f,

1690 Ebd., S. 24.

1691 Ebd., S. 15

1692 Ebd., S. 16-17.

1693 Vgl. ebd., S. 16 u. 19f..

der Erzähltheorie in andere mediale Felder sei durch eine kritische Diskussion zu begleiten, deren Primärziel jedoch die Wahrung der Einheit des narratologischen Paradigmas („unified narratology“) bleiben müsse, denn: „Narratology was, and to a large extent still is, a literary discipline.“¹⁶⁹⁴ Deshalb mahnt er zur „[...] continuing awareness that the study of literary texts is a privileged forum for the analysis of narrativity, as well as allowing some scepticism concerning the current tendency to decentre narratology and atomize it in a proliferation of narratologies.“¹⁶⁹⁵ An diese Bestätigung der Vorrangigkeit des literarischen Erzählens schließt Wolfs Überzeugung an, dass die verschiedenen medialen Erzählformen über unterschiedliche narrative Potentiale: „[...] one must guard against the temptation to find an equal narrative potential in all media, for if everything becomes equally narrative, no one thing can be particularly narrative any more.“¹⁶⁹⁶ Wie Schmidts Unterscheidung in mimetische und vermittelte Erzählformen, impliziert auch Wolfs Aussage eine Hierarchie der Erzählformen.

Ganz ähnlich stellt auch Ryan fest: „When it comes to narrative abilities, media are not equally gifted; some are born storytellers, others suffer from serious handicaps.“¹⁶⁹⁷ Sie erwähnt eine „original domain of language-based narrative“, von der sich die Erforschung des Geschichten-Erzählens nicht allzu weit entfernen dürfe.¹⁶⁹⁸ Wenn Ryan verbal übermittelte Geschichten („verbal narrative“) als die ausgewogenste und in ihren Möglichkeiten reichhaltigste Form der Narration betrachtet,¹⁶⁹⁹ dann stellt sich die Frage, ob es der Erzähltheorie nicht vielmehr nur um „Informationsdichte“ geht, sobald sie die „narrativen Potentiale“ von Trägermedien untersucht und hierarchisiert. Derartige Medienhierarchisierungen müssen sich den Vorwurf gefallen lassen, nicht allein auf Basis rein theoretischer Überlegungen zu beruhen, sondern ebenso von normativen Zielsetzungen beeinflusst zu sein. Diese Hierarchisierung erweisen sich auch aus historischer Perspektive fragwürdig: Lässt sich eine Gruppe kultureller Artefakte auf Basis anderer Quellen eindeutig als in ihrem Entstehungskontext und Wirkungskreis beliebte oder zumindest alltägliche Erzählform bestimmen, dann spielt deren „narratives Potential“ mit Blick auf neuere Medien letztlich keine Rolle. Wenn die Passionsgeschichte im Mittelalter und in der frühen Neuzeit – in einer weitgehend analphabetischen Gesellschaft – mit Hilfe von Bilderreihen veranschaulicht wurde, dann lässt sich ein hohes „narratives Potential“ dieser Bilderreihen in ihrem Ursprungskontext vermuten, ohne dafür einen Vergleich mit anspruchsvoller Belletristik des 19. oder 20. Jhs. bemühen zu müssen.

Angesichts der Schwierigkeiten, zu einer transmedialen und zugleich medienspezifischen Narratologie vorzudringen, bezweifelt Fotis Jannidis, dass sich die Narratologie tatsächlich jemals zu einer „medium-independent metascience“ weiterentwickeln könnte, weil diese Konzeption letztlich ihrem

1694 Wolf: *Narratology and Media(lity)*, S. 146, vgl. 145 u. 158f.

1695 Ebd., S. 158, vgl. S. 174

1696 Ebd., S. 157, vgl. S. 156.

1697 Ryan: *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*, S. 1.

1698 Vgl. Ryan: *Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media*, S. 24f.

1699 Vgl. Ryan: *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*, S. 9f.

Wesen und ihrer gesamten Forschungspraxis widerspreche.¹⁷⁰⁰ Dazu äußert er deutliche Kritik am Konzept der Transmedialität: „The vast majority of narratological findings [...] are clearly linked to specific media, and it is not uncommon to find that their validity is confined to the most prominent strand of narratology, the analysis of narrative texts.“¹⁷⁰¹ Seine Fundamentalthese lautet deshalb: „[...] the characteristics of each particular medium dictate key properties of any representation that takes place in that medium.“¹⁷⁰² Zugleich argumentiert er für eine größere Nähe zum eigentlichen Trägermaterial: „[T]he concept of narrative is an abstraction which should be used with care because it abstracts away from the very matter that represents the focus of narratological interest in the first place.“¹⁷⁰³ Eine Medienspezifität und Transmedialität in gleichem Maße berücksichtigende Theorie oder gar eine integrative Synthese sind wahrscheinlich kaum zu bewerkstelligen. So werfen Meister/Kindt/Schernus die Frage auf: „[A]ssuming that we do manage to develop a robust cross-medial concept of narrativity, what criteria would we then use to determine the status of the various approaches to and theories about the medium-specific forms of narrative?“¹⁷⁰⁴ Und Wolf gelangt zu dem Schluss: „[...] the relationship between narrativity and mediality in a transmedial narratology is curiously ambivalent [...].“¹⁷⁰⁵ Die aufgezeigten Widersprüche ergeben sich in erster Linie aus der Absolutsetzung literarischer Erzähler- und Narrativitätskonzepte – das obwohl der historischen Medienpragmatik das deutlich größere Augenmerk zukommen müsste. Bietet also die transmediale Narratologie dennoch ergiebige Perspektiven auf audiovisuelle Erzählquellen? Kann sie dazu beitragen, Spielfilme und andere nicht-dokumentarische, narrativ-fiktionale Bewegtbildquellen in die Geschichtswissenschaft zu integrieren und für die historische Forschung fruchtbar zu machen?

III.6.4 Spielfilme als erzähltheoretische Forschungsobjekte

Entsprechend seiner gesellschaftlichen Relevanz nimmt das Filmmedium eine exponierte Stellung innerhalb der transmedialen Narratologie ein. Schon die Vordenker Chatman und Genette rekurrieren häufig auf das Kino. Den neueren Ansätzen zwingt die Medienrealität des 20. und 21. Jahrhunderts Kino und Fernsehen als Untersuchungsobjekte geradezu auf. Auch ergibt sich über Literaturverfilmungen (inkl. der reziproken Variante *Buch-zum-Film*) und über die Anfertigung von Drehbüchern als der im Prinzip literarischen Grundierung des Filmentstehungsprozesses (vgl. Anhang 2), eine nur schwer übersehbar Nähe von Roman und Spielfilm. Transmediale Narratologie müsste sich folglich zur Theorie des (audio-)visuellen Erzählens fortentwickeln. Neben genuin literaturwissenschaftlichen Anregungen zur Entwicklung einer transmedialen Narratologie gibt es daher wach-

1700 Vgl. Jannidis: *Narratology and the Narrative*, S. 38f.

1701 Ebd., S. 39, vgl. S. 50f.

1702 Ebd., S. 39.

1703 Ebd., S. 39, vgl. S. 48ff.

1704 Meister/Kindt/Schernus: *Narratology beyond Literary Criticism*, S. XIV-XV

1705 Wolf: *Narratology and Media(lity)*, S. 173.

ende Bestrebungen auch in anderen wissenschaftlichen Disziplinen, ihre Forschungsobjekte unter erzähltheoretischen Gesichtspunkten zu erforschen. Seit der Jahrtausendwende nimmt v.a. die Zahl filmwissenschaftlicher Beiträge zu, die um eine eigenständige filmische Erzähltheorie bemüht sind. Innerhalb der filmtheoretischen Landschaft lässt sich somit bereits von einer etablierten Filmnarratologie sprechen.

III.6.4.1 Die erzähltheoretische Erweiterung der Filmtheorie

Folgt man Werner Wolf in seiner Einschätzung, dann ist die Mehrfachkodierung bzw. die Plurimedialität des „Films“ einer der Hauptgründe für dessen Bedeutung in der Gegenwartskultur.¹⁷⁰⁶ Die zentrale Rolle von Kino- und TV-Narrationen ergibt sich zu einem Gutteil aus deren relativ hoher Kompatibilität mit literarischen Erzählungen. Schon das Erzählkino der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich sehr häufig an der Romanliteratur orientiert: Kinoproduktionen wie *Antony and Cleopatra* (USA 1908), *Romeo and Juliet* (USA 1908), *Tarzan of the Apes* (USA 1918), *Nosferatu* (D 1922), *Buddenbrooks* (D 1923), *All Quiet on the Western Front* (USA 1930), *Dracula* (USA 1931) oder *Der zerbrochene Krug* (D 1937) beruhten auf Romanvorlagen. Während sich das bis heute unvermindert fortsetzt, v.a. weil Filmunternehmen mit der Adaption erfolgreicher Literatur auf ein größeres Publikumsinteresse spekulieren, gibt es immer häufiger auch die umgekehrte Variante des Buchs-zum-Film, im Englischen als *movie tie-in book* oder *novelization* bezeichnet. Filmreihen wie *Indiana Jones*, *Star Wars* oder *James Bond* haben eine Flut an literarischen Produkten nach sich gezogen: Romane, Kurzgeschichten und Bilderbücher folgen den Filmprodukten, erzählen deren Geschichten nach oder erweitern deren fiktive Szenarien und Welten sogar. Diese fortschreitende Verschränkung und wechselseitige Beeinflussung zwischen Roman und Kino hat jedoch nur sporadischen Charakter. Dem läuft eine viel tiefer gehende Interdependenz zwischen beiden Erzählformen parallel, wie der Filmtheoretiker Paech konstatiert: „Die am meisten behandelte intermediale Beziehung ist die zwischen Literatur und Film. Wohl deshalb, weil sie den filmischen Normalfall, den klassisch erzählenden Film – als explizite Literaturverfilmung oder nicht – reguliert.“¹⁷⁰⁷ Der Spielfilmstehungsprozess als Abfolge verschiedener Varianten einer textlichen Spielfilmvorlage – im Deutschen meist undifferenziert als „Drehbuch“ bezeichnet – stellt ein intermediales Scharnier dar, eine Schnittstelle zwischen wortsprachlichem und audiovisuellem Erzählen (vgl. Kapitel 2). Der Erzählforscher Jürgen Kasten hält zu den durch das Drehbuch verkörperten Gemeinsamkeiten zwischen Spielfilm und Roman fest: Als „der primäre erzählerische Text des späteren Films“ und als eine „Geschichte in Bildern“ auf Grundlage von Sprach- und Textmitteln, stehe das Drehbuch zwischen beiden medial eigenständigen Erzählformen.¹⁷⁰⁸

1706 Wolf: *Narratology and Media(lity)*, S. 173.

1707 Paech: *Intermedialität des Films*, S. 307.

1708 Vgl. Jürgen Kasten: *Das Drehbuch: Erzählen als Bildbeschreibung und filmtechnischer Realisierungsplan* [S. 77-

Diese offensichtliche Nähe von „Buch“ und „Film“, d.h. von rein literarischer und rein audiovisueller Erzählung, hat die frühe narratologische Beschäftigung mit Spielfilmen überhaupt erst begründet: Die ersten Vorarbeiten zu einer systematischen Filmnarratologie sind meist nur breit angelegte Film-Literatur-Vergleiche und beschäftigen sich primär mit Literaturverfilmungen. Auf diesem Wege hat sich Matthias Hurst 1996 darum bemüht, die Spezifik der Filmnarration hauptsächlich anhand von Stanzels Modell der Erzählsituationen herauszuarbeiten und dessen triadisches Kontinuum aus auktorialem, personalelem und Ich-Erzähler auf den Spielfilm anzuwenden, um auf diesem Wege das filmische Narrativitätspotential zu sondieren.¹⁷⁰⁹ Besondere Beachtung verdient jedoch die Habilitationsschrift von Anke-Marie Lohmeier aus dem selben Jahr. Darin versucht die Autorin, eine eigenständige *hermeneutische* Filmtheorie aufzustellen, bzw. eine Theorie, die den als Spielfilme bezeichneten „narrativen Texten“ in deren Charakter als sinnhafte, Bedeutung tragende und gleichzeitig verzeitlichte kinematografische Sprech- und Erzählakte gerecht werden will.¹⁷¹⁰ Gerade seine Eigenschaft, ein Sprechakt zu sein, erhebe den Spielfilm zu einem Gegenstand einer Hermeneutik, die zu erklären versuche, „[...] aufgrund welcher Voraussetzungen Bilder als Sprechakte verstanden werden.“¹⁷¹¹ Mit Blick auf die nach Meinung Lohmeiers unzureichenden filmsemiotischen (bzw. strukturalistischen) Modelle sieht die Autorin allerdings noch „kein fundiertes Instrumentarium für die Analyse des filmischen Diskurses“ vorliegen.¹⁷¹² Diese Lücke möchte sie mit ihrem Ansatz schließen und Spielfilme als interpretationsbedürftige Erzähltexte vorstellen, was ihre filmtheoretische Arbeit zu einem Vorstoß in Richtung einer speziellen Filmnarratologie macht. Den disziplinären und metatheoretischen Rahmen dafür legt die Autorin offen: Zum Einen stelle sich die Literaturwissenschaft als „eine legitime Taufpatin der Filmwissenschaft“ dar;¹⁷¹³ zum anderen bestimmt Lohmeier „[...] Film[] als Erzähltext, der eine mit literarischen Textstrukturen kompatible Struktur aufweist“ – ein Sachverhalt, der ihrer Meinung nach der Filmwissenschaft „zugleich die methodischen Wege“ aufzeige und die weitere Diskussion daher „im Horizont literaturwissenschaftlicher Methoden“ erfolgen lasse.¹⁷¹⁴ Obwohl sich Lohmeier aber entschieden gegen Strukturalismus im Allgemeinen und Semiotik im Besonderen wendet, nähert sich ihre Arbeit im Verlauf ihrer Ausführungen schrittweise eben dieser wissenschaftstheoretischen Tradition an. Dabei ist nicht nur das vielfach geäußerte Augenmerk auf den (Text-)Strukturen auffällig, sondern auch

90], in: Corinna Müller/Irina Scheidgen (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben* (Marburg, 2007), S. 77f. Kasten schließt seine Studie mit der Einschätzung ab, dass das Drehbuch jedoch viel stärker filmischen als literarischen Charakter trage, weil es für sich allein genommen unvollendet sei. Das Problem seiner Studie ist jedoch, dass sie an keiner Stelle den Begriff „Drehbuch“ differenziert. Begriffe wie treatment, storyboard, shooting script, Synopsis oder Drehplan tauchen nicht auf und Kasten bezieht sich allein auf den letzten, produktionstechnischen Schritt, bei dem v.a. die filmhandwerklichen Anweisungen entscheidend sind (vgl. S. 89).

1709 Vgl. Hurst: *Erzählsituationen in Literatur und Film*, S. 85ff. u. 154ff., Hurst attestiert Stanzels literarischem Erzählsituationsmodell hohe Plausibilität und Anwendbarkeit auf das Filmmedium (vgl. S. 42ff.).

1710 Vgl. Anke-Marie Lohmeier: *Hermeneutische Theorie des Films* (Tübingen, 1996), S. xxi u. 29ff.

1711 Ebd., S. 24.

1712 Vgl. ebd., S. xviii, xx u. 18ff.

1713 Ebd., S. xxi.

1714 Vgl. ebd., S. 48f.

die Orientierung an der, vom strukturalistisch erweiterten Formalismus stark beeinflussten literarischen Narratologie: Weil die Darstellung mittels des Spielfilms auf „Kodes“ zurückgreife, die in anderen „Kunstformen“ wie dem Theater anzutreffen seien, sieht die Autorin somit „[...] wenig Anlaß, für die Analyse der auf der Darstellungsebene vergebenen Informationen ein neues, eigens für den Film zu entwickelndes Instrumentarium zu erarbeiten.“¹⁷¹⁵ Ihr Modell ist daher auf die erzählerischen Strukturen bzw. – im Sinne Käte Hamburgers – auf die Tiefenstrukturen des Narrativen konzentriert. Hier zeigt sich Lohmeier, wie Hurst, sehr stark von Stanzels Erzähltheorie beeinflusst, indem sie in enger Anlehnung an dessen Erzählsituationenmodell eine Typologie „filmischer Erzählsituationen“ vorlegt. Zudem favorisiert Lohmeiers Ansatz ebenfalls Einzelwerkanalysen, wobei ihr ein Filmerzählwerk in erster Linie als eine „filmische Sprechsituation“ und als „filmisches Geschichtenerzählen“ gilt.¹⁷¹⁶ Die Konsequenz daraus ist die Annahme eines erzählenden Subjekts bzw. eines „Filmerzählers“, denn Lohmeier betrachtet

„[...] das, was etwa Käte Hamburger lieber 'Erzählfunktion' nennen wollte, als *fingierte Wirklichkeitsaussage*, das Subjekt dieser Aussagen seinerseits als *fingiertes Aussagesubjekt* ('Erzähler') und das empirische Werksubjekt schließlich als beider Urheber [...], der eine 'zweite', 'andere' Welt schafft und ein Subjekt, das dieser Welt angehört, aus ihr berichten läßt, den fiktiven Erzähler. [Herv. i. O.]“¹⁷¹⁷

Im Vergleich zum Roman verschiebe sich der Vorgang des Erzählens beim „Film“ lediglich von der wortsprachlich-textuellen Mitteilungsebene zur visuellen Wahrnehmungsebene. Unter Zuhilfenahme der Sprechakttheorie folgert sie deshalb:

„Beim Erzählfilm ist die Unterscheidung von fiktivem Erzählsubjekt und empirischem Werksubjekt eine bare Notwendigkeit, weil sich der Erzählakt hier als Wahrnehmungsakt vollzieht: Wenn das Wahrgenommene als fiktiv zu bestimmen ist, dann muß auch das Subjekt seiner Wahrnehmung als ein fiktives bestimmt werden, andernfalls müßte man das Wahrgenommene als Realität oder das empirische Werksubjekt als Fiktion bestimmen.“¹⁷¹⁸

Deshalb Lohmeier betont die Kamerafunktionen, da „narrative Sprechsituationen“ (i.e. Dialoge) in ihren Augen lediglich eine „Abbildung anderer, nämlich dramatischer Sprechsituationen“ seien.¹⁷¹⁹ Tritt Sprache im Bewegtbild auf, handelt es sich ihrer Meinung nach um dramatische, d.h. nicht-filmische Elemente. Lohmeier gilt allein die Kamera mit ihren Möglichkeiten der räumlichen Perspektivierung und Distanznahme, Schnitt etc. als die eigentliche filmische Erzählinstanz:

„Filmische Erzählerrede entfaltet sich als eine optische in der Wahrnehmungstätigkeit des kinematografischen Apparats: In dessen optisch-räumlicher sowie zeitlicher Bezugnahme auf die Welt des Sichtbaren entsteht der filmische Sprechakt, vollzieht sich die Organisation der jedem Sprechakt immanenten Relation von Subjekt und Objekt der Rede.“¹⁷²⁰

Dass die Kamera „wahrnimmt“, erscheint höchst fragwürdig, denn sie ordnet und evaluiert die eingehenden Information nicht. Ebenso ist kaum nachvollziehbar, warum sich Lohmeier ausschließlich der visuellen Ebene zuwendet und die von ihr angenommene, genuin filmische Erzählweise an nur einen Aspekt unter vielen festzumachen versucht. Angesichts der kommunikativen Multidimen-

1715 Ebd., S. 49.

1716 Vgl. ebd., S. 31, 35ff., 43ff. u. 188ff.

1717 Ebd., S. 31-32.

1718 Ebd., S. 32.

1719 Vgl. ebd., S. 38.

1720 Ebd., S. 51.

sionalität des Spielfilms erscheint Lohmeiers weitgehendes Ausklammern der Tonebene, des Filmschnitts und der *Mis En Scène* unhaltbar. Die Autorin gesteht ein, dass von ihr „gar nicht erst der Versuch gemacht“ werde, „Bildkomposition und Filmmusik in die Analyse einzubeziehen“ und dass die Filmmusik sogar gänzlich aus ihrer Diskussion ausgeschlossen bleibe.¹⁷²¹ Ist nun aber das Tonhörspiel als eine benachbarte Erzählform etwa bloß auditiv vermitteltes „Drama“? Könnte man tatsächlich vernachlässigen, dass Dialoge, Stimmlage, Geräusche, Musikeinsatz und das strukturelle Arrangement all dieser Ausdrucksformen und -mittel zu einem kommunikativen Konzert etwas anderes repräsentieren, als die bloße Tonaufnahme eines Theaterstücks? Lohmeiers Argumentation weist an dieser Stelle offensichtliche Mängel auf. Ähnlich urteilt Andreas Mahler, ein Anhänger der strukturalistischen Semiotik: Wie im Drama, das Mahler als nicht-narrativ auffasst, existiere auch in Spielfilmen keine „sprachlich vermittelnde Instanz“. Stattdessen verortet Mahler das „implizite Textsubjekt“ der audiovisuellen Kommunikation auf der Ebene des filmischen Texts und schlägt daher – alternativ zu einer für ihn denkbaren Filmgrammatik – eine „provisorische Zwischenebene [vor], auf der sich Rekurrenzen vorübergehend quasi-systematisch kodifizieren lassen“.¹⁷²² Wie für Lohmeiers Ansatz, so gilt auch für Mahlers Argumentation, dass ein einzelnes Element filmhandwerklicher Vermittlung aus einem Gesamtgefüge herausgetrennt und einseitig interpretiert wird. Aber jeder Spielfilm ergibt stets mehr als nur eine Addition von Kulisse, Schauspiel, Kameraaufnahmen, Schnitt, Vertonung etc. Die Kameraaufnahmen im Spielfilm haben aufgrund ihrer narrativen Einbettung und der Wechselwirkung mit den anderen Mitteln meist einen völlig anderen Charakter in filmisch dokumentierten wissenschaftlichen Experimenten oder als zufällige Schnappschüsse bzw. Zeitzeugenaufnahmen. Was die Spielfilmkamera aufzeichnet, ist nur eine beschränkte, manipulierte Realität, und daher nur bis zu einem gewissen Grad „real“. Lohmeiers und Mahlers Positionen führen letztlich in die Irre, denn Kamera bzw. Aufnahmeapparat sind nur Chiffren für kreative Tätigkeiten, die zwar auf Grundlage dieses filmischen Mittels, aber niemals ohne interpretatives Zutun ihrer Benutzer möglich werden. Spielfilme scheinen eben deshalb als Unterhaltungsform beliebt zu sein, weil die Fiktionalität ihrer Szenarien allseits bekannt ist. Das gilt auch für die Manipulation bzw. das Arrangement des von der Kamera aufgenommenen Realitätsabschnittes (*mis-en-scene* bzw. *setting*). Die reine Abbildhaftigkeit des filmfotografisch Festgehaltenen, d.h. der Dokumentcharakter des Spielfilms, ist zwar nicht völlig, aber doch größtenteils verunmöglicht. Narration lässt sich nach Meinung Knut Hickethiers nicht in Darstellungen von fiktionalen und faktischen Welten einteilen, weil unabhängig vom medialen Rahmen stets „sowohl fiktives als auch faktisches Geschehen“ miteinander verwoben werde.¹⁷²³ Trifft das zu, dann dürfte die Analyse, Einordnung und Interpretation von Spielfilmen an erster Stelle eine Sache der historischen Medien-

1721 Vgl. ebd., S. 50f.

1722 Vgl. Andreas Mahler: *Erzählt der Film?* [S. 260-269], in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 111, H. 3 (2001), S. S. 264f u. 268.

1723 Vgl. Knut Hickethier: *Erzählen mit Bildern. Für eine Narratologie der Audiovision* [S. 91-106], in: Corinna Müller/Irina Scheidgen (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Beschreiben, Archivieren* (Marburg, 2007), S. 92f.

pragmatik und der rezeptionsgeschichtlich erweiterten Quellenforschung sein. Die Annahme narrativer Instanz kann im besten Fall nur ein theoretisches Behelfsmittel, nicht jedoch ein Hauptaspekt der Forschungsbemühungen sein. Aus der Fiktivität der Bildaufnahmen die Existenz einer fiktiven Vermittlungsinstanz – ob nun Ich-Erzähler, allwissender oder impliziter Erzähler – herzuleiten und zum Dreh- und Angelpunkt der Spielfilmquellenanalyse zu erheben, erscheint kaum weiterführend. Es liegt jedoch in der „Anwendung literaturwissenschaftlicher Analysemethoden auf filmische Sachverhalte“ begründet.¹⁷²⁴ Mit der Orientierung an Stanzels Modell der Erzählsituationen legt Lohmeier ihrem theoretischen Ansatz das enge Korsett der narratologischen Instanzenlehre an. Das führt zur Vernachlässigung der Tonebene, welche sich nicht vollständig an die Kamera koppeln lässt und somit u.U. einer anderen „Instanz“ zugeordnet ist. Mahne kritisiert eine solche „künstliche Isolierung“ von Bedeutungs- bzw. Vermittlungsebenen, weil ein solcher Schritt letztlich zu Verkürzungen führe und z.B. den „Irrglauben“ befördere, es handle sich bei der Tonebene nicht um einen „essentiellen Bedeutungsträger“ des Spielfilms.¹⁷²⁵

Mit ähnlicher Stoßrichtung bemängeln auch Jula Griem und Eckart Voigts-Virchow „begriffliche Unklarheiten und Exzesse“, die sich ihrer Überzeugung nach aus der übermäßigen Orientierung an den Prämissen der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie ergeben, weshalb sie von einer relativ geringen Praktikabilität literarischer Theoreme und erzähltheoretischer Kategorien in Bezug auf Bewegtbildnarrative ausgehen.¹⁷²⁶ Dazu verweisen sie auf drei „besonders problematisierte grundlegende Fragen“, die sich v.a. auf die Erzählperspektive beziehen: Erstens, die nach der Existenz eines Filmerzählers; zweitens die nach dem Verhältnis von Bild und Ton; sowie drittens, die nach der filmischen Umsetzung von Subjektivität.¹⁷²⁷ Im Fall des Spielfilms wird die Instanzendiskussion durch das Wechselspiel von Bild und Ton erweitert und erschwert: Kommentar, Dialoge sowie nichtsprachliche audiovisuelle Vermittlungstechniken ergeben eine Multipolarität des „Erzählens“, die die ohnehin schon schwierige literarische Erzähltextanalyse an Komplexität sogar noch übertrifft. Griem/Voigts-Virchow äußern dennoch sich ambivalent, denn einerseits konstatieren sie einen expliziten filmischen Erzähler, der sich z.B. durch einen Begleitkommentar (*Voice Over*) offenbart, andererseits werde ihrer Meinung nach in der „unentrinnbar audiovisuellen Filmapparatur“ auch ohne einen solchen expliziten Erzähler erzählt, womit dann eine „präzisierte Erzählfunktion“ vorliege.¹⁷²⁸ Offensichtlich ist Letzteres ein Stellvertreterbegriff für den *impliziten Erzähler*. Dennoch führen die Autoren aus: „Da im grammatiklosen Film Subjektivität flexibel und apparativ entsteht, ist insgesamt das Konzept eines Filmerzählers entbehrlich, mithin die Frage, wie weit die Anthro-

1724 Vgl. Lohmeier: *Hermeneutische Theorie des Films*, S. 48, vgl. S. xxv. u. 48ff.

1725 Vgl. Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 95 u. 101.

1726 Vgl. Julika Griem/Eckart Voigts-Virchow: *Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen* [S. 155-183], in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier, 2002), S. 155.

1727 Ebd., S. 161.

1728 Vgl. ebd. S. 161f.

pomorphisierung gehen darf, von nur geringem heuristischen Wert.¹⁷²⁹ Obwohl plausibel, ist mit solch einer Feststellung wenig erreicht: Ob ein Erzähler oder eine Erzählfunktion vorliegt, ist Auslegungssache und in manchen Fällen sogar nur eine Frage der Etikettierung, wie Stanzel in seiner Kritik zu Hamburger aufgezeigt hat (s.o.).

Entschieden kritischer hat sich Hickethier zur Anwendung der Narratologie auf das Filmmedium geäußert. Es fehle eine Systematik narrativer filmischer Mittel und Strategien. Vorstöße zu einer „visuellen Rhetorik“, so Hickethier, hätten sich bisher als unzureichend erwiesen, „[...] weil sie sich immer an den linguistischen Vorbildern orientierten und diese ins Visuelle zu übersetzen versuchten, und nicht vom audiovisuellen Bild selbst ausgegangen sind.“¹⁷³⁰ Eine medienspezifische Erzähltheorie des Filmmediums müsste also „von den Bildern her“ konstruiert werden, denn nur auf solch einer Grundlage könne „das Besondere und Spezifische des bildhaften Erzählens“ erfasst und verstanden werden.¹⁷³¹ Dabei gilt ihm das Bewegtbild als sinnfälligste Ausprägung des Narrativen: „Der Film ist das Erzählmedium schlechthin, das audiovisuelle Erzählen stellt die Grundform des Erzählens dar.“¹⁷³² Hickethier begründet seinen Standpunkt zum Einen damit, dass das Bewegtbild eine „strukturelle Narrativität“ aufweise, die praktisch jeglichen Bildbewegungen, jeder festgehaltenen Zustandsveränderung regelrecht „eingeschrieben“ sei; zum Anderen entspreche das im Vergleich zur Literatur voraussetzungslos audiovisuelle Vermitteln viel deutlicher dem anthropologischen Grundbedürfnis nach Erzählungen – wobei laut Hickethier sogar ein *rein filmisches Erzählen* möglich sei, wie der „Stummfilm“ belegen soll.¹⁷³³ Die erzähltheoretische Instanzenlehre insgesamt als unzureichend, denn im Zusammenspiel von Form und Medium

„[...] vor allem sprachliche Erzählstrategien der Perspektivierung, Figuren- und Zeitstrukturierung zu sehen, wie es die literarische Narratologie macht, ist für das audiovisuelle Erzählen wenig brauchbar. Schon die Frage danach, wer denn in der Audiovision erzählt, wie der Erzähler beschaffen ist, ist mit den literarischen Begriffen des auktorialen, personalen und Ich-Erzählers [...] nicht zu beantworten, ob sie sich nun auf Stanzel oder Genette beziehen.“¹⁷³⁴

Solche Ansichten eröffnen die Möglichkeit, die eng bemessene Instanzenlehre produktiv zu überschreiten und weitgehend hinter sich zu lassen. Für Hickethier steht die „Kamera als eigenständige visuelle Erzählinstanz“ zwar im Vordergrund, doch sei das audiovisuelle Erzählen als „von vornherein mehrdimensional“ einzustufen.¹⁷³⁵ Diese Mehrdimensionalität des filmischen Erzählens wird in einigen der neueren filmnarratologischen Entwürfe tatsächlich aufgegriffen.

III.6.4.2 Neuere filmnarratologische Beiträge

Die Dichte der explizit als *filmnarratologisch* ausgewiesenen Beiträge hat in der letzten Dekade

1729 Ebd., S. 163.

1730 Hickethier: *Erzählen mit Bildern*, S. 104.

1731 Vgl. ebd., S. 103ff.

1732 Ebd., S. 100.

1733 Vgl. ebd., S. 91ff. u. 103f.

1734 Ebd., S. 95-96.

1735 Vgl. ebd., S. 96f.

erkennbar zugenommen. Neben Artikeln verschiedenster Autoren handelt es sich insbesondere um die Monografien von Peter Verstraten, Claudia Pinkas, Nina Heiß, Markus Kuhn und Stephan Brüssel, sowie um die gemeinsame Arbeit von Susanne Kaul und Jean-Pierre Palmier.¹⁷³⁶ Die an diese Texte gerichteten Fragen lauten: Inwieweit spielen narratologische Kernkonzepte wie die Instanzenlehre eine Rolle? Wenn die Autoren von einer tatsächlichen medialen Eigentypik der Bildtonerzählungen ausgehen, worin genau liegt diese begründet? Welcher Standpunkt wird im Hinblick auf die Formalästhetik eingenommen? Welchen Stellenwert behält die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt? Und schließlich: Wie stehen die Autoren zur Frage nach der Urheberschaft der Filmerzählung und welche Konsequenzen ziehen sie aus ihrer Position?

Insgesamt bleibt die Nähe zur literarischen Erzähltheorie bestehen. Celestino Deleyto etwa sieht die Ausdehnung und Anwendung des anhand von Romanliteratur entwickelten begrifflichen Instrumentariums auf Filmerzählungen geradezu als zwingende Aufgabe an, um dessen Brauchbarkeit auch für die Erforschung von nicht-literarischen Objekten aufzuzeigen.¹⁷³⁷ In Anlehnung an Chatman lässt Silke Horstkotte in ihrem filmnarratologischen Entwurf keinerlei Zweifel an der zentralen theoretischen Vorbedingung aufkommen: „[...] film narrative presupposes the existence of a narrator and [...] this cinematic narrator is the transmitting agent of narrative, not its creator.“¹⁷³⁸ Sie wendet sich damit auch im Feld der Audiovision gegen eine Gleichsetzung von „realem Werksubjekt“ und fiktivem Erzähler. Diese traditionelle narratologische Position ist bei ihr jedoch angereichert durch die kognitivistische Überlegung, dass es sich beim „cinematic narrator“ um ein sehr allgemeines und zugleich interpretationsabhängiges Konzept handelt: Wer nun tatsächlich erzählt, sei wesentlich von der Deutung auf Rezipientenseite abhängig.¹⁷³⁹

Ähnlich verfährt auch Verstraten. Seine Arbeit stellt über weite Strecken einen Film-Literatur-Vergleich dar, dessen Fokus auf kinematografischen Literaturadaptionen anspruchsvoller Belletristik wie etwa *The Comfort of Strangers* (UK 1990) ruht.¹⁷⁴⁰ Dazu ruft er eingangs die traditionellen erzähltheoretischen Kernbestandteile in Erinnerung: Zum einen das Dreiecksverhältnis von Text, Sujet und Fabula, zum anderen die Frage nach der Erzählperspektive. Letztere unterteilt Verstraten in die begriffliche Trias aus Erzähler („narrator“), Fokalisierungsinstanz („focalizer“) und Handlungsfigur („actant“).¹⁷⁴¹ Daran schließt sich eine fundamentale Feststellung an:

„This Triad can be condensed into a single formula: 'A says that B sees what C is doing'. A is the narrator on the textual level, B is the focalizer on the level of the story, and C is the actant on the level of the fabula. [...] The

1736 Vgl. Peter Verstraten: *Film Narratology* (Buffalo u.a., 2009); Claudia Pinkas: *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität* (Berlin u.a., 2010); Heiß: *Erzähltheorie des Films*; Kuhn: *Filmnarratologie*; Stephan Brüssel: *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte* (Berlin u.a., 2014); Susanne Kaul/Jean-Pierre Palmier: *Die Filmerzählung* (Paderborn, 2016).

1737 Vgl. Deleyto: *Focalisation in Film Narrative*, S. 162.

1738 Silke Horstkotte: *Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Literature to Film* [S. 170-192], in: Sandra Heinen/Roy Sommer (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (New York u.a., 2009), S. 171.

1739 Vgl. ebd., S. 189f.

1740 Vgl. Verstraten: *Film Narratology*, S. 31ff. u. 66ff.

1741 Vgl. ebd., S. 12, 78ff. u. 96ff.

focalizer is first and foremost, always external, coinciding with the external narrator; there is always an external narrator/focalizer [sic].¹⁷⁴²

Hierbei eröffnet sich die theoretisch schwer fassbare sowie durch terminologische Unschärfen geprägte Problematik der narratologischen Unterscheidung zwischen Narrations- und Fokalisierungsinstanz. Das diesem Schritt zugrunde liegende Fokalisierungskonzept stellt letztlich den wichtigsten narratologischen Beitrag zur Filmtheorie dar, indem es die Perspektivendiskussion in Bezug auf audiovisuelle Kommunikationsmedien zu erweitern und zu vertiefen versucht (vgl. 3.6.3.3). Trotz dieser Nuancierung bleibt Verstratens Festhalten an einer allgemeinen filmischen Erzählinstanz ersichtlich, wie er durch einen Vergleich zwischen Roman- und Filmerzähler bekräftigt: „[...] the literary narrator is characterologically different from its filmic counterpart. A narrator in a novel communicates the story with words, whereas in film the communication is accomplished by images combined with sounds.“¹⁷⁴³ Im Gegensatz zu Lohmeier wird die auditive Ebene als gleichwertig zur visuellen Ebene betrachtet. Die Bedeutung der Tonebene im herkömmlichen Erzählfilm veranlasst Verstraten dazu, sich eingehend mit der Frage zu beschäftigen, ob es – im Unterschied zum Roman – nicht nur eine, sondern gar mehrere Erzählinstanzen („multiple external narrators“) geben könnte.¹⁷⁴⁴ Andererseits gibt es seiner Ansicht nach eine klassische Erzählweise des Kinos, die auf räumlichen, zeitlichen und kausalen Verknüpfungen beruht und die in manchen experimentellen Filmprodukten gezielt aufgehoben wird.¹⁷⁴⁵ Verstratens Faustregel lautet: „The criterion is whether a narrative agent is conveying a story (or storylines) in which a temporal development takes place.“¹⁷⁴⁶ Diese Anleihen bei der literarischen Erzähltheorie, v.a. die Übernahme der Forderung nach Kausalität und Sequentialität, weisen im selben Moment auf deren geringen Erkenntniswert für das Filmmedium hin: Jede kohärente, rationale Informationsvermittlung bezieht sich grundsätzlich auf kausale Zusammenhänge. Ebenso handelt es sich im Fall der zeitlichen Entwicklung („temporal development“) nicht um einen sinnvollen theoretischen Begriff, sondern lediglich um eine Tautologie. Sie findet sich übrigens schon bei Lohmeier, die Bilder als Sprechakte und kinematografische Bewegtbilder als „verzeitlichte“ Sprechakte auffasst.¹⁷⁴⁷

Verstratens versucht zumindest, den starren Formalismus der traditionellen narratologischen Perspektive aufzubrechen. Erzählkommunikation basiere letztlich auch auf den Interpretationsleistungen der Zuschauer („the narrative input can always come from the side of the viewer“),¹⁷⁴⁸ sodass man im Grunde nicht von einer bloß einförmigen, sondern von einer wechselseitigen Beziehung zwischen der vermittelnden Seite und der rezipierenden Seite ausgehen müsse. Verstratens Schlussfolgerung lautet deshalb, „[...] that narrativity in cinema is created by an interaction between the

1742 Ebd., S. 12.

1743 Ebd., S. 47.

1744 Vgl. ebd., S. 96ff.

1745 Vgl. ebd., S. 14ff.

1746 Ebd., S. 23.

1747 Vgl. Lohmeier: *Hermeneutische Theorie des Films*, S. xxi, 23ff. u. 35ff.

1748 Vgl. Verstraten: *Film Narratology*, S. 23ff.

narrative agent and the viewer.“¹⁷⁴⁹ Verstraten ergänzt diesen kognitivistisch inspirierten Blickwinkel, indem er davon ausgeht, dass der Rezipient jederzeit dazu übergehen kann, ein Narrativ nicht allein aufgrund werkimmanenter Informationen, sondern auch mit Hilfe eines werkexternen und v.a. intertextuellen Kontexts zu deuten: „[...] intertextuality is an interpretative frame that one can choose to employ.“¹⁷⁵⁰ Immerhin könnte auf solch einer Grundlage der Formalismus und latente Ästhetizismus bisheriger Erzähltheorie durchbrochen werden, weist sie doch auf die für jede wissenschaftliche Analyse unverzichtbare Einsicht hin, dass werkexterne soziale Praxen und kulturelle Kontexte bei der kollektiven Rezeption von Narrativen eine wesentliche Rolle spielen. Solche Aspekte finden in Verstratens Entwurf jedoch keine nähere Beachtung, denn viel wichtiger für ihn ist die Klärung narrativer Ordnungsprinzipien („ordering principles“) des Erzählkinos. Dazu zählt er die in den Narrativitätsdefinitionen immer wieder genannten Prinzipien Sequentialität, Rhythmus, Frequenz, Raum, Handlungsfiguren und – als spezifisch filmnarratologischer Beitrag – „Fokalisierung“ (vgl. 3.6.3.3).¹⁷⁵¹ Parallel dazu bestätigt er in seiner Argumentation das besondere theoretische Gewicht der Erzählinstanzen in herkömmlichen Spielfilmen: „[...] the narrative agent [is] responsible for the construction of the entire narrative text.“¹⁷⁵² Bei Verstratens Filmnarratologie handelt es sich um ein Konzept, das zwar in das Gemenge postmoderner transmedialer Erzählansätze einzureihen ist, aber gleichzeitig traditionelle literaturwissenschaftliche Erzählkonzepte auf das Filmmedium überträgt oder, vereinfacht gesagt, *Romantheorie zu Filmtheorie transformiert*.

Es ist bisweilen erstaunlich, mit welchem Nachdruck das Primat des Literarischen selbst in neueren filmnarratologischen Arbeiten betont wird. Aufgrund der Nähe von Roman und Spielfilm erscheint es Claudia Pinkas zufolge „[...] nur angemessen, die von der Literaturwissenschaft entwickelten Modelle des Narrativen auch zur Beschreibung und Analyse filmischen Erzählens heranzuziehen [...]“.“¹⁷⁵³ Kuhn macht dies ebenfalls klar, wenn er einleitend vorausschickt, dass „[d]as Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen, das klassisch-narratologischen Ansätzen explizit oder implizit zugrunde liegt [,] [...] für die Anwendung auf den Film modelliert wird [...]“.“¹⁷⁵⁴ Darüber hinaus bezeichnet er seine Arbeit in Hinsicht auf die ihr zugrunde liegenden theoretischen Prämissen, ausdrücklich als „neoklassisch“ aus, wobei der Betrachtungsgegenstand „Film“ seinem Entwurf zugleich einen „postklassischen“ Charakter verleihe.¹⁷⁵⁵ Im Grunde ist Kuhns Filmnarratologie also nichts anderes als die Übertragung literarischer Erzähltheorie auf Spielfilme. Eine durchweg literaturwissenschaftliche Programmatik verfolgt auch Brössel, der zunächst eine über disziplinäre Grenzen hinweg konsensfähige These anbietet: Der Literatur eigne im 19. und beginnenden 20. Jhs die Funktion eines soziokulturellen Indikators, für das 20. Jh. gelte das aber in immer stärkerem

1749 Ebd., S. 25, vgl. S. 27ff. u. 171ff.

1750 Ebd., S. 26.

1751 Vgl. ebd., S. 31ff.

1752 Verstraten: *Film Narratology*, S. 32, vgl. S. 66ff., 96ff. u. 125ff.

1753 Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 104, vgl. S. 2ff. u. 102ff.

1754 Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 5, vgl. 13ff.

1755 Vgl. ebd., S. 24.

Maße für den „Film“ – laut Brössel dem „das 20. Jahrhundert maßgeblich prägenden Medium“. So brauchbar diese Einsicht aus gesellschafts- und kulturhistorischer Sicht sein mag, sie dient lediglich dazu, daran anschließend Brössels fragwürdige Leitthese zu legitimieren: Hat der Roman des 19. Jhs. nicht eigentlich das spätere „filmische Erzählen“ vorweggenommen? Hat nicht im Grunde die Literatur bereits das Inventar audiovisueller Vermittlungstechniken hervorgebracht?¹⁷⁵⁶ Brössel geht tatsächlich von der „antizipatorische[n] Herausbildung des filmischen Erzählens in der Literatur“¹⁷⁵⁷ aus, weshalb er sich eingehend der Frage zuwendet, inwieweit „filmisches Erzählen im präfilmischen Zeitalter des 19. Jahrhunderts“ anzutreffen ist; dabei gelingt es ihm, „filmische Formen in der realistischen Erzählliteratur“ nachzuweisen.¹⁷⁵⁸ Dass Brössels kulturhistorisch inspirierte „Antizipationsthese“ trotz ihrer Griffigkeit kaum haltbar ist, dürfte ein Verweis auf den Teppich von Bayeux, die Passionsdarstellungen des Mittelalters, die Karikaturen und Bildbände der frühen Neuzeit sowie die Bildergeschichten des 19. Jahrhunderts nahelegen: Auf primär bildlicher Grundlage vermittelte Geschichten existierten lange vor dem Roman. Nimmt man zudem das erzählerische Potential, die Perspektivität und realistische Plastizität von Vasenbildern, Fresken, Mosaiken und Reliefs der Antike hinzu, dann fehlt Brössels These vollends jede Überzeugungskraft. Folgt man Brössel, läuft man Gefahr, die Begriffe zu dekontextualisieren: Der „Film“ und die ihn belichtende Apparatur des Kinematografen bleiben Errungenschaften des späten 19. Jhs. und jegliche narrativen Fähigkeiten dieser Technik werden erst ab den 1890er Jahren allmählich erprobt. Kamerafahrten, optische Filter, analytische und alternierende Montage u.v.m. sind genuin *filmhandwerkliche* bzw. schnitt- und kameratechnische Mittel. In dieser Hinsicht wird audiovisuelle Narration (in Gestalt des Spielfilms als ihrer ersten Ausprägung) am ehesten noch durch die Karikaturen des 18. Jhs. und dann durch die in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. aufkommenden Comic-Strips angebahnt (vgl. Anhang 2). Brössels kulturhistorisch inspirierte Hypothese stellt im Kern einen theoretisch anspruchsvollen und kulturhistorisch weiter ausgreifenden *Film-Literatur-Vergleich* dar. Wie er selbst angibt, bleibt mit ihr zusammen das fachliche und theoretische Primat der Literaturwissenschaft bestehen, denn die Erforschung „filmisch-narrativer Mechanismen“ trete „allen transmedialen Gegenstandsbestimmungen zum Trotz als dezidiert literaturwissenschaftliche Disziplin“ auf.¹⁷⁵⁹ Und er fügt dem hinzu:

„Es ist ja offensichtlich, dass der Film ebenso wie der Roman Geschichten erzählt. Den problematischen Kern bildet die Frage nach der Mittelbarkeit des Erzählens oder aber die Frage nach der Lokalisierung der Erzähloperationen: Existiert ein Filmerzähler, der vergleichbar mit literarischen Erzählinstanzen die erzählte Welt im Akt des Erzählens generiert?“¹⁷⁶⁰

Brössel schlägt vor, auch im Fall des Spielfilms an einer narrativen Instanz festzuhalten, aber den Blick stärker auf die konkreten Erzählvorgänge, sowie auf narrative Strukturen und Funktionen zu richten.¹⁷⁶¹ Erst mit dieser fortgesetzten, sozusagen intermedial transplantierten Instanzendiskussion

1756 Vgl. Brössel: *Filmisches Erzählen*, S. 2ff. u. 252.

1757 Ebd., S. 4.

1758 Vgl. ebd., S. 127ff. u. 150ff.

1759 Vgl. ebd., S. 37.

1760 Ebd., S. 37.

1761 Vgl. ebd. S. 38ff., 68ff., u. 85ff.

wird Brüssels filmtheoretische Untersuchung nicht nur programmatisch, sondern auch faktisch zu Filmnarratologie i.e.S.

Das gilt auch für die Beiträge von Heiß, Kuhn und Pinkas; und auch der filmnarratologische Beitrag von Kaul/Palmier schließt sich dem an, auch wenn die Autoren relativ frei entlang der Ansätze von Chatman und v.a. Genette argumentieren und mit einigen zentralen Annahmen der „klassischen“ Narratologie brechen. Ihre Minimaldefinition des filmischen Erzählens lautet: „Wenn Filme wie Romane von Ereignissen handeln, erzählen sie Geschichten, indem sie Bilderfolgen verknüpfen und diese wiederum mit Sprache, Geräuschen und Musik versehen.“¹⁷⁶² Dass der „Film“ erzähle, sei also kaum strittig, nur über die genaueren Bestandteile des filmischen Erzählens gebe es noch keinen Konsens – hierzu vertritt das Autorenduo eine eher „postklassische“ Ansicht: Gestützt auf Genettes strukturalistisches Erzählmodell, wird das für die traditionelle Erzähltheorie zentrale Konzept des fiktiven Erzählers verworfen, weil diese Annahme „weder zwingend noch nützlich“ sei. Die „gesamte audiovisuelle Präsentation der Geschichten“ mache einen „Film“ zum Filmnarrativ und daher sei das Konzept des Filmerzählers – zusammen mit dem impliziten Autor – strikt abzulehnen.¹⁷⁶³ Dieser konsequent strukturalistische Standpunkt speist sich aus Genettes Ansatz, denn die entstandenen Leerstellen der Vermittlung sollen mit den Konzepten *Erzählebene* und *Fokalisierung* (s.u.) aufgefüllt werden.¹⁷⁶⁴

Dazu fast diametral entgegengesetzt argumentiert Pinkas, die den „fiktionalen narrativen Spielfilm“ als einen „gelehrigen Schüler der Literatur“ ansieht.¹⁷⁶⁵ In ihrer Arbeit vertritt sie die Meinung, dass der Filmerzähler geradezu „eine logische Notwendigkeit“ darstellt, weshalb sich die Autorin dafür entscheidet, das von Schmid entwickelte (oben näher vorgestellte) texttheoretische Kommunikationsebenenmodell heranzuziehen, das auf der narrativen Vermittlungsseite eine Trias von realem Werkschöpfer, abstraktem Autor und fiktivem Erzähler (sowie den zugehörigen Empfängerinstanzen) beinhaltet.¹⁷⁶⁶ Diese literaturwissenschaftliche Orientierung wird ergänzt durch den impliziten Versuch einer medialen Hierarchisierung zugunsten der Literatur. So zieht die Autorin aus einem Vergleich von Kinematografie und Literatur den Schluss, dass es sich zwar in beiden Fällen um zweidimensionale Zeichenwelten handelt, der Roman jedoch eine höhere rezeptive Eigenleistung erfordere: Ein Roman vermittele visuell unbestimmt, da der Leser sich die Inhalte ja immer vorstellen müsse, ein Spielfilm hingegen liefere visuell stark vorbestimmte Informationen.¹⁷⁶⁷ Dass sich beide Medienformen in den Rezeptions- und Interpretationsanforderungen durchaus unterscheiden, liegt aber offen zutage. Die Entschiedenheit aber, mit der hier literarische Konzepte und Sichtweisen auf das Filmmedium übertragen und angewendet werden, ist dennoch erstaunlich, zumal die

1762 Kaul/Palmier: *Die Filmerzählung*, S. 8.

1763 Vgl. ebd., S. 8f, 13ff., 31ff., 39 u. 63ff.

1764 Vgl. ebd., S. 41ff.,

1765 Vgl. Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 104.

1766 Vgl. ebd., S. 121ff.

1767 Vgl. ebd., S. 145ff.

Autorin mehrfach das große theoretische Gewicht der *Medienspezifik* betont.¹⁷⁶⁸

Noch deutlicher pocht Heiß auf die „mediale Eigentypik“ des Filmmediums: Entgegen einer völlig medienunabhängigen Konzeptualisierung von Narrativität tritt sie für die Vorrangigkeit der besonderen Charakteristika einer Erzählform ein und nimmt daher „die medialen Besonderheiten des Films [...] hinsichtlich ihrer narrativen Kapazität“ in den Fokus.¹⁷⁶⁹ Parallel dazu geht sie von einer engen Auffassung von Narratologie aus und bestimmt diese Theorieströmung als die „wissenschaftliche Beschäftigung mit Erzählstrukturen“¹⁷⁷⁰ – ein Standpunkt, den auch die anderen Autoren teilen und der letztlich das Ausklammern kontextueller Wechselbeziehungen zugunsten rein textinternen angelegter Werkanalysen legitimiert (s.u.). Ihre Arbeit, so Heiß, beabsichtige letztlich eine Synthese aus der Beschreibung von „narrativen Vermittlungsstrukturen“ einerseits und „deren funktionale[r] Einordnung“ andererseits.¹⁷⁷¹ Die Autorin strebt also eine Synthese aus Struktur- und Funktionsanalyse an. Unter Berufung auf einen filmwissenschaftlichen Konsens bescheinigt die Autorin dem „Film“ ein „ausgeprägtes narratives Potential“ und sie spricht dieser Erzählform eine „filmische Vermittlungsinstanz“ zu: Mit Chatman argumentiert Heiß für das Konzept des „cinematic narrator“, also für die Annahme einer erzählerischen Informationsselektionsinstanz im Kinofilm.¹⁷⁷² Diese narrative Instanz sei ihrem Dafürhalten nach „[...] als Bündelung aller zur Verfügung stehenden erzählerischen Mittel des Films zu verstehen.“¹⁷⁷³ Laut Heiß füge diese kinematografische Erzählinstanz nicht nur die verschiedenen zur Verfügung stehenden Zeichensysteme und „multimedialen Kanäle“ zu einer „einheitlichen Wirkung“ zusammen, sondern sie hierarchisiere die verschiedenen Erzählebenen „im Sinne eines narrativen Brennpunktes“ und bilde so die „organisierende Kraft“ des audiovisuellen Narrativs.¹⁷⁷⁴

In einem Aspekt unterscheidet sich jedoch die theoretische Grundlage in Heiß' Filmerzählmodell von derjenigen in Pinkas' Entwurf: Während Pinkas sich dafür entscheidet, Schmidts literarisches Modell der Erzählebenenkommunikation ohne größere Modifikationen zu übernehmen, unternimmt Heiß – wie Kaul/Palmier – den Versuch, für eine Filmnarratologie *ohne* das Konzept des impliziten Autors zu argumentieren. Dazu diskutiert sie zunächst die kommunikative Ebene der impliziten Erzählkommunikation und betrachtet den impliziten Autor/Leser als die „Sende- und Empfangsinstanz des Gesamttextes“¹⁷⁷⁵ – doch so verstanden gerät das Konzept des impliziten Autors zwangsläufig in Konflikt mit dem Konzept des realen Autors, da sich somit *beide* Konzepte auf den Gesamttext als einem Kommunikationsvorgang beziehen. Doch bei Stanzel und Chatman stellt der implizite Autor/Erzähler lediglich eine Tiefenstruktur bzw. ein narratives Prinzip dar, auf das es im

1768 Vgl. ebd., S. 2f., 35f. u. 104.

1769 Vgl. Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 9f.

1770 Ebd., S. 11.

1771 Vgl. ebd., S. 29, vgl. 25ff.

1772 Vgl. ebd., S. 35 u. 38ff.

1773 Ebd., S. 40.

1774 Vgl. ebd., S. 48, 52 u. 67f.

1775 Ebd., S. 31.

Text nur indirekte Verweise gibt (vgl. 3.6.2). Ebenso ist in Schmid's Kommunikationsebenenmodell der abstrakte bzw. implizite Autor nur ein Konstrukt, das nicht selbst aussagt, sondern nur virtuell im Text vorhanden ist und erst durch Deutungsleistungen des/der Rezipienten konkretisiert wird. Schmid definiert den abstrakten Autor als das „[...] Korrelat[] aller auf den Autor verweisenden indizialen Zeichen des Textes. [...] Der abstrakte Autor ist nur die anthropomorphe Hypostase aller schöpferischen Akte, die personifizierte Werkintention.“¹⁷⁷⁶

Hier wird eines der Probleme dieses narratologischen Modells deutlich: Obwohl als eine „Kommunikationsebene“ bezeichnet, wird auf der *abstrakten* Autor-Rezipient-Ebene nun gerade *nicht* kommuniziert, sondern auf Seiten des realen Rezipienten lediglich konstruiert, interferiert und interpretiert. Der abstrakte/implizite Autor kommuniziert weder mit dem *unterstellten Adressaten*, noch mit dem *idealen Rezipienten*, ja er wendet sich noch nicht einmal an den *realen Leser*. Heiß nimmt hier also eine tatsächliche Kommunikation an, obwohl sie dem literarischen Ursprungsmodell nach, trotz der irreführenden Bezeichnungen, keinesfalls als eine solche gedacht ist; denn der implizite Autor stellt keine Sendeinstanz dar. Nach Heiß' Überzeugung aber

„[...] gefährdet das [...] für die literaturwissenschaftliche Narratologie eingeführte Konzept des impliziten Autors die sorgfältige Trennung zwischen fiktionsexterner und fiktionsexterner Kommunikation, die aus [...] textanalytischen Gründen aufrechterhalten bleiben soll.“¹⁷⁷⁷

Unter Verweis auf Chatmans Aussage, dass der implizite Autor über keine Stimme verfüge und daher nichts erzähle,¹⁷⁷⁸ fügt Heiß kritisch-distanzierend hinzu: „Demnach kann der so bestimmte implizite Autor in der *pragmatischen* Ausrichtung eines Kommunikationsmodells auch nicht als Sendeinstanz fungieren. [Herv. i. O.]“ Damit rückt die Autorin dem Standpunkt nahe, dass die narratologische Instanzendiskussion bereits in Anwendung auf die erzählende Prosa problematisch ist und deshalb nicht ohne tiefgreifende Ergänzungen von der Literatur auf andere Erzählformen übertragen werden kann. Aufgrund der Schwierigkeiten mit dem impliziten Autor büßt v.a. dieser seinen Wert für Heiß' Ansatz weitgehend ein, denn mit ihrem filmnarratologischen Entwurf soll schließlich „[...] eine klare Differenzierung zwischen filminterner und filmexterner Kommunikation gewährleistet werden.“¹⁷⁷⁹ Folgt man ihrer Argumentation jedoch, wendet sie das von ihr verworfene Konzept des impliziten Autors letztlich selbst an ihren Gegenstand an. Das ergibt der Vergleich des impliziten Autors mit Heiß' Versuchen, im Fall der Abwesenheit einer klar erkennbaren, personalisierten narrativen Größe, die entstandene Lücke mit narrativen Funktionen auszufüllen:

„Filmnarratologische Konzepte, welche [...] die Instanz des filmischen 'Erzählers' ablehnen, blenden die für die Klassifikation eines Textes als Erzählung konstitutive Vermittlungsebene der Narration aus. Diese Ansätze vermögen das Paradox einer Erzählung ohne Erzähler nicht auf befriedigende Weise zu lösen. So handelt es sich bei jeder Erzählung *per definitionem* um einen vermittelten Text, selbst wenn sie sich – wie im Fall des klassischen Hollywoodfilms – als unvermittelt präsentiert. [Herv. i. O.]“¹⁷⁸⁰

Das Dilemma einer *erzählerlosen* Erzählung erwächst aber nur da, wo das enge Korsett des erzähl-

1776 Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 60-61, vgl. S. 45ff.

1777 Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 31.

1778 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 148.

1779 Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 33.

1780 Ebd., S. 37.

theoretischen Kommunikationsebenenmodells angelegt und für jede dieser Ebenen ein Sender und ein Empfänger eingefordert wird. Dieses Dilemma ließe sich durch Einnahme einer konsequent historischen Perspektive umgehen (vgl. 3.6.4).

Wie aus obigem Zitat ersichtlich ist, nimmt Heiß die Möglichkeit einer nur scheinbar unvermittelten kinematografischen Erzählung in Betracht. Parallel dazu spricht sie sich für Chatmans Konzept des *cinematic narrator* aus: „Der *cinematic narrator* ist als die Instanz zu verstehen, welche die verschiedenen Zeichensysteme des Films arrangiert. Dabei operiert er sowohl über den auditiven als auch über den visuellen Kanal.“¹⁷⁸¹ Der Filmerzähler ist demnach weder das Produktionsteam (i.e. der „reale Autor“) eines Spielfilms, noch der darin als kommentierende Stimme oder gar als Rahmenfigur auftretende „fiktive Erzähler“. Damit trägt Heiß' Filmerzähler jene Eigenschaften, die in der literarischen Erzähltheorie dem abstrakten/impliziten Autor zugeschrieben werden. Hier deutet sich ein gravierender Widerspruch an, den Heiß noch weiter vertieft, wenn sie hinzufügt: „Vielmehr lässt sich der Ort der 'Erzählinstanz' im Film aus dem Zusammen- oder Wechselspiel aller Ausdrucksmöglichkeiten kinematografischen Erzählens abstrahieren.“¹⁷⁸² Wenn bei Chatman der *implied author* definiert ist als das Strukturprinzip, das hinter dem Erzähler steht und diesen überhaupt erst hervorbringt,¹⁷⁸³ wenn er bei Schmid als ein Platzhalterbegriff für sämtliche indizialen Zeichen fungiert (s.o.), dann deckt sich das in auffälliger Weise mit dem von Heiß genannten „Wechselspiel aller Ausdrucksmöglichkeiten“: Wie der „Ort der Erzählinstanz“, so muss auch der „implizierte Autor“ erst mit Hilfe der in einer Geschichte vorzufindenden Hinweise von den Rezipienten abstrahiert werden – es sind im Grunde miteinander austauschbare Begriffe. Vollends offensichtlich wird dies, wenn Heiß weiter ausführt: „Der Erzählvorgang selbst kann implizit nur durch das Faktum der narrativen Vermittlung erschließbar sein oder explizit thematisiert werden.“¹⁷⁸⁴ Die Tatsache also, dass überhaupt vermittelt wird und dass außerdem in einem Text vermittelt wird, der dem Rezipienten bereits als „Geschichte“ bzw. „Erzählung“ vorgestellt wurde, reicht ihr aus, um die Möglichkeit eines indirekten, dem Leser/Zuschauer bloß nahegelegten Erzählvorgangs anzunehmen. Bei der Unterscheidung in direkte/indirekte Vermittlung handelt er sich Heiß zufolge „[...] jedoch um zwei Extrempole, zwischen denen sich eine Skala graduierbarer Implizität bzw. Explizität des Erzählens aufspannt.“¹⁷⁸⁵ Angesichts dieser Aussage liegt der Verdacht nahe, dass diese kritisch gewendete Instanzendiskussion über weite Strecken letztlich nur eine Scheindiskussion darstellt, denn all das hindert die Autorin nicht daran, schließlich doch noch eine „implizite Vermittlungsinstanz“ zu postulieren, die sich über die „Konstitution der lokalen Deixis (Ort), temporalen Deixis (Zeit), personalen Deixis (Figuren)“ an einen „impliziten narrativen Adressat[en]“ richtet.¹⁷⁸⁶ Dazu schreibt

1781 Ebd., S. 38.

1782 Ebd., S. 39.

1783 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 148f., vgl. 197f.

1784 Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 67-68.

1785 Ebd., S. 68.

1786 Vgl. ebd., S. 191 u. 194.

sie weiter: „Lediglich aufgrund der Tatsache, dass eine Geschichte erzählt wird, lässt sich auf das Vorhandensein einer Vermittlungsinstanz bzw. eines narrativen Adressaten schließen.“¹⁷⁸⁷ Hiermit wird ein weiteres Mal nichts anderes als das Konzept einer bloß textstrukturell angelegten Vermittlungsinstanz aufgegriffen, die in den literarischen Narratologien als impliziter oder abstrakter Autor firmiert. Doch Heiß führt nicht allein den implizierten Erzähler, sondern sogar den dazugehörigen erzähltheoretischen Gegenpart ein, denn in Heiß' Entwurf wird

„[...] auf die Kategorie des *narrativen Adressaten* zurückgegriffen, welche als Pendant zur fiktiven Vermittlungsinstanz zu verstehen ist. Neben den empirischen Zuschauern ist eine fiktive Adressierungsinstanz anzunehmen, welche fiktionintern zu verorten ist. Die Rezeptionsebene kann explizit adressiert oder lediglich als 'Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text als Rezeptionsbedingungen anbietet' impliziert sein. [Herv. i. O.]“¹⁷⁸⁸

Heiß gibt an, dass der Begriff des *impliziten Lesers* „[...] aufgrund der beschriebenen theoretischen Probleme impliziter Instanzen vermieden werden soll.“¹⁷⁸⁹ Obwohl sie also indirekt selbst implizite Erzählinstanzen postuliert und deren Annahme zudem näher begründet, verweigert sie sich deren ursprünglichen Bezeichnungen. Diese Abgrenzung könnte wissenschaftspolitisch motiviert sein, etwa um das narratologische Projekt als ein objektives textanalytisches Instrumentarium und als interdisziplinär valide (text-)wissenschaftliche Methode auszuweisen. Mit Blick auf die Bildtongeschichten in Kino und Fernsehen lässt sich Heiß' Forderung nach einer „sorgfältigen Trennung“ und „klaren Differenzierung“ textlicher Komponenten nicht durchhalten. Darauf deutet ihre folgende Einsicht hin: „Jeder Film gibt Rezeptionspostulate aus, unabhängig davon, ob die Rezeptionsebene explizit adressiert wird oder implizit erschlossen werden muss.“¹⁷⁹⁰ Überschreitet man den relativ eng bemessenen Rahmen narratologischer Instanzendiskussion, dann wäre nicht nur zu fragen, wer oder was impliziert, sondern auch in welchen Kontexten impliziert wird. Das aber würde zwangsläufig auf die umfassende Historisierung und Kontextualisierung des Textmaterials hinführen, was der einer rein text- bzw. werkimmanenten Forschung zuwiderläuft (vgl. 5.6.4).

Wie die obigen Anmerkungen zu Heiß' Filmtheorie bereits nahelegen, scheint die transmediale Fortführung der narratologischen Instanzendiskussion forschungspraktisch wenig fruchtbar zu sein. Das verweist auf ein Moment, welches auch für die literarische Instanzendiskussion zutrifft, aber ganz besonders im Fall des Spielfilms evident wird: Der abstrakte/implizite Autor bildet letztlich nur ein Symptom für eines der Kernprobleme jeglicher wissenschaftlichen Textanalyse. Es bezeichnet einen Krisenpunkt geisteswissenschaftlicher Text- bzw. Materialauswertung: Wo lässt sich abseits der fundamentalen, rein grammatikalischen Bedeutungsebene eine Trennlinie zwischen Denotaten und Konnotaten, zwischen der ursprünglichen bzw. „wahren“ Textintention und den weiteren, möglichen Deutungen ziehen? Auch die Filmnarratologie versucht, eine Quelle in ihrem Aufbau und ihrer Funktionsweise zu *erklären* und sich damit von der Hermeneutik abzugrenzen, die eine Quelle und deren Aussagen *verstehen* möchte. Obwohl dieses ältere methodologische Gegensatzpaar mittler-

1787 Ebd., S. 195.

1788 Ebd., S. 197.

1789 Vgl. ebd. insb. Fußnote Nr. 1012.

1790 Ebd., S. 198.

weile an Relevanz verloren hat, ist es gerade ein Anliegen des narratologischen Projekts, sich über eine ausgesprochen nicht-interpretative Herangehensweise für die interdisziplinäre Materialanalyse zu empfehlen.

Deutlich wird diese wissenschaftstheoretische (und wissenschaftspolitische) Stoßrichtung auch in Markus Kuhns *Filmnarratologie* von 2013 – eine weitere filmtheoretische Monografie, die das erzähltheoretische Paradigma auf den „Film“ zu übertragen versucht. Darin finden sich zahlreiche programmatische Aussagen, so will Kuhn in erster Linie „ein Modell zur präzisen Beschreibung narrativer Strukturen“¹⁷⁹¹ vorlegen und damit eine möglichst wertfreie, von interpretativen Zugriffen weitestgehend unabhängige und vorrangig deskriptive Filmtheorie ins Leben rufen. Auch für ihn stellen die literaturwissenschaftlichen Vorarbeiten zur Erzähltheorie den zentralen Orientierungspunkt dar, doch übt er, im Gegensatz zu Heiß, keine Kritik am Konzept des impliziten Autors. Seine Position zur narratologischen Instanzenlehre lässt sich vielmehr als „traditionell“ umschreiben. So hält Kuhn zunächst fest, dass „[d]as Modell der narrativen Kommunikationsebenen und Instanzen, das klassisch-narratologischen Ansätzen explizit oder implizit zugrunde liegt“, auch für seinen filmtheoretischen Beitrag wegweisend sei.¹⁷⁹² Auch für audiovisuelle Erzählungen nimmt Kuhn einen Erzähler an, im Unterschied zu Chatmans Vorschlag eines *cinematic narrator* möchte Kuhn aber das synthetische, multimodale Filmerzählen ausdifferenzieren – darin ist nicht nur der transmediale Impuls, sondern insgesamt die theoretische Hauptlast seines Ansatzes zu sehen. Die entsprechende Leithypothese von Kuhns Arbeit lautet,

„[...] dass sich aufgrund der Hybridität des Mediums Film mehr Möglichkeiten ergeben als in der Erzählliteratur und die Modellierungen deshalb *per se* komplexer ausfallen müssen [...]. Entscheidend ist die Differenzierung einer audiovisuellen Erzählinstanz des Films von fakultativen sprachlichen Erzählinstanzen. [Herv. i. O.]“¹⁷⁹³

Auch hier hat das Kommunikationsebenenmodell Schmidts Vorbildfunktion und Kuhns medienspezifische Modifikationen führen lediglich zu kleineren Änderungen: Einerseits untergliedert Kuhn den intradiegetischen fiktiven Erzähler in zwei weitere narrative (Sub-)Instanzen – eine visuelle und eine fakultative sprachliche Erzählinstanz; andererseits benennt Kuhn den abstrakten/impliziten Autor um in „impliziter Regisseur“. Die dahinter stehende Idee eines nur strukturell angelegten, vom Rezipienten aktiv zu erschließenden Senders bleibt unverändert. So schreibt Kuhn:

„Der *implizite Regisseur* befindet sich auf der Ebene, auf der die Aspekte aller *narrativen Instanzen* im Film zusammenlaufen. Er dient zur Erklärung des komplexen Zusammenspiels aus *visuellen* und *sprachlichen Erzählinstanzen* und zur Analyse bestimmter Formen der Unzuverlässigkeit. [Herv. i. O.]“¹⁷⁹⁴

Kuhn unterstreicht, dass der Begriff impliziter Regisseur „ausdrücklich nur im Hinblick auf nachweisbare werkseitige Aspekte“ Verwendung findet, keinesfalls aber dürfen solche Erzählinstanzen „als Anwälte einer Interpretation missbraucht werden“ oder zu „tautologischen Kurzschlüssen“

1791 Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 4.

1792 Vgl. ebd., S. 3ff. u. 367ff.

1793 Ebd., S. 5, vgl. S.

1794 Markus Kuhn: *Narrative Instanzen im Medium Film. Das Spiel mit Ebenen und Erzählern in Pedro Almodóvars LA MALA EDUCACIÓN* [S. 56-76], in: Corinna Müller/Irina Scheidgen (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben* (Marburg, 2007), S. 63, vgl. zugehörige Fußnote Nr. 22 u. S. 60ff.

führen.¹⁷⁹⁵ Ausgehend von diesem filmspezifisch leicht modifizierten narratologischen Kommunikationsebenenmodell stellt Kuhn die Instanzendiskussion ins Zentrum seines Ansatzes und behandelt weitere narratologische Konzepte wie Chatmans *cinematic narrator* oder – in Anlehnung an Stanzel – diverse „filmische Erzählsituationen“.¹⁷⁹⁶ Der implizite Autor, der ideale Rezipient und andere traditionelle Konzepte werden ohne größere Abstriche in sein Modell übernommen.¹⁷⁹⁷ Daran schließt das dezidierte Bekenntnis zu einer strikt allein am Text orientierten Forschung an. Kuhn plädiert für eine „werkimmanente Narratologie“ und versteht seinen Beitrag als

„[...] eine in ihrem Vorgehen transparente Methode, deren Analyse- und Klassifikationsraster die nötige Trennschärfe und Definitionsgenauigkeit besitzen, um intersubjektive, wissenschaftlich nachvollziehbare und nicht normativ beeinflusste Erkenntnisse zu liefern, die von anderen Analyse- und Interpretationsverfahren weiterentwickelt werden können.“¹⁷⁹⁸

Ihm geht es um eine „methodisch konsequent“ vorgehende Filmerzähltheorie, die „dem Medium und der Analyse einzelner filmischer Werke gerecht“ wird, weshalb er sich für eine dazu komplementäre „Beschränkung auf werkseitige Aspekte“ ausspricht.¹⁷⁹⁹ Ein solchermaßen „objektives“ bzw. „neutrales“ Instrumentarium, das darüber hinaus gänzlich *ohne* Interpretationsleistungen auskommt und stattdessen auf präzisen Definitionen beruht, kann aber selbst die literarische Narratologie bisher kaum vorweisen. Deshalb ist die Entscheidung, die Diskussion auf werkimmanente und auf das Einzelwerk zentrierte Auszurichten auszurichten, so folgenreich, denn die reale Kommunikation zwischen Produzenten und Rezipienten fällt weg, obwohl sie das Korrektiv und letztlich auch der eigentliche Zielpunkt jeder „Erzählforschung“ sein müsste: „Die extratextuelle Ebene der realen oder konkreten Instanzen [...] muss in einer werkimmanenten narratologischen Analyse nicht berücksichtigt werden, weil sie für das narrative Werk 'zwar konstitutiv, aber nicht spezifisch' ist [...]“.¹⁸⁰⁰ Kuhn zitiert Schmid, der darauf hindeutet, dass eine Informationsübertragung von einem Sender zu einem Empfänger letztlich für jede sprachliche Mitteilung gelte.¹⁸⁰¹ Worauf Kuhn und Schmid hinaus wollen, ist klar: Erzählen soll als ein text- bzw. werkinternes Phänomen betrachtet werden, das sich von den realen Kommunikationssituationen abkoppeln und somit einer reinen, d.h. von Kontexten weitgehend absehenden Werkanalyse zuführen lässt.

Dieses Plädoyer für eine „werkseitige“ Erzähltextforschung bzw. für das methodische Konzept der „Werkimmanenz“ findet sich auch in HeiB' Filmerzähltheorie vor. Ihr erklärtermaßen „grundlegendes Ziel“ bei der Übernahme eines Kommunikationsebenenmodells für ihre filmische Erzähltheorie sei es, mit Hilfe dieses Modells „fiktioninterne von fiktionsexternen Kommunikationsprozessen abzugrenzen.“¹⁸⁰² Einen solchen Standpunkt nimmt auch Pinkas ein, wenn sie sich in Bezug auf die

1795 Vgl. ebd., S. 63f.

1796 Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 72ff., 81ff. u. 100ff.

1797 Vgl. ebd., S. 105ff.

1798 Ebd., S. 7.

1799 Vgl. ebd., S. 7f.

1800 Ebd., S. 115.

1801 Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 45.

1802 Vgl. HeiB: *Erzähltheorie des Films*, S. 29, vgl. S. 283.

Motivik und Thematik von fiktionalen Bewegtbildern aus dem Bereich der Fantastik keineswegs auf deren realweltlicher Genese und Bedeutung, als vielmehr auf deren narrativen und werkstrukturellen Beziehungen konzentriert.¹⁸⁰³ Ihr filmtheoretischer Entwurf führt zu einer Filmforschung, die sich auf dem Wege von Einzelwerkanalysen z.B. mit „Kippspielen“ zwischen auktorialen und figuralen Perspektiven beschäftigt, Subjektivierungsstrategien und Zeitstrukturen offenlegt oder erzählstrategische Schachtelkonstruktionen behandelt.¹⁸⁰⁴ Wie Pinkas zudem selbst darlegt, lehnt sie die „non-abstraktive, non-systematische Vorgehensweise“ der motiv- und themenzentrierten Forschung ab; deshalb hat sie mit ihrer Theorie des phantastischen Films letztlich

„[...] ein Konzept entwickelt, das weniger an den konkreten Themen des Phantastischen interessiert ist, sondern das demgegenüber die Aufmerksamkeit auf die allgemeinen Strukturprinzipien der Ambiguität und Instabilität lenkt, welche sowohl den Ereignissen und Phänomenen der erzählten Welt als auch den Verfahren des phantastischen Diskurses innewohnen.“¹⁸⁰⁵

In den genannten Beiträgen wird die textzentrierte Perspektive der literarischen Erzählforschung übernommen und theoretisch unterfüttert. Auch Spielfilme werden somit als in sich abgeschlossene, eigengesetzliche Texte bzw. Erzählwerke verstanden. Als solche enthalten sie spezielle Strukturbeziehungen und immanente Bedeutungen, welche weitgehend ohne Rückgriff auf Genese, Wirkungs- und Rezeptionskontext wissenschaftlich zugänglich sind. Dieses Moment zieht sich – mindestens implizit – durch das gesamte narratologische Paradigma und es lässt sich u.a. mit dem großen Einfluss des literarischen Formalismus auf die Erzähltheorie erklären. Dabei steht die unter Verweis auf definatorische Trennschärfe, begriffliche Präzision und allgemeine Praktikabilität hervorgehobene *Werkimmanenz* zugleich für das bewusste Ausklammern des Kontexts, in den jedes Kommunikat zwangsläufig eingebettet ist und ohne den es weitgehend bedeutungslos bleibt – der Kontext dürfte für die Analyse, das Verständnis und die wissenschaftliche Bewertung von Forschungsobjekten im Grunde unverzichtbar sein.

Einen weiteren, verbindenden Aspekt der neueren filmnarratologischen Beiträge bildet das größere Augenmerk auf Probleme der Perspektive und Subjektivität. Wie Hickethier betont (s.o.), läuft der filmische Erzählvorgang auf verschiedenen Ausdrucksebenen ab, weshalb die narrative Instanz im Spielfilm eine zusammengesetzte sei. Hickethiers Annahme einer kommunikativen Mehrdimensionalität des Spielfilms übernimmt auch Brössel, der die Perspektive jedoch erweitert, indem er von zwei „medialen“ Ebenen ausgeht, auf denen die filmische Erzählweise ablaufe:

„Im Gegensatz zur Erzählliteratur, in der sich die Darstellung des Erzählaktes als auch die der erzählten fiktiven Welt in der Schriftsprache offenbaren, spaltet sich im Film der Akt der Vermittlung von denjenigen Mitteln ab, die ausschließlich zur Darstellung der Diegese genutzt werden. [...] Der Modus ist [...] in beiden Fällen jeweils ein anderer: Im einen Fall handelt es sich um den Anspruch einer wie auch immer gearteten *Abbildung* von Welt, im anderen um eine bestimmte Art des Zugriffs und der *Gestaltung* und *Vermittlung* von Welt. [Herv. i. O.]“¹⁸⁰⁶

Ob die Unterscheidung in Vermittlung und Darstellung in irgendeiner Weise weiterführt, ist fraglich. Nahezu haltlos jedoch ist der Verweis auf den Abbildungs- bzw. Realitätscharakter des kine-

1803 Vgl. Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 83ff. u. 145ff.

1804 Vgl. ebd., S. 152ff.

1805 Vgl. ebd., S. 275.

1806 Brössel: *Filmisches Erzählen*, S. 42, vgl. S. 40ff.

matografischen Aufnahmevorgangs. Will denn etwa ein Science-Fiction-Film wie *Alien* (USA 1979) oder eine Fernsehserie wie *Raumpatrouille* (D 1965) tatsächlich eine Welt bloß „abbilden“? Das darin filmfotografisch Festgehaltene ist doch bereits Gestaltung, weil es nicht zufällig angeordnet und dann von einem Kameraobjektiv perspektivisch fixiert wurde. Brüssels Ausführungen zeigen auf, wiewelchen hohen Stellenwert die Frage der Erzählperspektive für die Filmnarratologie hat. Im Grunde beschäftigen sich alle filmnarratologischen Beiträge mit Fragen zu Blickwinkel und subjektiver Wahrnehmung während der Vermittlungsvorgänge, d.h. zur Frage nach dem kommunikativen und erzählstrategischen Standpunkt, von dem aus vermittelt wird.¹⁸⁰⁷ Die Frage nach der perspektivischen Einordnung der Vermittlungsinstanz mag zwar für das gesamte erzähltheoretische Paradigma von Bedeutung sein, doch gerade in der filmnarratologischen Diskussion kommt ihr eine zentrale Rolle zu. Die meisten Spielfilme enthalten entweder überhaupt keine ausgewiesene Vermittlungsinstanz oder beschränken deren Einsatz auf vereinzelte Handlungssegmente, Szenen oder Sequenzen wie Prolog/Epilog. Das wiederum führt zum wichtigen narratologischen Konzept der *Fokalisierung*, das aufgrund seiner Komplexität im Folgenden separat behandelt werden muss.

III.6.4.3 Das Problem der Erzählperspektive in audiovisuellen Medien

Begriffe wie Fokus, Perspektive, Point of View, Vision etc. beziehen sich auf die Verortung der medialen, textlichen und erzählstrategischen Position der vermittelnden Textgröße. Zumindest in der Filmerzähltheorie handelt es sich jedoch nicht per se um Synonyme. Perspektive und Point of View z.B. beziehen sich meist auf räumliche Verhältnisse, etwa die Blickrichtung auf ein dargestelltes Geschehen, aber es können damit auch emotionale, kognitive, moralische, weltanschauliche oder andere Positionierungen innerhalb eines Narrativs gemeint sein. Aufgrund dieser Schwierigkeiten hat z.B. Chatman Bedenken gegenüber dem Begriff des Point of View geäußert und ihn „one of the most troublesome of critical terms“ genannt, da dieser aufgrund seiner Mehrdeutigkeit nicht für die Verwendung als eindeutiger textanalytischer Terminus taugt.¹⁸⁰⁸ Stattdessen bietet Chatman den Begriff der Erzählerstimme bzw. „narrative voice“ an: „Voice [...] refers to the speech or other overt means through which events and existents are communicated to the audience.“¹⁸⁰⁹ Man könnte es auch von *Erzähltechnik* oder *Erzählstrategie* sprechen, also der Summe von Ausdrucksmitteln, die eingesetzt werden, um eine bestimmte (räumliche, emotionale, weltanschauliche etc.) Perspektive zu erzeugen. Perspektive, verstanden als Sehen und Wissen, und die Darstellung dieser Perspektive, verstanden als die konkrete textliche Ausprägung von Sehen und Wissen, sind also nicht zwingend

1807 Vgl. Hurst: *Erzählsituationen in Literatur und Film*, S. 23ff. u. 89ff.; Lohmeier: *Hermeneutische Theorie des Films*, S. 78ff. u. 284ff.; Schweinitz: *Multiple Logik filmischer Perspektivierung*, S. 84, 89 u. 93; Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 71ff. u. 98ff.; Verstraten: *Film Narratology*, S. 96ff. u. 125ff.; Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 126ff. u. 152ff.; Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 57ff.; Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 77ff. u. 119ff.; Brüssel: *Filmisches Erzählen*, S. 94ff.

1808 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 151f.

1809 Ebd., S. 153, vgl. S. 152ff.

identisch: „The perspective and the expression need not be lodged in the same person.“¹⁸¹⁰

Auch Genette will die mit rein optischen Wahrnehmungsvorgängen assoziierten Aspekte von jenen der werkinernen Wissensökonomie klar abtrennen. Er schlägt deshalb vor, die erzählstrategischen Aspekte aus dem stark visuell konnotierten Begriff des Point of View herauszulösen und mit einem passenderen erzählanalytischen Begriff zu fassen: „Pour éviter ce que le terme de vision, de champ et de point de vue ont de trop spécifiquement visuel, je reprendrai ici le terme un peu plus abstrait de focalisation, qui répond [...] à l'expression [...] 'focus of narration'. [Herv. i. O.]“¹⁸¹¹ Genette benennt die Trias aus auktorialem, personalem und figuralem Erzählstandpunkt aus diesem Grund in *Null-Fokalisierung*, *externe Fokalisierung* sowie *interne Fokalisierung* um – das in Verbindung mit seiner Unterscheidung in homo-, hetero- und metadiegetischen Erzähler (s.o.). Ein Problem für das Verständnis und die Anwendung dieses Modells ist aber, dass der Bezugspunkt der von Genette aufgestellten Nomenklatur nicht eindeutig feststeht: Genettes umständliche Termini können sich auf das Gesamtwerk beziehen oder aber auf einen bestimmten Erzähler, der wiederum ein realer Autor, ein personaler Rahmen- oder ein figuraler Binnenerzähler sein kann. So nennt Genette als Beispiel für eine intern fokalisierte und zugleich heterodiegetische Erzählinstanz die Figur der Scheherazade aus *Tausendundeine Nacht*.¹⁸¹² Das trifft aber nur dann zu, wenn diese fiktive Figur als eine Vermittlerin von Binnengeschichten betrachtet wird, in welchen sie als handelnde Figur selbst nicht vorkommt. Als Protagonistin der Rahmengeschichte ist Scheherazade in *Tausendundeine Nacht* jedoch eine fiktive Handlungsträgerin und folglich eine intern fokalisierte, homodiegetische Instanz. Dass also Genettes Terminologie, trotz ihrer formalistischen Ausrichtung, weiterhin stark deutungs- und standpunktabhängig ist, darauf verweist im übrigen auch seine Differenzierung der internen Fokalisierung (Ich-Erzähler) in die drei Unterformen der *fixen*, *variablen* und *multiplen* Fokalisierung: Variable Fokalisierung bestehe im Gegensatz zur fixen aus wechselnden Ich-Erzählern, sodass das Geschehen nacheinander aus verschiedenen Standpunkten vermittelt wird; multiple Fokalisierung stehe hingegen für die wiederholte Ich-perspektivische Vermittlung ein und des selben Handlungsmoments aus verschiedenen figuralen Standpunkten.¹⁸¹³ Genette gibt aber selbst zu bedenken, dass Erzählwerke selten auf nur eine dieser Fokalisierungsformen beschränkt sind: „La formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une oeuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref.“¹⁸¹⁴

Die Anwendbarkeit von Genettes Fokalisierungskonzept wird zudem dadurch geschmälert, dass all die Perspektivenwechsel eines Ich-Erzählers potentiell durch den Wechsel von einem Ich-Erzähler zu einem auktorialen Erzähler oder durch das Erscheinen des realen Autors als einer erzählenden Instanz oder handelnden Figur erweitert werden können, was die narrativen Verhältnisse innerhalb

1810 Ebd., S. 153.

1811 Genette: *Figures III*, S. 206.

1812 Vgl. ebd., S. 255f.

1813 Vgl. ebd., S. 206f.

1814 Ebd., S. 208.

eines Texts erheblich kompliziert. Das Eindringen des autobiografischen Moments in (vorgeblich) rein fiktives Geschehen kann das Phänomen eines zugleich homo- *und* extradiegetischen Erzählers hervorbringen, d.h. einen Erzähler, der zwar Teil des fiktiven Handlungsgeschehens ist, aber zugleich als ein unbeteiligter Erzähler eingeordnet werden kann – Genettes zieht hierzu als Beispiele Marcel Prousts Romane *Jean Santeuil* und *À la recherche du temps perdu* heran, in denen Proust einzelne Figuren und Erzähler als Stellvertreter für bestimmte Abschnitte seiner eigenen Biografie verwendet.¹⁸¹⁵ Was zumindest die Möglichkeiten der aufwändigen Textanalyse angeht, so bietet das Fokalisierungskonzept Genettes insgesamt eine facettenreiche, elaborierte Terminologie.

Weil sämtliche audiovisuellen Vermittlungsformen ihre erzählerischen Inhalte auf den Ebenen des Visuellen und Akustischen verteilen und in komplexer Weise miteinander kombinieren können, spielt die Frage der Fokalisierung in der Filmnarratologie große Rolle.¹⁸¹⁶ Das berührt insbesondere Fragen des Verhältnisses zwischen einer übergeordneten Erzählinstanz und den handelnden Figuren, d.h. Fragen der erzählstrategischen Wissensverteilung auf verschiedenen narrativen Ebenen.¹⁸¹⁷ So weist Deleyto auf den besonderen Wert des Fokalisierungskonzepts für die Filmnarratologie hin: Während es sich bei einem Roman um Narration in Reinform handle, beruhe ein Spielfilm immer auf dem gleichzeitigen Zusammenspiel von Narration, Fokalisation und Repräsentation.¹⁸¹⁸ Folglich urteilt er: „Focalisation is, at any rate, an essential code in film narratives.“¹⁸¹⁹ Ganz ähnlich heißt es in einem Artikel von Silke Horstkotte und Nancy Pedri zu Fragen der narrativen Kopplung von Text und Bild: „Focalization, the filtering of a story through a consciousness prior to and/or embedded within its narrational mediation, is a fundamental analytical concept in narrative theory.“¹⁸²⁰ Die narrative Vermittlung und der Grad an Fokalisierung seien im Fall bildgestützter Erzählungen mehrschichtiger, und daher relativ komplexer und insgesamt schwieriger zu bestimmen, als bei den rein schriftlichen Erzählungen der Prosaliteratur. Der laut Horstkotte/Pedri zentrale Punkt ist die dabei die medienspezifische Mehrstimmigkeit („Multimodalität“) nicht-literarischer Narrative: Comics, Karikaturen und Bildgeschichten vermögen über Bilder und Text, Hörspiele über Geräusch, Musik und Text, und Spielfilme sogar über Bilder, Geräusche, Text und Musik ihre Informationen transportieren – die nichtliterarischen Kanäle der Vermittlung sind daher *multimodal*.¹⁸²¹ Bereits für den Fall bildlicher Narrative urteilen Horstkotte/Pedri zur Anwendbarkeit des Fokalisierungskonzepts kritisch: „[...] graphic narrative's combination of a visual and a verbal track may considerably

1815 Vgl. S. 254ff.

1816 Vgl. Kaul/Palmier: *Die Filmerzählung*, S. 41ff.; Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 119ff.; Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 57ff.; Verstraten: *Film Narratology*, S. 96ff.; Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 99 u. 103.

1817 Vgl. Kuhn: *Narrative Instanzen im Medium Film*, S. 64f.; Schweinitz: *Multiple Logik filmischer Perspektivierung*, S. 86ff.; Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 126ff.

1818 Vgl. Deleyto: *Focalisation in Film Narrative*, S. 165.

1819 Ebd., S. 175.

1820 Silke Horstkotte/Nancy Pedri: *Focalization in Graphic Narrative* [S. 330-357], in: *Narrative*, Vol. 19, No. 3 (October 2011), S. 330.

1821 Vgl. ebd. S. 351f.

complicate the possible permutations of narration and focalization.“¹⁸²² Zugleich verweisen die Autorinnen auf die potentiellen Schwierigkeiten mit Genettes Fokalisierungskonzept im Speziellen: Es sei zwar einerseits ein „pivotal concept for a visual or multimodal narratology“, insbesondere um die auf mehreren Ebenen verlaufende Kanalisierung von Bedeutung und emotionalen Effekten zu beschreiben, doch andererseits müsse man Fokalisierung als eine „incredibly ambiguous category“ ansehen.¹⁸²³ Horstkotte hat das für die Untersuchung des filmischen Erzählens dezidiert festgestellt: „[...] since Gérard Genette first proposed the concept, focalization has remained one of the most problematic, and hotly discussed, areas of narrative theory.“¹⁸²⁴

Zu den Beiträgen, die Genettes Konzept seither zu ergänzen und zu präzisieren beabsichtigen, zählt der Essay von François Jost. Ausgangspunkt sind die Ungereimtheiten bei der Unterscheidung von Point of View und Fokalisierung, weil Genette die Abgrenzung zwischen beiden Begriffen nicht konsequent durchhalte und Point of View sukzessive wieder mit kognitiven Aspekten verknüpfe; mit Aspekten, die er eigentlich unter dem Terminus Fokalisierung fassen und vom visuell konnotierten Begriff des Point of View ablösen wollte.¹⁸²⁵ Um diese Schwachstelle zu beheben, schlägt Jost vor, alle kognitiven Aspekte des Narrativen weiterhin mit Genettes Terminus Fokalisierung zu umschreiben, jedoch auf die visuellen Aspekte den Begriff „Okularisierung“ anzuwenden:

„In order to differentiate visual point of view [...] and cognitive point of view [...], I would propose the following terminology: *ocularization* has to do with the relation between what the camera shows and what the characters are presumed to be seeing; *focalization* designates the cognitive point of view adopted by the narrative, with the equalities or inequalities of knowledge expressed at their full strenght. [Herv. i. O.]“¹⁸²⁶

Allerdings wird aufgrund dieser Unterscheidung nur die ohnehin bereits umständliche narratologische Analyse durch zahlreiche neue Sonderbegriffe angereichert. Und Jost differenziert den visuellen Standpunkt der narrativen Vermittlung sogar noch weiter in *zero ocularisation*, d.h. in die Außenansicht ohne Hinweise auf eine Erzählinstanz, und in *internal ocularization*, d.h. in die subjektivierte Sicht auf ein Geschehen. Letztere unterteilt er in *primary internal ocularization*, d.h. in eine über die Kameraperspektive realisierte subjektive Vermittlung, und in *secondary internal ocularization*, d.h. in eine über die Schnitttechnik realisierte subjektive Vermittlung.¹⁸²⁷ Jost hebt den Wert dieser terminologischen Differenzierung hervor: „[...] the relationship between seeing and knowing is not obligatory. We can see a character and be inside his or her head. Ocularization does not always go hand in hand with focalization.“¹⁸²⁸ Zudem biete sein Okularisierungskonzept der wissenschaftlichen Filmanalyse die Möglichkeit, das Verhältnis zwischen dem figuralen Blick und dem Kamerablick *genau* zu bestimmen, denn „[...] in the cinema there are semiotic criteria which

1822 Ebd., S. 350.

1823 Vgl. ebd., S. 350f.

1824 Horstkotte: *Seeing or Speaking*, S. 171.

1825 Vgl. François Jost: *The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology* [S. 71-80], in: Robert Stam/Alessandra Raengo (Hrsg.): *A Companion to Literature and Film* (Malden u.a., 2004), erstmals 1987 veröffentlicht, S. 73.

1826 Ebd., S. 74.

1827 Vgl. ebd., S. 74ff.

1828 Ebd., S. 79.

enable us to posit with precision the relation between camera position and a character's (or the film's narrator's) point of view.“¹⁸²⁹ Das entspricht ganz dem allgemeinen narratologischen Ideal einer „exakten“ Erzählquellenanalyse und es macht auf die gerade für Bildtonerzählungen charakteristische Problematik aufmerksam, dass der räumlich-optische Standpunkt nicht immer identisch sein muss mit der Erzählperspektive. Mit der Einführung des Begriffs der Okularisierung wird das komplizierte Fokalisierungskonzept aber keineswegs handlicher für die wissenschaftliche Analyse.

Mieke Bals kritische Anmerkungen von 1981 machen schon früh auf ein weiteres Problem in Genettes Ansatz aufmerksam: Genettes Fokalisierungsmodell zeichne sich nicht nur durch eine verwirrende Terminologie aus und fördere somit das Risiko der Missdeutung („risk of terminological interference“),¹⁸³⁰ sondern bleibe ganz wesentlich vom Textstandpunkt und von der Präferenz des jeweiligen Rezipienten abhängig. Es stelle daher keinesfalls ein festes textanalytisches Schema dar, das im Sinne eines Analyseinstrumentariums auf Narrative angewendet werden könnte; je nachdem, an welcher Textstelle und in welcher Erzählsituation die Analyse gerade ansetzt und von welcher Erzählebene sie ausgeht, verändere sich das analytische Begriffsinstrumentarium:

„The subject of the first level is the *extradiegetic* narrator in Genettes's terminology, but only in relation to the diegesis presented in the text it proffers; it may well be at the same time *intradiegetic* in relation to a higher level where it may be an actor. [Herv. i. O.]“¹⁸³¹

Ein solches potentielles Changieren der Begriffe macht die narratologische Analyse kaum präziser. Wie Bals Einwände aufzeigen, gestaltet sich die Verbesserung des problembehafteten Fokalisierungskonzepts schon allein aufgrund seiner immanenten Schwächen überaus schwierig.

Mit ähnlicher Stoßrichtung hat Schmid vorgeschlagen, durch den Verzicht auf die Unterscheidung von extra-, intra- und metadiegetischem Erzähler, zumindest teilweise von der komplizierten Terminologie Genettes abzurücken und stattdessen global von primären, sekundären und tertiären Erzählern zu reden.¹⁸³² Den genau umgekehrten Weg beschreitet Göran Nieragden, der ebenfalls die begrifflichen Unschärfen der narratologischen Perspektivitätsdiskussion bemängelt. Ein Hauptproblem sieht er dabei in der Dichotomie von extern versus intern („somewhat misleading dichotomy 'external versus internal'“).¹⁸³³ Anstatt die Genauigkeit der bereits kursierenden Begriffe zu erhöhen oder deren Anzahl zu reduzieren, plädiert Nieragden dafür, dieses Begriffsinventar zu *erweitern*. Ausgangspunkt dafür ist seine Einsicht,

„[...] that the traditional dichotomy of 'external' versus 'internal' focalization does not do justice to the wealth of existing possibilities and should be replaced by a new system that distinguishes between 'narratorial' and 'figural' focalization both in heterodiegetic and in homodiegetic texts.“¹⁸³⁴

Zusätzlich zu Genettes Unterscheidung in hetero- und homodiegetischem Erzähler stellt Nieragden eine breite Palette von Termini vor, die das Problem der figuralen Fokalisierung lösen helfen sollen.

1829 Ebd., S. 76.

1830 Vgl. Bal: *Notes on Narrative Embedding*, S. 57f.

1831 Ebd., S. 58.

1832 Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 80ff., siehe insbesondere Fußnote Nr. 27, sowie S. 254.

1833 Vgl. Göran Nieragden: *Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements* [S. 685-697], in: *Poetics Today*, Vol. 23, Nr. 4 (Winter 2002), S. 685 u. 694.

1834 Ebd., S. 685-686.

Sein erster Schritt ist die Einführung der zusätzlichen Dichotomie von *isoperspektivischer* und *exoperspektivischer* Fokalisierung: Isoperspektive bezeichnet die Identität von Subjekt und Objekt der Fokalisierung, Exoperspektive deren Nicht-Identität.¹⁸³⁵ Fokalisierung komme zudem stets entweder als *narratoriale* oder als *figurale* Perspektivierung vor, sodass man etwa in einer autobiografischen Nacherzählung mit auktorialem Erzählstandpunkt eine „homodiegetische, exoperspektivische und narratoriale Fokalisierung“ konstatieren könne.¹⁸³⁶ Da aber die figurale Fokalisierung meistens nicht auf einen einzigen fiktiven Handlungsträger beschränkt bleibt, sondern in vielen Erzählungen zwischen verschiedenen Figuren hin und her wechselt, bietet Nieragden eine Differenzierung des Fokalisierungsbegriffs in Mono- und Multifokalisierung an. Letztere sei zudem in eine *singulative* und eine *repetitive* Unterform zu unterscheiden: Singulative Multifokalisierung treffe im Fall von mehreren Figuren ein, die völlig Unterschiedliches sehen, repetitive hingegen dann, wenn gleiches Geschehen aus unterschiedlichen Standpunkten erfahren wird; darüber hinaus sei die repetitive Multifokalisierung in eine *autotelische* und eine *alterotelische* Unter-Unterform zu trennen, da ja mehrere Figuren nacheinander die gleichen Aspekte des Objekts oder aber jeweils unterschiedliche Aspekte des Objekts wahrnehmen können.¹⁸³⁷ Ganz abgesehen davon, dass eine derart umständliche Terminologie für das relativ eng bemessene textwissenschaftliche Problem der erzählstrategischen Wissensverteilung wenig hilfreich erscheint, fällt sie auf die Vermengung von Aspekten der visuellen Perspektive mit Aspekten der narrativen Wissensökonomie zurück – Genette hatte die Einführung seines ursprünglichen Fokalisierungsbegriffs mit eben dieser Unterscheidung begründet. Mit Verweis auf Genettes Ursprungsidee betont auch Deleyto – trotz aller offensichtlichen Schwierigkeiten – ihren Wert und ihre zentrale Rolle für die erzähltheoretische Beschäftigung mit dem Spielfilm. Er vertritt die Ansicht, dass die Narratologie zwar eine Differenzierung in Erzählweise und Perspektive benötige, der dazu eingeführte Begriff Fokalisierung aber zu vage bleibe: „The phrase 'narrating point of view' reveals a confusion between narration and point of view which modern narratology has tried to solve in the field of prose narrative with the introduction of the concept of focalisation.“¹⁸³⁸ Nach Deleyto stehe der Terminus Fokalisierung für die Unterscheidung zwischen der Wahrnehmung und der Darstellung („between those who see [...] and those who speak“) innerhalb eines narrativen Texts, wobei der Fokalisierungsvorgang dem Erzählen selbst vorauslaufe, ja letztlich ein davon unabhängiges Phänomen darstelle.¹⁸³⁹ Weil Deleytos Argumentation eng am Filmmedium orientiert ist, zwingt ihn das zu einer im Vergleich zur literarischen Narratologie etwas abweichenden Sicht auf den Gegenstand: Ein herkömmlicher, abendfüllender Kinofilm mit narrativer Handlung müsse keinen expliziten Erzähler enthalten, wie auch das Medium

1835 Vgl. ebd., S. 690.

1836 Vgl. ebd., S. 689f.

1837 Vgl. ebd., S. 692f.

1838 Deleyto: *Focalisation in Film Narrative*, S. 159.

1839 Vgl. ebd., S. 159f.

„Film“ als Überträger von Bildbewegung grundsätzlich narrativen Charakter habe.¹⁸⁴⁰

Doch Deleyto distanziert sich von Genette, weil dieser eine figurale Fokalisierungsinstanz ablehnt. Stattdessen stimmt er Mieke Bals Annahme zu, dass die Narratologie immer von Fokalisierungsinstanzen ausgehen müsse:

„The initial question, *who sees?*, as opposed to *who speaks?*, becomes inconsistent, as its logical answer, 'the focaliser', is rejected by Genette, who implicitly admits that he would give the same answer to both questions. [...] The separation in the study of a narrative text of time, space and character from focalisation or, if we like, perspective or even point of view, seems to us more appropriate for a full understanding of the way in which a fabula becomes a story. [...] an agent of the fabula can focalise the information that we receive in the text [...]. [Herv. i. O.]“¹⁸⁴¹

Damit steht Deleytos Verständnis Genettes ursprünglichem Grundgedanken entgegen, da er Fokalisierung explizit als ein *visuelles* Konzept verhandeln und damit auf das narrative Verhältnis zwischen dem subjektgebundenen Erzählblick und den Objekten dieses Erzählblicks hinaus will, d.h. auf das Verhältnis von Kameraperspektive und Erzählinhalt. Deleyto zufolge ist die Filmkamera daher kein Substitut für den Erzähler, sondern identisch mit der Fokalisierungsinstanz:

„Jost [...] distinguishes between focalisation and ocularisation. It seems to me, however, that its use in film is unnecessary since both terms designate much the same thing. [...] At a textual level, the focalizer always occupies the position of the camera.“¹⁸⁴²

Im Grunde gehört für Deleyto das Phänomen der Fokalisierung zur Medienspezifik der Kinematografie, weshalb filmhandwerkliche Mittel wie subjektive Kamera (*point of view shot*), Sichtwechsel zwischen Figuren (*eyeline match*), Flashback, Traumsequenz, Schuss-Gegenschuss-Verfahren etc. seiner Ansicht nach in erster Linie Verfahren der *internen Fokalisierung* repräsentieren.¹⁸⁴³

Auch in der neueren Filmnarratologie wird Genettes Konzept aufgegriffen. Mahne wendet es auf das Filmmedium an, weil der Fokalisierungsbegriff hier anzeige, wer für die Wahrnehmungsinhalte verantwortlich sei.¹⁸⁴⁴ Fokalisierung könne figurengebunden und figurenungebunden auftreten, d.h. abhängig von einem oder mehreren Handlungsträgern oder abhängig vom Erzähler. Ihre „radikalste Form“ sei die figurengebundene, sogenannte *subjektive Kamera* – ein filmisches Mittel, bei dem Kameraperspektive und Figurenwahrnehmung weitgehend identisch sind. Die Autorin übernimmt auch die auf Jost zurückgehende Trennung von kognitiv konnotierter Fokalisierung und visuell konnotierter Okularisierung.¹⁸⁴⁵ Und auch Schweinitz spricht Genettes Fokalisierungsbegriff eine große Bedeutung zu. Genette habe als erster die Trennung zwischen Erzählinstanz und figuraler Perspektivierung vorgenommen, ein Schritt, der sich v.a. für den „Film“ eigne, da hier die Perspektive weitgehend mit dem optischen Fokus deckungsgleich sei: „Der Film präsentiert durch die Kamera einen tatsächlich visuellen Blickwinkel, eine *tatsächliche Wahrnehmungsperspektive*. [Herv. i. O.]“¹⁸⁴⁶ Schweinitz erkennt jedoch an, dass es Genette dabei eben nicht um visuelle, sondern hauptsächlich

1840 Vgl. ebd., S. 163f.

1841 Ebd., S. 160-161.

1842 Ebd., S. 166-167.

1843 Vgl. ebd., S. 165 u. 171ff.

1844 Vgl. Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 98.

1845 Vgl. ebd., S. 98ff.

1846 Schweinitz: *Multiple Logik filmischer Perspektivierung*, S. 88.

um narrative Aspekte ging, sodass er den Fokalisierungsbegriff auf Fragen der figuralen „Erlebnisperspektive“ beschränkt: Die damit verbundene, zentrale Frage „Wer erlebt?“ muss Schweinitz zur Folge mit der Suche und Beschreibung eines dazugehörigen *Fokalisators* geklärt werden, d.h. es soll – wie bei Nieragden – das Inventar narratologischer Instanzen um eine Fokalisierungsinstanz erweitern werden.¹⁸⁴⁷ Der Erzähler bilde im Spielfilm nur eine dem Erzähltext eingeschriebene unpersönliche „Hoheit“: Als eine „strukturierende Intentionalität“ sei er lediglich der „narrative Brennpunkt“, d.h. als Bündel aller Ausdrucksmittel (Kameraperspektive, Dialoge, Musik etc.) zu verstehen.¹⁸⁴⁸ Erzählinstanz, Fokalisator und Figur repräsentieren folglich drei verschiedene narratologische Größen. Trotz seiner weitgehenden Orientierung an Genette lehnt Schweinitz aber dessen Unterscheidung in Nullfokalisierung und externe Fokalisierung ab, da diese in Bezug auf das Filmmedium „nicht sinnvoll herstellbar“ sei.¹⁸⁴⁹ Griem/Voigts-Virchow vertreten hingegen die Ansicht, dass der genauen Analyse von Bild-Ton-Verhältnissen in der Filmnarratologie eine zentrale Rolle zukommt und „[...] daß mit dem Begriff der Fokalisierung die durchaus flexiblen Potentiale multiperspektivischer Auffächerung des filmischen Wahrnehmens gut zu erfassen sind.“¹⁸⁵⁰ Genettes Begriff präzisiere ihrer Ansicht nach die narratologische Terminologie, denn er beschreibe letztlich die erzählerische Subjektivierung und helfe dadurch, die „Quelle des Erlebten“ bzw. die Fokalisierungsinstanz bestimmen und analysieren zu können. Weil das Autorenduo zwar den rezeptiven Fokus, aber nicht dessen narrativen Zweck betont, entfernt es sich allerdings von der ursprünglich rein auf die strategische Verteilung von Wissen abzielende Konzeption Genettes. Die erzählstrategischen Funktionen der Fokalisierung erwähnen sie nur im Zusammenhang mit der Tonebene: Diese könne zum Zweck der Rhythmisierung, Kontinuitätsstiftung, Kommentierung, Metaphorisierung, Ironisierung etc. eingesetzt werden. Laut Griem/Voigts-Virchow bleibe aber vieles von der Interpretation der Zuschauer abhängig: „Über die Frage, ob und wie fokalisiert wird, entscheidet [...] letztlich der Rezipient und nicht nur der Film [...].“¹⁸⁵¹ Demnach können weder die narrativen Instanzen, noch der reale Autor bzw. konkrete Sender eines Kommunikats dessen Bedeutungsauslegung völlig beherrschen.

Zum Problem der Eingrenzung des Rahmens möglicher (Fehl-)Interpretationen steuert auch Mahne interessante Einsichten bei. So verweist sie in ihrem narratologischen Modell auf die erhöhte Bedeutung der interpretativen Beteiligung des Filmrezipienten, wenn sie schreibt, dass die im Spielfilm überaus häufig anzutreffende „Darstellung figurengebundener Fokalisierung durch die Montage“ viel stärker als z.B. in der Literatur „über die Induktionsleistung des Betrachters“ gesteuert werde.¹⁸⁵² Horstkotte/Pedri gehen diesbezüglich noch einen Schritt weiter und verallgemeinern

1847 Vgl. ebd., S. 87ff.

1848 Vgl. ebd., S. 93.

1849 Vgl. ebd., S. 95.

1850 Griem/Voigts-Virchow: *Filmnarratologie*, S. 169, vgl. 164ff.

1851 Ebd., S. 170, vgl. S. 167ff.

1852 Vgl. Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 99.

diese Position: „[W]e depart from structuralist concepts of focalization by considering focalization in multimodal narrative as a largely interpretive category that links a text and its reception.“¹⁸⁵³ In ihrem narratologischen Vergleich von literarischen und filmischen Fokalisierungstechniken hat Horstkotte diesen Standpunkt ausführlicher dargestellt. Für sie zeichne sich bereits mit Stanzels Kontinuum der Erzählsituationen eine Problematik ab, die in der Erzähltheorie bis heute evident geblieben ist und zu der Frage führt: Wie lassen sich rezeptionstheoretische Grundkategorien wie Sehen, Wahrnehmen, emotionale Teilnahme oder logisches Nachvollziehen sinnvoll und überzeugend voneinander trennen? Nach Ansicht Horstkottes löse das Fokalisierungskonzept diese Schwierigkeiten nicht, vielmehr zeige sich auch hier der latent interpretative Charakter narratologischer Konzepte („interpretative nature of narratological concepts“), weshalb sie betont:

„[...] a 'cinematic narrator' remains a highly abstract construction that can never coincide with any one character of homodiegetic literary narrative. The identification of a film focalizer is [...] even more speculative. The camera does not usually represent the visual perspective of a focal character but that of the cinematic narrator [...].“¹⁸⁵⁴

Beim Filmnarratologen Verstraten finden sich ähnliche Hinweise auf potentielle Schwierigkeiten in der Unterscheidung von interner und externer Fokalisierung: Die interne Fokalisierung sei im Fall des Spielfilms immer eine externe und interne Fokalisierung zugleich, sodass die Erzähltechnik der internen Fokalisierung stets eine Art doppelte Fokalisierung („double focalization“) bilde.¹⁸⁵⁵ Und Brüssel, der das Fokalisierungskonzept nur indirekt anspricht, gibt immerhin zu bedenken, dass die Kamera im handwerklichen Aufbau zwar nur einen räumlichen Standpunkt einnimmt, dass aber

„[...] ihr räumlicher Standpunkt [...] als *narratoriale* räumliche Perspektive aufgefasst werden [kann] [...]. Ihr Standpunkt korreliert darüber hinaus oftmals eine implizite ideologische Perspektive, indem nämlich die räumliche Beziehung zwischen der Kamera und Objekten Rückschlüsse auf indirekte Wertungen zulässt. [Herv. i. O.]“¹⁸⁵⁶

Durch Schwenks, Fahrten etc. vollführe die Kamera *Handlungen*, sie agiere im Filmgeschehen und könne durch subjektive Perspektiven das Wissen auf verschiedene Handlungsträger verteilen.¹⁸⁵⁷ Solch eine Konkretisierung medienspezifischer Techniken und Strategien der Informationsverteilung weist indirekt den Weg zur Umgehung der Fokalisierungsdiskussion.

Größeren Raum nimmt das Fokalisierungskonzept in den Beiträgen von Pinkas, Heiß und Kuhn ein. Pinkas merkt zunächst kritisch an, dass Genette in seiner Typologie der narrativen Fokalisierung den „Aspekt des Wissens“ mit dem „Aspekt des Sehens“ vermengt habe, obwohl das „zwei grundsätzlich verschiedene Aspekte“ seien.¹⁸⁵⁸ Deshalb schlägt sie vor, sämtliche Fragen der Wissensökonomie unter der Bezeichnung „narrative Informationsvergabe“ zusammenzufassen und so auf den „Grad an Kommunikativität des Erzählten“ abzuheben. Ihre Ausgangsfrage lautet: Wie groß ist der Anteil des diegetischen Wissens, das der fiktive Erzähler dem fiktiven Leser zugänglich macht?¹⁸⁵⁹

Alle Aspekte, die sie mit der „perzeptiven Perspektive“ bzw. mit der „optischen Wahrnehmung der

1853 Horstkotte/Pedri: *Focalization in Graphic Narrative*, S. 351.

1854 Horstkotte: *Seeing or Speaking*, S. 189-190, vgl. S. 172f.

1855 Vgl. Verstraten: *Film Narratology*, S. 40f. u. 96ff.

1856 Brüssel: *Filmisches Erzählen*, S. 53-54.

1857 Vgl. ebd., S. 54.

1858 Vgl. Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 128f.

1859 Vgl. ebd., S. 129f.

erzählten Welt durch die Erzählinstanz“ verknüpft, setzt sie mit der Fokalisierung gleich:

„In Anlehnung an die Terminologie Genettes soll [...] eine Unterscheidung zwischen drei übergeordneten Typen der Perspektive bzw. Fokalisierung im Film gemacht werden, die sich, anders als bei Genette, jedoch nicht aus dem 'Wissen' als dem Grad der Begrenzung der narrativen Informationsvergabe ergibt, sondern daraus, wie stark der Point-of-View der 'Kamera' als dem fiktiven Erzähler des Films jeweils an den subjektiven Point-of-View einer der Figuren der erzählten Welt gebunden ist.“¹⁸⁶⁰

Hatte Genette den Fokalisierungsbegriff eingeführt, um die diffuse Verwendung von Begriffen wie Perspektive, Point of View etc. in der Erzähltheorie zu überwinden, kehrt Pinkas zu diesem Zustand – nunmehr erweitert um den Terminus „Fokalisierung“ – im Grunde genommen wieder zurück. Wie Genette, unterscheidet auch Pinkas zunächst in externe, interne und Nicht-Fokalisierung. Nicht-Fokalisierung bzw. „nonfokalisierte Narration“ liege im Fall einer nicht von Figuren abhängigen, unpersönlichen Kameraperspektive vor bzw. dann, „[...] wenn die 'Kamera' als der fiktive Erzähler des Films aus ihrer eigenen, narratorialen Perspektive erzählt.“¹⁸⁶¹ Hierzu bietet Pinkas noch zwei Untertypen an: „[N]onfokalisierte[] Narration *mit* und *ohne auktorialer Markierung*. [Herv. i. O.]“¹⁸⁶² Erstere komme meist dann vor, wenn Panorama- oder Totalaufnahmen (z.B. als *establishing shot*) ein Geschehen außenperspektivisch fassen und über die Schnitttechnik des *continuity editing* zusammengefügt werden;¹⁸⁶³ letztere liege dann vor, wenn sich der fiktive Erzähler im Geschehen selbst bemerkbar mache. Dazu führt Pinkas aus:

„Eine nonfokalisierte Narration *mit auktorialer Markierung* liegt demgegenüber dann vor, wenn sich der fiktive Erzähler bzw. die 'Kamera' in den Erzählvorgang einschreibt. Am auffälligsten ist dies sicherlich im Fall eines extra- und heterodiegetischen Voice-over-Erzählers, der [...] das filmische Geschehen als körperlose Stimme aus der Distanz kommentiert, sowie bei schriftlichen Adressierungen des fiktiven Zuschauers. [Herv. i. O.]“¹⁸⁶⁴

Hier wird die Kameraperspektive also nicht nur verkürzend mit „Erzähler“ synonym gesetzt, sondern zudem noch auf die Text-, Dialog- und Geräuschebene ausgeweitet. Mit Blick auf die Mehr-
gleichzeitigkeit der Darstellungsweise in Spielfilmen erscheint das jedoch fragwürdig. Laut Pinkas sei die externe Fokalisierung, zusammen mit der nonfokalierten Variante, die häufigste filmische Erzählweise: Sie werde realisiert durch das medienspezifische Mittel, zwar figurale Perspektiven nachvollziehbar zu machen (etwa indem Sichtlinien und räumliche Verhältnisse über die *Schuss-Gegenschuss-Technik* aufgezeigt werden), aber dabei nicht in die jeweils sehenden/wahrnehmenden Figuren einzudringen. Letzteres beschreibe die interne Fokalisierung: Das Eindringen der Kameraperspektive in eine Figur bzw. die Identität von Kamera- und Figurenblick (also der *Point of View* im eigentlichen Sinne).¹⁸⁶⁵ Die Möglichkeit, auch die „auditive Perspektive“ im Zusammenhang mit der Fokalisierungsthematik zu behandeln, streift Pinkas nur kurz, weil diese ihrer Ansicht nach „wesentlich schwieriger zu bestimmen“ sei.¹⁸⁶⁶

Das unternimmt Kuhn in seiner Filmnarratologie. Zunächst erweitert er die bereits relativ komplexe

1860 Ebd., S. 131.

1861 Ebd., S. 131

1862 Ebd., S. 131.

1863 Vgl. ebd., S. 131f.

1864 Ebd., S. 132.

1865 Vgl. ebd., S. 132ff.

1866 Vgl. ebd., S. 135f.

Terminologie des Fokalisierungsmodells, denn seiner Ansicht nach vermitteln Filmnarrative als *Bild-Ton*-Erzählungen eben nicht nur über eine visuelle, sondern auch über eine akkustische Ebene. In audiovisuellen Narrativen erfolge die Selektion, Strukturierung und Subjektivierung von Information sehr häufig auch mit Hilfe der Tonspur. Fokalisierung müsse daher nicht nur in der visuellen, sondern ebenso in der akustischen Dimension betrachtet werden. Kuhn favorisiert deshalb als auditives Pendant zur Okularisierung den von Jost vorgeschlagenen Begriff der *Aurikularisierung*, der für sämtliche akkustischen Fokalisierungsphänomene stehen soll.¹⁸⁶⁷

Kuhn erscheint die Verwendung der Begriffe Fokalisierung, Okularisierung sowie Aurikularisierung sinnvoll, da sich mit ihnen aus seiner Sicht die „relationale Informationsselektion“ in einem Filmgeschehen präziser beschreiben lasse, sodass eine narratologische Werkanalyse die Verteilung des Wissens zwischen verschiedenen Instanzen genauer in den Blick nehmen kann, etwa durch Vergleich zwischen visuellen und sprachlichen Erzählinstanzen, die in der multimodalen Spielfilmnarration nicht zwangsläufig identisch sind.¹⁸⁶⁸ Hierzu führt er zusätzlich zur Genette'schen Terminologie noch „ambivalente“, „unbestimmte“ sowie „doppelte“ Fokalisierungssubtypen ein, merkt aber dazu an, dass die Übergänge zwischen Fokalisierungstypen, z.B. zwischen interner und Nullfokalisierung, oder zwischen ambivalenter und unbestimmter Fokalisierung, fließend seien.¹⁸⁶⁹ Damit eröffnet sich also trotz der grundlegenden, das narratologischen Paradigma insgesamt kennzeichnenden Absicht, eine „exakte“ Theorie des Erzählens ins Leben zu rufen, auch im Zusammenhang mit dem besonders stark differenzierten Fokalisierungsmodell erneut ein gewisser Interpretationsspielraum, auf den viele andere Erzähltheoretiker aufmerksam machen (s.o.).

Kuhn hingegen hält an der Vorstellung fest, man könnte eine Art „exakter“ Erzählwissenschaft betreiben. Ähnlich wie Ryan, die in ihrem Artikel von 2005 als das allgemeine Ziel narratologischer Theoriebildung „precise semantic features“ und „hard and fast rules that specify minimal conditions“ ausruft,¹⁸⁷⁰ betrachtet auch Kuhn sein theoretisches Modell als „eine Erzähltheorie des Films von hohem analytischen Wert“, die streng deskriptiv angelegt ist, d.h. ihren Gegenstand „neutral“ und zugleich möglichst präzise beschreiben möchte, anstatt auf interpretative Zugriffe angewiesen zu sein.¹⁸⁷¹ Im Vordergrund steht eine als faktisch gegeben vorausgesetzte, narrative Struktur, die es zu untersuchen gilt. Ein besonders wichtiges Untersuchungsfeld bilden Erzählperspektive und Fokalisierung, wobei jedoch „ideologische oder normative Perspektivierungen“ ausdrücklich nicht berücksichtigt werden, da sie laut Kuhn „ins Feld der Interpretation führen“ würden.¹⁸⁷² Stattdessen tendiert Kuhns filmnarratologischer Entwurf zur *Einzelwerk- und Totalanalyse* bzw. dazu, sich mit möglichst wenigen Narrativen – im günstigsten Fall nur mit einem einzigen – eingehend ausein-

1867 Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 122f. u. 127ff.; Kuhn: *Narrative Instanzen im Medium Film*, S. 64.

1868 Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 123f.

1869 Vgl. ebd., S. 124f.

1870 Vgl. Ryan: *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*, S. 4f.

1871 Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 3ff., 11 u. 367ff. u. 372.

1872 Vgl. ebd., S. 123.

ander zu setzen. Entsprechend lautet auch seine Empfehlung:

„Theoretisch ist es möglich, die dynamische Informationsrelation zwischen sämtlichen Instanzen und Figuren zu untersuchen und es gibt Filme und Sequenzen, für die abhängig von der Fragestellung eine minutiöse Untersuchung des Wissensverhältnisses verschiedener Instanzen zu unterschiedlichen Figuren zu mehreren Zeitpunkten relevant ist, etwa um die Konstitution von Spannungsbögen zu untersuchen.“¹⁸⁷³

Das dürfte allerdings tatsächlich nur für strikt *narratologische* Fragestellungen gelten – worin liegt der weitere Sinn einer solchen Analyse? Will man den Spannungsbogen einer Geschichte verstehen, dann reicht es meist nicht aus, lediglich zu beleuchten, wie sich die Spannung über die jeweilige Wissensökonomie und sonstige erzählstrategische Mittel aufbaut, denn „Spannung“ als die emotionale und kognitive Anteilnahme an einer Handlung, wird zu einem wesentlichen Teil durch kontextuelle Bezüge erzeugt, etwa durch (relativ) aktuelles Alltags- und Zeitgeschehen – also Themen wie „sozialer Abstieg“, „Kriegsverbrechen“, „Sexualmoral“, „Heiratsabsichten“ etc. –, keineswegs aus den Fokalisierungen allein. Ebenso sind außertextuelle – v.a. medienkulturelle – Einflüsse von Belang, wie etwa die Inhalte und Erzählstrategien in anderen Massenmedien. Es stellt sich zudem die Frage, welchen Erkenntniswert narratologische Einsichten im Zusammenhang mit speziellen Bereichen wie der Fokalisierungsproblematik überhaupt besitzen; etwa, dass die *subjektive Kamera* nichts anderes als eine „interne Fokalisierung bei interner Okularisierung“ darstelle.¹⁸⁷⁴ Dass die Kameraperspektive dynamisch ist, d.h. räumlich und figural hin- und her wechseln kann, ist spätestens seit den 20er Jahren ein Grundzug des Kinofilms und ein Standard im kinematografischen Handwerk. Genettes elaborierte Terminologie, an der bis heute festgehalten wird, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass damit viele bereits existente Einsichten lediglich umbenannt und als vermeintlich neue filmtheoretische Erkenntnisse präsentiert werden.

Wie bei Kuhn, liegt auch bei Heiß der Interessensfokus auf einer akkurat vorgehenden, ihren Gegenstand präzise definierenden sowie das Material sorgfältig analysierenden Erzählquellenforschung. Sie betrachtet den Erzählfilm als ein regelrechtes „Fokalisierungsprogramm“ und sieht Fokalisierung als einen zentralen Bestandteil audiovisueller Perspektivierung an.¹⁸⁷⁵ Im Gegensatz zu Pinkas aber, die v.a. auf die visuelle Komponente hinaus will, spielt für Heiß auch Genettes ursprüngliche Gewichtung erzählstrategischer bzw. „handlungslogischer“ Aspekte eine Rolle. Zu Genettes Fokalisierungstypologie merkt Heiß an:

„Die graduelle Abstufung von Fokalisierungstypen mittels der Wissensverteilung über die erzählte Welt birgt für die Filmanalyse den Vorteil, Erzählperspektive nicht auf optische *point of view*-Strukturen zu reduzieren. Vielmehr wird neben dem erzählperspektivischen Beitrag aller Zeichensysteme auch die jeweils übergeordnete, handlungslogische Fokalisierung berücksichtigt. [Herv. i. O.]“¹⁸⁷⁶

Sie nimmt auch die Unterscheidung in eine auditive und eine visuelle Fokalisierungsdimension vor, jedoch ohne auf Josts ergänzendes Okularisierungskonzept zurückzugreifen. Den eigentlichen Kern bildet für sie die Einsicht, dass die bevorzugte Betrachtung der visuellen Komponente im filmischen

1873 Ebd., S. 125.

1874 Vgl. ebd., S. 140ff.

1875 Vgl. Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 57ff. u. 66.

1876 Ebd., S. 58.

Erzählen zu kurz greift, weil diverse Ausdrucksmittel auf den Ebenen Bild, Ton, Musik und Sprache ebenfalls narrative Bedeutung haben.¹⁸⁷⁷ Ebenso weist die Autorin darauf hin, dass aufgrund der medienspezifischen Multimodalität des Bild-Ton-Erzählens – und zusätzlich zur latenten Polysemie der „Bilder“ – jede narratologische Analyse stark von deutenden Herangehensweisen abhängt:

„Da sich Filme durch ein gleitendes Changieren der Erzählperspektiven auszeichnen und die Unterscheidung extradiegetisch vs. intradiegetisch bzw. heterodiegetisch vs. homodiegetisch lediglich als relationale Größen zu verstehen sind, können die Klassifikationen immer nur einzelne Textteile kategorisieren.“¹⁸⁷⁸

Das mag als eine beachtenswerte Einschränkung der Anwendbarkeit der Genette'schen Terminologie erscheinen, doch es trifft den Kern des Problems. Phänomene wie die narrative Fokalisierung lassen sich keineswegs „exakt“ bestimmen, sondern sie bleiben eine am jeweiligen Material argumentativ zu begründende Auslegungssache. Einen solchen Schluss zieht Heiß allerdings nicht. Ganz im Gegenteil, in Orientierung an Stanzels Theorie der Erzählsituationen unterbreitet die Autorin eine komplizierte „Typologie filmischer Möglichkeiten“ entlang der vier Dimensionen narrative Vermittlung, Erzählebene, mediale Ebene und narrative Perspektivierung, um darauf aufbauend auch im Spielfilm „personalisierte Erzählsituationen zu etablieren“; dies mit Hilfe von Dichotomien wie „personal vs. impersonal“, „explizit vs. implizit“, „extradiegetisch vs. intradiegetisch“ oder „fokalisiert vs. unfokalisiert“.¹⁸⁷⁹ Den zugehörigen methodischen Schritt bildet der weitgehende Verzicht auf außertextliche Einflüsse und Bedeutungen (vgl. 3.6.4.3). Entsprechend schreibt Heiß zu den Leitlinien ihres erzähltheoretischen Entwurfs:

„Zur Beschreibung der an der Bedeutungskonstitution der Filmerzählung beteiligten Instanzen ist das sogenannte kommunikationstheoretische Modell am besten geeignet. In einem Kommunikationsmodell werden die einzelnen Produktions- und Rezeptionsinstanzen eines Erzähltexts unterschieden. Grundlegendes Ziel ist dabei, fiktioninterne von fiktionsexternen Kommunikationsprozessen abzugrenzen.“¹⁸⁸⁰

Im Anschluss daran weist die Autorin zwar daraufhin, dass dies „nicht als rigide Trennung zwischen fiktionsterner und fiktionsexterner Kommunikation zu verstehen“ sei, doch soziologische Aspekte werden in ihrer Theorie nahezu völlig ausgeklammert und die betrachteten „fiktionsexternen“ Einflüsse beschränken sich auf den Regisseur, den (Film-)Autor und das Filmproduktionskollektiv.¹⁸⁸¹ Doch inwieweit sind selbst „fiktionsternere“ Bedeutungen überhaupt ohne einen Kontext nachvollziehbar? Dass die notwendigen außertextlichen Bedeutungen, etwa jene im Zusammenhang des zu einer bestimmten Zeit verbreiteten „Alltagswissens“, in jeder *zeitgenössischen* Rezeption kaum einer Erwähnung bedürfen, weil sie geradezu selbstverständlich sind, dürfte klar sein. Je weiter zurück die Entstehung einer schriftlichen, bildlichen, tonbildlichen oder auf sonstige Weise überlieferten, fiktionalen oder nonfiktionalen Aussage liegt, umso wichtiger wird der Einbezug des näheren und weiteren Entstehungskontexts für das Verständnis dieser Überlieferung. Das bildet ein genuin historisches Problem, das im Hinblick auf Kino, Fernsehen, audiovisuelle Narration etc. umso

1877 Vgl. ebd., S. 66.

1878 Ebd., S. 73

1879 Vgl. ebd., S. 71f.

1880 Ebd., S. 29.

1881 Vgl. ebd., S. 30, 201 u. 283.

dringlicher wird, je länger deren Nutzungspraxis in die Vergangenheit zurückreicht; zumal – wie etwa Ryan, Brüssel, Horstkotte/Pedri u.a. betonen – die Unterscheidung sowohl von Erzählinhalten, als auch von Erzählinstanzen und Fokalisierungen, in nicht geringem Maße eine Eigenleistung auf der Zuschauerseite darstellt. Diese rezeptive Eigenleistung ist zum einen individuell, zum anderen aber, in der Summe, zugleich immer *kollektiv*. In beiden Fällen ist die interpretative Eigenleistung zeitgebunden und kontextabhängig.

Zum filmspezifisch erweiterten Fokalisierungskonzept lassen sich abschließend zwei zentrale Kritikpunkte festhalten: (1) Mit dem Postulat einer Erzählinstanz ist bereits das Problem des Vermittlungsfokus bzw. der narrativen Wissensverteilung erfasst. Erzählstrategie, narrative Wissensökonomie oder Fokalisierung sind austauschbare Begriffe, die im Grunde der gleichen Aufgabe dienen, nämlich aufzuzeigen, *wer* an einer bestimmten Stelle der Erzählung *was* an *wen* vermittelt; (2) damit verknüpft ist Einsicht, dass das Fokalisierungskonzept insbesondere durch die Einführung einer wenig handlichen und teilweise fragwürdigen Terminologie die Beantwortung der detaillierten und hochspezialisierten Fragen zur Wissens- und Wahrnehmungsverteilung innerhalb audiovisueller Narrative erschwert und deren wissenschaftliche Analyse und Interpretation umständlich gestaltet.

III.6.5 Historische Perspektiven in der Narratologie

Welchen Wert besitzt nun die Filmnarratologie für die Geschichtswissenschaft? Anders gefragt: Bietet sie ein – womöglich sogar *neutrales* – Werkzeug der historischen Spielfimquellenanalyse an? Vermag die Anwendung genuin narratologischer Konzepte auf das zahlreiche und vielgestaltige Quellenmaterial aus den Produktionsfeldern Kino, Fernsehen, Computerspiel, Internet etc. forschungspraktische Vorteile erbringen oder zu einem tieferen Quellenverständnis verhelfen? Tatsächlich empfiehlt sich die neuere Narratologie insgesamt als ein interdisziplinäres Werkzeug, das besonders für die Geschichtsforschung von Nutzen sein möchte. Zahlreiche Vertreter des erzähltheoretischen Paradigmas sprechen die Fachhistorie direkt an oder unterbreiten gar Vorschläge zu einer genuin *historischen* Narratologie – konzipiert als neues, überfachliches Forschungsparadigma. Doch was ist mit den zentralen, eigentlich verbindenden Charakterzügen des narratologischen Paradigmas – stehen sie dieser interdisziplinären Programmatik womöglich entgegen?

III.6.5.1 Narratologie als textwissenschaftliche Universalienkunde

In ihrer radikalsten Ausprägung zielen narratologische Theorie und Forschung auf allgemeingültige Gesetze ab. Narratologen betrachten das Erzählen als Teil der *conditio humana* an oder gehen explizit von einer *anthropologischen Konstante* des Narrativen aus.¹⁸⁸² Das Ziel ihrer Bemühungen

1882 Vgl. Brian Richardson: *Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative* [S. 168-175], in: *Style*, Vol.

ist letztlich, von Zeit, Ort und Publikum unabhängige Abstrakta der erzählerischen Vermittlung nachzuweisen. Eine solche „Universalienkunde“ ist keinesfalls ein Relikt der älteren Romantheorie. So führen Kindt/Meister/Schernus führt zu Frage nach der Weiterentwicklung des narratologischen Paradigmas aus:

„[...] contextualization [...] leads, sooner or later, to a methodological dilemma that threatens to undermine the scientific status of narratology itself. Thus, we suggest, the best future for narratology lies in retaining a critical awareness of the fact that it was originally intended to search for and study universals.“¹⁸⁸³

Diese entschiedene Ablehnung der Kontextualisierung, die ja den zentralen methodischen Schritt in der Fachhistorie bildet, mag zunächst verblüffen. Wie kann Kontextualisierung per se als Dilemma aufgefasst werden, das ausgerechnet dem wissenschaftlichen Anspruch entgegenstehe? Das Autor-entrio verweist allerdings – mit Recht – auf den eigentlichen Wesenskern der Narratologie: Nicht um die Verortung und Einbettung des Untersuchungsmaterials geht es hier, sondern um die beständige Ergänzung und Präzisierung des erzähltheoretischen Begriffsinventars. So hält die Historikerin Christa Blümlinger zum Verhältnis von neuerer Filmforschung und geschichtswissenschaftlichen Forschungsinteresse ganz allgemein fest: „[...] jedenfalls aus historischer Perspektive [hat sich] die bloß textimmanente Filmanalyse zugunsten von filmhistorisch verankerten, kontextuellen und intertextuellen Verfahren überlebt.“¹⁸⁸⁴ Hier scheint sich ein kaum zu überbrückender Graben aufzutun, denn die Geringschätzung oder gar die (programmatische!) Ablehnung der Kontextualisierung ist in der Filmtheorie und Filmforschung keineswegs selten, sondern vielmehr der Regelfall. Im Rahmen der Filmerzähltheorie bildet dieser Standpunkt im Grunde das argumentative Pendant zur Annahme, es gebe übergeschichtliche narrative Konstanten bzw. Universalien. Selbst Ryan, die sich als eine Vertreterin der poststrukturalistischen, transmedialen Erzähltheorie positioniert, stellt die Suche nach und die Beschreibung von narrativen Universalien („narrative universals“) in den Mittelpunkt narratologischer Forschungsbemühungen.¹⁸⁸⁵ Nicht nur in der literarischen Narratologie, auch in der Filmnarratologie liegen Hinweise vor, dass es auch hier letztlich um die Feststellung allgemeingültiger Gesetzmäßigkeiten geht, etwa wenn Heiß „transmediale Universalien des Erzählens“ betont oder Brüssel das Erzählen als eine „anthropologische Universalie und Konstante“ ansieht.¹⁸⁸⁶

Narratologische Forschung will in erster Linie systematisch, deskriptiv und analytisch vorgehen. Kindt/Müller heben bei ihrer Ablehnung der Kontextualisierung zugunsten einer rein deskriptiven Erzähltextforschung die „Wertfreiheit“ bzw. „Neutralität“ der narratologisch-textanalytischen Konzepte hervor: Seiner Anlage nach sei das Instrumentarium der narratologischen Forschung vielmehr als ein heuristisches Hilfsmittel zu verstehen und Narratologie habe sich letztlich nicht mit Interpre-

34, H. 2 (2000), S. 168; Nünning/Nünning: *Produktive Grenzüberschreitungen*, S. 9.; Haferland/Meyer: *Einleitung*, S. 3; Schönert: *Was ist und was leistet Narratologie?*, S. 1; Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 9; Claudia Pinkas: *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität* (Berlin u.a., 2010), S. 102.

1883 Meister/Kindt/Schernus: *Introduction: Narratology Beyond Literary Criticism*, S. XV.

1884 Christa Blümlinger: *Editorial* [S. 453-456], in: *ÖZG*, Jg. 8, H. 4 (1997), S. 454.

1885 Ryan: *Narrative Across Media*, S. 34.

1886 Vgl. Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 28; Brüssel: *Filmisches Erzählen*, S. 24f. u. 254.

tationen, sondern allein mit den *differentia specifica* narrativer Texte zu beschäftigen.¹⁸⁸⁷ Diese Ansicht ist eines der verbindenden Momente innerhalb des narratologischen Paradigmas. So urteilt Ansgar Nünning, der im Gegensatz zu Kindt/Müller für die transmediale Weiterentwicklung der Narratologie plädiert ganz ähnlich: „[...] it is the descriptive toolkit of narratology that provides us with the terminological categories needed as the basis for rational argument.“¹⁸⁸⁸

Für Kindt sind Kontextualisierungen, d.h. die Bezugnahme auf textexterne Einflüsse und Bedeutungen, etwa über eine „historische Narratologie“, gerade deshalb abzulehnen, weil sie zwangsläufig empirischen Charakter tragen. Die Narratologie sei aber keine empirische Wissenschaft:

„[...] it should not be concluded [...] that narrative theories are empirical theories. In fact, narratologies are not empirical generalizations but more or less systematized schemes of conceptual stipulations. Such conceptual schemes cannot be validated empirically; on the contrary, they have to be evaluated with regard to criteria like applicability, simplicity, coherence, unity, etc.“¹⁸⁸⁹

Diese Unterscheidung gemahnt an die (überholte) Einteilung der Wissenschaften in solche, die eher empirisch-induktiv verfahren und solche, die sich hauptsächlich der deduktiv-nomologischen Methode bedienen. Narratologie ist nach Ansicht Kindts lediglich für die Erscheinungsweisen des Narrativen zuständig, nicht aber für die weiteren kulturellen Kontexte, in denen Narrative auftreten.¹⁸⁹⁰

In der neueren Filmnarratologie pflanzt sich dieses Verständnis vom Wesen der Erzählforschung fort: Autoren wie Kuhn, Heiß oder Pinkas sehen v.a. in der Deskription und in vornehmlich werk-internen Analysen die zentralen Aufgaben,¹⁸⁹¹ weshalb weiterer Kontext sowie textexterne Einflüsse auch in der Filmnarratologie tendenziell marginalisiert werden (s.u.).

Chatman hat all das in seiner breit angelegten Erzähltheorie vorgezeichnet. Auch bei ihm findet sich eine Argumentation, die rationalistisches und deduktives Vorgehen („rationalist and deductive approach“) favorisiert: Nicht das empirisch fassbare Textmaterial soll im Fokus stehen, sondern eine Theorie der Narration, die auf die Texte angewendet werden soll.¹⁸⁹² Chatman macht zudem auf den größeren wissenschaftlichen Wert deduktiver Schlüsse aufmerksam: „[...] the deduction of literary concepts is more testable and hence more persuasive than their induction.“¹⁸⁹³ Anhand konkreter Erzählungen soll also nur überprüft werden, ob die aufgestellten narratologischen Theoreme wie Instanzen und Erzählsituationen, ausreichend stichhaltig sind. Daher mahnt er an: „The validity of our decisions must rest on the deductive arguments that support them and the consequent design of the whole theory.“¹⁸⁹⁴ Für eine Wissenschaft, die nicht auf Laborversuche zurückgreifen kann, sondern von *individuell gestalteten Texten* abhängt, dürfte das aber eine nur schwer realisierbare Forderung darstellen. Andererseits jedoch soll nach Meinung Chatmans gerade die Untersuchung

1887 Vgl. Kindt/Müller: *Narratology and Interpretation*, S. 415f.

1888 Nünning: *Towards a Cultural and Historical Narratology*, S. 360.

1889 Kindt: *Narratological Expansionism and Its Discontents*, S. 42, vgl. S. 36f.

1890 Vgl. ebd., S.41ff.

1891 Vgl. Kuhn: *Fimnnarratologie*, S. 7ff. u. 367ff.; Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 28ff., 40 u. 283; Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 104ff.

1892 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 17ff.

1893 Ebd., S. 18.

1894 Ebd., S. 222.

einzelner narrativer Texte zur Weiterentwicklung der bereits aufgestellten theoretischen Konzepte dienen. Der Rückgriff auf das empirische Material bleibt daher ein wichtiges Moment:

„Narrative theory has no critical axe to grind. Its objective is a grid of possibilities, through the establishment of the minimal narrative constitutive features. It plots individual texts on the grid and asks whether their accommodation requires adjustments of the grid.“¹⁸⁹⁵

Die Rückwirkung der empirischen Untersuchung eines oder einiger weniger individueller Texte auf eine bereits formulierte Theorie dürfte aber als typisch induktives Vorgehen gelten: Auf Grundlage einzelner empirischer Befunde begründet sich die Modifikation einer Generalisierung. Was daher in Chatmans Argumentation offensichtlich wird, ist der seit den 60er Jahre evident gewordene Drang in den Geisteswissenschaften, ihre Methodik und ihre theoretischen Modelle an den Naturwissenschaften auszurichten. Auch die strukturalistisch beeinflusste, literaturwissenschaftliche Erzähltheorie strebt diese methodische Nivellierung an. Deshalb haben in Chatmans ursprünglichem erzähltheoretischem Entwurf auch hermeneutisches Verstehen, Kontextbezug oder Historisierung als methodische Schritte kaum Bedeutung. Im Gegenteil, den Abgleich von Textinhalten mit Produktions- und Rezeptionsbedingungen, sowie die Erforschung der Wechselwirkungen von Erzählwerken mit dem allgemeinen kulturellen Kontext delegiert Chatman an eine *historische* Literaturforschung: „The codes of verisimilitude require detailed articulation by literary historians so that we can better understand the powerful *unspoken* cultural messages subsumed by most narratives. [Herv. i. O.]“¹⁸⁹⁶ Und zur allgemeinen Bedeutung einer umfassenden Medien-Kontext-Forschung merkt er an: „[...] we need to investigate the complex relations between the media and the abstract discursive structure.“¹⁸⁹⁷ Mit den unausgesprochenen, gesamt-kulturell relevanten Medienbedeutungen ist ein Feld angesprochen, das in erster Linie von einer mentalitätshistorisch perspektivierten Kultur- und Sozialgeschichte bearbeitet werden müsste. Abseits der Würdigung anspruchsvoller, hochkomplexer literarischer Kunst- und Meisterwerke, d.h. orientiert am alltäglichen gesellschaftlichen Leben der „Masse“, dürfte „Literaturgeschichte“ in erster Linie ein Forschungsfeld der Geschichtswissenschaft sein – selbiges gilt für die Erforschung von audiovisuellen Erzählquellen.

III.6.5.2 Der interdisziplinäre Appell an die Geschichtswissenschaft

Seit den 90er Jahren gibt es verstärkte Bemühungen, die Grenzen des narratologischen Paradigmas zu überschreiten und sich den Erkenntnisinteressen, Methoden und Programmen anderer Fächer anzunähern. Dazu zählen direkte Empfehlungen an die Geschichtswissenschaft und Vorschläge zur überfachlichen Zusammenarbeit mit der Historie. So hat Ansgar Nünning 1999 für eine deutlichere Hinwendung der Erzählforschung zu geschichtlichen Fragestellungen plädiert. Er sieht im interdisziplinären Ausgreifen narratologischer Konzepte einen Gewinn für die davon berührten Fachwis-

1895 Ebd., S. 18-19,

1896 Ebd., S. 262.

1897 Ebd., S. 264.

senschaften. Was die Geschichtsforschung angeht, so liegt es laut Nünning nahe, dass man hier dem Beitrag der Literaturproduktion zur Konstruktion von Gesellschaft größere Beachtung schenken sollte.¹⁸⁹⁸ Er spricht explizit die Kulturgeschichte und hier vor allen Dingen die historische Mentalitätsforschung an: „[...] we know altogether too little about the rich and messy domain of the history of narrative forms and the ways in which they are related to cultural history and the history of mentalities.“¹⁸⁹⁹ Schönert zählt Historiker ebenfalls zu den potentiellen Nutznießern der Erzähltheorie:

„Narratologie ist von Bedeutung für alle diejenigen, die im wissenschaftlichen Interesse [...], narrative Texte zum Gewinn von disziplinärem Wissen nutzen (beispielsweise die Psychoanalyse, die Strafrechtswissenschaft oder die Geschichtswissenschaft) und/oder disziplinäres Wissen mit Hilfe von narrativen Texten vermitteln (beispielsweise die Geschichtswissenschaft).“¹⁹⁰⁰

Narratologen gilt die Historie als eine Disziplin, die sich einerseits mit erzählenden Quellen befasst, andererseits aber selber Erzählungen hervorbringe. Deshalb führen Ansgar und Vera Nünning Oral History und Geschichtstheorie als gleichrangige Adressaten von erzähltheoretischen Erkenntnissen und Methoden an.¹⁹⁰¹ Vera Nünning unterstreicht 2012 noch einmal die große disziplinäre Nähe der literaturwissenschaftlichen Erzählforschung zu anderen textwissenschaftlichen Disziplinen wie der Geschichtswissenschaft und sieht hier die größte Schnittmenge in der Untersuchung von „faktualen Geschichten“.¹⁹⁰² Auch Stephan Jaeger hat in Bezug auf das Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Erzähltheorie die Selbstbeobachtung der Fachhistorie im Visier: Die historische Zunft könne nur davon profitieren, wenn „[...] sie die narratologischen Kriterien der Erzählung auf Texte, die dem Diskurs der Geschichtsschreibung zugerechnet werden, anwendet.“¹⁹⁰³ Doch er geht noch einen Schritt weiter und erblickt daneben auch

„[...] die Möglichkeit, bereits die Quellen in ihrer Textualität ernstzunehmen und diese mit narratologischer Kompetenz auf ihre Form hin zu untersuchen. Da historische Quellen nicht als 'geschlossene Kunstwerke' verstehbar sind, die ihre eigene (fiktionale) Welt erschaffen, ist die Wende vom Text zum Kontext an dieser Stelle zwingend. Eine Quelle muss im Rahmen ihrer kontextuellen Bedingungen verortet werden.“¹⁹⁰⁴

Jaegers Empfehlung, historische Quellen besser nicht als hermetische Kunstwerke zu behandeln, leuchtet ebenso ein, wie sein Hinweis auf die Berücksichtigung ihrer Textualität. Historiker werten Primärquellen grundsätzlich entsprechend der konkreten materiellen wie medialen Verfasstheit aus. Die Kardinalfrage lautet aber: Welche weiteren Implikationen haben erzähltheoretische Theoreme, Postulate und Termini? Dienen all diese Theoriebestandteile bzw. „Narratologeme“¹⁹⁰⁵ nicht z.T. auch wissenschaftspolitischen Antrieben? Dass sie ein objektives Werkzeug darstellen, das mag die Literaturwissenschaft gerne behaupten, dennoch könnte solch ein Theorie- und Methodentransfer

1898 Vgl. Nünning: *Towards a Cultural and Historical Narratology*, S. 356f.

1899 Ebd., S. 362.

1900 Schönert: *Zum Status und zur disziplinären Reichweite von Narratologie*, S. 135; vgl. Schönert: *Was ist und was leistet Narratologie?*, S. 2 u. 4.

1901 Vgl. Nünning/Nünning: *Produktive Grenzüberschreitungen*, S. 3f.

1902 Vgl. Nünning: *Narrativität als interdisziplinäre Schlüsselkategorie*, S. 96.

1903 Stephan Jaeger: *Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft* [S. 237-263], in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier, 2002), S. 239.

1904 Ebd., S. 240

1905 Sonja Glauch: *Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte* [S. 149-186], in: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hrsg.): *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven. Trends in Medieval Philology, Vol. 19* (Berlin u.a., 2010), S. 183.

trotz aller vordergründigen sozial- und kulturgeschichtlichen Programmatik nur begrenzten Nutzen haben oder sich sogar kontraproduktiv auswirken – und das gilt nicht nur für die bloße Materialauswertung, sondern auch für die historische Interpretation.

Weil sie sehr wahrscheinlich eben keine neutralen Analysewerkzeuge darstellen, sondern aufgrund ihrer formalästhetischen und strukturalistischen Basis, sowie aufgrund ihrer programmatischen und wissenschaftspolitischen Stoßrichtung ein gewisses Eigenleben führen, ist den narratologischen Konzepten und Begriffen von Seiten der Historie mit Skepsis zu begegnen. Wenn etwa Lohmeier das von Stanzel aufgestellte romantheoretische Modell der Erzählsituationen weitgehend unmodifiziert in ihre Filmtheorie überträgt, dann bleibt das immerhin noch ein literaturwissenschaftlicher Vorgang; und der damit verbundene intermediale Theorie- und Methodenübertrag vom Roman zum Spielfilm zumindest fachwissenschaftlich vertretbar.¹⁹⁰⁶ Dagegen ist die medientheoretische Grundperspektive in der Geschichtsforschung gerade aufgrund der Vielgestaltigkeit des Quellenmaterials (und aufgrund des innerfachlichen Gebots, die eigene Position stets zu objektivieren und auf ein möglichst „neutrales“ Methodeninventar zuzugreifen), von weit größerem Gewicht, selbst wenn auch in der Geschichtswissenschaft reine Textquellen eine exponierte Stellung innehaben.

Anhand von Schmid's narratologischem Entwurf etwa lässt sich diese Problematik aufzeigen. Schmid's Narratologie hat im deutschen Sprachraum eine große Austrahlungskraft über die rein literarische Erzählforschung hinaus und insbesondere auch für die heutige Filmnarratologie.¹⁹⁰⁷ Ähnlich wie Schönert sieht auch Schmid die Narratologie als eine textwissenschaftliche Forschung an, die übergreifende Fragestellungen angeht, etwa warum Narrative überhaupt produziert werden oder welchen Beitrag sie zur Herstellung und Verbreitung von allgemein relevanten Bedeutungen leisten. Im Mittelpunkt stehen dabei die Typologie der Erzählformen, die Beleuchtung textueller und kontextueller Funktionen, die damit verbundenen kognitiven Prozesse, sowie Inhalte, Modi und Absichten der Sinnerzeugung.¹⁹⁰⁸ Schmid geht im Vergleich dazu sogar einen Schritt weiter, wenn er die Narratologie noch weiter fasst zur „Wissenschaft vom Erzählen“: Ein fachwissenschaftliche Grenzen überschreitendes Forschungsparadigma, das sich auf alle Bereiche der erzählerischen Vermittlung erstreckt, also nicht allein auf die Künste – er nennt u.a. „Drama“ und „Film“ –, sondern auch Wissenschaften wie die Historiografie, in der nach Meinung Schmid's ebenfalls erzählt wird.¹⁹⁰⁹ All diese hier vorgestellten, v.a. an die Geschichtswissenschaft gerichteten Empfehlungen gilt es zu berücksichtigen, wenn im Folgenden drei Fragenkomplexe im Fokus stehen, die mit dem Erkenntnispotential historischer Filmerzählquellen auf das Engste verknüpft sind: (a) Das Verhältnis von *Text und Kontext*, (b) die Unterscheidung zwischen *Fakt und Fiktion* sowie (c) die Auffassung vom *Werk als Totalität*.

1906 Vgl. Lohmeier: *Hermeneutische Theorie des Films*, S. 188ff.

1907 Vgl. Brössel: *Filmisches Erzählen*, S. 19ff.; Kuhn: *Fimnarratologie*, S. 81ff.; Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 121ff.

1908 Vgl. Schönert: *Was ist und was leistet Narratologie?*, S. 1.

1909 Vgl. Schmid: *Russische Literaturtheorie und internationale Narratologie*, S. 100f.

III.6.5.3 Vom Text zum Kontext: das Problem der (Re-)Kontextualisierung

Folgt man Chatman, so sind konkrete Handlungen und Ereignisse Ausdruck der Fähigkeit der narrativen Struktur, einen an sich bedeutungslosen Urtext („meaningless ur-text“) mit Bedeutung aufzuladen.¹⁹¹⁰ Narrativität ist demnach ein transtextuelles Strukturphänomen, dem alle Erzählwerke unterworfen sind und die darin enthaltenen Ereignisse, Figuren- und Ortsbeschreibungen stellen Textinformationen dar, die außerhalb des eigentlich narratologischen Untersuchungsfeldes stehen. Dies findet sich auch bei Genette, der im Hinblick auf die möglichen Aufgaben der narrativen Textgröße „Erzähler“ nicht nur das Vermitteln der Geschichte aufzählt, sondern weitere mögliche Funktionen nennt, die der Autor auf den Erzähler übertragen kann: Neben der dirigierenden Rolle in Bezug auf Textorganisation und Informationslenkung kann der Erzähler direkt an den Leser appellieren oder bestimmte Textinhalte beglaubigen; zudem könne der Erzähler jederzeit eine ideologische Funktion ausüben und versuchen, den Leser aufzuklären, zu belehren oder sonstwie zu beeinflussen.¹⁹¹¹

Was aber ist z.B. ein ideologisches Erzählmittel *ohne* seinen Inhalt? Man kann jederzeit eine lange Liste verschiedenster narrativer Funktionen aufführen, weil das Erzählen letztlich nichts anderes ist als Kommunikation. Und weil Kommunikation wiederum im Wesentlichen auf der menschlichen Sprache beruht, verfügt das Erzählen der Anlage nach über die gleiche funktionale Bandbreite wie jede andere sprachliche Aussage, sei sie nun rein deskriptiv, appellativ, normativ etc. Ryan hält hierzu eine wertvolle Einsicht fest: „Because the fictional narrator is a virtual entity [...], its properties are inferred to the reader, and they remain to some extent a matter of personal interpretation.“¹⁹¹² Das weist indirekt auf den unabdingbaren Kontextbezug der Auslegung hin. Doch gerade die Vernachlässigung des grundsätzlichen *Eingebettet-Seins* eines Werks und seiner vielfältigen Aussagen in einen weiteren historischen Kultur- und Gesellschaftszusammenhang kennzeichnet die strukturalistisch geprägte Narratologie insgesamt.

Lohmeier, die sich sogar ausdrücklich gegen strukturalistische Ansätze wendet und stattdessen die Hermeneutik auf das Feld der Filmtheorie zu überführen versucht, fällt an vielen Stellen nur auf strukturalistische Positionen zurück (s.o). Dennoch gibt sie einen wichtigen Hinweis auf die Zeitgebundtheit jedes Text-, Bild- und Filmverständnisses, wenn sie schlussfolgert, „[...] daß Bilder [...] erst durch ihren kommunikativen Kontext als Sprechakte verständlich werden.“¹⁹¹³ Was genau als Kontext herangezogen werden soll, macht Lohmeier nicht genauer klar. Eher nur beiläufig, etwa zur Rolle von Allegorien, merkt sie an, dass Spielfilminhalte ohne den außertextlichen Bezug höchst mehrdeutig bleiben und damit nur schwer zu entziffern seien:

1910 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 24.

1911 Vgl. Genette: *Figures III*, S. 261ff., siehe ähnliches bei Chatman: *Story and Discourse*, S. 219ff.

1912 Ryan: *The Narratorial Functions*, S. 150.

1913 Lohmeier: *Hermeneutische Theorie des Films*, S. 24, vgl. S. XVIff. u. 1ff.

„Wo der allegorische Text darauf vertraut, daß sein aktueller Kontext den Praetext hinreichend klärt, kann eine Allegorie [...] entweder hermetisch oder aber hochgradig mehrdeutig werden, sobald sie aus diesem Kontext herausgelöst erscheint [...]: Werner Fincks 'Gang durch die Kuhherde' könnte, heute und ohne Kenntnis seines historischen Kontextes gelesen, auf alle möglichen verfügbaren Praetexte bezogen werden, eben weil er seinen Rezipienten keine genaueren Anweisungen gibt, wo sie den Praetext suchen sollen.“¹⁹¹⁴

Das trifft wohl nicht nur für Allegorien zu, sondern besitzt globale Gültigkeit: Sinnbildliche Vergleiche, Satire, Doppeldeutigkeiten, Kontrapunkte etc. sind ohne extratextuelle Informationen kaum zu entschlüsseln. Das entscheidende Argument hierfür liefert die Erzähltheorie im Grunde selbst, indem sie das Ereignis zu einem zentralen Bestandteil von Narrativität erhebt.¹⁹¹⁵ In Hinsicht auf das Narrativitätskriterium der „Ereignishaftigkeit“ konstatiert Schmid ganz ähnlich: „Ereignishaftigkeit ist ein kulturell spezifisches und historisch veränderliches Phänomen narrativer Repräsentationen und damit ein Indikator von Mentalitätsstrukturen.“¹⁹¹⁶

In Schmid's Ansatz sind ohnehin zahlreiche – jedoch meist indirekte – Hinweise auf die fundamentale Kontextualität des Erzählens zu finden. So etwa, wenn er konstatiert: „Die Rezeption reduziert die Komplexität des Werks, indem sie jene Relationen auswählt, die in ihrem jeweiligen Horizont als sinntragend identifizierbar werden.“¹⁹¹⁷ Hierin liegt die eigentliche Problematik begründet: Die Bedeutungen eines Texts sind von dem gesellschaftlichen Prozess bestimmt, der das Werk und den Rahmen, in dem es schließlich gedeutet und ausgelegt werden kann, umschließt. Für ein Narrativ gilt damit die gleiche Grundregel wie für jede andere historische Überlieferung: Ob und wie ein persönlicher Brief oder eine öffentliche Rede von einer anonymen Einzelperson *X* verstanden und aufgenommen wurden, das können weder Historiker, noch Politologen, Psychologen oder Soziologen exakt beantworten; jedoch im Zusammenspiel von Kenntnissen sozialer Felder der Kultur (z.B. Zeitungen, Fernsehen, Kino) oder der Politik (z.B. Parteien), sowie in Verbindung mit einem ereignisgeschichtlichen Grundgerüst, kann ein *Netz von Wahrscheinlichkeiten* ausgelegt werden, mit dessen Hilfe sich schließlich eine kollektive Rezeption rekonstruieren und objektivieren lässt. Ist es dann auf Grundlage dieser Rekonstruktion sogar möglich, neue Erkenntnisse und belastbare Hypothesen bezüglich der politischen, kulturellen oder sonstigen Gesellschaftsentwicklung aufzustellen, dann handelt es sich um *historische Mentalitätsforschung* in Reinform.¹⁹¹⁸ Es ist daher kaum von der Hand zu weisen, dass die erzähltheoretische Kategorie „Ereignis“ die Deutung eines Narrativs an dessen Herstellungszeit bindet. Sie ist an sich schon Hinweis auf vergangene Vorstellungswelten, auf das historisch bedingte Sag- und Zeigbare, und letztlich immer auf kollektive Überzeugungen und Mentalitäten. Entsprechend sind laut Schmid die beiden wichtigsten Kriterien für Ereignishaftigkeit *Relevanz* und *Imprädictabilität* (i.e. Unvorhersehbarkeit): Ein Ereignis ist dann relevant, wenn die mit ihm verbundene Zustandsveränderung „in der narrativen Welt als wesentlich empfunden wird“; und es ist umso unvorhersehbarer, je größer der Bruch mit dem „in der jeweiligen

1914 Ebd., S. 341-342..

1915 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 43ff.; Genette: *Figures III*, S. 25ff. u. 113ff.

1916 Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 25.

1917 Ebd., S. 10.

1918 Vgl. Nünning: *Towards a Cultural and Historical Narratology*, S. 360ff., insb. S. 362.

narrativen Welt allgemein Erwarteten“ ist.¹⁹¹⁹ Weil der „reale Leser“ stets ein historisch verortetes Publikum repräsentiert, fügt Schmid ergänzend hinzu: „Die Bewertung der Merkmale Relevanz und Imprädiktabilität ist – zweitens – stark kontextgebunden.“¹⁹²⁰ Demnach wäre nicht nur der Kontext des eigentlichen Erzählwerks selbst, sondern ebenso der Kontext des Lesers bzw. des historischen Publikums ein wichtiger Analysegegenstand der wissenschaftlichen Erzählquellenforschung.

Weil Schmid dieses Kardinalproblem erkannt hat, versucht er den Begriff des Kontexts zu differenzieren und legt vier verschiedene Definitionen des Kontextbegriffs vor. Allerdings – und das ist die erste, folgenreiche Einschränkung – beziehen sich diese Definitionen nicht auf die narrativen Texte selbst, sondern nur auf die „Bewertung der Ereignishaftigkeit“, d.h. nur auf einen Teilaspekt des Narrativitätscharakters dieser Texte. Kontext steht laut Schmid zunächst (1) für das „[...] System der *sozialen Normen und Werte* der Entstehungszeit eines Werks oder der in ihm dargestellten Handlungszeit. [Herv. i. O.]“¹⁹²¹ Von besonderer Bedeutung sei diesbezüglich die „Verletzung sozialer Normen“, wobei es seiner Meinung nach jedoch gilt, die „Bedeutung der Rekonstruktion des sozialen Kontextes der Zeit des Autors oder der dargestellten Epoche“ nicht zu überschätzen, wie es etwa die Sozialphilologie der 70er getan habe.¹⁹²² Das wäre somit eine zweite, folgenreiche Einschränkung des Kontextbegriffs. Die forschungspraktischen Effekte daraus legt er selbst offen:

„Um die Ereignishaftigkeit von *Madame Bovary* zu verstehen, bedarf es keiner besonderen Kenntnisse der Gesellschaftsordnung in Flauberts Zeit, keiner Studien zur Erziehung in französischen Mädchenlyzeen oder zum damaligen Stand der Medizin. [...] Glücklicherweise liefern literarische Werke Informationen über die Normen und Werte ihrer narrativen Welten mehr oder weniger explizit mit. Das ist auch der Grund, warum wir die Ereignisse in Wolframs *Parzival* verstehen können, ohne die Sozialordnung im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts studiert zu haben. [Herv. i. O.]“¹⁹²³

Zunächst widerspricht diese Aussage Schmidts Postulat, dass das *reale Publikum* und dessen historische Situation wichtige Größen in der wissenschaftlichen Analyse der Ereignishaftigkeit bilden. Gerade der Unterschied zwischen der Ereignishaftigkeit in der diegetischen Welt und dem, was in der umgebenden Realität als Ereignis gilt, kann von großer Bedeutung sein. Selbst ohne das ausgeprägt formalistische und werkästhetische Interesse der Narratologie im Allgemeinen mit einzubeziehen, offenbart sich in Schmidts Standpunkt, dass Erzählwerke tendenziell als statische, in sich abgeschlossene Entitäten gelten. Reduziert man das obige Zitat auf die Aussage, dass jedes narrative Erzeugnis für sich alleine stehen kann, dann ist das prinzipiell deckungsgleich mit Ricœurs zentralem hermeneutischen Axiom, das allen Werken die Fähigkeit zur Selbst-Rekontextualisierung zuspricht:

„The peculiarity of the literary work, and indeed of the work as such, is [...] to transcend its own psycho-sociological conditions of production and thereby to open itself to an unlimited series of readings, themselves situated in socio-cultural contexts which are always different. In short, the work *decontextualizes* itself, from the sociological as well as the psychological point of view, and is able to *recontextualize* itself differently in the act of reading.“¹⁹²⁴

1919 Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 16, vgl. S. 15ff.

1920 Ebd., S. 21.

1921 Ebd., S. 21.

1922 Vgl. ebd., S. 21.

1923 Ebd., S. 21.

1924 Paul Ricœur: *Hermeneutics and the critique of ideology* [S. 63-100], in: Paul Ricœur: *Hermeneutics and the human sciences. Essays on language, action and interpretation*, Übers. u. hrsg. von John B. Thompson (Cambridge, 1981), erstmals 1973 in frz. Sprache veröffentlicht, S. 91.

Schmids Narratologie und Ricœurs Hermeneutik treffen sich hier: im Mittelpunkt steht allein der (vornehmlich literarische) Untersuchungsgegenstand, alle Größen außerhalb des Werkes sind im Grunde unwichtig, ob nun die Hersteller und ihre Herstellungsmethoden, das Publikum und dessen Stratifizierung, die allgemeinen Bedingungen der sozialen Praxis des Lesens etc. Beide Standpunkte treiben auf eine methodische Grundentscheidung zu, die man als Tendenz zur profunden Einzelwerkanalyse bezeichnen kann.

Als Kontext für Ereignishaftigkeit könne laut Schmid auch (2) das narrative Wertesystem bzw. die Relationen der Werte der diegetischen Erzählfiguren und -instanzen gelten: „Einen Kontext für die Ereignishaftigkeit bilden insbesondere die individuellen Werte, Normen und Ideologien, die den erzählten, erzählenden und implizierten Sender und Empfängerinstanzen zugeschrieben werden können.“¹⁹²⁵ Mit dieser zweiten Definition wird der Begriff des Kontexts erneut von der Umwelt entkoppelt – diesmal aber vollends auf den Text beschränkt. Dabei bleibt jedoch offen, wie das mit Blick auf die narratologischen Instanzenpaare impliziter Autor/Leser und realer Autor/idealer Leser zu verstehen ist: Je größer die zeitliche Distanz zwischen Werkproduktion und Rezeption wird, desto größer dürfte etwa die Differenz zwischen den Autorintentionen und dem vom Rezipienten unterstellten Adressaten (implizierter Leser) werden. Abgesehen von diesem zeitlichen Distanzproblem ergibt sich für Schmids zweite Kontextbestimmung das Paradox des werkinernen Kontexts. Darauf deutet auch eine von Schmid aufgestellte Faustregel für die Rekonstruktion von Ereignissen: „Vergleiche Beginn und Ende einer Geschichte und betrachte alle explizit und implizit gegebenen Ähnlichkeiten und Kontraste, die mit Anfang und Ende einer Geschichte in Verbindung gebracht werden können.“¹⁹²⁶

Was den eigentlichen, werkexternen Kontext angeht, so wird dieser eingeschränkt durch zwei weitere, sich weitgehend überlappende Bestimmungen Schmids. So müssten insbesondere die (3) literarischen Gattungen einer Zeit sowie der weitere (4) „intertextuelle Kontext“ bzw. die dem Leser geläufigen Prätexte herangezogen werden, um das in einer Erzählung Geläufige wie Ereignishaftes zu erkennen: Die Gattungen und literarischen Richtungen des Entstehungszeitraums legen „bestimmte charakteristische Vorstellungen“ vom jeweils typisch Ereignishaften nahe, einen gattungsspezifischen „Ereigniskode“, ebenso wie die Prätexte des jeweiligen Autors, sein literarisches Lebenswerk, wichtige Vorkenntnisse liefern können.¹⁹²⁷ Beides meint also in erster Linie literarische Quellen die heranzuziehen sind. Unter Berufung auf Šklovski resümiert Schmid daher: „[...] man [kann] sagen, dass die Literatur stärker vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Literatur wahrgenommen wird als vor dem Hintergrund des realen Lebens.“¹⁹²⁸

In allen vier Teilbestimmungen des Kontextbegriffs schneidet Schmid den möglichen Kontext auf

1925 Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 22.

1926 Ebd., S. 24.

1927 Vgl. ebd., S. 22f.

1928 Ebd., S. 23.

einen *wahrscheinlichen* Kontext zu. Sein Kontextbegriff ist keinesfalls identisch mit „historischer Kontext“, denn die sich z.T. überdeckenden Bestimmungen (1) und (2) lenken auf eine werkimmanente Analyse hin, während die ebenfalls nahe beieinander liegenden Bestimmungen (3) und (4) hingegen auf das spezielle Feld der Romanliteratur verweisen. Beides dürfte den interdisziplinären Wert der narratologischen Kontextanalyse vermindern.

Ein zweiter Kritikpunkt an Schmid's Auffassung von Kontext betrifft den Fokus auf dem „Ereignishaften“: Die Gründe für die zeitgenössische Ausstrahlungskraft eines Narrativs werden zugunsten einer werkimmanenten Ereignishaftigkeit bestimmter Erzählinhalte ausgeblendet. Das Ereignis, im Sinne des Unvorhergesehenen und überraschend eintretenden, muss aber nicht zwangsläufig das zu jeder Zeit bestimmende Charakteristikum von Erzählungen sein; wie es auch keinen Grund gibt, das Rituelle, sich Wiederholende außer Acht zu lassen. Ereignis- und Ritualcharakter bedingen sich gegenseitig, denn die Ereignishaftigkeit wird ja nur über bestimmte Themen, Motive, Handlungsstränge oder Erzählweisen innerhalb des Konventionellen transportiert.

Der Fokus auf dem Ereignishaften schränkt potentielle mentalitätshistorische Untersuchungen von Erzählquellen auf das im Herstellungskontext *bewusst* als Ereignis wahrgenommene ein. Schmid mag dieses Problem erkannt haben, weshalb er nicht nur für eine „Ästhetik der Abweichung“ (in Anlehnung an die zentrale formalistische Verfremdungsthese Šklovskijs) plädiert, sondern ihr auch eine „Ästhetik der Wiederholung“ zur Seite gestellt wissen möchte. Ausgangspunkt dafür ist Schmid's Beobachtung, dass zahlreiche Narrative nicht nur einmal, sondern mehrfach – in manchen Fällen geradezu rituell – konsumiert werden. Die Landung des Christoph Kolumbus in Amerika, deren in den USA und in Spanien jährlich im Rahmen eines Feiertages erinnert wird, ist letztlich genauso ein rituelles, institutionalisiertes Narrativ wie der nationale Mythos von der *City Upon the Hill*, die biblische Landnahme Israels oder gänzlich zeitgeschichtliche massenmediale Phänomene wie die periodische Kinoaufführung von *Casablanca*, die über eine Dekade hinweg wöchentlich ausgestrahlte TV-Serie *Dallas*, der sonntägliche *Tatort* im deutschen Fernsehen, langlebige Hefromanreihen wie *Der Landser* oder *Rote Laterne*, oder unregelmäßig fortgesetzte Kinospetakel wie *Starwars*. Die aus der Literaturwissenschaft stammende Narratologie ist jedoch nicht auf eine solchermaßen erweiterte Perspektive ausgelegt. Im Roman und v.a. in als weitgehend autonom deklarierten, literarischen Kunstwerken sieht sie ihren genuinen Forschungsbereich. Die Ereignishaftigkeit der dramatischen, motivischen, thematischen oder formalen erzählhandwerklichen Mittel in der anspruchsvollen Literatur ist meist um facettenreicher als in rituellen Erzählungen. Es können dabei sogar *rein narratologische* Erzählereignisse untersucht werden, d.h. solche Textdetails, die sich nur auf die Vermittlung zu beziehen scheinen: nicht-diegetische, metanarrative Kommentare, Instanzen-, Tempus- und Moduswechsel, Brüche mit Chronologie und Kausalität etc. Schmid weist darauf hin, dass in Šklovskijs „formalistischer Ästhetik“ der Einsatz von Mitteln, die Effekte wie

Abweichung oder Verfremdung fördern, als eine Tugend gelte.¹⁹²⁹ Schmid gibt jedoch zu bedenken, dass auch die „Ästhetik der Wiederholung“ von Bedeutung sein könne, wobei er diese Kritik soweit nuanciert, bis sie im Grunde erneut auf die Minimierung von Kontextualisierungen hinausläuft:

„Wenn sich das Erzählen in der Befriedigung des Verlangens nach dem 'Neuen' erschöpfte, womit erklärt sich dann das offensichtliche Vergnügen am Bekannten und Wiederholten. Stellt der Leser oder Zuschauer sozusagen die Zeiger zurück, als ob er nicht den typischen Gang der Handlung konnte, vergisst er jedesmal das ihm bekannte *script* der Handlung, oder konzentriert er sich, mit der Stereotype vertraut, auf andere Komponenten des Werks, etwa die sogenannte 'Form'. Letzteres gilt vielleicht für die wiederholte Lektüre künstlerischer Literatur durch einen erfahrenen Leser, aber kaum für die Leserinnen von Ärzteromanen und die Liebhaber von Krimiserien.“¹⁹³⁰

Es wird zum Einen nicht deutlich genug zwischen zeitgenössischen und nachgeborenen Lesern unterschieden, zum Anderen reicht die vorgeblich an Mentalitäten interessierte Programmatik nicht so weit, um die *Praxis der Nutzung* von Erzählquellen ebenfalls dem eigentlichen Gegenstandsbereich hinzuzurechnen. Der von Schmid erwähnte „erfahrene Leser“ und ebenso die „künstlerische Literatur“ sind beides vermutlich erst die Ergebnisse langfristiger und vielschichtiger Mentalitätenprozesse des 18. und 19. Jahrhunderts; aber sie sind sicherlich kein überzeitliches Faktum, das man der „iterativen“ Alltagsnutzung durch gewöhnliche Durchschnittsleser gegenüberstellen kann. Die von Schmid in diesem Zusammenhang erwähnten literarischen Beispiele – anspruchsvolle Werke von Autoren wie Dostoevski, Tolstoj oder Čechov – können kaum als die Durchschnittsprosa ihrer Zeit gehandelt werden, sondern repräsentieren einerseits Vertreter des nationalen russischen Literaturpantheons und andererseits Vertreter einer kanonisierten Weltliteratur.¹⁹³¹

Am Ende seines Exkurses zum narratologischen Konzept der Ereignishaftigkeit und zu den beiden gegeneinander laufenden Ästhetiken der Nutzung von Erzählliteratur merkt Schmid an: „Die Proportionen der beiden Ästhetiken werden in verschiedenen Zeiten, Kulturen, Gattungen unterschiedlich sein. Sie vermitteln unterschiedliche Arten der Freude und sprechen unterschiedliche Lesertypen an.“¹⁹³² Ein Begriff wie „Vergnügen“ mag bestimmte Bilder evozieren, letztlich aber ist er genauso unpräzise und inhaltsleer wie der ebenfalls häufig im Zusammenhang mit Populärkultur auftretende Begriff „Unterhaltung“. Denn die eigentliche Frage lautet: Wer fühlt sich wann, weshalb und unter welchen Voraussetzungen vergnügt, unterhalten usw.? Wie Lohmeiers Filmtheorie und, im Hinblick auf Werkautonomie und Selbst-(Re)Kontextualisierung, ebenso die nahezu identischen Standpunkte von Schmid und Ricœur aufzeigen, gibt es starke Berührungspunkte zwischen Hermeneutik und strukturalistischer Narratologie. So stellt Pettersson in Bezug auf Ricœurs Rekontextualisierungsthese (s.o.) zu den Gemeinsamkeiten von Narratologie und Hermeneutik fest:

„[...] both usually view the work in isolation [...]. [B]oth focus on the text and, by making the reader's experience of it 'objective' and 'intra-textual' and claiming that the reader's subjectivity is mainly triggered in by the text, Ricœur attempts to draw the two approaches closer together. [...] In my opinion, a literary work cannot decontextualise itself; interpreting a work can never remain 'intra-textual', let alone 'objective'; and, as an artefact, a work cannot act as an agent by supposedly providing readers with their 'dimension of subjectivity'“¹⁹³³

1929 Vgl. ebd., S. 28ff.

1930 Ebd., S. 28-29.

1931 Vgl. ebd., S. 23ff.

1932 Ebd., S. 30.

1933 Bo Pettersson: *Narratology and Hermeneutics* [S. 9-34], in: Sandra Heinen (Hrsg.): *Narratology in the Age of*

Petterssons kritische Hinweise dürften nicht nur für die literarische und meist in Romanform dargebrachte, sondern ausnahmslos für jegliche Überlieferung gelten. Neben seiner plausiblen und zutreffenden Kritik ergibt sich hier noch ein weiteres Problem, das im Zusammenhang mit einer historisch gewendeten Narratologie auftritt und welches direkt an das Rekontextualisierungspostulat anschließt. Ähnliches lässt sich zum Grundproblem der *Fiktionalität* sagen.

III.6.5.4 Zur Oszillation zwischen Fiktionalität und Faktizität in Erzählwerken

Der Gestus des Erzählens ist sehr eng beheimatet zu kommunikativen Handlungen wie dem Kolportieren, Vorgeben, Erfinden etc. Für die Narratologie müsste die Frage nach der Fiktionalität daher im Mittelpunkt stehen, denn sie lässt sich kaum von ihrem wichtigsten Materialfeld Romanliteratur ablösen; und auch für die Beschäftigung mit Bildtonerzählquellen wie Spielfilmen bildet das eine Kernfrage. Obwohl herkömmliche Filmtheorien ihren Gegenstand in den meisten Fällen verkürzend als „Film“ titulieren, beziehen sie sich nahezu ausschließlich auf fiktionale Spielfilme.¹⁹³⁴ Hinsichtlich des Filmmediums unterstreicht Ryan die Affinität zum Fiktionalen: „In film, fiction is more widespread than documentary, and it is hard to find cases that fall in the middle.“¹⁹³⁵ Offensichtlich lautet die Frage für Roman wie Spielfilm gleich: Wie kann man Fiktion von Fakten, „Diegese“ von bloßer Deskription, Imagination von bloßer Repräsentation unterscheiden? Wie kann das Publikum erkennen, ob diese oder jene Passage einer Erzählung rein deskriptiv oder aber satirisch, parodistisch, (auto-)biografisch oder völlig fiktional angelegt ist? Narratologen wie Schmid und Schönert insistieren darauf, dass die Narratologie ein breites Forschungsfeld, ja mithin die „Wissenschaft vom Erzählen“ sei, zu deren Aufgabe gehöre, zu erforschen, warum, mit welchen Absichten und mit welchen Wirkungen erzählt wird.¹⁹³⁶ In Widerspruch dazu postuliert Schönert jedoch: „Die Unterscheidung von 'fiktional' und 'faktual' ist keine Aufgabe für die Narratologie, sondern für die Texttheorie im Zuge einer allgemeinen Textwissenschaft.“¹⁹³⁷ Im Grunde folgen Filmnarratologen wie Brüssel, Kuhn und Heiß diesem Pfad indirekt, wenn sie in ihren Arbeiten das Problem der Fiktionalität im Hinblick auf Narrativität, Ereignishaftigkeit bzw. Erzählwürdigkeit weitestgehend ausklammern.¹⁹³⁸ Abgesehen davon, dass eine solche „allgemeine Textwissenschaft“ noch in weiter Ferne liegt, steht dieses Postulat im Widerspruch zu Schönerts Empfehlung der Narratologie als einem Instrumentarium für die Geschichtswissenschaft (vgl. 3.6.4.2).

Wollte die Narratologie tatsächlich *historisch* vorgehen, dann müsste sie stets danach fragen, ob und

Cross-Disciplinary Narrative Research (Berlin u.a., 2009), S. 14, vgl. S. 13ff.

1934 Vgl. Kaul/Palmier: *Die Filmerzählung*, S. 7; Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 103.

1935 Ryan: *Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media*, S. 23.

1936 Vgl. Schönert: *Zum Status und zur disziplinären Reichweite von Narratologie*, S. 131ff.; Schmid: *Russische Literaturtheorie und internationale Narratologie*, S. 101; Martinéz/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 21f.

1937 Schönert: *Zum Status und zur disziplinären Reichweite von Narratologie*, S. 134.

1938 Vgl. Brüssel: *Filmisches Erzählen*, S. 42, 44 u. 47ff.; Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 69ff.; Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 201ff. u. 283ff.; Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 66ff. u. 95ff.; Verstraten: *Film Narratology*, S. 12ff.

in welchem Maße die Inhalte von Erzählquellen faktisch oder fiktional sind, d.h. inwieweit Symbolik, Realbezüge, ironische Konnotationen usw. den Inhalt ausmachen, die Erzählstruktur (sowie deren Verständnis) bestimmen oder die Wahrnehmung von Sendeinstanzen beeinflussen. Der Literaturtheoretiker Geir Farnes fasst den kleinsten gemeinsamen Nenner aller narratologischen Bestimmungsversuche von *Fiktionalität* zusammen: „While non-fiction refers to reality and is expected to render the truth, fiction is a product of imagination which cannot be tested for truth or falsity.“¹⁹³⁹ Diese relativ ungenaue Bestimmung ergibt für die Narratologie das Problem, dass Fiktion weitgehend identisch bleibt mit Roman und Spielfilm. Haferland/Meyer werfen die Frage auf, ob inhaltlich gedehnte, über mehrere Epochen reichende Begriffe wie Fiktionalität am Ende nicht zu unscharf werden und ob man daher „[...] nicht Schnitte setzt und Fiktionalität an notwendigen und hinreichenden Bedingungen festmacht, die erfüllt sein müssen.“¹⁹⁴⁰ Schmid erkennt ebenfalls das Gewicht einer genaueren Unterscheidung von Tatsachen und Imaginationen auch für die wissenschaftliche Erzählforschung an, wenn er die Frage stellt: „Wodurch unterscheidet sich das Erzählen im Kunstwerk vom lebensweltlichen Erzählen?“¹⁹⁴¹ Diese Frage berührt das zentrale Problem des historischen Quellencharakters von Erzählungen: Wenn schon nicht reine Tatsachen, welches historischen Erkenntnisse lassen sich sonst aus imaginierten Szenarien gewinnen? Lässt sich Fiktion überhaupt auf sinnvolle Weise von Narration abgrenzen? Schmid versucht zwischen einem „Begriff des Fiktionalen“ und einem „Begriff des Fiktiven“ zu differenzieren:

„Der Begriff des Fiktionalen charakterisiert den Text, der Begriff des Fiktiven bezeichnet dagegen den Status des im fiktionalen Text *Dargestellten*. [...] Während dem Fiktiven das Reale gegenübersteht, ist der Gegenbegriff des Fiktionalen das *Faktuale*. [...] Fiktion wäre vielmehr zu verstehen als die *Darstellung* einer eigenen, autonomen, innerliterarischen Wirklichkeit. [Herv. i. O.]“¹⁹⁴²

Eine solche Differenzierung mag der Konzentration auf werkinterne Analysen dienen, erscheint jedoch kaum plausibel und verdoppelt das Problem letzten Endes nur, indem sie Begriffsdiskussion lediglich verlagert.

Weil die gesamte Narratologie vorwiegend an *intratextuellen* Gegebenheiten interessiert ist, kann die diesbezüglich von Martínez/Scheffel formulierte Frage als paradigmatisch gelten: „Are there any characteristics of fictionality that do not depend upon context?“¹⁹⁴³ Diese Fiktionalitätsproblematik betrifft im übrigen nicht allein und auch nicht in erster Linie den Roman (bzw. rein schriftliche Erzählformen), sondern, wie Ryan unterstreicht, gleichermaßen auch den Spielfilm: „If there is one medium besides language for which the distinction between fiction and non-fiction is unanimously considered relevant, both by theorists and by the public at large, this medium is film.“¹⁹⁴⁴ In ähnlicher Weise äußert sich auch Hickethier zu Spielfilmen: Weil sie meist „allgemein menschliche“ Grundprobleme mit zwar weitgehend imaginierten, aber doch immer möglichen

1939 Geir Farnes: *Literary Fiction: The Ways We Read Narrative Literature* (New York u.a., 2014), S. 8.

1940 Haferland/Meyer: *Einleitung*, S. 5.

1941 Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 31.

1942 Ebd., S. 31.

1943 Martínez/Scheffel: *Narratology and Theory of Fiction*, S. 222.

1944 Ryan: *Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media*, S. 16.

Welten verbinden, „die sehr wohl ganz in unserem Alltag wurzeln“, repräsentieren sie seiner Ansicht nach eine „Grauzone zwischen dem Faktischen und dem Fiktionalen“.¹⁹⁴⁵ Ein bis heute diskutierter Lösungsansatz für das Fiktionalitätsproblem stammt von Käte Hamburger. Ihr zufolge sei Fiktionalität eine innertextliche Qualität, zu deren Merkmalen sie v.a. das „epische Präteritum“, die Darstellung „innerer Vorgänge“ (einschließlich der *erlebten Rede*) mit Hilfe eines allwissenden Erzählers, sowie die grundsätzliche „Zeitlosigkeit der Fiktion“ zählt.¹⁹⁴⁶ Besonderes Gewicht haben in Hamburgers Romantheorie adverbiale Bestimmungen, also die „deiktischen Zeitadverbien“ des epischen Präteritums, sowie insbesondere die fiktionalen „Raumdeiktika“, die auf dichterische Erzählzusammenhänge hinweisen – ein Text wäre mit ihrer Hilfe ohne viel Aufwand als „Fiktion“ zu identifizieren.¹⁹⁴⁷

Auf Hamburgers Ansatz rekurrieren bis heute narratologische Bestimmungsversuche von Fiktionalität. Im Zusammenhang mit den von ihm diskutierten „intratextual criterias“ nennt Farner ihren Vorschlag, den allwissenden Erzähler und die Darstellung mentaler Vorgänge als ein Kriterium anzusehen, als brauchbar.¹⁹⁴⁸ Selbst eine „post-klassische“ Narratologin wie Ryan bleibt einer solchen, werk- und literaturzentrierten Sichtweise zu weiten Teilen treu, wenn sie als Kriterien der Fiktionalität „pretense, make-believe and the display of an imaginary world for its own sake“ vorschlägt.¹⁹⁴⁹ Das Fiktionale soll jedoch nicht nur an kleinsten, diskreten Textbausteinen erkennbar sein, sondern es bleibt die Kenntnis des illusorischen Charakters der Inhalte bzw. das „judgement of fictionality“ entscheidend. Erst die Tatsache, dass alles Vortäuschen des Autors, alle seine Manipulationen und Imaginationen als solche ausgewiesen werden oder doch zumindest als solche erkennbar seien, unterscheidet die fiktionale Narration von der nicht-fiktionalen Lüge:

„[...] one cannot always tell whether or not a text is fiction by inspecting the text. [...] While a text of non-fiction cannot use fictional devices without losing its credibility, a fictional text can always imitate non-fiction. It follows that fictionality is not a semantic property of texts, nor a stylistic one, but a pragmatic feature that tells us what to do with the text.“¹⁹⁵⁰

Auf den ersten Blick ist das ein gewichtiges Argument für eine kontextuelle und damit notgedrungen *historische* Pragmatik der transmedialen Erzählwerkanalyse. Ryan integriert dieses pragmatische Moment sogar in ihre Definition des fiktionalen Spielfilms: „Fiction film [...] captures simulated events that do not count in the real world, namely the role-playing of the actors, and it relies on the pretense that the actors really are the characters.“¹⁹⁵¹ Auch hier bildet ein bestimmtes Vorwissen über den Grad an Fiktionalität die Grundlage für die Nutzung. Erst die Kenntnis, dass all die darin handelnden Figuren nur Schauspieler sind und die Handlung nur gestellt ist, ermöglicht das eigentliche Spielfilmerlebnis. Ryans Rekurs auf „fictional devices“ weist jedoch in die entgegen-

1945 Vgl. Hickethier: *Erzählen mit Bildern*, S. 93f.

1946 Vgl. Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1977), 3. Auflage, S. 56ff.

1947 Vgl. ebd., S. 59ff. u. S. 104ff.

1948 Vgl. Farner: *Literary Fiction*, S. 8f.

1949 Vgl. Ryan: *Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media*, S. 25, vgl. 12ff.

1950 Ebd., S. 9-10, vgl. S. 14f.

1951 Vgl. ebd., S. 17.

gesetzte Richtung.¹⁹⁵²

Einen ähnlichen Weg wie Ryan beschreiten auch Martínez/Scheffel mit ihrem Versuch, die Theorie Hamburgers gewissermaßen zu aktualisieren: „Are there any characteristics of fictionality that do not depend on context?“¹⁹⁵³ Die beiden Autoren stellen sie zunächst fest, dass Hamburger in *Logik der Dichtung* nicht konsequent genug vorgegangen sei:

„[...] Hamburger does not fully exhaust the implications of her theory. In fact, she does not delineate entirely the logical consequences of her incisive definition of literary fiction as appearance of reality ('Schein der Wirklichkeit'), in the sense of an imaginary objectivity. Her definition of the relationship between narration and narrated, in the sense of a functional connection, and her observation of the modification of the temporal system of language applies only if we consider the utterances of fictional speech from outside, i.e. from their real context and in their relationship with a historical reality.“¹⁹⁵⁴

Da Martínez/Scheffel einerseits ebenfalls die Ansicht vertreten, dass fiktionale von nicht-fiktionalen Erzählungen eindeutig zu trennen seien, sehen sie die Lösung für das Dilemma in ihrem Postulat der Zweigleisigkeit narrativer Kommunikation:

„The fictional narrative is, at the same time, part of a real and of an imaginary communication, and therefore consists both of 'real-authentic' and of 'imaginary-inauthentic' sentences (that is, imaginary 'Wirklichkeitsaussagen' in Hamburger's sense).“¹⁹⁵⁵

Im Grunde rekuriert dies auf die Unterscheidung zwischen einem realen Autor und einem abstrakten Autor, die laut Erzähltheorie auf verschiedenen narrativen Kommunikationsebenen vermitteln, während Hamburger im Gegensatz dazu das Konzept des abstrakten Autors ablehnt. Nimmt man das Postulat von Martínez/Scheffel zur Grundlage, dann bietet sich die Möglichkeit, „Wirklichkeitsaussagen“ rein werkintern zu überprüfen. Laut Martínez/Scheffel gibt es, neben den von Hamburger angeführten textuellen Merkmalen, noch weitere Kriterien, anhand derer ein Text als fiktional oder faktual einzuordnen sei. Die Autoren stellen mehrere Unterscheidungskriterien vor: Dazu gehören (a) die Authentizität der vom Autor/Erzähler geschilderten Erfahrungen, (b) das Auftreten narrativer Strukturelemente und Techniken, (c) der Wahrheitsanspruch des Texts („truth claim“), (e) sein Realitätsbezug („reference to reality“) und (d) der Grad seiner Glaubwürdigkeit („claim for credibility“).¹⁹⁵⁶ Überraschender Weise sind all das jedoch Kriterien, die teilweise oder gar ausschließlich die Einbeziehung außertextlicher Informationen erfordern. Dazu schreiben Martínez/Scheffel:

„[...] we have analyzed some examples of factual narratives which [...] seem at first sight to subvert the distinction between fictional and factual narratives. Our analysis has shown, however, that far from abandoning the referential function they adhere to a truth-claim that separates them quite clearly from fictional forms of narrative. We arrive to the conclusion that, contrary to some trendy commonplaces in recent cultural criticism, the distinction remains basically valid [...]. Fictional narratives possess specific features which separate them from factual narratives.“¹⁹⁵⁷

Anstatt also eine *pragmatische* Herangehensweise, d.h. eine dezidiert historisch-kritische Kontextanalyse, als adäquate Methode zur Unterscheidung von fiktionalen und faktualen Narrativen einzufordern, neigen Martínez/Scheffel weiterhin der Ansicht zu, man könne über textimmanente, for-

1952 Ebd., S. 25.

1953 Martínez/Scheffel: *Narratology and Theory of Fictionality*, S. 222.

1954 Ebd., S. 226.

1955 Ebd., S. 227, vgl. S. 226f.

1956 Vgl. ebd., S. 228ff.

1957 Ebd., S. 234.

malästhetische Analysen den Grundcharakter von Textinhalten bestimmen.

Angesichts derartiger Probleme mit der Bestimmung des Fiktionsbegriffs erscheint es fraglich, ob das „Kriterium der Fiktionalität“ tatsächlich „relativ unproblematisch auch für den Film übernommen werden [kann]“, wie die Filmnarratologin Pinkas urteilt.¹⁹⁵⁸ Pinkas betrachtet fiktionale Texte als solche Texte, die nicht für sich selbst stehen, sondern eine „nach dem Muster der Realität gestaltete, fiktive Welt repräsentieren“.¹⁹⁵⁹ Diese Deutung erscheint unzutreffend, denn jeder Text enthält Informationen, die auf etwas anderes, d.h. auf Objekte und Prozesse außerhalb des Texts hindeuten. Wie ein Kochrezept oder ein Horoskop, so evoziert auch jede nicht-reale Erzählung auf Sachverhalte, die von Hörern, Lesern, Zuschauern individuell konstruiert, d.h. im Geiste lediglich vorgestellt werden; und erst im Abgleich mit dem eigenen Weltwissen erhalten die Informationen eine Beurteilung bezüglich des ihnen zugesprochenen Wahrheitsgehalts.

Pinkas erwähnt zudem, dass „Fiktionalität ein allgemeines Charakteristikum fiktionaler Texte in den Medien Literatur und Film“ sei – doch trotz der offensichtlichen Tautologie und der problematisch scheinenden Verwendung des Textbegriffs will die Autorin auf eine potentiell ergiebige Einsicht hinaus: Dass das Fiktionalitätsurteil letztlich den Texten *vorausgeht*, dass es also einer Zuschreibung *a priori* bedarf, um sie als fiktionale Erzählungen aufzufassen.¹⁹⁶⁰ Ganz ähnlich sehen es Haferland/Meyer, die hinsichtlich der Dichtung im Mittelalter eine „stillschweigende Abgestimmtheit von Dichtern und Lesern [...] über den Status des Erzählten“ annehmen.¹⁹⁶¹

Das gilt aber nicht nur für mittelalterliche Dichtung, denn letztlich zeichnen sich alle Erzählungen in sämtlichen Erzählformen, durch einen inhärenten Kontextbezug aus, ob sie nun faktisch oder fiktional sind. Der Forscher bleibt stets auf den historischen Kontext und die soziale Praxis, die über die Entstehung, den Charakter und die Nutzung eines Werkes bestimmen, verwiesen: Ein Autor oder ein Produktionskollektiv mag die Darstellung realer politischer Begebenheiten außerdem aus Angst vor Zensur und Strafe durch fiktive Figuren kaschiert haben; in einer anderen Erzählung treten politische Persönlichkeiten auf, mit der Absicht, diese Figuren z.B. aufzuwerten oder zu desavouieren; ein drittes Erzählwerk mag zwar weitgehend erdacht sein, doch in seinen Kernaussagen überprüfbare Tatsachen enthalten, die dessen breite Nutzung und Bekanntheit womöglich überhaupt erst begründen. Dass *The Great Dictator* (USA 1940) nicht nur reine kinematografische Fiktion und „Unterhaltung“ bietet, sondern eine satirische Abrechnung mit dem deutschen und italienischen Faschismus beabsichtigt, dass Roman und Kinofilm *All Quiet on the Western Front* (USA 1930) eine pazifistische Botschaft verbreiten (möchten), dass die Bildergeschichte *Der Giftpilz* aus dem Streicher-Verlag mehr als nur ein harmloses Kinderbuch sein will oder dass *Uncle Tom's Cabin* im Verständnis der Zeitgenossen viel mehr als nur frei erfundene

1958 Vgl. Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 69.

1959 Vgl. ebd., S. 66ff.

1960 Vgl. ebd., S. 68.

1961 Vgl. Haferlan/Meyer: *Historische Narratologie/Einleitung*, S. 5.

Jugendabenteuer schilderte, das alles sind Beispiele dafür, dass das Postulat reiner Fiktionalität höchst fragwürdig und – von Seiten der Geschichtswissenschaft – entschieden abzulehnen ist. In allen Medien-, Erzähl- und Darstellungsformen finden sich kontextuelle Verweise und Funktionen, z.B. in Gestalt verdeckter Autobiografien, heimlicher Systemkritik, politische/religiöse Propaganda, persönlichen Abrechnungen, Gesellschaftskritik, Produktwerbung u.v.m. Ja im Grunde können manche Inhalte über bereits in ihrem Entstehungskontext durch Um- und Fehlinterpretationen mit werkexternen Bedeutungen aufgeladen worden sein. Das Charakteristikum der Fiktionalität stellt angesichts der geschilderten Probleme eine schwer überwindbare Herausforderung für die Narratologie dar. Kann eine Erzählung ausschließlich faktual oder fiktional sein? Und noch wichtiger: Stützt etwa Schmidts strikte Unterscheidung in faktische und fiktionale Narrative nicht tendenziell die Annahme, dass eine Erzählquelle – ob nun Spielfilm, Roman, Comic, Hörspiel etc. – stets als ein in sich abgeschlossenes Ganzes betrachtet werden sollte?

III.6.5.5 Immanenz und Totalität des Erzählwerks als Methodenproblem

Film- und Literaturtheoretiker betrachten ihre narrativen Untersuchungsobjekte meist als in sich abgeschlossene, selbstregulierende Phänomene. Schon Chatman hat betont: „Clearly a narrative is a whole because it is constituted of elements – events and existents – that differ from what they constitute.“¹⁹⁶² Mahne übernimmt diesen Standpunkt, wenn sie zur wissenschaftlichen Analyse von Erzählquellen festhält: „Problematisch ist [...] die Isolation einzelner Elemente aus dem kausalen Gesamtgefüge.“¹⁹⁶³ Eine Erzählung hat demnach einen Anfang und ein Ende; und sie ist durch ein Trägermedium materiell, durch ihren Aufbau strukturell und durch ihren Inhalt ideell eine *individuelle Entität*. Der Filmnarratologe Eberhard Ostermann bringt das auf den Punkt: Einerseits gehe es der Filmerzählforschung in erster Linie um die „narrativen Strukturen“, weil die Absichten und Bedeutungen eines audiovisuellen Erzählwerks selten vom „schöpferischen Gestaltungswillen“ eines Einzelnen abhängen, sondern meist das Ergebnis intensiver Teamarbeit seien; andererseits sollen „Filme“ verstanden werden, das aber mache es erforderlich, „[...] dass wir sie in ihrer je individuellen Einheit, als Werke, zu begreifen versuchen.“¹⁹⁶⁴ Die filmnarratologische Analyse müsse daher auf die „innere Organisation eines Films“ abzielen.¹⁹⁶⁵

Derartige Forderungen laufen letztlich auf Totalanalysen hinaus: Das jeweilige *Einzelwerk* soll Schritt für Schritt auf sämtliche Bedeutungen und auf alle darin vorzufindenden (persönlichen) Aussagen, auf intentionale Verweise und erzählstrategischen Kniffe abgeklopft werden. Totalanalysen sind jedoch aufgrund des relativ hohen Informationsgehalts komplexer multimodaler

1962 Chatman: *Story and Discourse*, S. 21, vgl. S. 19ff.

1963 Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 20.

1964 Vgl. Eberhard Ostermann: *Die Filmerzählung. Acht exemplarische Analysen* (München, 2007), S. 7ff.

1965 Vgl. ebd., S. 9.

Quellen und der dadurch potenzierten Auslegungsmöglichkeiten kaum zu bewerkstelligen. Außerdem muss stets zwischen dem Entstehungskontext und nachfolgenden Rezeptionskontexten unterschieden werden. Shakespeares Dramen, die höfischen Romane der frühen Neuzeit oder die bürgerlichen Bildungsromane seit Mitte des 18. Jahrhunderts – sie alle haben seitdem zahlreiche kollektive Verwendungen und Auslegungen erfahren, und manche gelten heute als „Klassiker“ der Weltliteratur. Das gilt nicht nur für Romanprosa – auch für jüngere Erzählformen wie den Spielfilm trifft das zu. So hatten (vermeintliche) Sexualaufklärungsfilm der 70er Jahre für ihr damaliges Publikum womöglich andere Funktionen als für die Besucher heutiger Vorführungen unter Kinonostalgischen Vorzeichen; einstige NS-Propagandafilme wie *Hitlerjunge Quex* (D 1933) oder *Jud Süß* (D 1940) erfahren in späteren und kritischeren Rezeptionskontexten, etwa im heutigen schulischen Geschichtsunterricht, eine mitunter abweichende Auslegung bestimmter Inhalte als noch zu ihrer Entstehungszeit; der sowjetische Propagandafilm *Panzerkreuzer Potemkin* (SU 1925) gilt späteren Generationen als Meisterwerk der Filmkunst. Selbiges gilt für die Rezeption, die sich bereits im Entstehungskontext oftmals in mehrere gegenläufige Deutungen fragmentiert zeigt. Im Nexus des Politischen und Moralischen erfolgt ein – nicht nur metaphorischer – Kampf um die Nutzung und Auslegung von kommerziellen Kino- und TV-Filmerzählungen; exemplarisch seien hier nur die Kontroversen um deutsche Kinovorführungen wie die von *Im Westen Nichts Neues* (1930) zu Beginn der 30er Jahre und von *Das Schweigen* (SWE 1963) Mitte der 60er Jahre genannt.¹⁹⁶⁶

Hickethier konstatiert in Bezug auf die Erzählform Spielfilm, dass sich darin „das Erzählte zu einem mehr oder weniger geschlossenen Ganzen fügt“, wodurch das in einem Filmnarrativ Präsen- tierte „eine eigene Totalität“ bilde; Die in der Regel als inneres „Kausalitätsverhältnis“ erschein- enden narrativen Zusammenhänge begründen seiner Ansicht nach den „Totalitätscharakter[] der erzählten Welt“ in einem Spielfilm.¹⁹⁶⁷ Mehr noch, die „Faszination des filmischen Erzählens“ ergibt sich für Hickethier daraus, dass es, auf Grundlage vielfältiger Kausalitätsbeziehungen, die Darstellung eines komplexen Handlungsgefüges ermöglicht, so dass insgesamt ein „[...] vielfältig kausal aufeinander bezogenes Neben-, Mit- und Ineinander entsteht und sich das auf diese Weise narrativ konfigurierte System von Anfang und Ende einer Erzählung als eine Eröffnung und ein Schließen einer erzählten Welt verstehen lässt.“¹⁹⁶⁸ Zudem geht Hickethier auf der Ebene des Bildlichen von einer „inneren Bildlogik“ und einer „visuellen Kohärenz des Gezeigten“ aus,¹⁹⁶⁹ was den Eindruck der Abgeschlossenheit des Filmerzählwerks fördert. Derartige Sichtweisen setzen sich in der jüngsten Filmnarratologie fort.

Genette folgend, argumentiert die Filmnarratologin Heiß von einer dezidiert strukturalistischen Warte aus und betont die medienspezifische Typik des Spielfilms: Als Hauptvertreter der filmischen

1966 Vgl. Beller: *Der Film All Quiet on the Western Front und die Feindbildproduktion in Hollywood*, S. 192 u. 202;

Hugo: „Eine zeitgemäße Erregung“, S. 5ff.

1967 Vgl. Hickethier: *Erzählen mit Bildern*, S. 93ff.

1968 Ebd., S. 99.

1969 Vgl. ebd., S. 103.

Erzählform repräsentieren sie stets abgeschlossene kommunikative Strukturen, die sich durch rein „fiktionsinterne“ Vermittlungsprozesse auszeichnen.¹⁹⁷⁰ Heiß vertritt die Ansicht, dass die Analyse eines Erzählwerks drei Dimensionen umfassen sollte: Die erzählte Welt, den konkreten Text und den Kommunikationsakt.¹⁹⁷¹ Dem fügt sie hinzu: „Bei der Analyse eines Erzähltexts handelt es sich um eine Beschreibung der Beziehungen zwischen *Geschichte* und *Erzählung*, zwischen *Erzählung* und *Narration* sowie zwischen *Geschichte* und *Narration*. [Herv. i. O.]“¹⁹⁷² Dieses Jonglieren mit ähnlichen Begriffen läuft letztlich darauf hinaus, die Umwelt des Texts zu vernachlässigen. Analog dazu plädiert Kuhn in seiner Filmnarratologie nicht nur für Einzelwerkanalysen, sondern für ein Vorgehen, dass er als „werkimmanent, weitgehend deskriptiv und anwendungsorientiert“ bezeichnet und dessen oberstes Ziel die „präzise[] Beschreibung narrativer Strukturen im Film“ zu sein habe.¹⁹⁷³ Mit Blick auf das Dilemma der kaum zu bewerkstelligen Unterscheidung von Fakt und Fiktion im Erzählwerk, rät auch die Filmnarratologin Pinkas dazu, „[...] Erzählungen als ganzheitliche Konstrukte, als Totalität zu betrachten.“¹⁹⁷⁴ Die neuere Filmnarratologie konstatiert daher eine grundsätzliche Werkimmanenz narrativer Bedeutungen und tendiert letztlich dazu, profunde Einzelwerkanalysen als das gängige filmnarratologische Analyseverfahren anzusehen.

Doch selbst ohne die Forderung nach werkumfassenden Fiktionalitätsurteilen neigt das narratologische Paradigma insgesamt der Auffassung zu, dass jedes Narrativ als eine für sich allein stehende, quasi-autonome Totalität zu behandeln sei (s.o.). Dazu trägt bei, dass auch die Filmnarratologie dem in der filmtheoretischen Landschaft verbreiteten Kunstpostulat folgt, und dass auch die Filmerzählforschung von ästhetischen und kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise beeinflusst wird. So gelte es etwa nach Meinung des Autorenduos Griem/Voigts-Virchow, „[...] das narrative Kunstpotential des Films gegen historisch aufgereichte Anwürfe zu verteidigen.“¹⁹⁷⁵ Damit sind allerdings keineswegs kritische Entgegnungen von Seiten der Geschichtswissenschaft zu Fragen von Theorie und Methode gemeint. Die Autoren sprechen vielmehr die fortlebende Auseinandersetzung um den Kunstcharakter des „Films“ etwa im Vergleich zur Literatur an, d.h. die überkommen geglaubte Kunstdebatte (vgl. III.2.1). Angesichts mancher Versuche zur Bildung bzw. Wahrung einer „medientontologischen Kulturhierarchie“ sehen sich die Autoren dazu gezwungen, dem entgegenzuwirken und betonen, „dass der Film kunstfähig ist“.¹⁹⁷⁶ Hurst und Griem/Voigts-Virchow sind der Ansicht, dass der – durch fotoemulsiv-physikalische Vorgänge bedingte – Realitätscharakter der Kinematografie „nur scheinbar und trügerisch“ sei und letztlich nur die Grundlage für eine kreative Weltaneignung und für den künstlerisch-erzählerischen Ausdruck bilde.¹⁹⁷⁷ Ganz ähnlich hat auch Hurst

1970 Vgl. Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 29ff., 201ff. u. 283.

1971 Vgl. ebd., S. 15.

1972 Ebd., S. 16, vgl. S. 193.

1973 Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 3f., siehe auch S. 7ff., 119ff. u. 367ff.

1974 Pinkas: *Der phantastische Film*, S. 274.

1975 Vgl. Griem/Voigts-Virchow: *Filmnarratologie*, S. 155f.

1976 Vgl. ebd., S. 156.

1977 Vgl. ebd., S. 159.

in seiner filmtheoretischen Schrift von 1996 ausdrücklich eine ästhetische Perspektive vertreten: Den Spielfilm möchte er als eine mit dem Roman und anderen etablierten Künsten gleichgestellte Kunstform betrachtet wissen.¹⁹⁷⁸ Vertreter der aktuellen Filmnarratologie neigen dieser Sichtweise ebenfalls zu, indem sie Kinematografie und Spielfilm als eine etablierte Kunstform herausstellen oder gar auf diesen Aspekt hin untersuchen.¹⁹⁷⁹ Forschungspraktische Bedeutung hat das Kunstpostulat etwa mit Blick auf die filmnarratologische Diskussion der in den meisten Fällen kollektiven Autorschaft im Spielfilm. Heiß bekennt sich in ihrer an Stanzel ausgerichteten Filmerzähltheorie zum Autorenkino und sieht dieses als eine sich immer bietende Möglichkeit zum Bruch mit den Konventionen des klassischen Hollywoodkinos an. Ihrer Ansicht nach repräsentiert das Autorenkino eine quasi-literarische Autortätigkeit im Bereich der Kinofilmproduktion, nämlich den Versuch,

„[...] dem filmischen Text einen individuellen Stil einzuschreiben, der selbstreferentiell seine Gemachtheit ausstellt und auf die Persönlichkeit seines Autors zurückweist. Neben der Ausbildung eines spezifischen Stils stehen dem *auteur* andere Möglichkeiten zur Verfügung, sich im filmischen Text als Autorperson zu manifestieren: [...] mittels selbstreferentieller und selbstreflexiver Erzählstrategien. [Herv. i.O.]“¹⁹⁸⁰

Die Autorin zählt Regisseure wie Godard, Truffaut, Chabrol und Hitchcock auf; die Kinofilme eines Quentin Tarantinos gelten ihr gar als „Œuvre“. Der Ausweis von Regisseuren als „Filmautoren“, ob als Programm des *caméra stylo* in den 50er Jahren oder in Gestalt des neueren *Independent*-Kinos, zählt zum „Starkult“, den die Produktionsunternehmen schon seit den 20er Jahren gezielt fördern und werbestrategisch ausnutzen (vgl. II.3). Heiß betont dennoch:

„Der individuelle Stil des Regisseurs und das autoreflexive Moment des Autorenkinos (re)installieren ein Subjekt, welches seine Interpretation sichtbar und produktiv einbringt und sich der Mechanik des transparenten Hollywoodkinos widersetzt. Das Verdienst des Autorenkinos liegt darin, die Kontroverse um den Kunststatus des Films insofern beendet zu haben, als es den Blick auf die Unfassbarkeit von objektiver Realität lenkt und das konstruktive Verhältnis von Regisseur und Filmtechnik einholt.“¹⁹⁸¹

Kuhn argumentiert ganz ähnlich: Das Filmerzählwerk sei zwar meist das Ergebnis der Kooperation mehrerer kreativer Entscheidungsträger, doch die strikte Ausrichtung auf werkimmanente Bedeutungen und narrative Strukturen seines Filmerzählmodells erlaube es, all jene Fragestellungen auszuklammern, die Werkexterna betreffen.¹⁹⁸² Unter Berufung auf Schmid hält er dazu fest:

„Die *extratextuelle* Ebene der realen oder konkreten Instanzen [...] muss in einer werkimmanenten narratologischen Analyse nicht berücksichtigt werden, weil sie für das narrative Werk 'zwar konstitutiv, aber nicht spezifisch' ist [...]. Die konkreten Instanzen *realer Autor/Regisseur/Drehbuchautor*, *realer Leser/ Zuschauer* existieren unabhängig vom Werk, gehören nicht zu diesem, sind *extratextuell* oder *werkextern*. [Herv. i. O.]“¹⁹⁸³

Auch hier fällt der Fokus auf abgeschlossene Werke auf: Ein audiovisuelles Narrativ präsentiert sich in dieser Perspektive als Entität, als ein „Ding-an-sich“. Ein solches Ausklammern *realer* Erzählinstanzen geht in Kuhns Filmnarratologie Hand in Hand mit der Feststellung einer im Vergleich zur

1978 Vgl. Hurst: *Erzählsituationen in Literatur und Film*, S. 58ff., 118ff. u. 284ff.; vgl. Matthias Hurst: *Mittelbarkeit, Perspektive, Subjektivität: Über das narrative Potential des Spielfilms* [S. 233-252], in: J. Helbig: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger* (Heidelberg, 2001), S. 233ff. u. 247

1979 Vgl. Brössel: *Filmisches Erzählen*, S. 4, 198ff. u. 252; Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 295f.; Verstraten: *Between Action and Story*, S. 159ff.; Verstraten: *Film Narratology*, S. 16ff. u. 188ff.

1980 Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 202-203, vgl. S. 201ff.

1981 Ebd., S. 205, vgl. S. 202ff.

1982 Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 115ff.

1983 Ebd., S. 115; vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 47.

Literatur erschwerten Kennzeichnung der Autorschaft im Spielfilm.¹⁹⁸⁴ Beide Aspekte sind jedoch völlig unabhängig voneinander: Die Hindernisse bei der genauen Feststellung eines intentionalen Senders bzw. Werkschöpfers erlauben es nicht, auch die Empfängerseite herauszustreichen und gänzlich durch ein Konstrukt wie den „idealen“ oder den „abstrakten“ Leser zu ersetzen und eine nur auf werkimmanente Erzählinstanzen und -strukturen ruhende Analyseperspektive einzunehmen. Vor allem das Autorenkino – Kuhn nennt hier den Starregisseur Orson Welles und dessen häufiges „Ringeln um die endgültige Version“ seiner Spielfilme– biete die Möglichkeit, den kreativen Schaffensprozess nachzuzeichnen.¹⁹⁸⁵ Er hält außerdem die „erfolgreiche Ballung von Autorschaft“ auch im Erzählfilm für möglich und nennt dazu weitere kanonisierte Meisterregisseure wie Godard, Truffaut und Bergman.¹⁹⁸⁶ Zusammen mit den Thesen von der Werkimmanenz und Werktotalität fördert die – auch bei Kuhn implizit vorhandene – Ausrichtung auf verantwortliche Individuen (ob nun als *Auteurs*, Werkschöpfer, Cineasten, Kunstfilmer, Meisterregisseure o.Ä. bezeichnet) und die damit verbundene Suche nach der originären Filmautorschaft letztlich nur die Vernachlässigung weiter ausgreifender Kontexte. Das obwohl selbst aus narratologischer Sicht die Erzählperspektive und der Erzählinhalt immer auch *werkexterne* Implikationen und Motivationen enthalten können. So merkt zumindest Brössel zur kinematografischen Narration an, dass es z.B. leicht möglich ist, über den Kamerastandpunkt „indirekte Wertungen“ naheulegen und/oder eine „implizite ideologische Perspektive“ einzunehmen.¹⁹⁸⁷

Gefördert wird die Annahme der Werktotalität in der Filmnarratologie durch den bleibenden Einfluß der älteren Literaturtheorie, aber auch durch deren Aktualisierung und Erweiterung in der neueren Narratologie. Im deutschen Sprachraum hat Schmidts Ansatz großen Einfluss, weshalb etwa Brössel dessen „idealgenetisches Transformationsmodell“ bzw. *Vier-Ebenen-Modell der narrativen Konstitution* zur Beleuchtung narrativer Strukturen heranzieht und es als den „bislang differenziertesten Beitrag“ zur Analyse von Erzählwerken bezeichnet.¹⁹⁸⁸ Für Schmid sind Erzählungen als Kunstwerke anzusehen, wobei das Erzählen jedoch nicht in der „spezifischen Sprache einer Kunstgattung“ auftritt, sondern eine medienübergreifende, „perspektivierende Erzählkunst“ bilde. Die Betonung des Kunstcharakters läuft insgesamt auf die Annahme von in sich abgeschlossenen Werken hinaus und somit letztlich auf werkinterne Analysen von Einzelwerken (oder sehr überschaubaren individuellen Werkkontingenten) bei tendenzieller Vernachlässigung werkexterner Bedeutungen und unterschiedlicher Rezeptionskontexte. Dieser Charakterzug der narratologischen Analyse wird durch Schmidts „idealgenetisches Vier-Ebenen-Modell der narrativen Konstitution“ erneut hervorgehoben. Im Kern geht es darum, die ältere Fabel-Sujet-Dichotomie konstruktiv zu

1984 Vgl. Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 115 u. 117.

1985 Vgl. ebd., S. 117 u. S. 119.

1986 Vgl. ebd., S. 118, siehe Fußnote Nr. 60.

1987 Vgl. Brössel: *Filmisches Erzählen*, S. 54.

1988 Vgl. ebd., S. 19ff.

überwinden, da diese zu reduktionistisch sei.¹⁹⁸⁹ Stattdessen schlägt Schmid eine – ausdrücklich nur theoretisch entworfene – Abfolge von Geschehen, Geschichte, Erzählung und Präsentation vor. Diese vier Ebenen der *narrativen Konstitution* werden durch entsprechende *Transformationsoperationen* verknüpft: (1) *Geschehen* bzw. die „amorphe Gesamtheit der Situationen, Figuren und Handlungen“ fasst Schmid als „bereits ästhetisch relevantes Resultat der Erfindung“ auf, wobei das Erfinden allerdings noch keine Transformationsoperation sei; (2) *Geschichte* steht für das Resultat einer Auswahl, bei der Momente und Qualitäten aus dem noch diffusen Geschehen ausgesucht werden und „explizite Qualifizierungen“ erhalten; (3) *Erzählung* bezeichnet das Ergebnis der Komposition, d.h. der Linearisierung und Permutation; und (4) *Präsentation* verweise auf jenen Vorgang, durch den eine Geschichte der empirischen Beobachtung überhaupt erst zugänglich gemacht wird. Die drei Transformationsoperationen Auswahl, Komposition und Präsentation verknüpfen die vier narrativen Konstitutionsebenen zu einer gedanklichen Abfolge. Von Ebene zu Ebene finde dabei stets eine Perspektivierung statt. Diese Perspektivierung sei zwar eine erzählerische Operation, jedoch keine spezielle Transformationsoperationen, sondern vielmehr nur „das Implikat aller Operationen“. Perspektivierung fasst Schmid als eine Operation auf, die in allen Transformationen seines Modells enthalten und damit der narrativen Konstitution eingeschrieben sei.¹⁹⁹⁰

Bei der Betrachtung dieses Vier-Ebenen-Modells fällt auf, wie sehr das den tatsächlichen Schritten der Textproduktion entspricht. Man könnte es sogar direkt auf die Kinoproduktion übertragen, sozusagen als eine Art Holzschnitt für die vielen Schritte von der ersten Idee über die verschiedenen Stadien des Drehbuchs bis zum detaillierten Drehplan, dem finalen Filmschnitt und der anschließenden Kinopremiere. Doch Schmid erteilt jedwedem Versuch, sein Vier-Ebenen-Modell als idealtypische Skizze der Werkentstehung auszulegen, eine deutliche Absage:

„Wenn wir davon sprechen, dass die Geschichte durch Auswahl von Momenten 'hervorgebracht' oder aus einem ihr vorausliegenden Geschehen 'ausgeschnitten' wird, haben wir natürlich weder den realen Schaffensprozess des Autors noch die reale Chronologie der Werkgenese noch auch die sukzessive Konkretisierung des Werks durch den Rezipienten im Auge. [...] [Wir] gebrauchen [...] diese Ausdrücke [...] im Sinne eines idealgenetischen Konstitutionsmodells, das die Simultaneität der Ebenen mit temporalen Metaphern in logisch-konsequente Operationen zerlegt, um die Faktur des Werks, die in ihm angewandten 'Verfahren' der Analyse zugänglich zu machen.“¹⁹⁹¹

Mit anderen Worten: Schmid's Konstitutionsmodell postuliert ein in sich ruhendes, durch innere Bedeutungen und Strukturbeziehungen bestimmtes, sowie einzig der formalen Analyse zugängliches Werksganzes. Es erscheint allerdings wenig plausibel, die narrativen Ebenen als simultan aufzufassen, da sie in seiner Theorie weder durch grammatische, inhaltliche oder strukturelle Hinweise im Werk fassbar sind. Dieser Verdacht, lediglich den Idealtyp des Werkschöpfungsprozesses zu beschreiben, besteht schon bei der älteren formalistischen Unterscheidung zwischen Fabel und Sujet (vgl. III.4.2.2). Allerdings behält das Fabel-Sujet-Konzept eine produktive Unbestimmtheit und Offenheit für ausgreifende Werkinterpretationen, während Schmid's Vier-Ebenen-Modell allzu

1989 Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 242, 250 u. 255, siehe auch S. 31, 218ff. u. 249ff.

1990 Vgl. ebd., S. 223ff..

1991 Ebd., S. 229, vgl. S. 236ff.

deutlich nur die Stationen des Werkentstehungsprozesses beschreibt. Beim kommerziellen Spielfilm stößt die mit diesen Modellen verknüpfte These der Werkimmanenz und -totalität aufgrund des kollektiven Herstellungsprozesses auf größte Probleme; vollends fragwürdig wird sie, wenn man Phänomene wie das *Product Placement* bedenkt (vgl. Anhang 7).

III.6.5.6 Anmerkungen zum Projekt der „historischen Narratologie“

An der Schnittstelle von Literatur- und Geschichtsforschung formiert sich seit geraumer Zeit eine Bewegung, die zur „Diachronisierung“ der Erzählquellenforschung aufruft und sich ausdrücklich als *historische Narratologie* versteht.¹⁹⁹² Im Mittelpunkt steht hierbei die Beobachtung, dass Erzählfunktionen und ebenso das Kriterium der Narrativität häufig durch ihren näheren sozialen und kulturellen Kontext bedingt sind. Das berührt aber nicht nur die mediävistische Textquellenforschung, sondern ebenso auch die neuere Filmnarratologie: Trifft etwa Christina Scherers Beobachtung zu, dass sich audiovisuelle Produkte durch „eine schwache narrative Struktur bei gleichzeitig starker narrativer Funktion“ auszeichnen,¹⁹⁹³ dann erhebt das die tatsächliche Nutzung und Auslegung von audiovisuellen Erzählquellen über alle strukturalistischen Kategorisierungsversuche. Seine Studie von 2014 eröffnet Brössel mit folgendem Einwand:

„[...] die klassische Narratologie [übersieht] in ihrer Konzentration auf den Text eine Eigenschaft, die insbesondere im Fall des filmischen Erzählens zutage tritt, nämlich, dass das literarische Erzählen (*und das Erzählen überhaupt*) im Umfeld stets wandelnder Kontexte auftritt, sich verändert und sich ihnen anpasst. [Herv. V. F.]“¹⁹⁹⁴

Aus Sicht der Geschichtswissenschaft wäre daher – im übrigen völlig unabhängig von der jeweiligen Epoche – immer zu fragen, welche Inhalte, für wen und von wem vorgelesen, aufgeführt oder ausgestrahlt wurden; ebenso zu welchen Anlässen und in welchen sozialen Zusammenhängen.

Um der drohenden Disparität zwischen dem am modernen Roman entwickelten, narratologischen Begriffs- und Methodeninventar einerseits, und den historisch-pragmatischen Befunden andererseits zu begegnen, schlägt Monika Fludernik ein enges Zusammenwirken von Formen- und Funktionsanalyse vor: „[...] formal analysis needs to be complemented by a functional approach. [...] a function can be superseded and its former expressions still used for new purposes.“¹⁹⁹⁵ Die Annahme des Funktionswandels erzählerischer Strukturelemente zwingt zu einem größeren Augenmerk auf der historischen Pragmatik und drängt zu einer stärkeren Beschäftigung mit dem

1992 Vgl. Eva von Contzen: *Why We Need a Medieval Narratology. A Manifesto* [S. 1-21], in: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, Jg. 3, H. 2 (2014), [URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/171/227>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019, S. 2; Nine Miedema: *Zur historischen Narratologie am Beispiel der Dialoganalyse* [S. 35-68], in: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hrsg.): *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven. Trends in Medieval Philology, Vol. 19* (Berlin u.a., 2010), S. 36; Monika Fludernik: *The Diachronization of Narratology: Dedicated to F. K. Stanzel on His 80th Birthday* [S. 331-348], in: *Narrative*, Vol. 11, Nr. 3 (Oktober 2003), S. 332ff.; Nünning: *Towards a Cultural and Historical Narratology*, S. 355ff. u. 365.

1993 Vgl. Scherer: *Coming HOME*, S. 246.

1994 Brössel: *Filmisches Erzählen*, S. 15.

1995 Fludernik: *The Diachronization of Narratology*, S. 344.

konkreten Gebrauch von Narrativen, mit Nutzergruppen und mit kontextuellen Sinnpotentialen; und selbst im Fall des bloß formal-strukturellen Funktionswandels müssen im Gang der Analyse die Ursachen und Einflüsse in der Umwelt der betreffenden Werke oder Werkgruppen gesucht werden. Sind pragmatische Aspekte von größerem Gewicht und daher höher anzusetzen als narratologische Definitionen, dann bedeutet das zugleich auch, dass die in den Quellen zu analysierenden sprachlichen Mittel, Vermittlungsstrategien, Inhalte (d.h. Teilerzählungen, Handlungssegmente, Motive, Themen, Charakterisierungen etc.), werkexternen Zusatzpraktiken (z.B. Umschlagtexte, Plakate, Filmtrailer, Kritiken, „Fan-Art“ etc.), sowie die in der jeweiligen Zeit verschiedenen Ziel- und Realpublika sich nicht ein für allemal festlegen lassen. Sie müssen nicht nur kontextualisiert werden, sondern auch alle damit verbundenen Aussagen und alle darauf aufbauenden Schlussfolgerungen müssen ihre (mitunter stark eingeschränkte) Geltungsreichweite ausweisen. Sonja Glauch macht das anhand des Romans plausibel, indem sie aufzeigt, dass das Auseinanderdriften von Autor und Erzählinstanz erst im Gefolge des Buchdrucks aufkommt, als sich in den gedruckten Büchern allmählich „paratextuelle Lektürelenkungsstrategien“ wie Titelblatt, Vorrede und Nachwort einbürgern, die es dem Autor erlauben, sich sozusagen aus dem eigentlichen Text zurückzuziehen.¹⁹⁹⁶ Die Autorin spricht sich dafür aus, narratologische Begriffe und Konzepte auf deren teleologischen Gehalt hin zu überprüfen, weil dieser z.T. „gefährlich“ sei, denn „[d]ie Verwendung moderner Terminologie und Analysemodelle verlockt zu einer teleologischen Beschreibung, weil moderne Konventionen leicht als Quasi-Normen missverstanden werden.“¹⁹⁹⁷ Diese Kritik quasi ergänzend, plädiert Eva von Contzen dafür, das von der Erzählforschung entwickelte deskriptive Instrumentarium an die jeweils vorliegenden Quellen zu binden, d.h. zu kontextualisieren: „The texts, as objects in a specific time and space, lead to the theoretical and descriptive apparatus (and not the other way round).“¹⁹⁹⁸ Das mag zwar eine plausible Forderung sein, doch führt sie weg von der Narratologie, denn was ist an verbleibenden Begriffen wie Erzähler, Figur, Raum oder Zeit genuin „narratologisch“? Sind sie nicht vielmehr Objekte der allgemeinen Sprachwissenschaft? Die obigen Einwände tendieren dazu, die bisherige Erzählforschung auf eine *Erforschung der historischen Funktionen erzählender Quellen* reduzieren.

Was das genau bedeutet, macht Astrid Erll in ihrem Beitrag von 2009 deutlich. Sie versucht, die Narratologie mit der Kulturgeschichte und insbesondere mit dem Problemkreis rund um die kollektive Erinnerung zu vereinen. Kino, Literatur, Fernsehen, Musik etc. befinden sich ganz offensichtlich an der Schnittstelle zwischen individueller Welterfahrung einerseits, und kollektiver Verständigung andererseits (vgl. I.2). Den verschiedenen Massenmedien mag über konkrete Sozialfunktionen hinaus auch die Sammlung und Bewahrung von Erinnerungsinhalten sowie deren Aktualisierung zufallen. Deshalb optiert Erll für eine „narratology of cultural memory“, die Erzähl-

1996 Vgl. Glauch: *Ich-Erzähler ohne Stimme*, S. 181ff.

1997 Ebd., S. 184.

1998 Contzen: *Why We Need a Medieval Narratology*, S. 16.

formen enger an ihre Entstehungskontexte rückbindet und dabei – mit der kulturgeschichtlichen Erinnerungsforschung zusammenwirkend – das Feld der Mediengeschichte betritt.¹⁹⁹⁹ In Anlehnung an die transmedial ausgerichtete erzähltheoretische Vorarbeit Ryans argumentiert Erll:

„Certain plot structures, micro-narratives or metaphors give our life-stories form and coherence [...]. Narrative patterns, provided by the sociocultural context, turn our incoherent lived experience into autobiographical stories [...]. But how exactly are cultural contexts and individual minds linked? Why do all of us apparently have some kind of access to a shared reservoir of narrative forms? [...] in the 'real world out there', these forms do not exist as abstractions (as neat narratological categories), but as transmedial phenomena. They are realized again and again 'across media' [...], for example in oral stories, in novels, and plays, in movies and TV serials, in comic strips and popular songs. [...] a simultaneous circulation of certain narrative patterns in different media must be assumed. [...] these patterns may *preform* and *reshape* memory. [Herv. i. O.]“²⁰⁰⁰

Das lenkt den Blick auf die Frage, inwieweit es angesichts der Proliferation von „Mikronarrativen“ und Metaphern über die einzelnen Erzählformen hinaus überhaupt noch Sinn macht, die Narratologie als methodische Grundlage heranzuziehen. Wenn wichtige (Teil-)Bedeutungen auf so kleine Einheiten wie Szenen, Einblendungen, Kameraperspektiven, Dialoge oder Gesten beschränkt werden, dann reicht die Beschreibung auf Grundlage der Medienspezifik, der wichtigsten sprach- und textwissenschaftlichen Erkenntnisse, sowie des Alltags- und Weltwissens aus um deren Bedeutung zu erfassen und darzulegen. Die nicht unumstrittene narratologische Terminologie wäre dann als ein unnötig aufgepfropfter, umständlicher Analyseapparat einzustufen. Ebenso wäre nicht mehr das in sich abgeschlossene Einzelwerk, sondern es wären seine einzelnen Bestandteile zu untersuchen und mit denen anderer Narrative seriell zu vergleichen.

Wenn Erll daher Erzählformen wie Spielfilm, Fernsehserie und Comic einen größeren Wert für die Erforschung des kulturellen Gedächtnisses attestiert, dann eröffnet sich die Frage, inwieweit die bisherige Filmnarratologie an den Kreis der „historischen Narratologie“ anzuschließen versucht. Hier ist Brüssels Exkurs in die Sozial- und Kulturgeschichte bisher eine der wenigen Ausnahmen, obwohl auch seine Arbeit zum „filmischen Erzählen“ im Grunde mehr an Literatur als an Kino interessiert ist. Orientiert an der Systemtheorie Talcott Parsons', definiert Brüssel zunächst den Begriff des Kontexts: Jeder Kontext sei ein theoretisches Konstrukt und stehe für die Rekonstruktion von prozessualen „Relationen“ innerhalb eines Systems oder im Zusammenhang mit seinen einzelnen „Bezugseinheiten“ (z.B. im Fall des Systems der Literaturproduktion etwa Autoren, Verleger, Kritiker oder die „literarische Intelligenz“ insgesamt). Mit Blick auf den Problemkreis des „filmischen Erzählens“ bzw. auf die von ihm verfolgte Fragestellung, inwieweit die Literatur des 19. Jahrhunderts die Erzählweise des Kinos vorweggenommen hat, nennt Brüssel fünf relevante Kontexte: die Technologie, die Gesellschaft, die literarische Programmatik (z.B. den „deutschen poetischen Realismus“), die Wahrnehmung sowie das kulturgeschichtliche und ästhetische Wechselverhältnis zwischen Film und Literatur.²⁰⁰¹ Was sozial-, mentalitäts- bzw. kulturgeschicht-

1999 Astrid Erll: *Narratology and Cultural Memory Studies* [S. 212-227], in: Sandra Heinen/Roy Sommer (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (New York, 2009), S. 219 u. 222f.

2000 Ebd., S. 223-224.

2001 Vgl. Brüssel: *Filmisches Erzählen*, S. 28f. u. 30ff.

liche Fragestellungen angeht, so scheint es verkürzend, zentrale Analysefaktoren wie etwa Politik, Ökonomie, Alltagsleben, Religion, Sozialhierarchie etc. lediglich dem Begriff der „Gesellschaft“ unterzuordnen. Und auch hinsichtlich seiner eigenen Fragestellung wichtige Untersuchungsfelder, wie die Grenzen des Sag- und Zeigbaren, Tabus und moralische Gebote, die Literaturproduktion und ebenso das filmproduzierende System, bewegen sich zwischen diesen „gesellschaftlichen“ Kontexten, wechselwirken mit ihnen und werden von ihnen maßgeblich beeinflusst. Brüssel merkt hierzu selbst an:

„Die dispositiven Ursprünge des 'Filmischen vor dem Film' reichen bis in das 19. Jahrhundert und wurzeln in einem breiten Spektrum mediengeschichtlicher Einschnitte. Die Konstellation bestimmter Wendepunkte innerhalb der Mediengeschichte bringt wiederum das filmische Erzählen hervor und forciert seine Weiterentwicklung.“²⁰⁰²

Ganz ähnlich lautet auch Glauchs Ausgangsthese zum Verhältnis von Kino und Literatur. Sie argumentiert damit, dass die Kopplung des Erzählers an das neuzeitliche und „prestigeträchtige“ Buchmedium letztlich die Autorität eines Verfassers bzw. Schriftstellers begründet, und setzt hinzu:

„Wenn der Roman in der frühen Moderne das Buchmedium, in dem er selbst vorliegt, thematisiert und in die Fiktion hineinzieht, eignet er sich ein tausend Jahre altes Prestige der 'ernsthaften' Buchschriftlichkeit an – wie es auch eine wesentliche Eigenschaft des Romans als Gattung zu sein scheint, dass er alle 'ernsthaften' Kommunikationsszenarien imitieren und kolportieren kann. Der Autor als Lehrer, als Historiograph, als Bekennender – vergleichbare zur Immitation verlockende Autorhaltungen kann das audiovisuelle Medium mit seiner kurzen Geschichte und seiner nicht gerade seriösen Reputation als Unterhaltungsmedium kaum anbieten.“²⁰⁰³

Einer derart eng am Literarischen ausgerichteten Vorgehen weist zwei Schwachpunkte auf: Erstens handelt es sich ganz offensichtlich um eine programmatische Unterordnung der Erzählform Spielfilm unter die Erzählform Literatur; zweitens liegt mit Brüssels „historischer“ Argumentation ein geradezu hegelianisch anmutendes *Zu-sich-selbst-Finden* des „filmischen Erzählens“ in der erst viel später entwickelten narrativen Kinematografie vor (vgl. Kapitel II). Außerdem offenbart sich hier eine wissenschaftspolitische Abwehrhaltung gegenüber dem Filmmedium, die sich auch forschungspraktisch auswirken mag. Besonders deutlich wird das in apodiktischen Urteilen der „historischen Narratologie“. So konstatiert Reuvekamp in Bezug auf mittelalterliche Erzählprosa:

„[...] der Text [bleibt] als (in sich geschlossenes und intentionales) sprachliches Artefakt der einzig wirklich greifbare Bezugspunkt der Analyse; Aussagen zu seinen Wirkungspotentialen sind am Ende nur vermittelt über Konstruktionen wie einen Modellleser oder impliziten Leser zu machen, der in den textuellen Strategien der Rezeptionsteuerung greif- und beschreibbar wird.“²⁰⁰⁴

Hier wäre zu fragen, wie ein „Modellleser“ überhaupt rekonstruiert werden kann – die betreffende Erzählquelle allein wäre zumindest eine äußerst schmale Grundlage dafür. Wenn der „Modellleser“ sozusagen eine Chiffre für den kleinsten gemeinsamen Nenner aller textexternen Bedeutungen zu einer bestimmten Zeit repräsentieren soll, dann setzt dessen Konstruktion einen Bruch mit ahistorischen Postulaten wie der Werktotalität und der Immanenz von Bedeutungen voraus. Ebenfalls zur Skepsis animieren sollte die von Kindt für Romane und von Verstraten für Spielfilme gemachte

2002 Ebd., S. 35, vgl. S. 14.

2003 Glauch: *Ich-Erzähler ohne Stimme*, S. 182 Fußnote Nr. 62, vgl. S. 180ff.

2004 Silvia Reuvekamp: *Hölzerne Bilder – mentale Modelle? Mittelalterliche Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie* [S. 112-130], in: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, Jg. 3, H. 2 (2014), [URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/171/227>] (zuletzt eingesehen am 29.09.2015), S. 116.

Beobachtung, dass der Aspekt der Narrativität meist nur bestimmte Teile einer Erzählquelle berührt: In Romanen, Kinofilmen etc. können ganze Segmente z.B. rein deskriptiv oder appellativ angelegt sein.²⁰⁰⁵ Ein festgezurrttes Korsett aus erzähltheoretischen Kategorien könnte den Anforderungen der geschichtswissenschaftlichen Auswertung von schriftlichen, aber v.a. *multimodalen* Erzählquellen womöglich nicht angemessen sein. So steht auch für Deleyto fest: „Film language is so flexible that any set of rules or classifications of textual elements is always risky and become [sic] invariably incomplete.“²⁰⁰⁶ Zweifel an der Brauchbarkeit narratologischer Konzepte sollte ebenso Christoph Reinfandts Einsicht aufkommen lassen, dass selbst Erzählperspektiven auch von gesellschaftlichen Konventionen abhängig seien („dependent on external social frames of communication“).²⁰⁰⁷ Letztlich bleiben alle Versuche, narratologische Generalisierungen auf Erzählquellen anzuwenden, stets auf den Analyseschritt der (Re-)Kontextualisierung verwiesen. Wenn daher jüngere Narratologen wie Martin Klepper oder Albrecht Koschorke dazu auffordern, nicht nur den Aufbau, sondern vielmehr die Inhalte, Absichten und Wirkungen von Erzählwerken zu untersuchen,²⁰⁰⁸ dann beginnt die Narratologie überhaupt erst zur eigentlichen Erzählquellenforschung auszuwachsen. Klepper verweist in diesem Zusammenhang auf die Polyvalenz der Untersuchungsobjekte und fordert als methodische Antwort die multiperspektivische Interpretation: „[...] I believe that historical narratology has to learn to present its findings within multiple perspectives and multiple causal constructions (each clearly defined and explained).“²⁰⁰⁹ Das drängt einmal mehr die Frage auf, ob sich narratologische Generalisierungen überhaupt vom empirischen Material ableiten lassen. Angesichts der hier vorgestellten, tendenziell eher kritischen Einschätzungen, darf der Behauptung Jaegers, dass „das Lesen von Quellentexten mit narratologischen Mitteln“ für die Geschichtswissenschaft nützlich sein dürfte,²⁰¹⁰ mit einiger Skepsis begegnet werden. Vielleicht liegen Vertreter der „klassischen“ Narratologie nicht falsch, wenn sie die zentrale Aufgabe der Narratologie in der detaillierten Analyse und Beschreibung von Bildungsromanen und experimenteller Erzählprosa verorten.²⁰¹¹

2005 Vgl. Kindt: *Narratological Expansionism and Its Discontents*, S. 43; Verstraten: *Film Narratology*, S. 24.

2006 Deleyto: *Focalisation in Film Narrative*, S. 171.

2007 Christoph Reinfandt: *A Matter of Perspective: The Social Framing of Narrative Meaning* [S. 389-401], in: Bernhard Reitz/Sigrid Rieuwerts (Hrsg.): *Anglistentag 1999 Mainz. Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English, Vol. XXI* (Trier, 2000) S. 399.

2008 Vgl. Martin Klepper: „*What if Icarus hadn't hurtled into the sea?*“ *Some remarks towards a theory of historical narratology* [S.96-111], in: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, Jg. 3, H. 2 (2014), [URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/171/227>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019, S. 104 u. 106; Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 90.

2009 Klepper: „*What if Icarus hadn't hurtled into the sea?*“, S. 110.

2010 Vgl. Jaeger: *Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft*, S. 258.

2011 Vgl. Kindt/Müller: *Narratology and Interpretation*, S. 413f.; Kindt: *Narratological Expansionism and Its Discontents*, S. 38f.; Meister/Kindt/Schernus: *Introduction: Narratology beyond Literary Criticism*, S. XIff.; Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 8, 31 u. 251ff.

IV. Überlegungen zum disziplinären Rahmen einer historischen Methodik der audiovisuellen Narrations- und Fiktionsquellenforschung

Mit den im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Theorieströmungen *Filmsemiotik*, *Genretheorie*, *Neoformalismus* und *Filmnarratologie* wurde über weite Strecken bereits das Feld der Filmwissenschaft betreten. Diese vier am weitesten entwickelten und einflussreichsten theoretischen Grundlagen für die Beschäftigung mit audiovisuellen Erzählquellen haben sich im Verlauf der Diskussion des vorausgegangenen Kapitels – zumindest aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive – als problematisch herausgestellt. Das nicht nur deshalb, weil sie die historisch-kritische Methode vernachlässigen, sondern auch in der Fachhistorie wenig bekannte und hier bisher kaum kritisch geprüfte Begriffe, Konzepte und Methoden einführen und häufig auf fachfremde wissenschaftspolitische Motivationen zurückgehen. All das verweist auf die Filmwissenschaft selbst: Haben die konstatierten Schwierigkeiten vielleicht sogar mit ihrer fachlichen Tradition, ihren Interessenschwerpunkten, Forschungsantrieben und Perspektiven zu tun? Wenn die Bilderzählquellen in Kino und TV eine quellenkundliche und theoretisch-methodische Erweiterung der Fachhistorie erfordern, muss ausführlich begründet werden, warum die Nachbardisziplin Filmwissenschaft die entstandenen Lücken nicht ausfüllen kann; und ebenso, warum ähnliche Zweifel auch gegenüber der Kunst- und Bildwissenschaft angebracht sind. Ziel der folgenden Ausführungen ist also, mit Blick auf das nachbarwissenschaftliche Umfeld die disziplinären Grenzen – und damit auch die methodischen Besonderheiten der einzelnen Fächer – genauer abzustecken.

IV.1 Zum Charakter der institutionalisierten Filmwissenschaft

Einige zentrale Problempunkte im Verhältnis zwischen Film- und Geschichtswissenschaft wurden indirekt bereits im vorangegangenen Kapitel über den Umweg der kritischen Diskussion einiger zentraler und bis heute verfolgter filmtheoretischer Strömungen aufgezeigt. Aber die angesprochenen Schwierigkeiten betreffen die Nachbardisziplin als Ganzes, sodass nun eine allgemeinere Diskussion zum Verhältnis der beiden Disziplinen nachgereicht wird. Zu bedenken ist bei aller hier geäußerten Kritik jedoch, dass es keinesfalls darum geht, die Filmwissenschaft anzugreifen oder ihr den Status als etablierter Fachwissenschaft abzustreiten.

IV.1.1 Filmwissenschaft als „Kunstwissenschaft vom Film“²⁰¹²

Ernst Iros hat als einer der Ersten zur Bildung einer eigenständigen Filmwissenschaft angeregt: im Kampf gegen die Feinde und „Saboteure“ der Filmkunst und ebenso im Ringen mit den kommer-

2012 Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 24.

ziellen Interessen des Kapitals sah er in den Filmschaffenden allmählich einen „Willen zur Kunst“ wach werden, der sich spätestens mit der Einrichtung einer „Wissenschaft der Filmkunst“ gegen die rein finanziellen Eigeninteressen der Unternehmer durchsetzen würde.²⁰¹³ Was im ersten Moment wie einer der üblichen programmatischen Appelle aus der Zeit des frühen Kinos wirkt (vgl. III.2), repräsentiert zugleich eine Forderung, die seit den 50er Jahren mit der modernen Filmwissenschaft institutionell und forschungspraktisch eingelöst wird.

In der BRD hat die Filmforschung zunächst in einem losen Gefüge aus akademischer Filmtheorie und -kritik, aus Filmhandwerk und öffentlichem Interesse an Kino und Fernsehen – etwa über die studentischen Filmclubs²⁰¹⁴ der 50er und 60er Jahre – eingesetzt. Filmwissenschaftliche Seminare wurden zunächst im literaturwissenschaftlichen Rahmen betrieben, weshalb das Einsetzen der offiziellen filmwissenschaftlichen Lehre an Hochschulen, d.h. in Gestalt von Lehrstühlen und Instituten, führt daher in die Irre. Der Beginn dieses Fachs lässt sich vielmehr auf den Zeitraum von etwa Mitte der 50er bis Ende der 60 Jahre eingrenzen (zumindest, wenn man die Rolle der *Filmtheorie* als einer „Leitwissenschaft“ für dieses Fach unberücksichtigt lässt,²⁰¹⁵ die spätestens ab den 20er Jahren voll einsetzt). Ein Anhaltspunkt dafür wäre die Gründung der zunächst interdisziplinär angelegten *Deutschen Gesellschaft für Filmwissenschaft* im Jahr 1954 (die ab 1961 *Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehforschung* hieß).²⁰¹⁶ Ob sie nun im Rahmen anderer Fächer auftritt oder als eigenständiges Fach ändert jedoch nichts an einigen ihrer zentralen Antriebsmomente. Dass die Filmwissenschaft ein besonderes Verhältnis zu ihrem Gegenstand hat, dürfte einleuchten: sie interessiert sich vorwiegend für Genese und Entwicklung filmischer (Massen-)Medien wie Kino und Fernsehen, sie beleuchtet die Technik, Ökonomie und Geschichte der Filmproduktion, sie setzt sich intensiv mit herausragenden Filmschaffenden und ihren persönlichen Beiträgen auseinander, sie diskutiert und produziert Untersuchungsmethoden zu und ebenso theorieförmige Aussagen über die Filmmedien in verschiedenen Zusammenhängen. Kurz, die moderne Filmwissenschaft lässt sich als akademische Forschung „im Dreieck von Filmtheorie, Filmanalyse und Filmgeschichte“ bestimmen.²⁰¹⁷ Doch diese Disziplin repräsentiert weit mehr als das, da sie nicht nur an Universitäten gelehrt, sondern auch an spezialisierten Filmhochschulen, Regiefachschulen oder Fernsehakademien. Sie bildet also einen wichtigen Beitrag zur Ausbildung des Fachpersonals in der Kino- und Fernsehproduktion, was eine direkte Verbindung zum Filmhandwerk – und damit zur Peripherie des

2013 Vgl. Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 770, siehe S. 766ff.

2014 Jean Cocteau beschreibt den Filmclub der 50er Jahre als „eine Art Appellationsgericht“ über den Status und die Bewertung der Kinofilme sowie des Filmhandwerks, vgl. Jean Cocteau/André Fraigneau: *Gespräche über den Film* (Eßlingen, 1953), aus dem Französischen von Kurt Leonhard, erstmals 1951 in Paris veröffentlicht, S. 23.

2015 Vgl. Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft* (Konstanz, 2008), 2. Aufl., S. 220, vgl. 219ff.

2016 Vgl. Günter Bentele/Hans-Bernd Brosiuis/Ottfried Jarren (Hrsg.): *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft* (Wiesbaden, 2013), 2. überarb. u. erw. Aufl., S. 54; Hagemann: *Der Film*, S. 8.

2017 Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 227; Sigrid Lange stellt ihre Fachdisziplin in vier Schritten vor: Filmtheorie, Filmanalyse, Filmgenres und stilbildende Epochen, siehe Lange: *Einführung in die Filmwissenschaft*, S. 21ff., 47ff., 85ff. u. 120ff.

filmproduzierenden Systems – offenkundig macht. Dieser praktisch-handwerkliche Charakterzug betrifft jedoch nicht allein die spezielle berufliche, sondern auch die universitäre Ausbildung. Der Filmwissenschaftler Blanchet weist zu den Ursprüngen seines Faches darauf hin, dass dieses seinen Anfang nicht nur mit den Filmclubs von Kinoenthusiasten nahm, sondern dass

„[...] an amerikanischen Universitäten nach dem Krieg [...] auch Kurse und Schulen [entstanden], in denen Studenten einerseits das praktische Handwerk des Filmemachens sehr schnell und effizient erlernen können, sich andererseits aber auch ein elaboriertes Wissen über Filmgeschichte und -ästhetik anzueignen vermögen.“²⁰¹⁸

Dieses Ineinandergreifen von filmhandwerklichem Praxisbezug und fachwissenschaftlicher Lehre bleibt bis heute bestehen, was der US-Filmwissenschaftler Tom Stempel bestätigt. Selbst als Dozent am *Los Angeles City College* tätig, führt Stempel in einem eigenen „Drehbuchratgeber“ aus:

„I have been a practicing film historian specializing in the history of screenwriting for forty years, and I have been teaching screenwriting at Los Angeles City College since 1972. This has led me to analyze more scripts and films than I can count. Between my screenwriting course and a course in film structure, I have taken many students through many films. A few of the scripts and films I have written about here (the Good ones of course) I have done detailed class analysis of.“²⁰¹⁹

Diese geradezu selbstverständliche „Komplizenschaft“ der Filmforscher mit ihrem Untersuchungsgegenstand ist keineswegs auf die USA beschränkt und auch keine Ausnahme, sondern vielmehr in internationalem Rahmen ein allgemeiner Befund. Lange hält dazu fest: „Filmwissenschaft hat traditionell an den Institutionen ihren Platz, an denen ausschließlich über Film und andere Künste gelehrt und geforscht wird und die die Ausbildung zur Produktion von Filmen selbst zum Ziel haben.“²⁰²⁰ Daneben werde in Deutschland Filmwissenschaft oft auch im Rahmen universitärer Studiengänge wie der Literatur- und Medienwissenschaft betrieben.²⁰²¹ Aber auch die filmwissenschaftlichen Seminare an den Hochschulen vermitteln keineswegs nur wissenschaftliche Erkenntnisse, die in weitere Forschungen münden, sondern ein Wissen, das häufig im filmproduzierenden System Anwendung findet: als professionelle Filmkritik in Zeitungen und Magazinen, auf den Seiten kommerzieller Kino-Blogs oder in diversen Anstellungen der Fernsehanstalten und Filmproduktionsfirmen. Ganz besonders die Filmbewertung – aus der in den 20er Jahren die Filmtheorie hervorgegangen ist – bietet vielfältige Möglichkeiten für die Anwendung filmhistorischen, filmanalytischen und filmtheoretischen Wissens, ob nun in den Gremien der *FSK*, in Filmmuseen, in der Verlags-, Kino- und Verleihfirmenberatung oder in den Feuilletons der Tageszeitungen.

Der Filmwissenschaftler Peter Wuss konstatiert: „Filmwissenschaftliche Aussagen funktionieren – ähnlich wie die anderer Kunstwissenschaften – zuverlässig eigentlich nur dann, wenn sie sich an personale Systeme halten, wie die Essayistik sie kultiviert hat.“²⁰²² Prinzipiell in die gleiche Richtung weisend, jedoch aus der Perspektive eines internen Kritikers des filmproduzierenden Systems der 70er Jahre, schrieb der frühere Regisseur und spätere Filmhistoriker Günter Peter Straschek:

2018 Blanchet: *Blockbuster*, S. 137.

2019 Tom Stempel: *Understanding Screenwriting. Learning From Good, Not-Quite-So-Good and Bad Screenplays* (New York u.a., 2008), S. 1.

2020 Lange: *Einführung in die Filmwissenschaft*, S. 7.

2021 Vgl. ebd., S. 7.

2022 Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 25.

„Nicht unähnlich der Kunstgeschichtsschreibung des vorigen Jahrhunderts ist auch die Kinohistorie zur wertenden Systematisierung von Einzelprodukten und Personen verkommen [...]. Die Methodologie des Vergleichens – Abstandmessen zu den eingebürgerten Spitzenwerken – steht im Mittelpunkt der Filmgeschichtsschreibung und ihrer Konkursmasse, des Kinofeuilletons. Unentwegt wird eine Handvoll angenommener Kunstwerke [...] analysiert, beschrieben und herumgelobt.“²⁰²³

Jürgen Felix führt die beiden Standpunkte im Grunde zusammen, wenn er bemerkt: „[...] eine Filmwissenschaft, die sich explizit als Kunstwissenschaft versteht, lebt nicht zuletzt von der Nobilitierung des populären Autorenkinos zur interpretationsbedürftigen Filmkunst.“²⁰²⁴ Auch die Filmwissenschaftlerin Ursula von Keitz enthüllt ein ähnlich geartetes erkenntnisleitendes Moment, wenn sie zur „disziplinären Identität der Filmwissenschaft“ angibt, dass es ihrer Fachdisziplin letztlich um „die ganze Komplexität des Verhältnisses von Technik und medialer Ästhetik in einem elementar sozialen Kunstwerk“ gehe.²⁰²⁵ Ihre Kollegen Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler weisen ebenfalls darauf hin, dass im Zentrum ihrer Disziplin nicht nur, aber auch „ein ästhetisches Objekt“ steht, und dass es zudem eine vordringliche disziplinäre Leistung sei, „das historische Wissen zum Film, seinen ästhetischen Formen und Erzählweisen und mithin zum Wert seiner Erarbeitung und Sicherung“ bereitzustellen.²⁰²⁶ Ganz in diesem Sinne hat Gertrud Koch 2016 den Versuch unternommen, die Illusionskunst „Film“ von dem Verdacht der Kunstunfähigkeit zu befreien und ästhetische Argumente gegen die „Ausgrenzung des Films aus den Künsten“ zusammenzutragen.²⁰²⁷ Dabei ergründet die Autorin, wie diesem Medium die „Verdichtung im Ästhetischen“ gelingt, und sie arbeitet zugleich die „Autonomiebedingungen des Films und seiner Weltkonstruktion“ heraus.²⁰²⁸ Die Autorin verengt ihren Blick also von vornherein auf ein von Politik, Ökonomie, Technik oder sozialer Praxis tendenziell losgelöstes Abstraktum „Film“, dessen Inhalten sie weitgehende Autonomie einräumt. Nicht aus der Geschichte der Kinoproduktion und des Filmhandwerks, sondern über philosophisch-ästhetisches Rasonieren soll das Wesen der cinematischen Illusionen offengelegt werden.

Derartige Standpunkte sind weitere Indizien für die in dieser Arbeit vertretene These, dass die Filmwissenschaft zu weiten Teilen selbst zum filmproduzierenden System hinzugehört, v.a. indem sie immer wieder auf die Ästhetik und Autonomie des „Films“ zurückfällt und damit dessen Status als Kunst verteidigt. Es gibt daher Anlass zur Skepsis, wenn es darum gehen soll, die Filmwissenschaft als etwas anderes denn als bloße Nachbarwissenschaft anzusehen, mit der es nicht nur den im Wissenschaftsbetrieb üblichen interdisziplinären Austausch geben sollte, sondern der man von Seiten der Fachhistorie einzelne Quellengruppen wie die Erzählfiktionen in Fernsehen und Kino einfach

2023 Günter Peter Straschek: *Handbuch wider das Kino* (Frankfurt a. M., 1975), S. 17.

2024 Felix: *Autorenkino*, S. 13.

2025 Vgl. Ursula von Keitz: „Wie jetzt? – Warum machst Du denn nicht Medienwissenschaft?!“ [S. 6-13], in: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Bd. 52: Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft* (Mai 2012), S. 7.

2026 Vgl. Jörg Schweinitz/Margrit Tröhler: *Filmwissenschaft – eine Disziplin in Kontinuität und fortgesetztem Wandel* [S. 14-21], in: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Bd. 52: Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft* (Mai 2012), S. 16f.

2027 Vgl. Gertrud Koch: *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart* (Berlin, 2016), S. 11f., siehe auch S. 188ff.

2028 Ebd., S. 54, vgl. S. 55ff.

überlassen könnte. Eine Distanzierung zur Filmwissenschaft vollzog teilweise schon Wilhelm van Kampen 1979, indem er zwischen fachhistorischer Filmquellenforschung und herkömmlicher Filmgeschichtsschreibung unterschied. Seiner Ansicht nach hätte der Geschichtswissenschaftler mit Blick auf Quellen wie Spielfilme oder historische Dokumentarspiele

„[...] mehr zu fragen als der herkömmliche Filmhistoriker, weil er nicht in erster Linie an der künstlerischen Qualität solcher Filme interessiert ist, sondern z.B. an der Frage, wie Geschichte in ihnen instrumentalisiert wird, zu welchen Zwecken und mit welchem Erfolg das geschieht.“²⁰²⁹

Die Beschäftigung mit der Ästhetik von Filmbewegungen und Regieschulen wie dem italienischen *Neorealismus*, der französischen *Nouvelle Vague* oder dem deutschen *expressionistischen Film*, ebenso die Diskussion von Kinoprogrammatiken wie der *politique des auteurs* (Bazin, Truffaut) oder der *Auteur Theory* (Sarris) mag ein (kunst-)wissenschaftlich ergiebiges Feld sein und bleibt insgesamt ein legitimes Forschungsfeld: Die wissenschaftliche Filmtheorie und -historie interessiert sich vornehmlich für herausragende Regisseure und nationale Regietraditionen. Für die international prominenten Filmwissenschaftler Bordwell/Thompson steht die Beschäftigung mit nationalen „film movements“ sogar im Zentrum, insbesondere deren charakteristische Stile sowie der formale Aufbau der Einzelwerke. So geben die Beiden zu ihrem primären Forschungsinteresse an:

„1. Films that are produced within a particular period and/or nation and that share significant traits of style and form[.] 2. Filmmakers who operate within a common production structure and who share certain assumptions about filmmaking[.] [...] We are concerned with Hollywood and selected alternatives.“²⁰³⁰

Genau genommen setzt die Filmwissenschaft in diesem Fall die vorwissenschaftliche Programmatik (in Bezug auf obiges Beispiel wäre das Sarris' *Auteur Theory*) sozusagen auf einer gelehrten Ebene und im wissenschaftlich-institutionalisierten Rahmen fort. Die „empirische und historische Poetik des Kinos“ (vgl. III.4.2) versucht die formal-ästhetischen Leitprinzipien und Kunstgriffe der Filmmacher systematisch aus deren „Œuvres“ herauszuarbeiten.²⁰³¹ Demgegenüber stellt sich jedoch die Frage, welche Voraussetzungen und Möglichkeitsbedingungen all die Kunstzuschreibungen überhaupt haben, d.h. wer wann und warum darüber befindet, ob etwas „Kunst“ ist oder nicht.

Eine plausible Minimaldefinition der Kunst wäre, sie als „Umwandlung der Natur“ durch den Menschen aufzufassen, d.h. als vom Menschen bearbeitete Physis und damit als ein Komplementärprodukt von Zivilisation an sich.²⁰³² Auf ideeller Ebene muss diese Definition noch erweitern werden: Kunst ist interpretierte, d.h. *mit Bedeutung aufgeladene Natur* oder Natur, die der Mensch „für sich bedeutsam gemacht hat“.²⁰³³ Beide Definitionsbestandteile würden zur der Schlussfolgerung führen, dass alle von Menschenhand umgeformte und/oder durch menschlichen Geist verarbeitete Natur an sich schon Kunst darstellt. Dem ist aber nicht so: die gesellschaftliche Rolle der Kunst entwickelt sich parallel zur Entwicklung von Kultur und Zivilisation, denn mit dem Aufkommen der frühen Hochkulturen muss die Autorität der Zentralgewalt begründet und durchgesetzt werden – und „[...]

2029 Kampen: *Film und Geschichte*, S. 291, vgl. S. 289ff.

2030 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 451f.

2031 Vgl. Bordwell: *Bazins Lektionen*, S. 111f. u. 116.

2032 Vgl. K. H. Metz: *Geschichte*, S. 86.

2033 Vgl. ebd., S. 11; K. H. Metz: *Von der Erinnerung zur Erkenntnis*, S. 127.

die Kunst [wird] zu einem wichtigen Moment dieser Autoritätsschöpfung.“²⁰³⁴ Seit der Antike, v.a. aber seit der Frühneuzeit gilt, dass die Benennung und Beurteilung von etwas *als Kunst* nicht nur ein Spiel mit dem Schönen, sondern auch Ausdruck von Autorität darstellt. Das sich im 18. Jh. herausbildende Kunstsyste einschließlich aller seiner Bewertungs- und Interpretationsinstanzen, die direkt oder indirekt darüber befinden was „Kunst“, und mehr noch, was „echte“ oder „wertvolle“ Kunst sei, drückt die Arbeitsteilung und soziale Differenzierung der bürgerlichen Gesellschaft aus: Kunstzuschreibungen werden zu Mitteln im Kampf um politische Deutungshoheit *und* zu Bestandteilen sozialer Distinktionsstrategien, und das moderne Kunstsyste „symbolisiert den Zustand der Konsumgesellschaft“, weil jede Kunst zu reproduzierbarer Ware geworden ist.²⁰³⁵

Mit dem Warencharakter der „Kunst“ im industriellen Zeitalter geht jedoch ihr Autoritätscharakter, gehen ihre politischen Funktionen keinesfalls verloren: bürgerlicher Roman, Bildungsroman, Groschenroman, naturalistische und abstrakte Malerei, bürgerliches Theater, moderne Oper, Avantgardekino etc. sind nicht nur Ausdruck der Konkurrenz in der Sphäre der Kulturproduktion, sondern phasenweise auch Symptome von sozialen und politischen Machtkämpfen und können auch abseits von diesen – bewusst oder unbewusst – mit politischer Bedeutung aufgeladen sein.²⁰³⁶ Wenn Lagny daher einräumt, dass „[d]ie Historiker [...] eine Filmgeschichte [benötigen], die sich nicht auf eine zu restriktive Konzeption von Film als 'Kunstwerk' beschränkt[,]“²⁰³⁷ dann ist das zwar durchaus richtig, aber genau genommen nur die halbe Wahrheit. Die Fachhistorie braucht im Zusammenhang mit den Bildtonerzählquellen solche theoretische Perspektiven und methodische Handhaben, die sich einer wie auch immer gearteten Kunstbetrachtung vollständig entwinden und die Quellenforschung von einem kunstwissenschaftlichen Einfluss gewissermaßen befreien. Es sollten gerade solche Ansätze sein, die anstelle des „Kunstbegriffs“ ganz bewusst eine Leerstelle setzen; ein offenes Feld, das zu füllen sie keinesfalls als ihre Aufgabe betrachten. Jede Kunstzuschreibung, ob in Bezug auf den frühen Stummfilm, durchschnittliche TV- und Kinofilmproduktionen, *Direct-to-Video* oder kommerzielles „High Concept“-Erfolgskino des 21. Jahrhunderts, bleibt letztlich behaftet mit sozioökonomischen Distinktionsstrategien, ganz besonders aber mit den Aufwertungsinteressen des filmproduzierenden Feldes, sowie mit den dazu komplementären Abwertungsinteressen der konkurrierenden Felder der Kulturproduktion. Die „Kämpfe“ um den „Kunstwert“ von literarischen, fotografischen oder kinematografischen Kulturerzeugnissen werden ins 20. und 21. Jh. weitergereicht und spielen hier ihre eigene, kontextuelle Rolle in den verschiedenen Weltanschauungs-, Generationen-, Klassen-, Schichten- und Geschlechterkonflikten. Die Kunstfrage sollte aus Sicht der Historie eine rein methodische und forschungspraktische Frage bleiben, womit sie Karl Georg Fabers zentrale methodische Forderung einlöst:

2034 K. H. Metz: *Von der Erinnerung zur Erkenntnis*, S. 129.

2035 Vgl. ebd., S. 132f.

2036 Vgl. Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, S. 62f., 87ff., 153ff., 330ff u. 425ff.; Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S. 73f. u. 86ff.; Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 104ff. u. 459f.

2037 Lagny: *Kino für Historiker*, S. 459.

„Die Geschichtswissenschaft verzichtet auf eine Bewertung der durch das forschende Verstehen in der Geschichte gefundenen 'Sinn-Einheiten', sei es in der Form des Sich-Unterwerfens unter diesen Sinn, sei es als Emanzipation von der Tradition.“²⁰³⁸

Es müsste also v.a. darum gehen, die gesamte Kunstdiskussion und alle damit verbundenen Kunstzuschreibungen aus den theoretischen Begründungen der historischen Quellenforschung auszuklamern und stattdessen lediglich als potentielle *Objekte* der Forschung zu betrachten. „Kunst“ ist eine sozial aufgeladene Bewertung und eine sozialgeschichtlich höchst prekäre Zuschreibung; nicht nur, aber doch insbesondere *wegen* ihrer Funktion als Werkzeug sozialer Distinktionsstrategien. Das macht sie daher eben nicht zur Grundlage, sondern stattdessen zum Gegenstand etwa sozial- oder mentalitätshistorischer Fragestellungen. Bourdieu bringt das auf den Punkt:

„Ist nicht festzustellen, daß es fast unmöglich ist zu entscheiden, ab wann ein Erzeugnis ein Kunstwerk ist, ab wann ein Brief zum Beispiel 'Literatur' wird, das heißt, ab wann die Form wichtiger ist als die Funktion? [...] Was macht es eigentlich, daß ein Kunstwerk ein Kunstwerk ist und nicht ein weltliches Ding oder ein schlichtes Gerät? Was macht, daß der Künstler ein Künstler ist im Gegensatz zu einem Handwerker oder einem Sonntagsmaler?“²⁰³⁹

Im Hinblick auf normative Kunstzuschreibungen muss die Setzung einer Leerstelle deshalb erfolgen, weil sie ästhetisch orientierte Grundannahmen von der *Totalität* des Werks und der *Immanenz* seiner Bedeutungen (bzw. seines „Gehalts“) befördern und dadurch die Methodik entscheidend beeinflussen. Selbst Erwin Panofsky hat in seiner für die 30er Jahre geradezu revolutionären „Ikonologie“ als einer neuen kunstgeschichtlichen Methode nicht aus dem Blick verloren, dass es dem Kunsthistoriker vornehmlich um „die eigentliche Bedeutung des Werks oder der Werkgruppe“ geht.²⁰⁴⁰ Panofskys Methode zielte deshalb auf eine detaillierte – wenn auch dezidiert kontextualisierende – *Totalanalyse* ab. Dass es sich dabei um eine methodisch prekäre und forschungspraktisch folgenreiche Grundentscheidung handelt, macht auch Rainer Kahsnitz klar: In seinen Überlegungen zu den potentiellen „hilfswissenschaftlichen“ Leistungen der Kunstgeschichte für die Geschichtswissenschaft weist er eingangs darauf hin, dass sich beim kunstgeschichtlich orientierten Vorgehen „[...] meist die Untersuchung eines einzelnen Kunstwerkes oder einer eng zusammengehörigen Gruppe [als ergiebiger erweist]“.²⁰⁴¹ Ergiebig mag ein solches Vorgehen insbesondere im Hinblick auf personalisierende Stil- und Formanalysen sein, die sich in den einzelnen Kunstwissenschaften mit deren Nähe zu Museen und anderen Ausstellungsorten, sowie Händlern und Auktionshäusern sicherlich anbieten, da die Zuweisung eines Namens an ein Einzelwerk dessen Ausstellungs- und geschätzten Verkaufswert stark mitbestimmt. Martin Warnke zählt die wissenschaftliche Betreuung im Museumswesen und ebenso „auf dem Gebiet des Kunsthandels“ zu den traditionellen Aufgaben der Kunstgeschichte.²⁰⁴² Diese Kulturbereiche sind nicht nur aber auch aufgrund pekuniärer Interes-

2038 Faber: *Theorie der Geschichtswissenschaft*, S. 128.

2039 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 451 u. 456.

2040 Panofsky: *Ikonografie und Ikonologie*, S. 221, vgl. S. 209ff.

2041 Vgl. Rainer Kahsnitz: *Historische Hilfswissenschaften und Kunstgeschichte* [S. 155-183], in: Toni Diederich/ Joachim Opladen (Hrsg.): *Historische Hilfswissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung* (Köln u.a., 2005), S. 155-156.

2042 Vgl. Martin Warnke: *Hüterin der Künste – die Kunstwissenschaft. Einige Beobachtungen für das 20. Jahrhundert* [S. 152-157], in: Martin Meyer (Hrsg.): *Wo wir stehen. Dreißig Beiträge zur Kultur der Moderne* (München u.a., 1988), S. 154.

sen in hohem Maße an der Erforschung und Beglaubigung individueller Handschriften, Arbeitsmethoden, Einflüsse und Stile angewiesen. Dazu kann aber erneut mit Bourdieu gefragt werden:

„Was macht ein in einem Museum ausgestelltes Urinal oder einen Flaschenhalter zu Kunstwerken? Die Tatsache, daß sie von Duchamp signiert sind, einem anerkannten Künstler, und nicht von einem Weinhändler oder Klempner? Heißt das aber nicht, den Fetisch Kunstwerk einfach auf den 'Fetisch des Urhebernamsens' zurückzuführen, von dem Benjamin sprach?“²⁰⁴³

In einer etwas abgeänderten Form setzt sich diese Tendenz auch in der Filmwissenschaft fort. Wenn der US-Filmwissenschaftler Gerald Peary eine Sammlungen von Gesprächen und Interviews mit dem Erfolgsregisseur Quentin Tarantino veröffentlicht,²⁰⁴⁴ der Filmhistoriker Robert Fischer die gesammelten Interviews von Rainer Werner Fassbinder oder Gespräche zwischen François Truffaut und Alfred Hitchcock sowie anderen Personen herausgibt,²⁰⁴⁵ die film- bzw. medienwissenschaftlichen Buchautoren Beier/Midding ihre „Werkstattgespräche“ mit Star- und Kultregisseuren über deren persönliche Lebenswerke führen,²⁰⁴⁶ dann handelt es sich bei alledem ebenfalls um den Vorgang der forcierten Personalisierung und Individualisierung des Filmhandwerks, wie er auch bei den Wissenschaften der anderen „Künste“ anzutreffen ist. Ob über Interview-Sammelbände, in Gestalt biographisch angelegter Darstellungen des Lebenswerks oder der detaillierten Vorstellung bzw. (Neu-)Interpretation ihrer bekanntesten Arbeiten: die Filmwissenschaft, obwohl ihrer wissenschaftlichen Methode und ihren disziplinären Maximen treu bleibend, überschreitet letztlich die Grenze zum filmproduzierenden Feld, wenn sie sich ausgiebig den „Meistern“ des Regiehandwerks und ihren (erfolgreichen) Arbeiten zuwendet – und damit namhafte Filmschaffende wie Francis Ford Coppola, David Fincher, Stanley Kubrick, David Lynch, Otto Preminger, Steven Spielberg, Erich von Stroheim, William Wyler oder andere kanonisiert.²⁰⁴⁷ Lässt man einmal den Kult um Starschauspieler beiseite und bezieht es auf die filmwissenschaftlich-institutionelle Forschung, dann hat der Filmkritiker Hans-Christoph Blumenberg mit seiner Feststellung, dass „die Geschichte des Films in erster Linie die Geschichte der Filmregisseure“ sei, im Grunde bis heute Recht.²⁰⁴⁸ Es wird in den Beiträgen zur Filmgeschichte oder zur Geschichte der Kinematografie oft ein enger Zusammenhang zwischen ausgewählten, meist schon weithin bekannten Einzelpersonen und den *Kollektivproduk-*

2043 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 456.

2044 Vgl. Gerard Peary (Hrsg.): *Quentin Tarantino: Interviews. Conversations with Filmmakers Series* (Jackson, 2013), 2. verb. Aufl.

2045 Vgl. Robert Fischer (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews* (Frankfurt a. M., 2004); Robert Fischer (Hrsg.): *François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* (München, 2003), 2. Aufl.; Robert Fischer (Hrsg.): *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht? François Truffaut im Gespräch mit José-Maria Berzosa, Jean Collet und Jérôme Prieur* (Köln, 1991).

2046 Vgl. Beier/Midding: *Teamwork in der Traumfabrik*.

2047 Vgl. Norbert Grob: *Drei Meister in Hollywood: Erich von Stroheim – William Wyler – Otto Preminger* (Berlin, 2015); Laurence F. Knapp (Hrsg.): *David Fincher: Interviews. Conversations With Filmmakers Series* (Jackson, 2014); Susanne Kaul/Jean-Pierre Palmier: *David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik* (München, 2011); Gene D. Phillips/Rodney Hill (Hrsg.): *Francis Ford Coppola: Interviews. Conversations With Filmmakers Series* (Jackson, 2004); Gene D. Phillips (Hrsg.): *Stanley Kubrick: Interviews. Conversations With Filmmakers Series* (Jackson, 2001); Lester D. Friedman/Brent Notbohm (Hrsg.): *Steven Spielberg: Interviews. Conversations With Filmmakers Series* (Jackson, 2000); Wolfgang Jacobsen/Norbert Grob/Helga Belach: *Erich von Stroheim* (Berlin, 1994).

2048 Vgl. Hans C. Blumenberg: *Film positiv. Regisseure, Stars und Technik* (Düsseldorf, 1968), S. 46.

tionen, an denen sie beteiligt waren, konstruiert – ein Zusammenhang, der über die eigentliche Verbindung zwischen dem „Film“-Erzeugnis und seinem Publikum trotz des wissenschaftlichen Anspruchs der Verfasser bzw. Herausgeber hinweggeht. Das gilt im Übrigen völlig unabhängig von der theoretischen Perspektive der Untersuchungen, ob sie sich nun als neoformalistisch, auteuristisch, psychoanalytisch, genretheoretisch, filmnarratologisch oder semiotisch verstehen.

Das „Starwesen“ in sämtlichen Varianten, egal ob nun im Zusammenhang mit Regisseuren, Drehbuchautoren, Schauspielern oder sonstigen herausgehobenen Beteiligten, muss daher als eine, im und durch das filmproduzierende System angeregte, aus den kulturellen Feldern der Literaturproduktion und der bildenden Künste entlehnte „Glorifizierung des Künstlers und seiner *quasi* prophetischen Mission [Herv. i. O.]“²⁰⁴⁹ gewertet werden. Was die Diskussion über eine historische Methodik der Auswertung und Interpretation von Bewegtbildquellen und ebenso zum zeithistorischen Forschungswert von narrativ-fiktionalen Erzeugnissen der audiovisuellen Populärkultur betrifft, gilt es daher gerade im Hinblick auf forschungspraktische Vitalpunkte die größtmögliche Distanz zur Kunstgeschichte und allen ihren Erscheinungsformen zu gewinnen, denn es spielt zusätzlich noch ein profundes *Methodenproblem* hinein: das Kunstpostulat steht implizit für die Überbewertung der „Form“ und in der Konsequenz sogar für die völlige Abtrennung der formalen Charakteristika von den verschiedenen, konkreten Gebrauchsfunktionen und gesellschaftlichen Praktiken, mit denen das historische Quellenmaterial ursprünglich in Verbindung stand. Wie Bourdieu anhand der strukturalistischen Literaturtheorie aufzeigt, führt die Konzentration auf die Form zugleich – mindestens implizit – die Annahme einer weitgehenden Eigengesetzlichkeit des untersuchten Gegenstands mit sich:

„[...] die französischen Strukturalisten [behandeln] das Kunstwerk als schriftliche Ausdrucksweise, die, ganz wie das benutzte sprachliche System, eine durch ein Spiel von Konventionen und spezifischen 'Codes' konstituierte autorreferentielle Struktur interner Beziehungen darstellt. Und Genette formuliert das in solchen *Wesensanalysen*, die bei Jakobson aus einer Kombination von Saussure und Husserl hervorgegangen und *fundamental antigenetischen* ausgerichtet sind, implizit enthaltene Postulat, wenn er behauptet, daß alle konstitutiven Bestandteile eines Diskurses in den sprachlichen Merkmalen des Texts enthalten seien und das Werk selbst die Informationen darüber liefere, in welcher Weise es zu lesen sei. Weiter lässt sich die *Verabsolutierung* des Textes nicht treiben. [Herv. i. O.]“²⁰⁵⁰

Mag die so betriebene Analyse auch in manchen Fällen programmatisch unter dem Vorzeichen der Kontextualisierung stehen und deshalb sogar dezidiert „historisch“ angelegt sein – das Problem der Autonomisierung der Untersuchungsobjekte ergibt sich überall da, wo deren Inhalt ohne Rücksicht auf ein zeitlich, geografisch, demografisch, sozioökonomisch und in sonstiger Weise differenziertes (in der Näherung gewissermaßen „real-historisches“) Publikum immanent und überzeitlich gedeutet wird. Erscheint das bereits im Fall der Literatur von Belang, die doch im 20. Jahrhundert mit Bestseller- und Groschenromanen ein stetig größer werdendes Massenpublikum zu erreichen weiß, so gilt das doch ganz besonders für Kinematografie und Fernsehproduktion, deren Erzeugnisse neben Musikclips und Comics der Inbegriff von Medien der Volks-, Populär- bzw. Massenkultur

2049 Vgl. Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S. 83.

2050 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 313-314; vgl. Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S. 91ff. u. 104ff.

des vergangenen Jahrhunderts geworden sind und auch heute noch, trotz mancher Konkurrenzefekte durch Computer und Internet, kaum etwas von ihrem Status eingebüßt zu haben scheinen.

Genau besehen handelt es sich bei Bourdieus obigen Ausführungen also um den an die Kunstwissenschaften gerichteten Vorwurf der Ahistorizität: das Betreiben von Wesens- und Inhaltsanalysen, die zu einer fixen, überzeitlichen Bedeutung – dem wahren Gehalt – des jeweiligen Werks vorzudringen versuchen, d.h. einer Bedeutung, die in jedem anderen nachfolgenden Kontext wieder abgerufen werden kann. Was Bourdieu jedoch weitgehend nur im Zusammenhang mit der Literaturtheorie anführt gilt ebenso für den Bereich der Filmtheorien: Ob nun Filmsemiotik, Auteur Theory, neoformalistische Kinopoetik, kognitivistische Filmrezeptionstheorie, Filmnarratologie etc., sie alle betonen die Form, den Aufbau, das Handwerk und/oder die Struktur der audiovisuellen Untersuchungsobjekte, betreiben tendenziell Wesens- bzw. Totalanalysen und zielen vorrangig auf die immanenten Zusammenhänge und Bedeutungen eines abgeschlossenen, autonomen Werks. Alle diese filmtheoretischen Ansätze führen mehr oder weniger fort, was schon mit der russischen Kinotheorie bzw. mit dem „russischen Formalismus“ der 20er Jahre begonnen wurde. Es ist angesichts der hier vorgestellten filmwissenschaftlichen Positionen wenig überraschend, dass der Filmtheoretiker Wuss die Kunstfrage zu einem der zentralen „Krisenpunkte“ der Filmwissenschaft zählt.²⁰⁵¹ Mit ähnlicher Stoßrichtung mahnte Albersmeier schon 1998 an, dass „die litaneiartige Beschwörung des Films als 'Kunst'“ nunmehr überholt sei.²⁰⁵² Dem stehen allerdings Aussagen wie jene von Paech entgegen:

„Der Film als Kunst ist 'Werk'. Dabei geht es zunächst weniger um einzelne Filme als individuelle Kunstwerke – besonders der Avantgarde – und deren Autoren-Regisseure, sondern um die grundsätzliche Frage, unter welchen Bedingungen 'der Film' ein Kunstwerk sein und damit der Institution Kunst zugerechnet werden könne.“²⁰⁵³

Noch im Jahr 2008 sprach die Filmwissenschaftlerin Alice Bienk hinsichtlich ihrer Disziplin von einer „[...] lange und bis heute geführte[n] Diskussion, ob Film Kunst ist oder nicht.“²⁰⁵⁴ Es wäre angesichts all dessen die fundamentale Frage zu stellen, welche Bedingungen es überhaupt möglich machen und als sinnvoll erscheinen lassen von einer „Institution Kunst“ zu sprechen, die offensichtlich ein definitorisches Eigengewicht entwickelt zu haben scheint. Doch selbst neueste Beiträge zeugen davon, dass die filmwissenschaftlichen Interessenschwerpunkte bis heute völlig anders gelagert sind. In seiner jüngsten filmhistorischen Monografie gibt der international weiterhin einflussreiche Bordwell zu den tragenden Leitgedanken seiner Forschungsarbeit an:

„The central idea [...] is that this turbulent process of repetition and variation worked to the benefit of cinematic art. [...] Cinephiles rightly celebrate the brilliant stars, the ripe production values, the lustrous cinematography and soaring scores. But we're also responding to the films' adroit storytelling strategies. [...] you could make the case that Hollywood film was America's greatest contribution to world art in the 1940s. I believe this, but I'm biased. [...] From my childhood through to my retirement years, [...] films from the era have been my touchstones for Hollywood at its finest. They still give me goosebumps of delight.“²⁰⁵⁵

2051 Vgl. Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 23ff. u. 28ff.

2052 Vgl. Albersmeier: *Filmtheorien in historischem Wandel*, S. 18.

2053 Joachim Paech: *Intermedialität des Films* [S. 287-312], in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie* (Mainz, 2007), 3. Aufl., S. 293.

2054 Alice Bienk: *Filmsprache - Einführung in die interaktive Filmanalyse* (Marburg, 2008), S. 12.

2055 Bordwell: *Reinventing Hollywood*, S. 2 u. 16.

Wenn die ursprünglichen Antriebe der Filmforschung in nennenswertem Maße auf das Interesse an den „größten Meisterwerke[n] der Leinwand“ zurückgehen,²⁰⁵⁶ dann rückt das den Faktor der *Liebhabe*rei in den Vordergrund. Als Filmliebhaberei bzw. *Cinephilie* wird sie im ungünstigsten Fall zum vorwissenschaftlichen Ballast, der sich auf die Fragestellung, das Vorgehen und/oder die Interpretationen auswirken kann. Selbst viele Filmwissenschaftler sehen einen direkten Zusammenhang zwischen der Entwicklung ihres eigenen Faches und dem Phänomen der *Cinephilie*²⁰⁵⁷, das auf diese einwirkt. Mattl/Timm/Wagner bemerken etwa:

„Es kann vermutet werden, dass Filmwissenschaft in der Rückschau gerade deshalb so national konturiert bleibt, weil sie [...] untrennbar verbunden ist mit einer *cinéphilie*, welche stets eine subjektive Geschichte ist und die Geschichte eines Subjekts bleibt.“²⁰⁵⁸

Keine Wissenschaft ist gänzlich frei von subjektiven Perspektiven. Fraglich bleibt jedoch, ob dieser Hang zur *Cinéphilie* tatsächlich die „Voraussetzung für eine kultur- und politikkritische Filmwissenschaft“ sein kann, wie die Autoren mutmaßen.²⁰⁵⁹ Ein solcher Einwand dürfte insbesondere dann Gewicht haben, wenn die Ergebnisse der Quellenforschung einen bereits fest etablierten Kanon aus Meisterwerken zu delegitimieren drohen oder persönliche Hierarchien aus Lieblingsfilmen, Meisterregisseuren und Starschauspielern beschädigen könnten.

IV.1.2 Cinéphilie als Fundamentalproblem der Erforschung audiovisueller Erzählfiktion

Wenn der deutsche Filmwissenschaftler Vinzenz Hediger in seiner Dissertation angibt, dass ihn die „Faszination für die Leichtigkeit, die Intensität, oft auch den Einfallsreichtum“ seines Gegenstandes angeleitet hat,²⁰⁶⁰ dann ist das weniger ein rhetorisches Mittel und erst Recht keine seltene, aus dem Rahmen fallende Aussage innerhalb seiner Disziplin. Man kann die Cinéphilie als eines der treibenden Momente in der Entwicklung der Filmforschung betrachten. So verortet auch Rheindorf die Motivation zur frühen Filmtheorie (v.a. Kracauer und Balász) in einer von der damaligen Technik-euphorie getragenen „Begeisterung für den Film“: denn es sei in diesen Texten „oftmals der Fan, der den nüchternen Theoretiker übertönt“ und den Theoretikern die Feder führe.²⁰⁶¹ Auch Diederichs schildert einen Kinoenthusiasmus, der seit den 1910er Jahren zahlreiche Intellektuelle in der Diskussion zur Frage nach der Moralität der Bewegbilder und nach der Kunstfähigkeit der Kinematografie für den „Kin-Topp“ Partei ergreifen ließ.²⁰⁶² Aber der cinephile Charakterzug lässt sich nicht

2056 Vgl. Ch. Metz: *Sémiologie des Films*, S. 84.

2057 Mit dem Begriff Cinéphilie bzw. „cinéphilie“ wird die schwärmerische Leidenschaft für das Kino und die Vorliebe für Spielfilme, sowie die darauf aufbauende, intensive Beschäftigung mit Regisseuren, Schauspielern, Filmhandwerk etc. bezeichnet. Zur Genese und zur Bedeutung dieses Begriffs vgl. Christophe Gautier: *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929. Mémoires et documents de L'École des Chartes, vol. 56* (Paris, 1999), 17ff. u. 248ff.

2058 Mattl/Timm/Wagner: *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft*, S. 9-10.

2059 Vgl. ebd., S. 10.

2060 Vgl. Vinzenz Hediger: *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912* (Marburg, 2001), Diss., S. 266.

2061 Vgl. Rheindorf: *Die Sprachen, die Filme sprechen*, S. 12ff. u. 20f.

2062 Vgl. Diederichs: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, S. 37ff.

allein auf die Anfänge der theoretischen Auseinandersetzung mit den 'laufenden Bildern' oder auf spätere Phasen der Filmkritik, etwa auf die 1920er Jahre oder auf Zeiträume wie die Nachkriegszeit bis zum Jahr 1968 oder auf andere Zeiträume eingrenzen;²⁰⁶³ denn was die akademisch-theoretische bzw. wissenschaftlich ausgerichtete Auseinandersetzung anbelangt, war der Einfluss der Liebhaberei immer gegeben. „Das Kino Lieben“, d.h. die Cinéphilie als Antriebsmoment, wirkte laut Ch. Metz sogar in den wissenschaftlichen Diskurs hinein, d.h. in die Fragestellungen, Herangehensweisen und Untersuchungsergebnisse der späteren Filmforschung. 1977 schrieb er dazu:

„Die Theoretiker verwahren [...] das Kino oft unter dem imaginären Verschluss der Liebe. [...] hinter der scheinbar analytischen Bestandsaufnahme steckt in Wirklichkeit ein *Plädoyer*: eine Forderung nach Legitimität und Anerkennung (vor dem eigentlichen Erkennen selbst), ein Wetteifern oder Buhlen mit den älteren und anerkannteren Künsten. Bei den Theoretikern der Frühgeschichte des Kinos tritt diese Haltung klarer, ja manchmal wörtlich hervor. [...] Der Diskurs über das Kino ist allzuoft Teil der Institution, wohingegen er sie doch untersuchen sollte und auch glaubt oder behauptet, dies zu tun. [Herv. i. O.]“²⁰⁶⁴

Das erscheint geradezu als Anklage und Verdikt gegenüber der bis dahin vorgelegten Filmtheorie; allerdings nur dann, wenn man diese Liebhaberei *nicht* teilt. Zieht man etwa den Neoformalismus als ein geradezu idealtypisches filmtheoretisches Paradigma heran, dann bilden diese „passion for cinema“ und ebenso die dadurch angeregten Fragen zu den ästhetischen Qualitäten des Kinos oder zu individuellen (Regie-)Stilen weiterhin einen der zentralen Antriebe zur filmwissenschaftlichen Forschungsarbeit.²⁰⁶⁵ So schreibt Bordwell hinsichtlich der Würdigung der Rolle des individuellen Filmschöpfers als einer Kernaufgabe in der historischen Poetik:

„[...] most textual effects are the result of deliberate and founding choices, and these affect form, style and different sorts of meaning. Just as a poet's use of iambic pentameter or sonnet form is unlikely to be involuntary, so the filmmaker's decisions about camera placement, performance, or editing constitute relatively stable creative acts whose situational logic can be investigated.“²⁰⁶⁶

Hierin wird die Bewunderung des als *individualisiertes Schaffen* aufgefassten Filmhandwerks deutlich: der Regisseur oder eine andere zentrale, kreative Instanz ist dem Dichter gleichgestellt, ergo die Filmkunst der Dichtkunst. Andererseits findet sich bei Bordwell auch eine durchaus kritisch zu wertende Einschätzung, wenn er zur nach 1945 einsetzenden Entwicklung spezieller Methoden in der universitären Filmforschung bemerkt:

„The post-World War II university milieu encouraged the humanities to develop certain 'methods', on the model of the sciences; in film as in literary studies, such methods often amount to recipes for concocting critical essays on particular films.“²⁰⁶⁷

In ähnlicher Weise hat die französische Kinohistorikerin und Mitredakteurin der international bekannten Fachzeitschrift *Cinémathèque* 1996 in einem Interview mit Frank Kessler selbstkritisch zu der von ihr und anderen Filmforschern betriebenen Filmgeschichtsschreibung geäußert: „Wir sind

2063 Vgl. Gautier: *La passion du cinéma*; Antoine de Baecque: *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968* (Paris, 2003).

2064 Ch. Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S. 21; vgl. Ch. Metz: *Semiologie des Films*, S. 128.

2065 Vgl. Bordwell/Thompson: *Toward a Scientific Film History*, S. 336; Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 4f.; Bordwell: *Doing Film History*, S. 2, 10 u. 17; Bordwell: *DIE HARD und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos*, S. 151f.; Bordwell: *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, S. 3 u. 19.

2066 Bordwell: *Making Meaning*, S. 269.

2067 David Bordwell: *Appropriations and Improprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative* [S. 5-20], in: *Cinema Journal*, Vol. 27, Nr. 3 (Frühling 1988), S. 16.

im Grunde immer noch der Tradition der *cinéphilie* verhaftet. [Herv. i. O.]²⁰⁶⁸ Diesen Standpunkt nimmt auch Albersmeier ein:

„Lassen sich die verschiedenen Filmtheorien von ästhetischen und ideologischen Axiomen herleiten, so gilt überdies, daß die Filmtheorie sich nicht nur weitgehend parallel zur Entwicklung der Filmgeschichte konstituiert, sondern geradezu als eine (distanziert-kritische bis angepaßte) Dependence der historischen Filmproduktion angesehen werden muß.“²⁰⁶⁹

Dass die Filmtheorie gewissermaßen Schritt halten muss mit der technisch-handwerklichen Entwicklung im filmproduzierenden System lässt sich nicht von der Hand weisen. Worauf diese Aussagen jedoch hinaus wollen betrifft etwas anderes: allzu oft dient die Filmtheorie als Grundlage und Pendant ausgefeilter Werkanalysen, die häufig der Aufwertung dienen oder die Funktion einer gelehrten Nachbereitung des kontinuierlichen kommerziellen Spielfilmausstoßes haben. Das ist im Kern der Vorwurf, den Carroll noch im Jahr 1996 an die etablierte Filmwissenschaft richtet: auch hier diene die Filmtheorie sehr oft in erster Linie nur den Interessen von einzelnen Filmemachen und Filmkollektiven bzw. Regieschulen, sei allzu oft nur das elaborierte Programm einer durchzusetzenden ästhetischen Praxis, Bewertungsgrundlage oder Forschungsrichtung gewesen.²⁰⁷⁰

Sozusagen aus einer entgegengesetzten bzw. affirmativen Perspektive argumentieren hingegen die beiden amerikanischen Autoren Mast/Cohen. Die Nähe der wissenschaftlichen Filmtheorie zur Kinoproduktion und/oder zum Bereich der damit verbundenen, öffentlich betriebenen Anschlusskommunikation (in Gestalt von personalisierenden, sowie hauptsächlich handwerklich, stilistisch und formalästhetisch angelegten Besprechungen und Bewertungen) ist gewollt: „Film theory is of importance not only for its own sake but also for the contribution it can make to film criticism.“²⁰⁷¹

In der einfachsten und häufigsten Version handelt es sich um feuilletonistische Geschmackskritik, wie sie von den meisten Filmtheoretikern vor und/oder während ihrer Filmforschung betrieben wurde (man denke nur an Arnheim, Balázs, Kracauer, Eisner, Sarris, Bazin, Deleuze u.v.a.). Aber auch im Fall moderner, theorielastiger und akribisch ausgearbeiteter Modelle kann eine praxisbezogene Orientierung am Filmhandwerk bzw. an der Kino- und TV-Produktion bemerkbar machen, etwa wenn Peter Wuss „im Hinblick auf eine künftige Verwendung“ seines filmwissenschaftlichen Methodenentwurfs angibt: „Er muß auch für die Studiopraxis brauchbar sein, indem er elementare Zusammenhänge der Filmgestalt übersichtlich macht.“²⁰⁷² Darüber hinaus zählt er zu den „Grundoperationen der Analyse“ die drei ineinander greifenden Schritte der „(1.) Beschreibung, (2.) Interpretation, (3.) Bewertung“, wobei er den analytischen Schritt der Bewertung definiert als das Treffen von Entscheidungen „[...] darüber [...], wie sich die kunstsemantischen Prozesse optimal realisieren mögen.“²⁰⁷³ Filmwissenschaft hätte folglich auch normative Urteile über ihren Untersuchungsgegenstand abzugeben. Damit würde die vorwissenschaftliche, ästhetisierende Geschmacks-

2068 Kessler/Lagny: „... man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!“, S. 15.

2069 Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, S. 8, aus der Einleitung von 2003.

2070 Vgl. Carroll: *Prospects for Film Theory*, S. 37, 44 u. 59.

2071 Mast/Cohen (Hrsg.): *Film Theory and Criticism*, S. xvi, aus dem gemeinsamen Vorwort von 1985.

2072 Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 20.

2073 Vgl. ebd., S. 22.

kritik in der filmwissenschaftlichen Analyse fortleben.

Fernando Ramos Arenas beschreibt die Cinephilie und ihren Einfluss auf die heutige Filmforschung – in Anlehnung an Antoine de Baecque, Thierry Frémaux und Walter Benjamin – wie folgt:

„Der Cinéphile [...] [baut] eine individuelle Beziehung zum Film auf[], [ist] aber auch in der Lage [...], seine Filmfaszination zu verbreiten. Er wäre somit [...] als 'connaisseur' zu bezeichnen, der über die nötige Nähe verfügt, um eine Geschichte erzählen zu *wollen*, und zugleich über die Distanz, um die Geschichte erzählen zu *können*. [...] die 'Neuentdeckung' der Hollywood-Regisseure, ihre Krönung als *auteurs*, die Entwicklung des Konzepts der *Mis en scène* oder das wachsende filmhistorische Bewusstsein unter Cinéasten sind konstitutive Elemente des klassischen cinéphilen Elans, Filmgeschichte als Kunstgeschichte zu betreiben. [Herv. i. O.]“²⁰⁷⁴

Wie Arenas hinzufügt, gibt es zwischen dieser älteren cinéastisch-cinéphilen Richtung und der jüngeren filmwissenschaftlichen Forschung zwar Spannungen und Brüche, andererseits aber auch „persönliche und thematische Kontinuitäten“, sodass man „durchaus von einer Geburt der Film Studies aus dem Geist der Cinéphilie sprechen“ kann, so der Autor weiter.²⁰⁷⁵ Elsaesser charakterisiert seine Disziplin in ähnlicher Weise, wenn er auf ein doppelseitiges Verhältnis zum Untersuchungsgegenstand („the bi-polar affective bond we have with our subject“), d.h. auf das Zusammenwirken und latente Interferieren von wissenschaftlicher Objektivierungsabsicht einerseits und persönlichen Vorlieben andererseits, aufmerksam macht.²⁰⁷⁶ Baecque/Frémaux weiten das sogar zu einem dezidiert methodologischen Standpunkt in der neueren Filmwissenschaft aus:

„La cinéphilie, considérée comme une manière de voir les films, d'en parler, puis de diffuser ce discours, est ainsi devenue pour nous une nécessité, la vraie manière de considérer le cinéma dans son contexte.“²⁰⁷⁷

Wenn es daher stimmt, was Blanchet seiner Disziplin attestiert, dass nämlich eine gewisse „Obsession für das Kino als Medium“ mitunter einen wichtigen Antrieb zur filmwissenschaftlichen Betätigung ausmacht,²⁰⁷⁸ dann sollte gerade auch hinsichtlich der Nähe der filmwissenschaftlichen Theoriebildung, Forschung und Lehre zur Filmproduktion, und ebenso mit Blick auf deren Zugehörigkeit zur Peripherie des filmproduzierenden Systems, eine gewisse fachliche Distanznahme bezüglich des Theorieangebots und des interdisziplinären Methodentransfers angeraten sein. Hierzu formulierte Arnheim bereits im Jahr 1929 einen hilfreichen Gedanken:

„[M]an vergesse nicht, daß es die wichtige Aufgabe des Filmkritikers ist, das fertige Werk unvoreingenommen zu beurteilen. Wer am Entstehen einer Sache allzu nah beteiligt ist, steht ihr nicht objektiv gegenüber [...].“²⁰⁷⁹

Das gilt sicherlich für die professionellen Rezensenten bei Tageszeitungen, Kinomagazinen und mittlerweile auch für professionelle Internet-Filmblogs: kann ein Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann etc. seine eigenen filmhandwerklichen Arbeiten oder gar die der Konkurrenz *sachlich* analysieren und bewerten? Das wäre zu bezweifeln. Ähnliches gilt auch in fachlicher Hinsicht: wenn z.B. eine Liebhaberei und/oder der implizite Hang zu *ästhetischen* Betrachtungen (ein regelrechtes

2074 Fernando Ramos Arenas: *Vorwort* [S. 5-7], in: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Bd. 64: Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft* (Dezember 2015), S. 5-6.

2075 Vgl. ebd., S. 6.

2076 Vgl. Thomas Elsaesser: *Cinephilia or the Uses of Disenchantment* [S. 27-44] in: Marijke de Valck/Malte Hagener (Hrsg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory* (Amsterdam, 2005), S. 34 u. 40f.

2077 Antoine Baecque/Thierry Frémaux: *La cinéphilie ou l'invention d'une culture* [S. 133-142], in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire, No. 46, Numéro spécial: Cinéma, le temps de l'Histoire* (April-Juni 1995), S. 34.

2078 Vgl. Blanchet: *Blockbuster*, S. 137.

2079 Arnheim: *Fachliche Filmkritik*, S. 169.

Kunst-Wollen) die Antriebe formen, oder wenn die Nähe zu filmhandwerklicher Ausbildung und Filmherstellung in Lehre und Forschung gegeben oder beabsichtigt ist, können dann Fragestellungen, Methoden und Interpretationen nach Maßgabe des Objektivitätspostulats und der intersubjektiven Nachprüfbarkeit erfolgen? Obgleich Ausnahmen jederzeit möglich sind und immer wieder vorkommen, sollte grundsätzlich nicht außer Acht gelassen werden, dass

„[...] die Kunsthistoriker und -theoretiker, in den Auseinandersetzungen, in denen Sinn und Wert des Kunstwerks produziert werden, selber Partei sind, und dies, ohne es zu ahnen oder [...] daraus alle Konsequenzen zu ziehen: Sie selbst sind Teil des Gegenstands, den sie zum Gegenstand zu haben meinen. Dies geht schon daraus hervor, daß die Begriffe, mit deren Hilfe über Kunstwerke nachgedacht wird und insbesondere die, mit deren Hilfe sie beurteilt und klassifiziert werden sollen, sich [...] durch äußerste Unbestimmtheit auszeichnen; das gilt für die Bezeichnung von Gattungen [...], ebenso für die der Formen [...], der Epochen oder Stile [...] oder der Bewegungen (Impressionisten, Symbolisten, Realisten, Naturalisten). Und hinsichtlich der zur Charakterisierung des Kunstwerks selbst, seiner Wahrnehmung und Bewertung verwendeten Begriffe ist [...] die Konfusion nicht eben geringer.“²⁰⁸⁰

Bernd Roeck hat diesen Standpunkt zu folgender Aussage zugespitzt: „Die Funktion von Kunsthistoriker oder Kunsthistorikerin ist der von Musikern vergleichbar, die ein Stück aufführen und es durch ihre Interpretation kommentieren und fortschreiben.“²⁰⁸¹ Für das Feld der Filmforschung gilt ähnliches: wenn beispielsweise eine Vorliebe für deutsches oder US-amerikanisches Kino die Analysen motiviert, wenn „klassisches Kino“, „Arthouse“, „New Hollywood“, „Independent-Kino“, „japanisches Kino“, „Nouvelle Vague“, „italienischer Neorealismus“, „Film Noir“ oder „deutsche expressionistische Filmkunst“ das treibende Interesse bilden, dann könnte eine politik-, sozial- oder mentalitätshistorische Untersuchung unter Heranziehung kinematografischer Quellen zu gewissen Interessenkonflikten führen; von weiteren Fragestellungen etwa zur Geschichts-, Erinnerungs- und Medienpolitik, zu Erinnerungskultur, zu Prozessen und Medien des kollektiven Erinnerns oder zum (nationalen) Geschichtsbewusstsein ganz zu schweigen. Es berührt also insgesamt auch wichtige theoretische, methodische und forschungspraktische Aspekte. Und es betrifft ebenso wissenschaftspolitische Problempunkte, wenn Filmwissenschaftler die „größten Meisterwerke der Leinwand“ evaluieren, die „Œuvres“ und individuellen „Stile“ von kanonisierten oder die Arbeiten aktueller Erfolgsregisseure würdigen.²⁰⁸² Dass die Cinephilie bis heute ein nicht zu unterschätzendes Antriebsmoment der Filmforschung und -theoriebildung darstellt, veranschaulicht etwa Kuhns Offenlegung seiner persönlichen „Faszination“ für Bilderzählungen in Kino und TV bzw.

„[...] für das erzählerische Potential des Spielfilms, für die kreativen Formen und verrästelten Strukturen, die beeindruckende Erzählökonomie und ästhetische Verdichtung, die doppelten Böden und narrativen Überraschungen, denen man beim alltäglichen Filmsichten als Filmwissenschaftler und bei Kinobesuchen als Filmliebhaber immer wieder begegnet.“²⁰⁸³

Wenn man also die Filmwissenschaft zum disziplinären Gesamtbereich „Kunstwissenschaften“ hinzuzählt, dann fällt es aus theoretischen, methodischen wie auch wissenschaftspolitischen Gründen schwer, in der Filmwissenschaft mehr als nur eine gegebenenfalls hilfreiche Nachbarwissenschaft

2080 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 464.

2081 Roeck: *Visual Turn?*, S. 303.

2082 Vgl. Heiß: *Erzähltheorie des Films*, S. 203; Bordwell: *Bazins Lektionen*, S. 16; Ch. Metz: *Semiologie des Films*, S. 84; Felix: *Autorenkino*, S. 43ff.; Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 30f. u. 334ff.; Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. 3ff., 77ff. u. 367f.

2083 Kuhn: *Filmnarratologie*, S. vii.

zu sehen, wie es beispielsweise auch für die Kunstgeschichte gilt. Lagnys Empfehlung der bisherigen Film- und Kinogeschichte als einer „Hilfswissenschaft“ der Fachhistorie sollte daher mit Skepsis begegnet werden,²⁰⁸⁴ zumindest wenn damit die *historischen Hilfswissenschaften* im engeren Sinn, d.h. zentrale Teilbereiche der Geschichtswissenschaft, gemeint sind. Lagnys Ansicht nach kann die Film- und Kinogeschichte wichtige wissenschaftliche Hilfsleistungen für die „externe Kritik eines Dokuments“ erbringen:

„Sie authentifiziert, datiert, eruiert eventuell Brüche und Interpolationen, ungeschnittene Versionen oder verschiedene Machenschaften, die die Kopien beeinträchtigen haben können: Wer hat sie gemacht, warum, mit welchen Intentionen, welchen Zwängen und unter welchen determinierenden Einflüssen? Sie gibt Auskunft über die Zuschauer, die die Filme gesehen haben, über den kinematografischen Kontext, in dem das Publikum sie rezipiert, indem die Strukturen der Distribution, die Organisation der Vorführungen und die Geographie der Vorführungsorte untersucht werden.“²⁰⁸⁵

Diese Liste von Hilfsleistungen mutet zunächst plausibel an: Authentifizierung, d.h. in der Hauptsache die „Kritik der Echtheit“, sowie Konservierung, Restaurierung, Systematisierung etc. gehören zweifelsohne zu den wichtigen Schritten bei der Erschließung von Quellenmaterial. Hier teilt sich die Filmwissenschaft jedoch über weite Strecken das Feld mit der Archivwissenschaft, die jedoch weitaus spezialisierter in den Schritten der Erhaltung und systematischen Ordnung von historischem Material ist und der Geschichtswissenschaft im Allgemeinen deutlich näher steht. Die weiteren Schritte jedoch, insbesondere die *Interpretation* – ob von den Absichten der Produzenten, den verschiedenen Nebenbedeutungen und indirekten Aussagen – und die *Rekonstruktion* der historischen Aneignungsweisen des Publikums, all das greift bereits in die eigentlich geschichtswissenschaftliche Arbeit hinein und sollte keineswegs einer Nachbardisziplin obliegen.

IV.1.3 Mythos „Film“ – die Verabsolutierung des Trägermaterials als Methodenproblem

Betrachtet man einen aktuellen filmtheoretischen Beitrag Kochs von 2016, dann fällt darin die bis zuletzt durchgehaltene Überbetonung des Trägermaterials auf: Durchweg wird unterschiedslos von einem abstrakten Medium auf Inhalte, soziale Gebrauchsformen und Funktionen abgehoben, ohne jedoch konkreten Bezug zu den realen Produktions- und Gebrauchszusammenhängen (i.e. zum Kontext) herzustellen. Doch nur so lässt sich behaupten, es werde in „Filmen“ eine „autonome filmische Welt“ erschaffen,²⁰⁸⁶ nur so sind reduktionistische Aussagen wie die folgende möglich:

„Der Film selbst ist eine teilweise materialisierte Fiktion, er existiert sowohl als materielles Ding (DVD, Video, Kopie etc.) wie auch als ästhetische Fiktion meiner Wahrnehmung. Als Fiktion existiert er nur in der dreistelligen Relation: das materialisierte Ding (apparativ), das imaginierende Subjekt des Rezipienten und das fiktionsbildende Zeichennetz.“²⁰⁸⁷

Boris Kazanskij hatte schon 1927 festgehalten was die herkömmliche Filmtheorie und -geschichte bis heute bewegt und umtreibt:

2084 Vgl. Lagny: *Kino für Historiker*, S. 458.

2085 Ebd., S. 458-459.

2086 Vgl. Koch: *Die Wiederkehr der Illusion*, S. 56.

2087 Ebd., S. 78.

„Natürlich ist der Film ein Schauspiel. [...] Es erscheint als ganz selbstverständlich, den Film für eine Art von Theater zu halten. [...] Tanz, Kampf und Akrobatik einerseits, Rhetorik, Gesang und Erzählung andererseits haben eben, wie auch die Schauspielkunst, als grundlegendes, charakteristisches Moment das *persönliche Auftreten* des Künstlers, des 'Schau-Spielers', der unmittelbar auf den Zuschauer wirkt und seinerseits dem Einfluß des letzteren ausgesetzt ist. [...] Kraft dieser Unmittelbarkeit der schöpferischen Wirkung bringt das Theater prinzipiell keinen vom Prozeß seiner Ausführung getrennten, vom Künstler losgelösten, vollendeten und abgeschlossen für sich existierenden 'Kunstgegenstand' hervor. Die Filmkunst dagegen ist *mittelbare Kunst*. Sie schafft den 'Film', ein ebenso unabhängiges Objekt, ein so abgeschlossenes Werk wie eine Statue oder ein Bild. [...] Das Spezifische einer jeden Kunstgattung muß man, wie die moderne Kunstwissenschaft lehrt, in der Faktur suchen, d.h. in der material-technischen Grundlage der vorliegenden Kunst, die ihrerseits sowohl das gesamte formale System ihrer Verfahren wie auch die ganze Vielfalt ihrer Stilformen bedingt. Deshalb ist es für das Verständnis des Films als einer Kunst notwendig, daß wir uns der formalen Analyse ihres Produkts, des Films, zuwenden. [Herv. i. O.]“²⁰⁸⁸

Bei diesen Ausführungen handelt es sich sozusagen um ein theoretisches Programm zur „Verabsolutierung“ von (vertonten) Bewegtbildern zu Filmkunstwerken. Es legt außerdem die Einsicht nahe, dass es eine von theoretische Implikationen befreite, bloß formale, rein „objektive“ Quellenanalyse, d.h. eine Quellenanalyse ohne ein ideologisches, wissenschaftspolitisches oder in sonstiger Weise die Fokussierung auf das Material bestimmendes, sozusagen die Forschung perspektivierendes Moment nicht geben kann. Worauf Kazanskij's Aussage ebenfalls aufmerksam macht, ist eine für die gesamte Filmtheorie und ebenso für die universitäre Filmwissenschaft charakteristische Verabsolutierung des spezifischen physischen Trägermaterials „Film“. Medienwissenschaft – ob nun explizit als „Filmwissenschaft“ auftretend oder nicht – perpetuiert mit der Überbetonung des Trägermaterials auch die Hypertrophie der Filmanalyse als Methode (vgl. IV.3.5). Gemäß der Definition des Autorentrios Kuhn/Weber/Scheidgen, sind mit dem Begriff Filmwissenschaft „[...] all jene Bereiche der Film-, Medien- und anderer Geisteswissenschaften gemeint, die sich mit dem Film auseinandersetzen.“²⁰⁸⁹ Erweitert durch die diskurskritische Perspektive Foucaults äußert die Filmwissenschaftlerin Ursula von Keitz ähnliches:

„Die Kernaufgabe der Filmwissenschaft in Forschung und Lehre besteht in der theoretischen, ästhetischen und historischen Reflexion über Film und audiovisuelle Medien als kulturellen Artefakten, Institutionen und Dispositiven. Im Zentrum stehen die analytische Auseinandersetzung mit den filmischen Werken und ihre kulturgeschichtliche Einbettung.“²⁰⁹⁰

Einerseits wird also nahezu durchweg von Film gesprochen und dieser mediale Oberbegriff über weite Strecken mit dessen konkreten Ausprägungen in Gestalt etwa von Kino- bzw. Spielfilmen oder gar mit Bewegtbildern an sich gleichgesetzt; andererseits werden abstrakte „Gattungsbestimmungen“ oder gar „Ontologien“ auf den Spielfilm angewendet und davon ausgehend dann auf die Vermittlungsformen aller anderen filmischen und filmähnlichen Träger-, Erzeugungs- und Speichermedien übertragen oder vergleichend (und hierarchisierend) in Beziehung gesetzt. Auf die selbst aufgeworfene Frage, was denn unter „Film“ zu genauer verstehen sei, antwortet Lange:

„Von seiner technischen Basis her Licht-Spiel, von seiner Bildkadrung her Raumdekonstruktion und -entwurf, von seiner Montagetechnik her Neuordnung der Zeit. Genau diese Kategorien konstituieren die Ästhetik des Films, wie sie seit seiner Anerkennung als eigenständiges Kunstwerk erörtert wurde.“²⁰⁹¹

Dieses unvermittelte Abheben vom physikalischen Trägermaterial auf komplexe Inhalte, die als

2088 Kazanskij: *Die Natur des Films*, S. 65-67.

2089 Kuhn/Scheidgen/Weber: *Genretheorien und Genrekonzepte*, S. 2-3.

2090 Ursula von Keitz: „*Wie jetzt? – Warum machst Du denn nicht Medienwissenschaft?!*“, S. 7.

2091 Lange: *Einführung in die Filmwissenschaft*, S. 20.

solche nur Zustandekommen, weil sie Ausdruck von verschiedenen erst allmählich, sozusagen „um sie herum“ gewachsenen historischen Praktiken des Herstellens, Betrachtens und Verstehens geworden sind, findet sich auch bei Borstnar/Pabst/Wulff. Das Autorentrio führt in Anlehnung an das semiotische Paradigma aus:

„Das Medium Film hat zunächst einmal eine *materielle Basis*: Diese besteht aus einem belichteten Zelluloidstreifen (z.B. Kinofilm) oder einer magnetischen Aufzeichnung (MAZ) oder aber einer digitalisierten Datenmenge (z.B. DVD) [...]. Zudem besteht ein Film immer aus einer geordneten *Menge von Zeichen*, seien sie gegenständlich und/oder abstrakt, und ist damit eingebettet in die Austauschprozesse unserer Kultur insgesamt, in denen vielfältigste Zeichenmengen, Zeichensysteme bzw. Texte ausgetauscht werden. In seiner Eigenschaft als Zeichensystem ist Film daher auch als ein solches analysierbar. Und schließlich ist Film vor allem auch im Bewusstsein der Kulturteilnehmer verankert, der jeweils rezipierte Film existiert als ein *geistiges Kommunikat* und hat teil an einer Kulturgeschichte des Films, an diversen gesellschaftlichen Entwicklungen sowie an fundamentalen symbolischen Ordnungen insgesamt. Was ist das Besondere am Medium Film? Der Film ist in der Lage, außerfilmische Zeichensysteme zu repräsentieren, d.h. sich ihrer zu bedienen, sie zu transformieren oder in ein neues Bedeutungsgefüge zu stellen. Die Leistung des Films besteht daher darin, dass er wie kein anderes Medium außerfilmisch Gegebenes auf eine bedeutsame Art und Weise kommunizieren kann und in seine Bedeutungszusammenhänge einfügt. In der Terminologie der Semiotik ist der Film somit ein sekundäres, semiotisches und modellbildendes System. [Herv. i. O.]“²⁰⁹²

Hier zeigt sich das eigentliche epistemologische Fundamentalproblem: „Film“ ist eben nur eine materielle Basis, alles andere darauf Aufbauende ist jedoch gewachsene soziokulturelle Praxis, d.h. historisch-kulturell ausgeformte, kollektiv wirksame Konventionen verschiedenster Art. Den „Film“ in dieser Perspektive daher als ein *Zeichensystem* aufzufassen impliziert zwei problematische Annahmen: erstens, dass „Film“ als apartes Medium ein kommunikatives Eigengewicht besitzt (wie z.B. auch eine Sprachform eine Grammatik besitzt oder ein professionelles Handwerk über besondere Regeln und/oder Gesetze verfügt); zweitens, dass es sich bei „Film“ und damit im Fall eines jeden konkreten Spielfilms immer um abgeschlossene, eigengesetzliches Kommunikate handelt, die eine in sich geschlossene, autonome Bedeutung transportieren; die sozusagen als eine *Nachricht mit Anfang und Ende* nur als ein Ganzes interpretiert werden können, weil sie nach den Regeln einer zugehörigen Grammatik, einer Handwerkskunst, eines Produktionsfeldes oder eines spezifischen medialen Systems auszulegen sei.

Obwohl sie ihre Zielsetzungen letztlich nicht einzulösen bzw. auf lange Sicht durchzuhalten vermochte, hat bereits die spätestens Mitte der 70er Jahre aufgekommene *New Film History* innerhalb der akademischen Filmforschung versucht, die traditionelle kunstgeschichtlich beeinflusste Herangehensweise zu überwinden. Programmatisch forderte etwa die Filmhistorikerin Eileen Boswer, Organisatorin des *Symposium on the Methodology of Film History*, den Ausbau einer neuartigen Methodologie der Filmgeschichte ein, und führte dazu aus:

„It can't be enough to examine a film by itself, or all the films of one director or even one country. Films must be seen in relation to each other. Nor can films be seen in isolation from their times, from all other cultural, social and political events and ideas.“²⁰⁹³

Ihr Kollege Jay Leyda sah die Überwindung der konventionellen Filmgeschichtsschreibung in der Aufhebung künstlicher Grenzziehungen zwischen Technik und Ästhetik, Kunstcharakter und War-

2092 Borstnar/Pabst/Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S. 12.

2093 Eileen Boswer: *Introduction* [S. 1-2], in: *Cinema Journal. Symposium on the Methodology of Film History*, Vol. 14, No. 2, (Winter, 1974-1975), S. 1-2.

encharakter im Filmherstellungsprozess.²⁰⁹⁴ Um diese medienspezifische Historiografie des kinematografischen Bewegtbilds weiter zu verwissenschaftlichen, gab es in den 80er Jahren vermehrt Anstöße zu einer weiteren Verwissenschaftlichung, v.a. indem man sich den fachlichen Maximen und Arbeitsweisen der Geschichtswissenschaft zuwandte und diese zu übernehmen versuchte. Ein wesentlicher Impetus war dabei die Ausweitung der Filmhistorie von einer überwiegend auf kommentierte Filmkompilationen gestützten teleologischen, hin zu einer mehr auf Kontingenzen ausgerichteten, thematisch eingegrenzten und kontextualisierend verfahrenen Spielfilm-, Kino-, Studio- und Filmverleihgeschichte.²⁰⁹⁵ Diese Abgrenzungstendenzen wurden z.T. polemisch vorgetragen. Lagny verwarf die vorausgegangene Filmhistorie mit der Begründung: „[...] because – while pretending to be a 'history of films' – it seemed to me little more than an incomplete and incoherent catalogue of what has been made.“²⁰⁹⁶ Besonders scharf hat Paul Kusters Mitte der 90er Jahre die konventionelle Filmkunstgeschichte abgelehnt, zugleich für die Fortführung des Ansatzes der *New Film History* geworben und dessen Ausbau zu einem „Paradigma der Film- und Kinogeschichtswissenschaft“ empfohlen.²⁰⁹⁷ Nach Kusters Ansicht (und in Anlehnung an die angelsächsischen Vertreter der *New Film History*) müsse die gesamte ältere Filmhistorie v.a. deshalb als unwissenschaftlich zurückgewiesen werden, weil es ihr „an theoretischer Reflexion, Methodologie und kritischer Distanz“ mangle, weil sie die von ihr vorgestellten, filmschaffenden Individuen kaum kontextualisiere und weil sie statt begrenzter Mikro- weit ausgreifende Makrogeschichten entwerfe.²⁰⁹⁸ Aber Kusters ging noch weiter mit seiner Abkehr von der ästhetischen Kinohistorie. Zum allgemeinen, an die übliche Filmhistoriografie gerichteten Verdikt der Unwissenschaftlichkeit schrieb er:

„Diese Typisierung scheint für viele filmhistorische Werke zutreffend zu sein. In der (kunsthistorischen Vorgabe, Film als Kunst zu betrachten, liegt eine Ursache für diese Kennzeichnung: Der Künstler und das (Meister-)Werk sollen im Mittelpunkt stehen, und eine Untersuchung des Kontextes, in dem das Werk entstehen konnte und in welchem der Künstler (ein Genie, eine Person mit Weitblick, ein Visionär) agierte, erscheint überflüssig. [...] Eine derartige Auffassung führt unvermeidlich zu Reduktionen: Die Phänomene werden isoliert, und die Filmgeschichte geht in einer Geschichte der Meisterwerke und Biografien auf.“²⁰⁹⁹

Damit werde, so Kusters, letztlich nur eine teleologische Schilderung vorgelegt bzw. die „Evolution einer Kunstgattung“ nachgezeichnet, die dann zu weiten Teilen aus „einer Ansammlung ästhetischer Urteile und Generalisierungen“ bestehe, während wirtschaftliche, gesellschaftliche, politische oder technische Faktoren hingegen eine untergeordnete Rolle spielen. Doch eine wissenschaftliche Geschichtsschreibung habe seinem Dafürhalten nach „Film und Kinematografie [...] nicht mehr als Filmkunst, sondern als ein offenes System“ zu behandeln, das weder auf eine bloße Faktenchronologie

2094 Vgl. Jay Leyda: *Towards a New Film History* [S. 40-41], in: *Cinema Journal. Symposium on the Methodology of Film History*, Vol. 14, No. 2, (Winter, 1974-1975), S. 1-2.

2095 Vgl. Robert C. Allen/Douglas Gomery: *Film History: Theory and Practice* (New York, 1985), S. 38ff. u. 47f.; Charles Musser: *Toward a history of screen practice* [S. 59-69], in: *Quarterly Review of Film Studies*, Jg. 9, H. 1 (1984); Musser: *The Emergence of Cinema*, S. 15ff.; Engell: *Sinn und Industrie*, S. 9ff.

2096 Michelle Lagny: *Film History: Or History Expropriated* [S. 26-44], in: *Film History*, Vol. 9, Nr. 1 (Spring 1994), S. 26.

2097 Vgl. Paul Kusters: *New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft* [S. 39-60], in: *montage/av*, Nr. 5, H.1 (1996), S. 39 u. 56ff.

2098 Vgl. ebd., S. 46 u. 48.

2099 Ebd., S. 46-47.

logie hinauslaufe, noch auf Beschreibung und Interpretation als besonders wichtigen methodischen Schritten verzichte. Die Antwort auf diese Mängel der älteren Filmgeschichtsschreibung sei auch in der „mikrohistorischen Forschung“ zu sehen, die sich „meistens auf einen bestimmten Aspekt oder eine bestimmte Erscheinungsweise des Kinos“ beschränke, ein „einzelnes Element“ detailliert betrachte, nach der dafür verantwortlichen „Kombination von Faktoren und Mechanismen“ frage und die kontextuellen Beziehungen des jeweiligen Phänomens mit seiner Umwelt aufdeckt.²¹⁰⁰ Besonders interessant ist dabei, dass die Künstler nunmehr nicht einfach beschrieben und auf ihr Werk hin beurteilt werden sollen, sondern im Sinne von Allen/Gomery als historische Individuen in einer bestimmten Zeit und Gesellschaft,²¹⁰¹ d.h. die von Kuster eingeforderte „Filmgeschichtswissenschaft“ stellt genau genommen keine völlige Abkehr von der individualisierenden Perspektive dar, sondern nur deren kontextualisierende Erweiterung. Es ist deshalb auch kaum überraschend, dass es diesbezüglich zu einem wirklichen Paradigmenwechsel nicht gekommen ist.

Im Grunde wurden wesentliche Momente der *New Film History* in das filmtheoretische Programm des Neoformalismus integriert und seitdem innerhalb dieser filmtheoretisch-filmhistorischen Schule bis in die Gegenwart weitergetragen (vgl. III.4).²¹⁰² Auch wenn es der neueren, historisch informierten filmwissenschaftlichen Forschung in erster Linie darum geht, das einzelne subjektive „Filmerlebnis“ auf dem Wege akribischer Analysen, d.h. „durch Untersuchung der rezeptionsleitenden Signale, durch Datensammlung, Datenvergleich am Film und den filmischen Kontextfaktoren, durch Beobachtung und Interpretation schrittweise zu objektivieren“;²¹⁰³ oder wenn die „Formgestalt des Werks“ als ein „Resultat [...] kognitiver Anstrengungen des Autors bzw. Regisseurs“ aufgefasst und deshalb die Interdependenz von „Kreation, Werk und Rezeption“ einer kognitivistisch erweiterten Analyse unterzogen wird,²¹⁰⁴ diese Herangehensweisen brechen weder mit der kunstgeschichtlichen Tradition, die vorrangig auf den individuellen Werkschöpfer, das Einzelwerk und seinen besonderen Gehalt abzielt, noch überwinden sie den Mythos „Film“ (bzw. das Übergewicht einer bestimmten Materialgattung und einer speziellen Aufnahmetechnik). Für den Medienhistoriker Helmut Korte, der sich u.a. mit dem Spielfilm aus der Endphase der Weimarer Republik beschäftigt hat, bestand das „Idealmodell einer historischen Filmanalyse“ auch im Jahr 1998 noch darin, das jeweilige Kinoerzeugnis bzw. die historische, narrativ-fiktionale Bewegtbildquelle als ein Ganzes zu analysieren, d.h. eine nach „Inhalt, Form, Handlungsangebote und Aussagen des einzelnen Films“ fragende Untersuchung durchzuführen.²¹⁰⁵ Und bis in die jüngste Zeit gilt die über weite Strecken deskriptiv

2100 Vgl. ebd., S. 47, 49f. u. 53.

2101 Vgl. ebd., S. 55f.; Allen/Gomery: *Film History*, S. 45.

2102 Vgl. Bordwell/Thompson: *Toward a Scientific Film History?*, S. 230ff.; Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 21ff.; Bordwell/Staiger/Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*, S. xiii-xv; Bordwell: *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, S. 26ff.; Carroll: *Prospects for Film Theory*, S. 56ff.; Bordwell: *Doing Film History*, S. 4ff.

2103 Vgl. Helmut Korte: *Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse. Erfahrungen im Umgang mit der Analyse von Filmen* [S. 21-48], in: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Jg. 3 (1986), S. 27.

2104 Vgl. Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 10f. u. 21.

2105 Vgl. Korte: *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, S. 42f.

verfahrende Werkanalyse, die letztlich immer auch eine Art (unvollendete) Totalanalyse darstellt, der Filmwissenschaft als das grundlegende methodische Handwerkszeug.²¹⁰⁶ Nach Hickethier hat die wissenschaftliche Analyse audiovisueller Produkte generell einen hohen deskriptiven Anteil und geht zudem von der inneren Abgeschlossenheit ihrer Objekte aus: „Beim Film haben wir es mit geschlossenen Erzählräumen und weitgehend homogenen Welten (selbst im postmodernen Film) zu tun.“²¹⁰⁷ Geradezu programmatisch heißt es bei Wulff:

„Analysen sind Einzelwerken gewidmet, mehr oder weniger einzigartigen Darstellungen und Anverwandlungen eines Stoffs und Anlass mehr oder weniger einzigartiger Kunstprozesse in der Rezeption. Das Einzelwerk bleibt in der Analyse als Einzeltatsache erkennbar, ist kein Fall in einer nur statistischen Reihe.“²¹⁰⁸

In Rückbesinnung auf die *New Film History* hat dagegen Elsaesser in einem Beitrag von 2004 noch am deutlichsten versucht, die Bahnen des innerhalb der heutigen Filmwissenschaft dominierenden kunstgeschichtlichen Paradigmas zu verlassen. Angesichts der Herausforderung durch digitale Medienformen sei es an der Zeit, über die älteren Grundpostulate – etwa das „klassische“ Erzählkino – und auch über die traditionellen Perspektiven nachzudenken. So müsse es, in Distanzierung zu einer Kunstwissenschaft vom Film, nunmehr deutlicher darum gehen „[...] to think of film history no longer as a collection of masterpieces, but to look for normative practices, epistemic breaks, symbolic forms or distinct modes.“²¹⁰⁹ Was sich liest wie ein nahezu vollständiger Bruch mit der herkömmlichen Betrachtungsweise und was letztlich zu einer Auflösung des Mythos vom „Film“ und von individudellen, autonomen „Film-Werken“ führen müsste, verkehrt Elsaesser auf methodischer Ebene jedoch ins Gegenteil, wenn er angibt, dass die von ihm genannten Erscheinungen „[...] can best be studied, in their temporal and spatial coordinates, via close attention to individual films or to a particular 'corpus'.“²¹¹⁰ Mehr noch, er bestätigt den Autor als eine individuelle, kreative Größe und den Film als textlich-materielle Ganzheit („films as works and texts“), womit er im Prinzip zum *Status quo* zurückkehrt.²¹¹¹ Mit Blick auf die zahlreichen neueren, z.T. digitalisierten audiovisuellen Vermittlungs-, Erzähl- und Unterhaltungsformen kommt er jedoch zu einer etwas anderen, durchaus fruchtbaren Einsicht:

„The Conclusion I would draw is that the successive phases of the cinema, but also the cinema's relation to other media-forms, such as television, video art and digital media, can be mapped by analysing their different and distinct diegetic worlds, comprising the technical apparatus and mental dispositifs, but also dependent on the temporal, spatial and enunciative locators/activators that together constitute their particular 'ontology'. For instance, the viewer who has the set on all day to accompany his or her daily routine has activated a different ontology of television than the viewer who sits down to watch a particular programme, lights dimmed and remote control safely out of reach. Thus, early cinema, classical cinema and digital cinema (to name only these) could be mapped on the matrix of

2106 Vgl. Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse* (Stuttgart, 2012), 5. Aufl.; Hans J. Wulff: *Filmanalyse* [S. 220-244], in: Ruth Ayaß/Jörg Bergmann (Hrsg.): *Qualitative Methoden der Medienforschung* (Mannheim, 2011), S. 220f. u. 234ff.; Helmut Korte: *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch* (Berlin, 2010), 4. erw. Aufl., S. 13ff. u. 33ff.; Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, S. 9ff. u. 26f.

2107 Knut Hickethier/Judith Keilbach: *«Ich bin da eher ein Historiker» Ein Gespräch mit Knut Hickethier über die Geschichte der Fernsehhistoriographie, persönliche Erinnerungen und die Konstruktion von Sinnzusammenhängen* [S. 42-59], in: *montage/av*, Jg. 14, H. 1 (2005), S. 58, vgl. S. 55.

2108 Wulff: *Filmanalyse*, S. 221.

2109 Thomas Elsaesser: *The New Film History as Media Archaeology* [S. 75-117], in: *Cinemas: revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n° 2-3 (2004), S. 91.

2110 Ebd., S. 101.

2111 Vgl. ebd., S. 91f., 101 u. 109.

particular processes of 'ontologisation'.²¹¹²

Zu fragen wäre jedoch, ob der Begriff des „Ontologischen“ hier nicht irreführend ist, denn worauf Elsaesser ganz offensichtlich hinaus will, ist im Grunde nur die plausible Annahme, dass der reale, sozial-kontextuelle Gebrauch eine wesentliche Rolle bei der Verortung des Sinns und Zwecks, der verschiedenen zeitgenössischen Zuschreibungen, der Bedeutung und Auslegung eines Spielfilms, Romans, PC-Spiels etc. haben sollte. Ähnliches äußern auch Schweinitz/Tröhler zur Frage nach der fachspezifischen Perspektive ihrer Disziplin auf deren Gegenstandsbereich. Als eine „kulturelle und ästhetische Größe“ und als ein „diskursives Phänomen mit eigener Geschichte“ sei „Film“ einerseits das Ergebnis ganz bestimmter „Techniken und Konventionen der Narration“ und repräsentiere daher ein „Phänomen mit hoher Kontinuität“;²¹¹³ andererseits gehe es der Filmwissenschaft um

„[...] ein ästhetisches Objekt, das eingebunden in ganz unterschiedliche Dispositive rezipiert wird, die von spektakulären Freiluftaufführungen über den (digitalisierten) traditionellen Kinosaal bis zum Computer- respektive Multi-mediascreen jeweils ganz eigene Qualitäten besitzen und soziale Bedingungen einschließen. Und es geht uns um ein Medium, das seine eigene Theorie hervorbrachte und an vielfältigen Diskursen teilhatte.“²¹¹⁴

In einer Art programmatischem Appell fügen Schweinitz/Tröhler hinzu: „Was uns als Filmwissenschaftler interessiert ist *Film als ein Medium in steter Transformation* [...]. [Herv. i. O.]“²¹¹⁵ Wenn also Wulff angibt, dass die Entwicklung der Kommunikationstechnologien dazu führen könnte, dass sich das Bewegtbild („moving image“) in gänzlich anderen Raumarchitekturen und Zeitgrammatologien („other architectures of space and other grammatologies of time“) wiederfinden und sich auf diese Weise von der Vermittlungsform des Erzählens bzw. des Erzählhandlungen-Wiedergebens befreien könnte,²¹¹⁶ dann entspricht das einer nahezu identischen Perspektive. Wie Schweinitz/Tröhler unterscheidet auch Elsaesser zwischen Film als Medium und Kino als „Dispositiv“.²¹¹⁷ Joachim Paech, der diese Unterscheidung in seiner Filmtheorie ebenfalls vornimmt,²¹¹⁸ führt zu dem, aus der poststrukturalistischen Diskurstheorie Foucaults entlehnten Begriff des Dispositivs aus:

„1. Das Dispositiv ist die (topische) Ordnung, in der (z.B. audiovisuelle) Diskurse ihren Effekt (z.B. den Realitätseindruck) erzielen. Diese Ebene intentionaler Diskursivität und ihrer Anordnungen wird allerdings erst in dem Moment reflexiv, in dem das Dispositiv problematisch wird, nicht mehr bruchlos funktioniert oder mißlingt. Die dispositive Theorie des Cinéma ist also 2. ihrerseits Effekt der Probleme des Cinéma, jenen Realitätseindruck herstellen zu können [...].“²¹¹⁹

D.h. die Wirkung des „Films“ als eines spezifischen medialen Diskurses wird von den rhetorischen Möglichkeiten, von einer (wie auch immer näher zu bestimmenden) Ordnung des jeweiligen Dispositivs abhängig gemacht. Die Einführung des Begriffs Dispositiv hat zumindest den ganz offensichtlichen Effekt, dass die Einheit des „Films“ (als mediales Produkt, Werk, Erzählung etc.) gewahrt bleibt, die immer augenscheinlicher werdende Problematik einer zunehmenden Medienungebund-

2112 Ebd., S. 110.

2113 Vgl. Schweinitz/Tröhler: *Filmwissenschaft*, S. 14 u. 16

2114 Ebd., S. 16.

2115 Ebd., S. 16.

2116 Vgl. Elsaesser: *The New Film History as Media Archaeology*, S. 111.

2117 Vgl. ebd., S. 109ff.

2118 Vgl. Paech: *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik*, S. 481ff.

2119 Ebd., S. 480-481.

enheit filmischer Bedeutungsinhalte hingegen auf die ihn speichernden, transportierenden, verbreitenden, wiedergebenden „Dispositive“ verlagert werden kann. Fernsehen, Kino, PC, Konsole, Multimediaarrangement – all das wären demnach also nur bestimmte Dispositive, „Film“ dagegen ein Medium. Was Elsaesser, Paech und Schweinitz/Tröhler nur in Bezug auf das Kino problematisieren, d.h. nur in Bezug auf eine ganz bestimmte Vorführpraxis, gilt es zu einer allgemeineren *historisch-praxeologischen, medial ungebundenen Perspektive* auszuweiten. Der Begriff „Film“ steht einerseits für zahlreiche, ganz verschiedene Praktiken: Erlebnis, Belehrung, Beobachtung, Ablenkung, Manipulation etc. (vgl. I.3), die zwar im Alltagssprachlichen Gebrauch wiederum auf den Film-begriff verdichtet werden können: Abenteuer-, Dokumentar-, Werbe-, Historien-, Lehr-, Propaganda-film u.v.m.. Diese Verkürzung ist zum Anderen jedoch rein sprachlicher Natur, denn das, worüber jeweils gesprochen wird, ist im Einzelfall eben nicht bloß „Film“, sondern ein komplexes Konglomerat verschiedenster „medialer“ und handwerklicher Techniken, Vermittlungspraktiken, Ebenen von Grund- und Nebenbedeutungen etc. Selbst der frühe Stummfilm, ob nun dokumentarisch oder narrativisch, faktual oder fiktional, greift auf Unter- und Zwischentitel (und dann in der Vorführpraxis auf Begleitmusik) zurück, ist also ein *medialer Verbund*. Mit dem Ton- und Farbfilm erweitern sich die Möglichkeiten lediglich zu einem breiten Repertoire aus Geräusch, Musik, Bildzitate (aus Malerei und Fotografie), Standbildern, Dialogen und Texteinblendungen. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wachsen 3D-, Computer-, sowie perspektivische Handkamera- und Handyeffekte sowie andere Bild-, Ton- und Schneidetechniken hinzu. „Film“ erscheint daher selbst als ein „Dispositiv“, das in verschiedene Bedeutungen und Praktiken zerfällt und daher auch von einem gänzlich anderen, denn allein filmwissenschaftlichen Standpunkt untersucht werden kann.

Die in den audiovisuellen Quellen anzutreffenden Themen, Motive, Bildzitate, Ereignisse, Charakterisierungen usw. können einerseits Teil einer breiteren gesellschaftlichen Tendenz, d.h. Ausdruck von Ideologien oder Mentalitäten sein, die sich in ganz verschiedenen populärkulturellen Erzeugnissen eines Zeitraums nachweisen lassen. Sie können auch Teil gezielter politischer, pädagogischer oder werbetechnischer Bildprogramme sein: z.B. das Filmplakat als *Plakat-im-Film*, eine mit viel Symbolik aufgeladene Bildergeschichte, die als Karikatur, Comic, Spielfilm und/oder Computerspiel weitere Verbreitung findet oder der Inhalt einer Fotografie, deren Bedeutung in Spiel- und Dokumentarfilmen, Postkarten, Zeichnungen etc. immer wieder auf verschiedene Weise und zu verschiedenen Zwecken abgeschöpft, regelrecht *vernutzt* wird. Wenn Elsaesser also davon spricht, dass sich das Bewegtbild im Angesicht der formal-ästhetisch, nicht-narrativ arbeitenden, experimentalen Kino-Avantgarde der 60er und 70er Jahre und v.a. im Gefolge der digitalen Revolution seit Mitte der 80er Jahre von der Narration emanzipieren könnte („emancipate' itself from narrative“),²¹²⁰ dann ist das eine doppelte Verkehrung der tatsächlichen Verhältnisse: Zum einen ist es eben gerade *nicht* ein „Medium“, dass sich aus einer ihm „auferlegten“ Funktion befreit, sondern es sind die

2120 Vgl. Elsaesser: *The New Film History as Media Archaeology*, S. 111f.

sozialen Praxen der Produktion und Konsumtion, die sich verändern; zum anderen ist bereits die Verabsolutierung der Bewegtbilder zu einem Medium irreführend – und das nicht so sehr wegen der Verkürzung auf ein bestimmtes Trägermaterial, sondern deshalb, weil Bilder, Bildprogramme und Bewegtbilder immer schon in ganz speziellen sozialen, politischen, religiösen und anderen Kontexten auftreten und überhaupt erst Verwendung finden. „Film“, genauer gesagt die populärkulturellen fiktional-narrativen Produkte in den massenmedialen Segmenten Kino, TV, Direktvertrieb (*Direct-to-Video/-DVD/-BlueRay*. etc.) sowie Internet-Videodienste (Download, Streaming etc.) repräsentieren nicht nur gesellschaftliches kommunikatives Handeln, sondern zugleich Schnittstellen verschiedener sozialer Felder. Spätestens seit dem Ersten Weltkrieg standen Kinofilme häufiger im Dienste politischer Interessen, spätestens seit den 30er Jahren und verstärkt seit den 50er Jahren dienen Spielfilme auch als Werbepattformen, wobei einzelne Einstellungen und sogar ganze Sequenzen auf diese zusätzlichen Botschaften hin umgeschrieben werden (vgl. II.3 u. II.4).²¹²¹ Vergleicht man die Vielzahl an zusätzlich eingebrachten Elementen im narrativen Inhalt eines herkömmlichen Kinofilms wie *Casino Royale* (UK u.a. 2006), dann wird die prinzipielle Offenheit audiovisueller Erzeugnisse der Populärkultur offensichtlich (siehe Anhang 7). Straschek kam bereits Mitte der 70er Jahre hinsichtlich der Vielzahl an produktionstechnischen Verfahren sogar zu dem Schluss,

„[...] daß der einzelne Film überhaupt kein Ganzes ist, Film nur als Teil der Häufung Film (im Kino) zu begreifen ist. Da jeder Spielfilm als Einzelprodukt hergestellt wird [...] und jeder Kinobesucher im individuellen Austausch eben nur einen bestimmten Film konsumiert, ist die dahinterstehende Bündelung zunächst unverständlich.“²¹²²

Laut Straschek werde das kommerzielle Filmhandwerk durch eine „extrem antipersonelle Komponente“ beherrscht wobei selbst die „materialen Einzelelemente des Films“ im Grunde „keine Originale an sich“ seien, sondern nur Versatzstücke aus einem bereits existenten Gesamtangebot bzw. Ergebnisse „minimale[r] Variation“.²¹²³ Diese scharfe Kritik mag einige Aspekte überbetonen und sie mag auf den (nicht unproblematischen) Begriff „Genre“ zusteuern, aber sie macht immerhin darauf aufmerksam, dass ein Spielfilm letztlich nicht anderes als ein *Baukasten* aus verschiedensten miteinander konkurrierenden, manchmal sogar direkt gegeneinander laufenden sozialen Praktiken, Absichten, Interessen und Ideologien ist. Denn „*Film*“ ist in seiner konkreten Ausprägung *Spielfilm multimodale und multimediale Häufung von Populärkultur*, d.h. von verbreiteten Motiven, Themen, Bedeutungen etc. Während seiner Herstellung ringen die Anforderungen der filmhandwerklichen Ästhetik der Herstellung ständig mit ökonomischen Interessen; außerdem können die aufklärerisch, ideologiekritisch, sozialemanzipatorisch o.ä. ausgerichteten Absichten des kreativen Personals u.U. mit den dazu diametral entgegengesetzten Standpunkten der Leitungsgremien oder Geldgeber kollidieren (und vice versa).

Die Annahme also, dass „Film“ oder andere audiovisuelle Narrative autonome und in sich geschlos-

2121 Vgl. Hoppenstand: *Hollywood and the Business of Making Movies*, S. 227ff.; Litwak: *Reel Power*, 231ff.; Blanchet: *Blockbuster*, S. 117ff.; Miller: *Hollywood*, 2ff.;

2122 Ebd., S. 30.

2123 Vgl. ebd., S. 28ff.

sene Einheiten darstellen, führt ebenso in die Irre, wie die Vermutung, dass Spielfilme lediglich eine filmhandwerklich umgesetzte Erzählhandlung auf ein filmisches Trägermaterial bannen. Spielfilm ist, wie jede audiovisuelle Narration, mehr als ein kameratechnisch festgehaltenes Schauspiel, denn ansonsten müsste statisch abgefilmtes Theater bereits als Spielfilm gelten. *Spielfilm ist eine Vielzahl an technisch-handwerklich unternommenen Perspektivierungen sprachlicher und visueller Inhalte, die vor und außerhalb der Filmproduktion liegen, die meist bereits gesellschaftliche Bedeutung haben und in der Praxis der Spielfilmproduktion lediglich Bedeutungsverstärkungen, -minderungen oder -umkehrungen erfahren können.* Auch wenn das Projekt einer transdisziplinären Bildwissenschaft fragwürdig erscheint (s.u.), ist den Autoren Stefan Meier, Klaus Sachs-Hombach und Rainer Totzke zuzustimmen, wenn sie feststellen: „Für die konkrete Analyse ist zu betonen, dass jedes medienvermittelte Bild immer in multimodale kommunikative Kontexte eingebunden ist.“²¹²⁴ Das dürfte auch für Einzelbilder und Bildfolgen gelten, die im erzählerischen Zusammenhang audiovisueller Narrative eingebunden sind. Spielfilme wären damit Ausdruck von differenzierten Bildpraxen, wäre also der Anlage nach in seinen Sinnzusammenhängen mehrdeutig bzw. polysemisch und damit immer multiplen Interpretationsweisen zugänglich. Werkautonomie und Textimmanenz müssten dann aber anderen, dem Quellenmaterial adäquateren Betrachtungsweisen weichen.

IV.1.4 Zur Interdependenz von Theorie und Methode in der Bildtonquellenanalyse

Lagny schreibt zum Verhältnis zwischen herkömmlicher Filmgeschichte und deren Gegenstand:

„Films don't have a history. What does have a history is the film as an object, a piece of celluloid lacquered with secret images [...]; it is the notion of what films should or should not be, the meanings that have been given to them and are changing according to the time and place of their being made, viewed, enjoyed and used; it is that peculiar micro-environment 'cinema' as an institutional framework within which films are born and evolve, expressing through their being 'media' their relationships with the external world.“²¹²⁵

Das veranschaulicht die Beziehung zwischen dem Begriff „Film“ und dem Phänomen bzw. Phänomenbündel für das er eigentlich steht. Nicht „das Kino“, „der Film“ oder „ein Film“ bedienen sich verschiedener außerfilmischer Bedeutungen, Medien und Sprachformen. Im Gegenteil sind es ganz verschiedene material- und sinnproduzierende Gemeinschaften (v.a. Filmschaffende, Produktionsfirmen, Sponsoren, ebenso gesellschaftliche Sonderinteressen, staatliche Behörden etc.), die eigene Ziele verfolgen. Sie alle verwenden das physische Trägermaterial, um zu erzählen, zu unterhalten, zu dokumentieren oder sich in sonstiger Weise an eine soziale Umwelt zu richten. Kreative Produktionsgemeinschaften errichten aus dem aufgenommenen Material, die einen mehr oder weniger vieldeutigen Verbund gesellschaftlicher Praktiken darstellen. TV-Dokumentationen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen oder Dokumentarspiele zum Untergang der Weimarer Republik können durchaus

2124 Vgl. Stefan Meier/Klaus Sachs-Hombach/Rainer Totzke: *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft* [S. 11-22], in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft* (Köln, 2014), S. 15.

2125 Lagny: *Film History*, S. 26.

mit dem Primärziel einer pädagogischen Wirkung für jugendliches Publikum angefertigt sein, hingegen dient ein „Blockbuster“ des kommerziellen Kinos in erster Linie verschiedenen Profit- und Marketingstrategien.

Die Rezeption ist nicht nur sozial stratifiziert und segmentiert, sondern zerfällt ebenfalls in soziale Felder und deren historische Praxen: Für ein katholisches Priesterseminar wäre die Vorführung von *Basic Instinct* (USA 1992), ein Thriller mit expliziten Mord- und Sexszenen, möglicherweise ein Affront und Tabubruch, zumindest dürften gerade die ausschweifenden Sexszenen als wenig erbaulich diskutiert und als unmoralisch abgelehnt werden. Dabei wäre der Fokus auf *ganz bestimmte*, als Tabubruch empfundene Inhalte aufgrund einer religiös motivierten Auslegung wahrscheinlich. Aber im Gegensatz dazu würden die Teilnehmer eines filmwissenschaftlichen Symposiums oder eines Treffens akademischer Kinokritiker diesen Spielfilm wohl tatsächlich als ganzes Werk würdigen, seine genremäßige Einordnung als „Erotikthriller“ vornehmen, seine individuelle Ästhetik oder seinen erzählerischen Spannungsbogen diskutieren. *Beides* aber, Priester und Filmkritiker, wären nichts anderes als zwei interpretierende Rezeptionskollektive, die eine jeweils eigene, ideologisch motivierte Praxis des Auslegens repräsentieren und diese auf das audiovisuelle Unterhaltungsprodukt anwenden; und deren Auslegung sich von der durch im produzierenden Kollektiv antizipierten Auslegung unterscheiden kann. Der „Gegenstand“ bzw. die Filmerzählquelle *Basic Instinct* bliebe bei all diesen Vorgängen aber dieselbe.

Geschichtswissenschaftliche Erforschung von audiovisuellen Fiktions- bzw. Erzählquellen kann ihrer Anlage nach nicht das Ziel verfolgen, einen „Film“, eine „Filmstil-Gruppe“ oder ein „cinematisches Lebenswerk“ zu untersuchen, sondern hat stattdessen die einzelnen kontextuellen Bedeutungen der Quellen zu rekonstruieren und interpretativ in einen historischen sowie fachspezifischen Gesamtzusammenhang zu stellen. Interessenfokus und forschungspraktische Stoßrichtung wären dann aber der Kunstgeschichte und Filmwissenschaft diametral entgegengesetzt. Außerdem ist von einem differenzierten und sozial stratifizierten Gesamtpublikum auszugehen, das den Einflüssen der journalistischen Kritiker, Filmtheoretiker und -historiker, Cineasten und ebenso der Selektion durch Auswahl- und Bewertungsgremien in Sendeanstalten, Kinoketten, Verleihfirmen ausgesetzt ist. Das wäre die rein „äußerliche“, d.h. produktions- und rezeptionsbedingte Seite bei der Betrachtung von Spielfilmquellen. Komplementär dazu würde die konkret auf das Quellenmaterial selbst bezogene, Perspektive auch nicht das Ziel verfolgen, ein in sich abgeschlossenes Werk bzw. ein autonomes Kommunikat zu untersuchen. Im Gegensatz zu Kurznachrichten mit pointierter Aussage und wenig Raum für z.B. selbstreflexive oder emotionalisierende Nebenbedeutungen wie ein Telegramm, bilden nicht nur audiovisuelle, sondern sämtliche *Erzählquellen* stets eine Bündelung zahlreicher Bedeutungen und Motivationen. Das umso mehr, je vielfältiger die sprachliche Botschaft gestaltet ist. Es braucht also neue Herangehensweisen und Methoden – und ebenso *ein neues wissenschaftliches Quellenverständnis von populärkulturellen Fiktionsquellen* – welche mit der Vorstellung von der

Eigenständigkeit und Abgeschlossenheit bildlicher und textlicher Quellen endgültig brechen. Es gilt stattdessen deren prozessuale, sich ständig aktualisierende „Gemachtheit“ und eben nicht deren abstraktes mediales oder künstlerisches „Sein“ oder „Wesen“ zum Ausgangspunkt von Forschungsbemühungen zu wählen. Obwohl Lagny keine konkreten methodischen Vorschläge anbietet, gibt sie hierzu weiterführende Hinweise:

„Films are not supposed to be treated as separate entities, as they exist in relation to other cultural objects, ranging from the most eminent and widely recognized to the most humble and despised, the ordinary production designed for what we know as 'mass culture', exploited by the same people who are watching films, acknowledging or refusing it, and giving it an ephemeral triumph or a posthumous reputation. Film history, in my view, is therefore a part of a larger ensemble, the socio-cultural history [...].“²¹²⁶

Ihre Argumentation zielt darauf ab, den „Film“ dem kunstgeschichtlichen Griff der älteren, normativen Filmgeschichte zu entwinden und stattdessen einer breiteren Kulturgeschichte zugänglich zu machen. Doch sie bleibt der von ihr kritisierten Perspektive letztlich weiterhin verhaftet, wenn sie zur Methodenfrage des weiteren angibt:

„Each film, or each 'series' of films, comes into existence because of some borrowings from the outside. It may happen that films react directly [...] in relation to some 'rough' ideological discourses [...] concerning social [...] and political [...] realities. Yet, cinema is also inscribed into former or parallel cultural traditions which display themselves through some similar modes of expression (mass entertainment or imagery) or through other forms, sometimes seen as 'examples' to emulate (or to 'adapt', in certain cases), such as literature, painting, theatre. [...] Using films in order to evaluate their relations towards other films or other texts does not mean that one only has to consider the reciprocal 'influences' between texts, authors and genres. This procedure, on the contrary, forces one to establish some crossreference indexes, relevant series of intertextual references, and to admit that the exchange is not made in terms of determining influences, but instead in terms of complex interferences, in which some fragmented elements are interspersed. *Each film*, as a matter of fact, *associates* all these *elements into a different system of combination which changes their status and their meaning; hence the absolute necessity to study each film in its own organization*. The study of film (or of a series of films) must then go through the analysis of the film signifier, made according to rules already established by film theory (theories) as much as by history. [Herv. V. F.]“²¹²⁷

Was Lagny hier anbietet ist eine politik-, sozial- und kulturgeschichtlich erweiterte Filmgeschichte, die methodisch kaum von der älteren Filmkunstgeschichte abweicht. Im Zentrum stehen weiterhin einzelne oder einige wenige „Filme“, deren umgreifende Funktionsprinzipien und Gesamtaussagen in jedem einzelnen Fall aufwändig transkribiert, protokolliert und interpretiert werden müssen. Überträgt man das auf die geschichtswissenschaftliche Bilderzählquellenforschung, dann würde deren Methode hauptsächlich darin bestehen, die jeweils herangezogene Einzelquelle (oder einen eng begrenzten Quellenkorpus) ihrem eigentlichen Sinn nach zu verstehen, ihren wahren „Gehalt“ aufzudecken. Tatsächlich hat die Geschichtswissenschaft in den wenigen Fällen, in denen sie sich Spielfilmen als Quellen intensiv zugewandt hat, in methodischer Hinsicht vor der Herausforderung kapituliert und die herkömmlichen Methoden der Filmanalyse übernommen (vgl. IV.3.4).

Wenn Lagny daher die Filmanalyse als Standardpraxis einfordert („to adopt film analysis as a standard practice“),²¹²⁸ dann klammert das die eigentlich entscheidende Frage nach der wissenschaftlichen Motivation und nach dem leitenden Erkenntnisinteresse aus. Theorie und Methode sind eng ineinander verwoben, das eine führt zum anderen: Theorie bewegt Methoden, Methoden erweitern

2126 Ebd., S. 27.

2127 Ebd., S. 42.

2128 Vgl. Lagny: *Film History*, S. 29.

die Theorie. Dabei hat es aber eine in der kunstgeschichtlichen Tradition stehende Forschung im Vergleich zur geschichtswissenschaftlichen Quellenforschung deutlich leichter, denn die ästhetisch ausgerichtete Herangehensweise ist – ob implizit oder explizit – stets mit dem paradigmatischen Kunstpostulat verknüpft, welches trotz seines vorwissenschaftlichen Charakters als eine Art theorieförmige, die Forschung anleitende Grundannahme fungiert. So repräsentieren Fragen nach einem erkennbaren individuellen Stil, nach der Originalität des Werks oder nach dem Verhältnis von Autor und Werk spezifizierende Aufgabenstellungen, die den Kreis der möglichen Fragen deutlich einzugrenzen helfen.

Wenn also z.B. Wuss mit seinem detailliert ausgebreiteten, kognitivistisch inspirierten filmwissenschaftlichen Methodenvorschlag – er nennt es „funktionale Strukturanalyse“ – darauf abzielt, das ältere kunstgeschichtliche Methodenerbe konstruktiv zu überwinden, berührt das den Kern der auch in der Historie anstehenden Theorie- und Methodendiskussion. Wenn man „die Komposition von ihren ästhetischen Wirkungen her zu erfassen sucht,“ verlange das laut Wuss, „in vieler Hinsicht ein anderes Herangehen, als die traditionelle Kunstwissenschaft vom Film es praktiziert.“²¹²⁹ Mit dieser Aussage sind zahlreiche forschungsleitende Grundannahmen verbunden: „Film“ ist Kunst und daher in erster Linie Komposition und ästhetische Wirkung, daher einer methodisch kontrollierten Auswertung bedürftig. Das Verhältnis von Theorie und Filmanalyse beschreibt Wuss wie folgt:

„[...] der analytische Zugang zum Film [ist] davon abhängig, welcher sozialen Praxis er dienen soll, welchen theoretischen Aspekt er favorisiert, im Rahmen welcher Forschungstendenzen er erfolgt, auf welche Phasen des schöpferischen, bedeutungsbildenden Prozesses er sich bezieht, welchen Ausschnitt innerhalb der medienkulturellen Beziehungen er wählt usw.“²¹³⁰

Seiner Fachkollegin Gertrud Koch zufolge wird es auch innerhalb der Filmwissenschaft immer wichtiger, „[...] danach zu fragen, was die Analyse von Bewegungsbildern motiviert und wie deren eigentümlichen Status zwischen Evidenz und Illusion zu begegnen ist.“²¹³¹ Mit ihrer Antwort auf diese von ihr aufgeworfene Frage bindet sie die Filmanalyse an die ästhetische Theorie zurück bzw. an „[...] die Frage, wie sich Aisthesis, Ästhetik und Epistemologie im Bewegungsbild aufeinander beziehen.“²¹³² Somit wäre die Einzelwerkanalyse das Werkzeug einer ganz bestimmten Haltung gegenüber einem Untersuchungsobjekt und daher letztlich Ausdruck einer vorausgehenden Einschätzung und Beurteilung dieses Objekts – also das Ergebnis eines Schrittes, der bereits weit über die bloße Anschauung hinausgeht. Noch deutlicher hat Wulff dieses methodische Grundproblem der Wechselbeziehung von Theorie und Filmanalyse herausgestellt:

„Analyse steht Theorie [...] keinesfalls gegenüber oder gar entgegen, sondern ist Teil der theoretischen Arbeit am Gegenstand. Analyse ohne Theorie [...], kann bestenfalls introspektiver Bericht über ein Rezeptionserlebnis oder quantifizierte Erhebung über Werks- oder Rezeptionsdaten und Urteile über einen Film sein. Analyse dient aber gemeinhin dazu, theoretische Probleme zu exemplifizieren und zu diskutieren, sie präzise zu formulieren oder sie zu problematisieren (ähnlich Thompson 1995, 26).“²¹³³

2129 Vgl. Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 9.

2130 Ebd., S. 22.

2131 Koch: *Zwischen Raubtier und Chamäleon*, S. 73.

2132 Ebd., S. 73.

2133 Wulff: *Filmanalyse*, S. 233-234.

Das ist eine konsensfähige Einschätzung und auch der Verweis auf die neoformalistische Filmtheoretikerin Thompson erscheint berechtigt: der Neoformalismus hat kritische Theoriebildung stets an den Anfang jeder Beschäftigung mit Film und Kino gestellt. Die von ihm angebotene filmische Form- und Stilanalyse ist gerade das Ergebnis einer theoretischen Auseinandersetzung mit auteuristischen, kognitivistischen, psychoanalytischen, soziologischen etc. Ansätzen. Bordwell/Thompson legen diesen Zusammenhang offen, wenn sie schreiben, dass eines der Antriebsmomente neoformalistischer Film- und Kinoforschung darin bestehe, „[...] to survey the fundamental aspects of cinema as an art form“²¹³⁴; zum anderen zu ihrer „historischen Poetik des Kinos“ ausführen, dass es dieser um einzelne filmische Werke und das jeweils zugehörige filmhandwerkliche Können gehe:

„[poetics] focuses on the *work* – the film as an object, but also the regulated effort that produces and uses it. Filmmakers aim to make certain sorts of objects, which in turn produce more or less predictable effects when used in conventional ways. On the compositional side, the film poetician concentrates on those pro-cesses that enable films to come into being. [Herv. i. O.]“²¹³⁵

Damit Verbunden ist auch die Suche nach dem „roten Faden“ eines Spielfilms, nach seiner handwerklichen, strukturellen, funktionalen oder sonstigen „Dominante“ bzw. dem beherrschenden formalen Organisationsprinzip.²¹³⁶ Theorie und Methode greifen demnach eng ineinander, sind letztlich untrennbar miteinander verbunden. Das mag erklären, warum etwa Wiebke Glowatz in ihrer Studie zu den Möglichkeiten einer hilfswissenschaftlich nutzbaren Filmanalyse hauptsächlich an den Standpunkten von Bordwell und Thompson orientiert ist.²¹³⁷

Der geschichtswissenschaftliche Zugriff muss „Film“ aber in erster Linie als potentiell austauschbares Trägermaterial und „Kino“ als nur *eine*, technisch bedingte soziale Rezeptionspraxis betrachten. Beides wäre also innerhalb einer weit größeren Gesamtheit der audiovisuellen Narration- und Fiktionsquellen zu verorten. Worum es vielmehr gehen muss sind die Absichten hinter und die Einflüsse auf Themen- und Motivwahl samt den jeweils eingesetzten Strategien der Perspektivierung und Informationslenkung auf allen zur Verfügung stehenden Kommunikationsebenen. Film und Spielfilm müssen zunächst einmal getrennt betrachtet werden, nicht, wie sonst üblich, als Synonyme. Was gemeinhin als „Spielfilm“ bezeichnet wird, sind verschiedene ineinander greifende, bildliche und tonale Vermittlungs-, Darstellungs- bzw. Erzählweisen. „Film“ dagegen ist bloß filmfotografisches Festhalten eines sichtbaren Realen. Dazu kommen völlig verschiedene, doch meist in ein und dem selben Kommunikat auftretende Bausteine, die in einer auf (vertonten oder tonlosen) Bewegtbildern gestützten Kommunikation möglich oder gar notwendig sind: die „nach Außen“ gerichteten, z.B. anklagenden, ironisierenden, satirischen, appellativen, affirmativen etc., Elemente, die „nach Innen“ wirkenden erzählerischen, vermittlungstrategischen, rhetorischen, poetischen etc. Elemente und/oder die lediglich deskriptiven Passagen, deren primäre Funktion die Veranschaulichung ist – eine der wichtigsten Funktionen bildlicher Vermittlungsformen. Die Aufgabe einer geschichts-

2134 Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. xiii.

2135 Bordwell: *Making Meaning*, S. 268.

2136 Vgl. Thompson: *Breaking the Glass Armor*, S. 43f.; Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 139f.

2137 Vgl. Glowatz: *Filmanalyse als Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften*, S. 32ff.

wissenschaftlichen Analyse kann es also nicht sein, eine Spielfilmquelle beispielsweise in eines der aufgestellten „Genres“ einzuordnen oder sie auf Kontextbezüge hin abzuklopfen. Um das Kunstpostulat, um Kanonisierungen, Genrezuordnungen und Hierarchisierungen von Werken und Regisseuren kann sich die Filmwissenschaft als verlängerter Arm der Kunstwissenschaft weiterhin forschend und theoriebildend bemühen. Aus fachhistorischer Perspektive können Kino-, TV-, Video- und Internetproduktionen, allen voran abendfüllende kommerzielle Erzählfiktionen, keineswegs als ganze, in sich abgeschlossene „Werke“ oder „Totalitäten“ gelten; stattdessen als Mikrokosmos soziokultureller Bedeutungen und Bezüge; damit sind sie ein mehr oder weniger verzerrtes Spiegelbild sozialer Praxen des Darstellens, des kollektiven Verstehens, der geteilten Welterfahrung oder des Alltagsdenkens. Das aber macht andere Methoden notwendig, als jene, die in der Film-, Kunst-Medien- oder gar Literaturwissenschaft angewendet werden.

Ein weiterer problematischer Effekt der Gleichsetzung des „Films“ mit jeglichen audiovisuellen Erzählformen ist, dass die mit ihm verbundenen, speziellen Aufnahme-, Vertonungs-, Schneide- und Darbietungstechniken – also grob gesagt das für Kinofilme notwendige *Filmhandwerk* insgesamt –, zum quasi-unveränderlichen Absolutum verklärt und damit zu einer fixen „Filmkunst“ auswächst, anhand derer dann die Bewertungen nach Maßgabe von handwerklichen Regeln, filmmedialen „Gesetzmäßigkeiten“, Maßstäben der Kunsthaftigkeit, des richtigen (Zuschauer-)Geschmacks etc. vorgenommen werden können; aber auf deren Grundlage dann ebenso auch die wissenschaftlichen Terminologien für die verschiedenen auteuristisch-biografischen, formalästhetischen, psychoanalytischen, strukturalistischen – d.h. vorrangig *immanenten* – Werkanalysen errichtet werden. Das von Knut Hickethier postulierte „Moment einer hermeneutischen Undurchdringlichkeit [...], die eben das Bild in seiner Bildhaftigkeit auszeichnet“²¹³⁸ ist daher ein Fehlschluss und im Grunde eine Kapitulation vor der Herausforderung durch jegliche Bildquellen. Möglicherweise ergibt sich das zu einem Großteil aus der faktischen Impraktibilität von Totalanalysen, der weitgehenden Nutzlosigkeit akribischer Filmdeskriptionen und der nahezu grenzenlosen Ausdeutbarkeit narrativer Quellen.

IV.2 Möglichkeiten und Grenzen der Historischen Bildkunde

Steht die Frage im Raum, welche Methoden und Forschungsansätze bisher in der Geschichtswissenschaft vorliegen, um bildliche und filmische Quellen in fachspezifischer Weise auszuwerten, dann ist an erster Stelle die *Historische Bildkunde* zu nennen. Ursprünglich nur als eine betont kontextualisierend vorgehende kunstgeschichtliche Analysemethode konzipiert, wurde sie von Fachhistorikern Ende der 80er Jahre zu einer Art Hybrid aus Methode und teildisziplinärem Forschungsgebiet ausgebaut. Bis in die Gegenwart hinein hat es außerdem immer wieder Anregungen gegeben, sie zu einer weiteren *Auxilia Historica* der Geschichtswissenschaft auszubauen. Mit der Historischen Bild-

2138 Vgl. Hickethier: *Erzählen mit Bildern*, S. 105.

kunde sind im Übrigen auch Gerhard Pauls Sonderforschungsprogramm *Visual History*, die erst vor kurzem davon abgeleitete, bisher nur eingeforderte Forschungsrichtung *Audio Visual History* und ebenso die von der Bildkunde beeinflusste *Bildwissenschaft* sehr eng verknüpft. Da diese methodischen und forschungspraktischen Vorschläge sich gegenseitig beeinflussen, sollen sie im Folgenden näher erläutert werden.

IV.2.1 Historische Bildkunde als geschichtswissenschaftliche Methode

Spätestens seit der Gründung der *Internationalen Ikonographischen Kommission* (IIK) im Zuge des 1928 in Oslo tagenden Internationalen Historikerkongresses, gab es Versuche zur Institutionalisierung der historischen Bildforschung. Dies geschah mit der Einrichtung des *Deutschen Ikonographischen Ausschusses* (DIA) auf dem Deutschen Historikertag von 1930. Das neu ins Leben gerufene Organ sollte der Beschäftigung mit Denkmälern und bildender Kunst einen methodischen Rahmen verleihen, Quellenkataloge und Bibliografien zu frühneuzeitlichen Bildnissen erstellen sowie ehrenamtliche Beratungsfunktion für Autoren und Verlage ausüben.²¹³⁹ Mit der Einschränkung auf herausragende Kunstwerke oder Portraits und mit der kaum hinterfragten Annahme eines reinen Abbildcharakters von bildlichen Kulturerzeugnissen, zeigte sich im DIA allerdings, dass auch in dieser international ausgerichteten und ursprünglich interdisziplinär angelegten Veranstaltung „die Historiker [...] darauf bedacht [waren], das Territorium ihres Faches möglichst kaum zu verlassen.“²¹⁴⁰ Tatsächlich hatte dieses Projekt nur wenig Ausstrahlungskraft für die weitere fachliche Entwicklung und mit Kriegsende hatte der DIA praktisch aufgehört zu bestehen, wie dann auch die IIK 1964 ihr endgültiges Ende fand. Das Problem des in diesem Zeitraum kaum vorhandenen interdisziplinären Austausches mag erklären, warum Anregungen von relativ wenig an ihr eigenes Fach gebundenen Forschern wie dem Kunsthistoriker Erwin Panofsky im DIA, wie in der gesamten Fachhistorie, kein Gehör fanden.

Dabei hatte Panofsky schon 1932 ein dreistufiges ikonologisches Analysemodell von Bildwerken vorgeschlagen, das nacheinander den *Phänomen-*, den *Bedeutungs-* und schließlich den *Dokument-sinn* von Bildwerken offenlegen sollte. Eine wesentliche Aufgabe sah er in der Aufdeckung der in den Bildzeugnissen innewohnenden, expliziten oder impliziten „Weltanschauungs-Energie“,²¹⁴¹ womit er weit über die methodischen Ansprüche von DIA und IIK hinausgriff. Während Panofskys Arbeiten weitgehend kunstgeschichtlicher Provenienz zuzurechnen sind, stammte ein ähnlich gelagerter, jedoch nach 1945 kaum beachteter Beitrag zum Stellenwert der historischen Bildforschung

2139 Vgl. Jens Jäger: *Zwischen Bildkunde und Historischer Bildforschung – Historiker und visuelle Quellen 1880-1930* [S. 45-69], in: Jens Jäger/Martin Knauer (Hrsg.): *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung* (München, 2009), S. 58ff.

2140 Vgl. ebd., S. 61.

2141 Erwin Panofsky: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* [S. 185-206], in: Ekkehardt Kaemmerling (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Köln, 1979), im Jahre 1932 erstmals veröffentlicht, S. 200.

aus der Geschichtswissenschaft selbst: Erich Keyser hatte 1935 mit einem pointierten Aufsatz für die größere Beachtung der Bildquellen in der Fachhistorie eingefordert. Diese Bildkunde müsse laut Keyser Eingang in die Quellenkunde finden und sogar zu einem Auxiliarfach aufsteigen, das sich mit dem Bildhaften, d.h. mit Quellen wie der „Bilderzeitung“, dem „bebilderten Buch“ und sogar mit dem „Film“ zu befassen habe.²¹⁴² Bemerkenswert waren daneben zwei weitere Überlegungen Keyzers, etwa seine Kritik an Bernheims Auffassung, dass die Bilder allgemein als Traditionsquellen anzusehen seien, was seines Erachtens innerhalb der Zunft dazu geführt habe, ihnen die schriftlichen Schilderungen vorzuziehen und sie gerade deshalb in ihrem Quellenwert insgesamt gering zu schätzen.²¹⁴³ Dagegen verwahrte sich Keyser in aller Deutlichkeit und konstatierte mit Nachdruck, dass grundsätzlich *alle* Bilder wichtige historische Quellen abgeben können: „Auch das künstlerisch schlechteste und inhaltlich wertloseste Bild ist eine Quelle für die darstellerischen Fähigkeiten seines Verfertigers und verdient als solches Beachtung.“²¹⁴⁴ Der Quellenwert könne dabei aber ganz unterschiedlich sein und vom bloßen Herstellungs- bis zum Stoff-, Kunst- und Darstellungswert reichen. Diese von heute aus betrachtet weitblickenden Einsichten konterkarierte Keyser jedoch mit seiner Ablehnung „undeutscher“ Begriffe wie *Ikonografie*, dem er „Bilderlehre“ vorzog.²¹⁴⁵

Für eine Methodendiskussion ergiebiger schienen Panofskys Beiträge. So präzierte bereits 1939 in einem weiteren Beitrag sein kunsthistorisches Analysemodell zu einer synthetischen *ikonologischen Interpretation*. Auf eine „vorikonografische Beschreibung“ der Bildbestandteile und Motive unter Berücksichtigung der Stilgeschichte sollte die auf einer Typengeschichte aufbauende, ikonografische Analyse der Bildkompositionen und des Inhalts, und schließlich eine auf den eigentlichen historischen *Dokumentsinn* abzielende Interpretation des jeweiligen Bildartefaktes folgen. Als Leitgedanke stand dabei für Panofsky fest:

„Selbstredend sollte [...] der Historiker des politischen Lebens, der Poesie, der Religion, der Philosophie und der gesellschaftlichen Situation analogen Gebrauch von Kunstwerken machen. Gerade bei der Suche nach der eigentlichen Bedeutung oder dem Gehalt treffen sich die verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen auf einer gemeinsamen Ebene, statt sich gegenseitig als Handlanger zu dienen.“²¹⁴⁶

Das schien eine für seine Zeit durchaus ungewöhnliche fächerübergreifende Position, allerdings war mit der Betonung auf einen zu entlarvenden, endgültigen „Gehalt“ von Kunstwerken auch eine für den Kunsthistoriker geradezu typische Sichtweise weiterhin Bestandteil seines Modells: das einzelne Bildwerk hatte demnach stets einen eigenen, spezifischen *Dokumentsinn*, d.h. eine diesem zugrunde liegende, tiefere Bedeutung, der es mit Hilfe einer detaillierten Einzelwerkanalyse nachzuspüren galt. Dieser Suche nach dem „Dokumentensinn“ blieb auch Rainer Wohlfeil verhaftet, der als einer der wenigen Fachhistoriker Mitte der 80er Jahre für einen reflektierten Umgang mit Bildquellen innerhalb der Geschichtswissenschaft plädierte und zugleich Panofskys Modell methodisch

2142 Vgl. Keyser: *Das Bild als Geschichtsquelle*, S. 7ff.

2143 Vgl. ebd., S. 8 u. 22ff.

2144 Ebd., S. 22.

2145 Vgl. ebd., S. 5f. u. 22ff.

2146 Erwin Panofsky: *Ikonographie und Ikonologie* [S. 207-225], in: Ekkehardt Kaemmerling (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Köln, 1979). Im Jahre 1939 erstmals veröffentlicht.

an die Zunft anzupassen suchte.²¹⁴⁷ Ausgangspunkt seiner Überlegungen waren mehrere von ihm festgestellte Mängel bei der Verwendung von Bildmaterial in historischen Darstellungen. Die wesentlichen Schwächen im Umgang mit Bildern als historischen Quellen sah Wohlfeil in der überwiegend nur illustrativen Verwendung: sie würden meist kaum textlich erläutert, ohne Belege ihrer Herkunft und/oder mit einer wissenschaftlich unzureichenden (oder gar inexistenten) Zitation Eingang in historische Arbeiten finden. Außerdem, so Wohlfeil, ginge es bei der Behandlung von visuellem Quellenmaterial in erster Linie darum, dass dieses „historisch sachbezogen geordnet und befragt, d.h. analysiert, bestimmt, historisch erklärt und verstehend gedeutet wird.“²¹⁴⁸ Da Kunst in Wohlfeils Augen die Funktion eines sozialen Gedächtnisses besaß und Bilder Teil eines gesamtgesellschaftlichen Prozesses seien, müsse dringend eine „Methode der Historischen Bildkunde“²¹⁴⁹ entwickelt werden, die dem Historiker das nötige Rüstzeug für ihre Analyse bereitstelle. Deshalb schlug Wohlfeil vor, den dreigliedrigen Ansatz Panofkys in der zweiten Stufe zu einer umfassenden ikonografisch-historischen Analyse zu erweitern sowie in der dritten Stufe die ikonologische Interpretation zur historischen Kritik der Bildquellen auszubauen, um damit auch Fragen nach den „Sehgewohnheiten, Darstellungsweisen und Rezeptionsvorgaben zur Bildentstehungszeit“ einzuschließen. Obwohl sich Wohlfeil von Panofskys kunstgeschichtlicher Position zu distanzieren versuchte und deshalb vorschlug, anstatt der Frage nach dem eigentlichen „Gehalt“ eines visuellen Produkts in letzter Instanz nur solche Fragen an die Bildquellen zu richten, die der „historischen Distanz zum Untersuchungsgegenstand“ entspringen, blieben seine Anregungen insgesamt dennoch sehr stark an Panofsky angelehnt.²¹⁵⁰

Der vielleicht wichtigste Kritikpunkt an Wohlfeils Ansatz ist dessen Konzentration auf die „Kunstwerke“ der Frühneuzeit und des Mittelalters. Dennoch hatte Wohlfeils methodischer Entwurf einige für die weitere quellenkundliche Diskussion wegweisende Einsichten neu belebt. Wie in den meisten älteren Historikern (vgl. Droysen, Bernheim, Rieß u.a.) schon dargelegt worden war, so hatte auch in Wohlfeils Konzept jede bildliche Quelle das Potential, einen fachhistorischen Erkenntniswert zu besitzen: „Grundsätzlich kann jedes Bild zur historischen Quelle werden.“²¹⁵¹ Mit der Ermittlung eines „Dokumentensinns“ trieb Wohlfeils Argumentation im Kern darauf zu, alle Bildquellen primär als Überrestquellen ihres Entstehungs- Gebrauchs- und/oder Wirkungszusammenhangs zu betrachten. Deshalb mahnte er an, diese Quellen stets „in ihrem umfassenden gesellschaftlichen Kontext“ auszuwerten und dabei gerade auf der „geschichtswissenschaftlich interpretierende[n] dritte[n] Stufe“ solche Fragen an die Untersuchungsobjekte zu stellen, die von den Zeitge-

2147 Rainer Wohlfeil: *Das Bild als Geschichtsquelle* [S. 91-100], in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 243 (1986), S. 92.

Wohlfeil spricht im Unterschied zu Panofsky nicht von Dokumentsinn, sondern stets von „Dokumentensinn“.

Eine Unterscheidung, die auf ein „weitergefasstes, sozialgeschichtlich orientiertes Begriffsverhältnis“ hindeuten soll, vgl. S. 99.

2148 Vgl. ebd., S. 91f.

2149 Wohlfeil: *Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde*, S. 21, vgl. S. 32f.

2150 Vgl. ebd., S. 26ff. u. 33.

2151 Ebd., S. 22.

nossen aufgrund ihrer lebensweltlichen Befangenheit und geringen zeitlichen Distanz nicht gefragt werden konnten.²¹⁵² Mit der dabei an die Spitze seiner Bemühungen gestellten „Ermittlung der historisch-gesellschaftlichen Einbindung“ der Bilder hatte Wohlfeils *Bildkunde* allerdings eine Ausrichtung angenommen, die das traditionelle Verständnis von „hilfswissenschaftlichen“ Leistungen weit überschritt. Seine Bildkunde war aber nicht allein als eine kunstgeschichtlich inspirierte Kulturforschung angelegt, sondern hatte sich zum Ziel gesetzt, auf *alle* Bildquellen übertragbar zu sein. Das jedoch bedeutet schon damals, und würde heute erst recht eine völlige Entgrenzung des relevanten Quellenkorpus bedeuteten: vom antiken Mosaik bis zur virtuellen Grafik, vom mittelalterlichen Wandteppich bis zum 3D-Kinospektakel, vom Siegelbild bis zum Videospiel würden ihr sämtliche dokumentarischen, fiktionalen, erzählenden etc. Bildquellen zufallen.

Woran es im einzelnen auch liegen mochte, zu einer allgemein anerkannten Teildisziplin oder Hilfswissenschaft, ja nicht einmal zu einem langlebigen Forschungsprojekt haben Wohlfeils Anregungen geführt. Tschopp/Weber merken an, dass seine Vorschläge im fachlichen Rahmen bis zum Jahr 2007, „nur eine schwache Resonanz gefunden“ hätten und sogar auf Widerspruch gestoßen seien.²¹⁵³ Mit Wohlfeil zusammen oder in Reaktion auf seinen Vorschlag äußerten sich seit Mitte der 90er Jahre aber immerhin einige weitere Historiker zur Bildfrage. Martin Knauer sah die Notwendigkeit einer *historischen Ikonologie* gekommen, weil dass „das Kunstwerk, als unauflöslicher Bestandteil der Gesamtkultur, [...] nur auf interdisziplinärem Wege sowie unter Zuhilfenahme der historischen Forschung gedeutet werden [kann].“²¹⁵⁴ Zum anderen erfordere die Kontextualisierung von Kunstwerken eine umfassende Einbeziehung zahlreicher anderer Bild- und Textquellen, was gleichfalls ein historisch-kritisches Verfahren voraussetze. Damit verbunden verlangte Knauer eine größere begriffliche Klarheit der auf die das Kunstwerke angewendeten Kategorien, was die Einführung von Begriffen nötig mache, die „sowohl den Erfordernissen der Analyse und Abstraktion zu genügen haben, [...] zugleich aber anschaulich und detailliert sein müssen [...].“²¹⁵⁵ Wie Knauer, forderten dann 1995 auch Herwig Buntz und Harald Popp eine „präzise Terminologie“ bei der geschichtswissenschaftlichen Untersuchung von historischen Bildern ein und konstatierten dazu, dass es gerade in der heutigen, von Bildern dominierten Zeit gelte, „dieses Medium kritisch zu hinterfragen“ und bemängelten außerdem den Umstand, dass visuelle Primärquellen kaum Verwendung in der Lehre fänden und betonten: „[...] nur selten erlernen an unseren Universitäten die Studenten den Umgang mit Bildquellen.“²¹⁵⁶

Im Jahr 1997 wies schließlich Manfred Tremml auf das Fehlen einer breiteren kulturwissenschaft-

2152 Vgl. S. 30ff.

2153 Vgl. Tschopp/Weber: *Grundfragen der Kulturgeschichte*, S. 107 u. 109.

2154 Martin Knauer: „Dokumentsinn - „historischer Dokumentsinn“. Überlegungen zu einer historischen Ikonologie [S. 37-47], in: Brigitte Tolkemit/Rainer Wohlfeil (Hrsg.): *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele* (Berlin, 1991), S. 37.

2155 Ebd., S. 47

2156 Herwig Buntz/Harald Popp: *Das Bild als Quelle. Historienbilder als Quellen im Geschichtsunterricht* [S. 223-248], in: Helmut Altrichter (Hrsg.): *Bilder erzählen Geschichte* (Freiburg i. B., 1995), S. 247-248, vgl. S. 225f.

lichen Bildforschungspraxis unter Einbeziehung von Disziplinen wie der Germanistik, Kunstgeschichte oder Volkskunde hin. Laut Tremml waren die Erträge der Wahrnehmungssoziologie, Semiotik, Kulturosoziologie oder Kommunikationswissenschaften, trotz der immer wieder erhobenen Forderungen nach interdisziplinärem Austausch, viel zu wenig rezipiert, was der historischen Forschung langfristig zum Nachteil gereiche. Wenn es darum gehen soll, die Bildkultur umfassend zu erforschen, so Tremml, verhielten sich Historiker skeptisch bis ablehnend:

„In der Geschichtswissenschaft ist dazu [...] nur ein schmales Rinnsal an Forschungsaktivitäten auszumachen, die entweder der Geschichtsdidaktik entstammen oder sich auf den Quellenwert der bildenden Kunst beschränken.“

Es gelte daher, die „Forschung und Vermittlung von Zeitgeschichte auf eine [...] angemessene Basis zu stellen“ indem auch Bildquellen in angebrachter Weise analysiert werden.²¹⁵⁷ Letzteres bedeutete für Tremml in erster Linie einen intensiven „Prozess der Dechiffrierung und Rekontextualisierung“ des visuellen Materials, um beispielsweise dessen Scheinobjektivität oder die faszinatorische Kraft der (Täter-)Perspektiven zu durchschauen und aufzudecken; denn schon allein die vielen Fotografien aus der NS-Zeit hätten gezeigt, wie wirksam die Manipulation durch Bilder sein kann. Daraus folgerte Tremml auch, dass „Bilder Geschichte gemacht, Meinungen beeinflusst und soziales Verhalten gesteuert [haben].“²¹⁵⁸ Eine solche Zuspitzung mag im Kontext der Bildforschungsdebatte verständlich sein, doch verschleiert die Aufwertung von Quellen zu geschichtlichen Akteuren eher die Zusammenhänge (vgl. I.3). Tremmls Beitrag mündete in ein Plädoyer für die stärkere Einbeziehung der Bildästhetik in die historische Bildforschung und besonders für die Etablierung einer *Historischen Bildkunde*, die ein den visuellen Artefakten angemessenes, quellenkritisches Instrumentarium bereitzustellen habe.²¹⁵⁹ In diesem Sinne sprach Heike Talkenberger bereits 1994 von einer gewissen „Unsicherheit der Historiker beim Umgang mit Bildquellen“ und einer „verbreiteten Bildignoranz“ innerhalb des Faches; auch sie trat deshalb für die *Historische Bildkunde* als neuer Hilfswissenschaft ein, worunter sie die „methodisch fundierte Bildanalyse zur Erforschung historischer Fragestellungen“ verstand.²¹⁶⁰ Vier Jahre später wiederholte sie diesen Standpunkt:

„[...] so erfreulich die zunehmende Aufmerksamkeit auch ist, die visuelle Medien in letzter Zeit in der historischen Forschung gefunden haben – nach wie vor gilt, dass ihre methodisch reflektierte Interpretation eher die Ausnahme als die Regel darstellt. Gerade aber für eine moderne Geschichtsschreibung, die immer mehr Wert auf die Rekonstruktion von Wahrnehmungskonditionierungen, Bedeutungskonzeptionen und Erinnerungslandschaften legt, ist die Interpretation von Bildern als Quellen unverzichtbar.“²¹⁶¹

Das damalige, von Talkenberger bemerkte, größere Interesse der Zeithistorie an visuellen Quellen ließe sich unter anderem auch mit der ersten Wehrmachtsausstellung erklären, die 1995 bis 1999 bundesweit die Gemüter erregte, sodass sich Zeithistoriker gezwungen sahen, zu den tatsächlichen

2157 Vgl. Tremml: *Schreckensbilder – Überlegungen zu einer Historischen Bildkunde*, S. 279ff.

2158 Ebd., S. 290.

2159 Vgl. ebd., S.293f.

2160 Heike Talkenberger: *Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle* [S.289-313], in: *Zeitschrift für Historische Forschung*, Bd. 21 (1994), S. 291, vgl. S. 289.

2161 Heike Talkenberger: *Historische Erkenntnis durch Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde* [S. 88-101], in: Hans-Jürgen Goertz (Hrsg.): *Geschichte. Ein Grundkurs* (Reinbek b. Hamburg, 2007), 3. Aufl. (Erstauflage 1998), S. 99.

und vermeintlichen Fehlern dieses wesentlich auf fotografisches Material gestützten Projekts Stellung zu beziehen. Womöglich wirkte die Kontroverse um die Ausstellung als Katalysator für eine selbstkritischere Fachdiskussion zum Umgang mit Bildquellen. Einen dezidiert kulturgeschichtlichen Standpunkt nahm etwa Wolfgang Hardtwig ein, der auf die zunehmende Bedeutung visueller Quellen für die Geschichtsforschung hinwies: sie müssten gerade dann herangezogen werden, wenn es darum gehe, diejenigen Vorstellungswelten und Bewusstseinsformen zu rekonstruieren, die vergangenes Denken und Handeln mitgeprägt haben. Für ihn stellte sich deshalb die Frage, „warum [...] dann die Geschichtswissenschaft bis heute so wenig Gebrauch von den hier in großer Zahl bereitliegenden Quellen [macht]?“²¹⁶² Neben der deutlichen Konzentration auf Macht-, Staats- und Politikgeschichte während der Phase des deutschen Historismus und der damit einhergehenden Vernachlässigung bildlicher Artefakte seitens der Geschichtswissenschaft, machte Hardtwig – hierbei Francis Haskell folgend – ein ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert stammendes, wesentlich von Hegel beeinflusstes, bildungsbürgerliches Kunstverständnis verantwortlich, das den Kunstwerken weitgehende Autonomie zuspreche und sie als Ausdruck eines transzendentalen Musters betrachte. Dem versuchte Hardtwig ein neues Kunstverständnis entgegenzusetzen, das solche Erzeugnisse auch als macht- und interessengetrieben konzeptualisiere, denn Kunst trage zwar „prinzipiell fiktionalen Charakter“, doch seien „Illusionen, Imaginationen, Träume, verbildlichte Vorstellungen aller Art [...] für die Befindlichkeit und das Handeln der Menschen so wichtig wie die materiellen Lebensbedingungen und realen Formen der politischen Herrschaft.“ Hardtwigs Forderung lautete deshalb:

„Eine moderne Kulturgeschichte muß wesentlich eine Geschichte der Imaginationen sein. Imaginationen aber verfestigen sich in Bildern, wenn sie nicht – wie der Begriff andeutet – überhaupt verbildlichte Vorstellungen sind.“²¹⁶³

Einen weiteren nennenswerten Beitrag zur Bildquellenproblematik bildete der im Jahr 2000 publizierte Einführungsband Jens Jägers zu den fotografischen Quellen. Einleitend bemerkte er, dass die Zeitgeschichte im Vergleich zur Geschichtsschreibung des Mittelalters und der Frühen Neuzeit weniger Wert auf visuelles Quellenmaterial lege, dies obwohl gerade in der jüngsten Geschichte ein Anstieg der gesellschaftlichen Bedeutung von Bildern zu beobachten sei und die Bilderproduktion seit dem 19. Jahrhundert „ins Gigantische gewachsen ist“.²¹⁶⁴ Für die Analyse dieser Quellen wären laut ihm aber nicht einmal Methoden notwendig, die sich von denen der Textanalyse grundsätzlich unterscheiden, denn Bilder seien, wie Texte, einer inneren und äußeren Quellenkritik zu unterziehen.²¹⁶⁵ So bemerkte er ganz richtig, dass „die im engeren Sinne kunsthistorische Forschung“ von Seiten der Historie ausgeklammert werden dürfe und forderte stattdessen eine präzisere Belegweise bei der Auswertung visuellen Quellenmaterials, denn ähnlich wie im Fall von Textquellen, sei auch bei Fotografien der Einbezug von Autor, Provenienz, Technik und Format wichtig.²¹⁶⁶ Beachtung

2162 Hardtwig: *Der Historiker und die Bilder*, S. 305-306.

2163 Ebd., S. 322, vgl. S. 313, 316 u. 321f.

2164 Jens Jäger: *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung* (Tübingen, 2000), S. 9f.

2165 Vgl. ebd., S. 10ff. u. 69.

2166 Vgl. ebd., S. 14f..

verdient auch sein Hinweis auf die Erweiterung des Methodenspektrums der Bildanalyse:

„Wenn die moderne Sozialgeschichte die Rolle der Medien [...] in den Blick nimmt und versucht, deren Stellenwert in der Gesellschaft und für einzelne Gruppen genauer zu fassen, rücken die medial vermittelten Inhalte stärker in den Vordergrund. Hier ist es mit einer realienkundlichen und sozialhistorischen Betrachtung nicht getan, feinere inhaltliche Bildanalysen sind notwendig.“²¹⁶⁷

Dass diese „feineren inhaltlichen Bildanalysen“ zu einem nicht geringen Anteil auch die Wirkungen und möglichen Nebenbedeutungen der Ästhetik des untersuchten Materials einbeziehen müssten, also auch auf die Produktions- und Rezeptionshistorie abzuheben hätten, liegt zumindest nahe.

IV.2.2 Visual History oder Bildwissenschaft?

Die Diskussion über den Umgang mit Bildquellen hat nicht nur innerfachliche Perspektiven auf die Möglichkeiten einer Historische Bildkunde eröffnet. Sie wird vielmehr begleitet von Anregungen zu einer inter- bzw. transdisziplinären „Bildwissenschaft“, d.h. zur partiellen Ausgliederung derartiger Forschungsbemühungen zugunsten einer eher amorphen Forschungspraxis, die sich irgendwann zu einer eigenständigen Wissenschaftsdisziplin verdichten könnte.²¹⁶⁸ Man mag über das Für und Wider solch einer Bildwissenschaft streiten und z.B. infrage stellen, ob die so vollzogene programmatische Entgrenzung jener disziplinären Zusammenhänge, in welchen letztlich die eigentlichen Forschungsfragen in Bezug auf Bildquellen formuliert werden, wirklich sinnvoll ist (vgl. IV.2.2). Die neuere Bildwissenschaftsdiskussion macht jedoch deutlich, wie eng jede Methodenwahl mit den spezifischen *intradisziplinären* Fragestellungen, Erkenntnisinteressen und theorieförmigen Perspektiven zusammenhängt. Meier/Sachs-Hombach/Totzke binden die verschiedenen, von ihnen vorgestellten bildwissenschaftlichen Methoden deshalb an „disziplinspezifische Hintergrundtheorien“ wie etwa die „Filmtheorie“ oder die „Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft“.²¹⁶⁹ Ähnlich problematisch machen sich die methodischen Vorschläge im Rahmen von Gerhard Pauls *Visual History* aus, welche ein Mittelweg sein will zwischen einer vollständigen inkorporierten historischen Bildquellenforschung einerseits und deren Ausgliederung in eine neue, eigenständige Fachdisziplin.

Rolf Reichardt erschien im Jahr 2002 eine interdisziplinär betriebene Bildwissenschaft (bzw. *Bildgeschichte*) bereits als vollwertige universitäre Disziplin in statu nascendi. Hierfür stellte er einige formale quellenkritische Standards unter dem Gebot der Exaktheit zusammen, etwa Nennung von Urheber und Verleger, von technischen Merkmalen und Maßen. In Bezug auf die Interpretation des

2167 Ebd., S. 75.

2168 Zur breit geführten Diskussion über die Möglichkeiten der Bildwissenschaft (bzw. „Visual Culture“ oder „Visual Studies“) seit der Jahrtausendwende vgl. Marius Rimmel/Klaus Sachs-Hombach/Bernd Stiegler (Hrsg.): *Bildwissenschaft und Visual Culture* (Bielefeld, 2014); Mark Greenlee/Rainer Hammwöhner/Bernd Körber/Christoph Wagner/Christian Wolff (Hrsg.): *Bilder sehen: Perspektiven der Bildwissenschaft* (Regensburg, 2013); Hans Belting: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (München, 2011), 4. Aufl.; Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung* (Köln, 2005); Klaus Sachs-Hombach: *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden* (Frankfurt a. M., 2005).

2169 Vgl. Meier/Sachs-Hombach/Totzke: *Bild und Methode*, S. 15f. u. 177ff.

Materials wies Reichardt auf die Notwendigkeit hin, „[...] je nach Kultur und Epoche eine versunkene Bildsprache mit ihrer eigenen Syntax und Semantik [zu] erlernen, um die Ikonographie der Bilder zu verstehen und ihren Zeugniswert richtig einschätzen zu können.“²¹⁷⁰ Daneben hob er die „besondere geschichtliche Wirkungskraft der Bilder und Bildideen“ hervor, die sich „eben nicht nur aus ihrer Funktionalität, sondern auch aus ihrer Ästhetik“ erklärten; in Verbindung damit bemängelte er das Fehlen von fächerübergreifenden Darstellungen sowie einer zusammenhängenden interdisziplinären Diskussion zur Frage der Bildquellen. Schließlich ginge es für ihn darum, die „Eigenwirklichkeit und Eigenlogik der Bilder“ über die Analyse der ihnen eigenen Bildsprache zu erforschen.²¹⁷¹ Warum diese Punkte eine eigene Fachdisziplin erforderlich machen, ließ Reichardt jedoch offen, ebenso die Frage, warum sich eine Bildwissenschaft derart eng an der Semiotik orientieren sollte. Wie Reichardt forderten Crivellari/Sandl 2003 ebenfalls einen stärkeren interdisziplinären Austausch ein, insbesondere zwischen Geschichts- und Medienwissenschaft. Die Autoren waren der Überzeugung, dass es „nicht mehr in einem engeren Sinne um die Historizität der Medien, sondern um die Medialität der Geschichte“ gehe und es deshalb „[...] letztlich doch die genuine Aufgabe der Geschichtswissenschaft [sei], die Quellen 'zum sprechen zu bringen' und d.h. im Umgang mit den Quellen 'Medienkompetenz' zu entwickeln.“²¹⁷² Kritik übten sie an den etablierten Verfahren der historischen Quellenanalyse, da diese Methoden versuchten „die Form aus dem Inhalt herauszuschreiben, um sie dann weitgehend zu ignorieren“.²¹⁷³ Ihr Anliegen war es, zu einer stärker an ästhetischen und semiotischen Kriterien orientierten Behandlung der Bildquellen anzuregen: „Durch die bewußte Hinwendung zur 'Grammatik' des Mediums 'Bild' wird versucht, Sinnschichten freizulegen, die eine konventionelle, allein dem Inhalt eines Bildes verpflichtete Quellenkritik aus dem Blick verliert.“²¹⁷⁴ Daher bilde nach Meinung von Crivellari und Sandl der intensive interdisziplinäre Austausch mit der Medienwissenschaft ein Desiderat der modernen Geschichtsforschung.²¹⁷⁵ Im selben Jahr wies auch Bernd Roeck auf die Notwendigkeit hin, ein für Historiker adäquates Instrumentarium der Analyse visueller Artefakte bereit zu stellen, seien es Gemälde, Fotografien oder gar Filme.²¹⁷⁶ Das größte Hindernis für die Hinwendung des Faches zu Bildquellen lag Roeck zufolge in der anhaltenden „Dominanz des sprachtheoretischen Paradigmas“²¹⁷⁷ im Gefolge des Aufstiegs konstruktivistischer Theorien und ihrer Präferenz für Sprache, Schrift und Text. Die visuelle Wende verlaufe innerhalb des Faches nur zögerlich, die „historische Ikonographie“ sei noch in

2170 Vgl. Rolf Reichardt: *Bild- und Mediengeschichte* [S. 219-230], in: Joachim Eibach/Günther Lottes (Hrsg.): *Kompass der Geschichtswissenschaft. Ein Handbuch* (Göttingen, 2002), S. 221, vgl. S. 219ff.

2171 Ebd., S. 227.

2172 Crivellari/Sandl: *Die Medialität der Geschichte*, S. 637.

2173 Vgl. ebd., S. 641.

2174 Ebd., S. 643.

2175 Vgl. ebd., S. 654.

2176 Vgl. Bernd Roeck: *Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder* [S. 294-315], in: *Geschichte und Gesellschaft*, Bd. 29 (2003), S. 313f.

2177 Vgl. ebd., S. 295.

ihren Anfängen und es bestehe daher „genereller Nachholbedarf“.²¹⁷⁸

Ein weiterer wichtiger Beitrag stammt von Habbo Knoch, der unter anderem die „Ikonophobie“ der Geschichtswissenschaft zur Sprache brachte und den „visual turn“ als einen „nachholenden Akt der Neuzeitgeschichte“ bezeichnete. Diese Scheu vor den Bildmedien führte Knoch, in Anlehnung an Hardtwig, einerseits auf den Ausgang des Lamprechtstreits der 1890er Jahre zurück, der die Absage an eine alternative Kulturgeschichte bedeutete und, mit der Durchsetzung der staatszentrierten Politikgeschichte borussischer Provenienz, auch eine Abkehr von Bild- und Sachquellen zur Folge gehabt habe; andererseits seien durch die „intensivierte visuelle Massenmedialisierung“ die bildungsbürgerlichen Vorbehalte der Fachvertretern geweckt worden, die bis heute fortwirken. Als dritten Faktor führt er schließlich an, dass im Gefolge des „linguistic turn“, mit dem durch ihn angeregten Fokus auf Sprache und Text, eine Aktualisierung des Sprachprimats und damit eine anhaltende Verhärtung der „Dominanz des Textlichen“ erfolgt sei. Knochs Aufsatz endet mit einem Plädoyer für die Überwindung dieser Ikonophobie und für das Einsetzen des längst überfälligen *iconic turn* in der Geschichtswissenschaft.²¹⁷⁹ Es stimmt in diesem Zusammenhang nachdenklich, wenn Fachvertreter selbst in jüngeren Publikationen immer noch von einer regelrechten Bilderangst innerhalb der Geschichtswissenschaft sprechen.

2005 war es dann Martina Heßler, die erneut auf den anhaltenden Nachholbedarf der Historiker in Sachen Bildforschung hinwies. Ihrer Meinung nach kann „noch nicht die Rede davon sein, dass Bilder als selbstverständlicher Teil der historischen Analyse gelten“, weshalb Historiker in der Pflicht stünden, endlich zu einem „adäquaten geschichtswissenschaftlichen Umgang mit Bildern zu gelangen“.²¹⁸⁰ Für Heßler besteht weiterhin der Eindruck, der historischen Forschung fehle es ausgerechnet in Zeiten einer gestiegenen Visualität der Kultur und damit der Dominanz der Bildmedien, an einem ausreichenden Repertoire zur Analyse von modernen Bildprodukten und ganz allgemein an Wissen über ihre gesellschaftlichen Funktionen. Sie machte auch darauf aufmerksam, dass Bilder meist nur „inhaltistisch“, d.h. weitgehend an der Oberfläche verbleibend, gelesen würden, wobei es vielmehr darauf ankomme, Fragen der Formgebung, der Ästhetik, der Produktionsbedingungen von visuellen Medien, der Instrumente ihrer Erzeugung oder ihres inszenatorischen Charakters zu behandeln, sowie die bildspezifischen Mittel zur Erzeugung von sozialem Sinn aufzudecken. Auch Heßler sah deshalb in der Frage, „wie Historiker mit dem Bildlichen des Bildes, mit Form und Gestalt der Bilder umzugehen hätten, und welchen Stellenwert dies in der Interpretation und Analyse der Bilder einnehmen sollte“ ein Desiderat der Forschung.²¹⁸¹

2178 Vgl. ebd., S. 314.

2179 Vgl. Habbo Knoch: *Renaissance der Bildanalyse in der Neuen Kulturgeschichte*, in: *H-Soz-u-Kult/Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaften, Internet-Forum des Instituts für Geschichtswissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin*, [URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=393&type=diskussionen>], (2003), zuletzt eingesehen am 07.12.2019. Das PDF-Dokument enthält keine Seitenzahlen.

2180 Vgl. Martina Heßler: *Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft – Neue Herausforderungen für die Forschung* [S. 266-292], in: *Geschichte und Gesellschaft*, Bd. 31 (2005), S. 266.

2181 Vgl. ebd., S. 270ff u. 279.

Ein Jahr später aktualisierte Thomas Hertfelder diese Forderungen, indem er auf den Mangel einer „allgemein akzeptierten historischen Symboltheorie des Bildes“ hinwies, der immerhin zur Folge habe, dass im Bezug auf die über die Sprache hinausreichende Bedeutung der Bilder überwiegend noch große Unwissenheit herrsche.²¹⁸² Seiner Meinung nach benötige es eine ernsthafte *Historische Bildforschung*, die das „Instrumentarium zur Interpretation und Kritik des öffentlichen Bildgebrauchs“ liefere und dem den Nachweis zu führen habe, „[...] inwiefern Bilder im Zusammenspiel von bildimmanenten Strukturen, Kontexten und Verwendungspraktiken bestimmten Legitimationsbedürfnissen entsprechen, sie relativieren oder unterlaufen.“²¹⁸³ Bilder könnten dann zwar, nach vorsichtiger Quellenkritik, auch zur Veranschaulichung historischer Texte dienen, der anspruchsvollere und weit aufwendigere Weg bestünde für Hertfelder aber in der Nutzung von Bildern als eigenständigen Quellen, die nach ihren historisch-politischen Kontexten und ihren zeitgenössischen sozialen Gebrauchsweisen zu untersuchen wären, doch merkte er diesbezüglich an: „Der dazu nötige methodische Aufwand ist mitunter beträchtlich.“²¹⁸⁴ Aus dem selben Jahr stammt ein weiterer Vorschlag zur zukünftigen disziplinären Ausgestaltung der historischen Bildforschung. Ganz ähnlich wie das transdisziplinäre Bildwissenschaftskonzept sollte eine *Visual History* den Rahmen für eine Fachgrenzen überschreitende Zusammenarbeit bieten anstatt die auf Panofsky und Wohlfeil zurück gehende Historische Bildkunde im kleineren, innerfachlichen Kontext weiterzuverfolgen.²¹⁸⁵ Hierzu empfahl er ein Vorgehen, das vier Aspekte umfassen sollte: (1) Den Fokus auf die Gewaltphänomene des 19. und 20. Jahrhunderts, (2) die Bezugnahme auf einen weiten Bildbegriff, (3) die Überwindung einer vorwiegend auf „Kunstwerke“ verengten Sicht sowie (4) einen international und interdisziplinär ausgerichteten „pragmatische[n] Mix verschiedener methodischer Ansätze“.²¹⁸⁶ Diese vorgeschlagene *Visual History* konzipierte Paul als ein offenes Programm, das auf die durch Bilder geformten Sehgewohnheiten, die visuellen Wahrnehmungsmuster, die mittels Bildmedien transportierten Deutungsweisen und die „ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit“ abheben sollte.²¹⁸⁷ Es ging ihm also nicht um die symbolische Abbildhaftigkeit der Bildquellen, sondern um ihre vielfältigen Funktionen in ihren sozialen und kulturellen Kontexten. Abschließend konstatierte Paul, dass „die deutsche Geschichtswissenschaft zweifellos einen erheblichen Nachholbedarf“ habe, wenn es um die „neuen Medien“ als bedeutsamen „Faktoren politischer Inszenierungen sowie visueller Erinnerungs- und Geschichtspolitik“ gehe und ebenso hielt er fest, dass eine ernsthafte historische Beschäftigung mit zeitgeschichtlichen Bildquellen einerseits erst am Anfang stehe, andererseits eben auch das „[...] verfügbare Instrumen-

2182 Vgl. Thomas Hertfelder: *Vermittlung: Die Macht der Bilder. Historische Bildforschung* [S. 281-292], in: Andreas Wirsching (Hrsg.): *Neueste Zeit* (München, 2006), S. 281.

2183 Ebd., S. 290-291.

2184 Vgl. ebd., S. 291.

2185 Vgl. Gerhard Paul: *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung* [S. 7-36], in: Gerhard Paul (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch* (Göttingen, 2006), S. 11.

2186 Vgl. ebd., S. 21.

2187 Vgl. ebd., S. 25.

tarium noch längst nicht ausreicht, diesen Fragen befriedigend nachzugehen.“²¹⁸⁸ Trotz der Plausibilität seiner Positionen blieb Paul dennoch eine sinnvolle Begründung für die seiner Meinung nach nötige *Visual History* schuldig. Als er im Jahre 2009 seine Standpunkte in einem weiteren Beitrag wiederholte, legte er das Projekt der *Visual History* explizit als eine „Öffnung hin zu einer allgemeinen Bildwissenschaft“ an.²¹⁸⁹ Dabei dürfte das größte Manko dieser interdisziplinären Forschungsrichtung sein, dass sie – wie Paul 2017 in Bezug auf das Methodenspektrum angibt – weiterhin dem von Rainer Wohlfeil weiterentwickelten, „primär kunsthistorisch orientierte[n] Analysemodell Erwin Panofskys“ verhaftet bleib. Doch während serielle zeitgeschichtliche Bildquellenforschung bisher randständig bleibe, führe Panofskys ikonologische Methode das Problem der „Fokussierung auf das Einzelbild und die oft mangelnde Analyse der Entstehungs- und Gebrauchskontexte und -weisen von Bildern“ mit sich.²¹⁹⁰ Außerdem räumte Paul ein, dass gerade die für zeitgeschichtliche Fragen so und bedeutsamen „laufenden Bilder des Films und des Fernsehens“ noch bis in die Gegenwart „gewichtige Desiderate“ der *Visual History* geblieben seien. Dazu verwies auf einen diesbezüglich wichtigen und möglicherweise sogar ausschlaggebenden Punkt:

„Eher selten sind noch immer intermedial angelegte Studien, die sich nicht nur auf eine Bildgattung konzentrieren, sondern dem medialen Transfer von Bildern in unterschiedlichen Bildgattungen und -kulturen nachspüren – nachgerade einem Charakteristikum des Bildes im visuellen Zeitalter.“²¹⁹¹

Angesichts der bleibenden Randständigkeit audiovisueller Quellen haben mehrere jüngst Historiker eine eigenständige „Audio Visual History“ als Erweiterung und zugleich Präzisierung der bisherigen historischen Bildquellenforschung vorgeschlagen oder sehen diese bereits in Ansätzen vorliegen.²¹⁹² Aber auch diese programmatische Forderung enthält die problematische Verkürzung auf das „filmische“, da mit *Audio Visual History* in erster Linie die Erforschung audiovisueller Quellen anstrebt, anstatt auf sämtliche Bild-, Ton- und Bildtonquellen abzuheben (vgl. IV.3.4).

Wenn es stimmt, dass etwa die Kontextualisierung visueller Formen der Überlieferung immer eine intertextuelle und intermediale Analyse erfordert, ebenso der Bezugnahme auf wortsprachliche Überlieferung bedarf, dann verbleibt selbst eine interdisziplinär orientierte historische Bildforschung, trotz aller theoretischen und methodischen Ergänzungen und Anregungen aus anderen Disziplinen, dennoch traditionelle Geschichtswissenschaft. In diesem Zusammenhang verdient daher die Bemerkung von Jens Jäger und Martin Knauer Beachtung, dass „[d]ie Übernahme 'außerdisziplinärer Praktiken [...] die Auseinandersetzung mit den sich dabei eingehandelten methodischen Fallstricken und Ergebnissen voraus [setzt].“²¹⁹³ Im Grunde also muss der Historiker, bei aller interdis-

2188 Ebd., S. 28.

2189 Vgl. Paul: *Die aktuelle Historische Bildforschung in Deutschland*, S. 137f.

2190 Vgl. Paul: *Vom Bild her denken*, S. 55f.

2191 Ebd., S. 57, vgl. 54ff.

2192 Vgl. Winfried Pauleit/Delia González de Reufels/Rasmus Greiner: *Vorwort: Film und Geschichte: Der lange Weg zur Audio-Visual-History* [S. 7-10], in: Delia González de Reufels/Rasmus Greiner/Winfried Pauleit (Hrsg.): *Film und Geschichte. Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton* (Berlin, 2015), S. 8; Fischer/Schuhbauer: *Geschichte in Film und Fernsehen*, S. 10.

2193 Jens Jäger/Martin Knauer: *Bilder als historische Quellen? Ein Problemaufriss* [S. 7-26], in: Jens Jäger/Martin Knauer (Hrsg.): *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um die historische Bildforschung*

ziplinären Ausrichtung, immer erst eine Prüfung dieser Ansätze aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive voranstellen. Demnach hätte auch die Verarbeitung bzw. Würdigung der Ergebnisse einer neuen *Bildwissenschaft* in der Fachhistorie zumindest einen groben innerdisziplinären Konsens über diesbezügliche theoretische und methodische Fragen zur Vorbedingung, was nur über eine intensivere innerfachliche Auseinandersetzung geschehen kann.

In ihrem Beitrag kritisierten Jäger/Knauer darüber hinaus, dass immer noch „[...] zahllose historische Studien unterschwellig von einer Kontinuität der Wahrnehmungsformen ausgehen, die sich nur zu oft an den gegenwärtigen Seh- und Geschmacksvorstellungen orientiert.“²¹⁹⁴ Im Prinzip knüpft auch diese Aussage an zahlreiche bereits vorgestellte Kritikpunkte an: Der selbstbewusste Umgang mit Bildquellen ist weiterhin eine Ausnahme in der Historie und die Bildforschung wird in weitgehender Ermangelung eines konsensuellen methodischen Rahmens betrieben. Auch ein Blick in jüngste Überblicksdarstellungen ist ernüchternd. So kamen Tschopp/Weber in Bezug auf die jüngsten Beiträge zu Bildern als historischen Quellen zu dem Schluss, dass „[...] die Diskussion erst am Anfang steht und ein in sich konsistentes und praktikables Konzept für die Analyse von Bildzeugnissen weiter auf sich warten lässt.“²¹⁹⁵ Ein nicht minder enttäuschendes Urteil fällte Stefan Jordan, als er schrieb, dass „[...] seit den 1990er Jahren eine Beschäftigung mit der Bild- und Mediengeschichte proklamiert [wird], die bislang allerdings eher programmatisch eingefordert als historisch-praktisch realisiert wurde.“²¹⁹⁶ So knüpfen Schade/Wenk, die die Bildwissenschaft immerhin als ein dezidiert transdisziplinäres Forschungsfeld ausweisen, in ihrer Methodendiskussion sogar direkt an die ältere Ikonologie Panofskys und die darauf aufbauende Historische Bildkunde Wohlfeils an. Dabei halten die beiden Autorinnen einerseits fest, dass die Vorstellung einer überzeitlichen unmittelbaren Verständlichkeit historischen Bildmaterials eine Illusion sei:

„Die Vorstellung von der Unmittelbarkeit des Zugangs zu Bildern setzt voraus, dass das, was in den Bildern zu sehen ist, durch [...] Affinität mit dem, was sie darstellen und/oder die Menschen umgibt, verbunden ist, so dass ein Wiedererkennen problemlos möglich sei. [...] Der Glaube an die unmittelbare Verständlichkeit von Bildern setzt auch voraus, dass Bilder in ihren je spezifischen Formen immer das Gleiche bedeuten, unabhängig davon, aus welcher historischen Periode sie stammen und in welchen Kontexten sich diese Formen mit anderen verbinden.“²¹⁹⁷

Diese Einsicht ist einerseits fundamental, weil sie in methodischer Perspektive auf die Notwendigkeit einer *historischen Praxeologie* hinweist (s.u.), andererseits nahezu trivial, denn selbst die einfachsten Bildwerke – Wappen, Verkehrszeichen, religiöse Symbole – sind in ihrer Les- und Ausdeutbarkeit niemals losgelöst von Zeit und Ort ihres Gebrauchs. Die Kritik der Autorinnen am herkömmlichen, intuitiven Bildgebrauch erweist sich daher als berechtigt; und sie verweist in erster Linie auf die historische Forschung. Welche Methoden bieten sie daher zur Handhabung von Bildquellen an? Hier sollte es skeptisch stimmen, wenn Schade/Wenk mit der Bildwissenschaft ein „contradisziplinäres Projekt“ im Blick haben, das ihrer Meinung nach die vorausgehende Metho-

(München, 2009), S. 15.

2194 Ebd., S. 15.

2195 Tschopp/Weber: *Grundfragen der Kulturgeschichte*, S.101.

2196 Jordan: *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, S.197.

2197 Schade/Wenk: *Studien zur visuellen Kultur*, S. 45.

denprüfung der einzelnen Anwendungen in den Einzelwissenschaften notwendig mache.²¹⁹⁸ Das wiederum bedeutet nichts anderes, als dass die eigentliche Hauptlast des transdisziplinären Forschungsfeldes „Bildwissenschaft“ weiterhin bei den einzelnen, dazu beitragenden Disziplinen verbleibt. Das wiederum führt letztlich zum Status quo: ein interdisziplinärer Austausch zwischen Einzelwissenschaften, die ihre jeweils eigenen Methoden entwickeln und die dadurch gewonnenen Erkenntnisse anderen Fächern zugänglich machen. Doch die Autorinnen stellen außerdem fest, dass diese Methoden keineswegs neutrale Instrumente repräsentieren, die von einer Wissenschaft an eine andere sozusagen „ausgeliehen“ werden:

„Ein Problem der Rezeption fachfremder oder ungewohnter Methoden liegt [...] in der Vorstellung von deren 'Anwendung', die eine Neutralität und universelle Anwendbarkeit der Methoden unterstellt. Ebenso wie das bloße Übertragen von Theorien auf einen Gegenstand häufig allenfalls zur Bestätigung von bereits 'Vor-Gewusstem' führt, anstatt neue Erkenntnisse zu Tage zu fördern, verhält es sich mit der Anwendung von Methoden, wenn sie als 'reine Instrumente' betrachtet werden und ihre Herkunft von und ihre Verbundenheit mit bestimmten disziplinären Fragestellungen und Eingrenzungen übersehen wird.“²¹⁹⁹

Das delegiert die Methodendiskussion und ebenso die Diskussion der damit verbundenen Konzepte bzw. Theorien an die Fächer zurück. Mit Blick auf die Quellengruppe der Spielfilme hat die hier vorliegende Arbeit im Übrigen genau diesen Weg beschritten, indem sie u.a. die wichtigsten Filmtheorien kritisch untersucht und deren – keineswegs immer deutlich herausgestellten – Prämissen vorgestellt hat. Alles deutet daraufhin, dass die Historie eine eigene forschungspraktische, methodisch abgesicherte Perspektive und ein eigenes Forschungsprogramm zu populärkulturellen zeitgeschichtlichen Erzählquellen, insbesondere zu den vielen Formen von Erzählfiktion benötigt.

IV.3 Historische Populärfiktivik

Aus den Betrachtungen zur Historischen Bildkunde und Bildwissenschaft wird deutlich, dass die Diskussion über den Stellenwert der Bildquellen in der deutschen Geschichtswissenschaft immerhin zu einem gestiegenen Problembewusstsein hinsichtlich der forschungspraktischen Würdigung visueller Quellengattungen geführt hat. Doch die unentwegte Rede von „den Bildern“ – und parallel dazu die inflationäre Bezugnahme auf „Filme“ – verstellt den näheren Blick auf die verschiedenen, diesem Oberbegriff zugeordneten Trägermedien, sowie v.a. auf deren Inhalte und Bedeutungen, wie ebenso auf die damit verbundenen Praktiken und Funktionen. Aber eben darum muss es in einer Quellenwissenschaft wie der Historie immer an erster Stelle gehen: Um die methodische Berücksichtigung der Spezifik des Quellenmaterials. Das heißt im Fall der Bildquellen in einem ersten Schritt nicht anderes als die systematische Sprengung der häufig implizierten, aber kaum je begründeten Einheit der Bildquellen, welche sich bei einer nähren Betrachtung ohnehin als Illusion herausstellt. Daher soll im Folgenden, aufbauend auf den vorangegangenen Kapiteln, eine weitere Möglichkeit aufgezeigt werden, wie die (vornehmlich visuellen) Erzeugnisse der Populärkultur im All-

2198 Vgl. ebd., S. 65ff.

2199 Ebd., S. 66.

gemeinen und audiovisuelle Erzählfiktionen im Besonderen als Forschungsobjekte der Geschichtswissenschaft künftig genauer behandelt werden könnten, d.h. mit welchem theoretischen Anspruch, mit welchen Erkenntnisabsichten und v.a. mit welchen Methoden dies besser als bisher gelänge. Das selbstverständlich *ohne* die Absicht, dabei zugleich eine bestimmte Forschungsrichtung samt Methoden ein für allemal festschreiben zu wollen, sondern vielmehr im Sinne eines Vorschlags.

IV.3.1 Zur Systematik der audiovisuellen Erzählquellen

Zu keiner historischen Epoche lässt sich eine *einzig*e, ein für allemal gültige Systematik der Quellen anlegen, auch nicht zur audiovisuellen Überlieferung der Spätmoderne. Dennoch sollte es eines der vordringlichen Ziele der geschichtswissenschaftlichen Fachdiskussion bilden, dazu eine plausible und anwendungsorientierte Quellensystematik aufzustellen. Diese ist mit Blick auf das Gesamt von Bildquellen bisher nur rudimentär vorhanden. Häufig erweisen sich die aufgestellten Kategorien als fragwürdig und unzureichend. So wird seit den Historikern des 19. Jhs. meist zwischen schriftlichen und bildlichen Relikten unterschieden. Mit dem Siegeszug fotorealistischer Aufnahmetechniken hat die Unterscheidung in dokumentierende Quellen (d.h. dem Faktischen bzw. Abbildhaften) und in erzählende Quellen (einschließlich mimetischer, illusorischer, dichterischer, fantastischer, mythologischer Darstellungen) weite Verbreitung gefunden. Darauf aufbauende Typologisierungsversuche bestimmen die Mehrzahl der bisherigen Vorschläge zur Systematik der audiovisuellen Quellen: Die Einteilung erfolgt meist nach Maßgabe des Faktualitätsgrades bzw. entsprechend des erwartbaren Dokumentcharakters der verschiedenen Arten von Filmerzählquellen (vgl. Anhang 1, Abb. 13 u. 14).²²⁰⁰ Laut Fledelius' Systematik von 1979 ist zwischen dem „eigentlichen Spielfilm“, dem historischen Rekonstruktion- und Handlungsfilm sowie dem kompilativen Propagandafilm zu unterscheiden, wobei der Spielfilm sich durch die „absolute Herrschaft des Filmschöpfers über das Filmgeschehen“ auszeichne und damit von den anderen filmischen Quellenarten abgrenzen lasse.²²⁰¹ Fledelius will im Grunde auf die *Authentizität* der fotorealistischen Aufnahmen hinaus, vermengt dies jedoch mit dem Merkmal der *Fiktionalität*: die „Filmschöpfer“ (d.h. die Produktionskollektive) von Spielfilmen, Dokumentarfilmen oder Reportagen manipulieren ihr audiovisuelles Material notgedrungen zum Zweck der besseren Vermittlung bzw. mit dem Ziel des „Erzählens“. Ohne solche manipulativen Eingriffe bleibt dokumentarisches Material meist eine wenig intelligible Häufung von Zufallsaufnahmen. Das heißt aber keinesfalls, dass derart vermittelte Inhalte nicht den Tatsachen entsprechen: Ein Gedicht, eine Zeichnung, ein Tagebucheintrag und eine historische Bio-

2200 Fischer/Schuhbauer: *Geschichte in Film und Fernsehen*, S. 40ff. u. 69ff.; Opgenoorth/Schulz: *Einführung in das Studium der Neueren Geschichte*, S. S. 144f.; Gronau: *Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion*, S. 24ff.; Wendorf: *Filme*, S. 456; Meyers: *Film im Geschichtsunterricht*, S. 247ff.; Fledelius: *Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen*, S. 295f.; Zöllner: *Der Film als Quelle der Geschichtsforschung*, S. 624; Terveen: *Der Film als historisches Dokument*, S. 61; Treue: *Das Filmdokument als Geschichtsquelle*, S. 315 u. 325f.

2201 Vgl. Fledelius: *Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen*, S. 297f.

grafie zu einer Person mögen jeweils fiktionale bzw. erzählende Elemente enthalten, und dennoch fotografischen Aufnahmen von dieser Person an faktischen Informationen überlegen seien. Ein Foto mag zwar eine größere Authentizität besitzen als die anderen Quellen, eben weil es bei direkter Anwesenheit und als fotorealistisches Abbild entstanden ist, doch der Tatsachengehalt kann – etwa durch die dürftige Qualität der Aufnahme oder den Verfallsgrad des Trägermaterials – durchaus eingeschränkt sein. Zwischen Authentizität und Faktualität muss also unterschieden werden, ebenso wie Faktualität und Fiktionalität keine zwangsläufigen Gegensätze bilden. Außerdem müsste auch zwischen Fiktionalität und Narrativität unterschieden werden, selbst wenn beide Eigenschaften in dem meisten Fällen zusammen auftreten.

Eine Hierarchisierung nach dem Wahrheits- bzw. Tatsachengehalt scheint zumindest wenig Sinn zu machen. Forschungspraktischen Wert dürfte allenfalls eine Systematik besitzen, die danach unterscheidet, welchen Quellen in einem bestimmten Zeitabschnitt ein besonderer oder übermäßig hoher Tatsachengehalt zugesprochen wurde – das ergäbe jedoch eine Typologie, die sich nicht primär an Faktizität oder Authentizität ausrichtet, sondern entlang einer kulturhistorischen Fragestellung. Authentizität wäre nur dann eine valide Grundlage für die Unterscheidung von Dokumentaraufnahmen und Spielfilmen, wenn sie auf deren zeitlich-geografische Nähe zu einem historischen Sachverhalt, Ereignis, Zustand etc. abheben wollte, nicht aber auf deren Tatsachengehalt, der sich aus dem Abbildcharakter des Materials ja nicht zwangsläufig ergibt. Dass Faktizität und Authentizität weder deckungsgleich noch forschungspraktisch gleichwertig sind, deutet sich im Vorschlag Walter Zöllners an, der 1965 dazu riet, die Filmmaterialien nach ihrem „spezielle[n] Quellenwert“ zu hierarchisieren, d.h. im Hinblick auf ihre Fähigkeit „historische Atmosphäre zu vermitteln“.²²⁰² Dass sich hinter einer Fassade augenscheinlich authentischer Inhalte Geschichtsklitterung, Desinformation und Propaganda verbreiten lässt, dürfte nach den Erfahrungen mit „Hunnenfilmen“, NS-Kino und „embedded journalism“ mittlerweile außer Frage stehen. In dieser Perspektive wäre Peter Bucher zuzustimmen, *alle* audiovisuellen Quellen – ob nun Dokumentarfilme, Wochenschauen oder Spielfilme – als potentiell wertvolle historische Überlieferung anzusehen.²²⁰³ Weil der kontextuelle Umgang bzw. die einstige Wirkung von Spielfilmen für die Geschichtsforschung nicht minder wichtig erscheinen als ihr bloßer Inhalt, verwirft Gronau die „Frage der Authentizität“ als „wenig relevant“ für die historische Filmquellenforschung.²²⁰⁴ Das Kriterium der Authentizität erweist sich als Grundlage einer quellenkundlichen Systematik und ebenso als Kernmoment einer zeitgeschichtlichen Methodik zur Auswertung populärkultureller audiovisueller Quellen letztlich ähnlich problematisch wie die das Kriterium des Tatsachengehalts (vgl. IV.3.3).

Einige Fachvertreter haben sich von dieser quellenkundlichen Grundlinie zu lösen versucht und eigene Typologien vorgelegt. So Bernd Hey, der z.B. für die Nachkriegszeit 1945-1960 zu einer

2202 Vgl. Zöllner: *Der Film als Quelle der Geschichtsforschung*, S. 638ff.

2203 Vgl. Bucher: *Der Film als Quelle*, S. 523.

2204 Vgl. Gronau: *Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion*, S. 33f.

kontextbezogenen, epochenspezifischen Quelleneinteilung gelangt und hier die Kategorien „Trümmerfilm“, „Heimatfilm“ und „Kriegsfilm“ (inkl. „Landserfilm“) unterscheidet.²²⁰⁵ Mag das letztlich eine Übernahme genretheoretischer Konzepte bedeuten, so verweist es zumindest auf die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte und kommt einer kulturgeschichtlichen Perspektive im Vergleich zur traditionellen Authentizitätsfrage deutlich näher. Heys pragmatischer Typologie folgt etwa Alina Laura Tiews in ihrer aktuellen Studie zur Integrationsfunktion des Nachkriegskinos.²²⁰⁶ Besonders deutlich wird diese Abwendung von der Frage nach Tatsachengehalt und historischer Authentizität in Kirsten Möllers Arbeit zu Geschlechtervorstellungen im populären, medialen Vertreibungsdiskurs: die Autorin wählt zwar gezielt Quellen aus, die sich dem Thema „Heimat“ widmen, konzentriert sich dabei aber auf ihre Version einer eigenständigen intermedialen Motivforschung.²²⁰⁷

Typologisierungen und Hierarchien nach Maßgabe von Faktizität oder Authentizität sind keineswegs die einzigen zu Gebote stehenden Wege der Systematisierung audiovisueller Quellen. So wäre etwa die Unterscheidung in Eliten- und Volkskultur oder, der Medientheorie McLuhans folgend, in Quellenarten mit hohem oder niedrigem kognitiven Anspruch möglich. Auch die Unterscheidung nach technischen, handwerklichen oder formalen Gesichtspunkten bietet sich an, indem etwa die „elektronische“ Überlieferung von der „papierenen“ oder die „digitale“ Überlieferung von der „analogen“ geschieden wird; ebenso könnte die Unterscheidung in private und öffentlicher Adressierung, individuelle und kollektive Herstellung, direkte und vermittelte Kommunikation erfolgen. Diese und ähnliche Einteilungen, ob allein für sich betrachtet oder gekoppelt mit weiteren, können eine gewisse Plausibilität für sich beanspruchen, haben jedoch den Nachteil, dass sie immer nur bis zu einem gewissen Grad umsetzbar sind und in vielen Fällen geringe Plausibilität haben. Besonders dringend empfiehlt sich in der Zeitgeschichte eine Systematik der (audiovisuellen) Populärkultur, die von einer wie auch immer gearteten normativen Bewertung der Quellen möglichst weitgehend Abstand nimmt und stattdessen eine Verschränkung (sozial-)funktionaler mit technischen sowie medien-, produktions- und feldspezifischen Merkmalen versucht (vgl. Anhang 1, Abb. 15-17). Bei aller Stringenz derartiger Entwürfe bliebe aber stets zu beachten, dass letztlich die konkreten Forschungsfragen *über* jeglicher quellenkundlicher Systematik stehen und letztere immer nur pragmatischen Charakter trägt; dass also selbst *Faktualität nur ein Kriterium unter vielen* darstellt.

Die eigentliche Herausforderung beim geschichtswissenschaftlichen Zugriff auf multimodale, pluri-mediale und polysemische Quellen wie „Spielfilme“ und alle sonstigen (audio-)visuellen Erzählquellen ist, einerseits ausreichend anspruchsvolle Fragestellungen mit fachwissenschaftlicher Relevanz zu formulieren und andererseits, solche Fragestellungen mit Hilfe einer Methodik anzugehen, die den fachlichen Standards entspricht und zugleich den herangezogenen Quellen gerecht wird. Die Analyse der verschiedenen Ausdrucksebenen mit Produktions-, Vermittlungs- und Nutzungs-

2205 Vgl. Hey: *Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt*, S. 231ff.

2206 Vgl. Tiews: *Fluchtpunkt Film*, S. 46.

2207 Vgl. Möller: *Geschlechterbilder im Vertreibungsdiskurs*, S. 19f.

praxen zu kombinieren, dabei zahlreiche Konzepte – Audiovision, Fiktion, Narrativität, Populärkultur, Polysemie, Multiperspektivität etc. – stets im Blick zu behalten, lässt die bisherige historische Quellenforschung an ihre Grenzen stoßen.

Dabei stand für einige Historiker schon relativ früh außer Frage, dass der „Film“ nicht einfach auf das „Bild“ reduziert werden kann.²²⁰⁸ Ebenso lassen sich Spielfilme und sonstige Formen der audiovisuellen Erzählfiktion nicht einfach auf „Film“ reduzieren. Gleichzeitig darf auch der Fokus auf die Ausdrucksebenen des Auditiven und Visuellen nicht überbetont werden. Das würde z.B. dazu führen, dass die monumentalen Kinoerzählungen *Metropolis* (D 1927) und *Intolerance* (USA 1916) aufgrund der nur geringen, im materiellen Relikt nicht mitenthaltenen auditiven Komponente, d.h. der Begleitmusik durch Klavier, nicht als *audiovisuelle* Quellen zu betrachten wären. Ein quellenkundlicher Zugriff muss deshalb auch diese zu enge Beschränkung auf „Audiovision“ überwinden. Nicht nur die außerfachlichen Filmtheorien, sondern auch geschichtswissenschaftliche Konzepte wie eine „historische Filmanalyse“ oder eine „Filmquellenkunde“ fixieren den Fokus zu sehr auf das physische Trägermaterial (vgl. IV.3.4).²²⁰⁹ Dabei wollen derartige Vorstöße auf Überlieferung anwendbar sein, die sich schon allein mit Blick auf die äußeren Merkmale überaus facettenreich darstellt: Zeichentrickfilm, *Homevideo*, *Soap*, *Sitcom* und abgefilmtes Theater, Computeranimation und Videospiel, TV-Halbdoku, narrative TV-Serie, Konsolen- und PC-Rollenspiel. Mit den spezifischen Strategien der verschiedenen Produktionsfelder ergeben sich zudem auffällige transmediale Kopplungen: Literatur-, Comic- oder Computerspielverfilmung (und vice versa: TV-Serie, Roman, Comic und Videospiel zum Kinofilm). Außerdem kann man die rein auditiven Vermittlungsformen wie Hörspiel, Hörbuch und Musik keinesfalls auslassen; und Medienhybride wie das relativ früh auftretende Kinomusical, der in den 70er Jahren aufkommende Musikclip und v.a. der Computeranimationsfilm, bezeugen ebenfalls, dass eine auf physische und materielle Merkmale ausgerichtete Reliktforschung für die Quellen der Zeitgeschichte nur geringen Wert haben dürfte. Die Schwierigkeiten mit äußeren Merkmalen von Spielfilmen ergeben sich letztlich nicht nur aus der verkürzenden Bezeichnung „Film“ für die Gesamtheit von bewegten Bildern, sondern ebenso aus der für Historiker traditionellen Frage nach dem Trägermaterial. Und hier muss eine ernüchternde Bilanz getroffen werden: *Spielfilme als Untergruppe visueller Narration besitzen kein Trägermaterial, das aus fachhistorischer Perspektive als das ursprüngliche bezeichnet werden könnte*. Dieser Umstand lässt sich schon allein aus der Vielzahl an technischen Möglichkeiten des Festhaltens und Verarbeitens von Bildern schließen. Schon Arnheim deutete dies an:

„Es ist sehr bezeichnend, daß in der kinematographischen Technik das 'Original' Kopie genannt wird und in einer großen Zahl von gleichen und gleichwertigen Exemplaren reproduziert werden kann. Das 'Negativ', das Original im technischen Sinn, ist nur die Matrix und nicht das Produkt, das verbreitet wird [...]“²²¹⁰

2208 Vgl. Hagemann: *Bestandteile der filmischen Aussageweise*, S. 12; Treue: *Das Bild als Geschichtsquelle*, S. 311.

2209 Vgl. Glowatz: *Filmanalyse als Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften*; Hilgert: *Unterhaltung, aber sicher!*, S. 13 u. 41ff.; Moltmann: *Film- und Tondokumente als Quellen zeitgeschichtlicher Forschung*, S. 19.

2210 Arnheim: *Das Kino und die Masse*, S. 48.

Die einzelnen, jeweils noch ungeschnittenen und nicht synchronisierten, d.h. *völlig stummen* Negativaufnahmen sind, zumindest mit Blick auf das rein technische Filmherstellungsverfahren, das tatsächliche Original. Dieses Material erreicht aber niemals die Kinoleinwand und damit auch nicht das Publikum; hat also mit dem jeweiligen Unterhaltungserzeugnis, welches der Zeithistoriker z.B. als massenwirksame Alltagsquelle untersuchen möchte, praktisch nichts zu tun. Erst in Bezug auf das eigentliche Kinoerlebnis wird das zusammengesetzte und vertonte Filmwerk zum Kinofilm und damit zum eigentlichen ideen-, mentalitäts-, politik- oder sozialgeschichtlichen Forschungsgegenstand. Selbiges gilt für die sonstigen Verfahren der Bewegtbildherstellung: selbst ein völlig digitalisiertes Leinwandgeschehen ist letztlich nur Ergebnis eines komplizierten Verfahrens der computergestützten Addition und Synchronisation einzelner Bausteine. Und es liegt ein weiterer, damit indirekt verknüpfter Aspekt vor, der die Problematik noch deutlicher macht: es handelt sich um die *gesellschaftliche Praxis des Spielfilmkonsums*. Manvell hob schon 1955 dieses komplexe Wechselverhältnis von Warencharakter, sozialer Reichweite und Erzählinhalt explizit hervor: „The more accessible a work of art becomes to an assembled audience representing all ages, child and adult, the more it has to observe the restrictions of codes and unwritten rules.“²²¹¹ Die dadurch bedingten Eingriffe wie das Entfernen von Einstellungen oder ganzen Sequenzen dienen spätestens seit den 20er Jahren dazu, politischen und moralischen Kontrollinstanzen möglichst wenig Angriffsfläche zu bieten, Skandale und Affronts zu vermeiden, was oft mehrere Fassungen zur Folge hat.²²¹²

Zudem geschieht die Ausstrahlung audiovisueller Unterhaltung seit den 90er Jahren über Kino, TV, Heimvideogerät und Computer, wobei sich jede spätere Version möglicherweise von der (ursprünglichen) Kinoversion unterscheiden kann. Während aber staatliche Zensur von Spielfilmen seltener in pluralistischen Gesellschaften als in diktatorischen oder totalitären Regimen zutrifft, gilt dies genau umgekehrt für das Phänomen der primär ökonomisch bedingten Selbstzensur innerhalb der Filmproduktion: Neben der politischen Zensur als *externer* Zensur liegt ebenso auch eine aus der wirtschaftlichen Logik sich ergebende *interne* Zensur vor.²²¹³ Andererseits haben sich bestimmte Produktionsstrategien etabliert, die den Herstellungsprozess direkt mitbestimmen und sogar zur nachträglichen Abänderung der Inhalte bereits fertiggestellter Produkte führen. So existiert bereits seit den 40er Jahren eine Marktforschung im Auftrag der Filmstudios (vgl. II.3), die einen festen Bestandteil der internationalen Filmbranche bildet.²²¹⁴ Eine Maßnahme, die mit den Publikumsumfragen der Marktforschung zusammenhängt, ist das „Test-screening“ bzw. „sneak preview“, d.h.

„[...] Filmvorführungen, die vor der Uraufführung ohne besondere Ankündigung in kleineren Theatern stattfinden, um die Wirkung auf das von Presse und Reklame unbeeinflusste Publikum und die eventuelle Notwendigkeit von

2211 Roger Manvell: *The Film and the Public* (Baltimore u.a., 1955), S. 244.

2212 Vgl. Toeplitz: *Geschichte des Films 1895-1933*, S. 128; Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 190. Bächlin sieht die Selbstzensur des Filmsystems als eine Selbstregulierungsmaßnahme an, die der marktwirtschaftlichen Kalkulation entspringt und letztlich nur dazu dient, die Gefahr von Absatzeinbußen zu verringern.

2213 Vgl. Manvell: *The Film and the Public*, S. 241ff., Manvell stellt das sogar ausdrücklich fest: „In America the chief form of censorship is once again that of the industry itself, administered by the Motion Picture Association of America.“ (S. 246)

2214 Blanchet: *Blockbuster*, S. 178.

Abänderungen feststellen zu können.²²¹⁵

Selbst nach Fertigstellung und Veröffentlichung eines Spielfilms können noch weitere Fassungen zeitlich versetzt erscheinen und dann zusammen mit der zuerst veröffentlichten Fassung auf dem Markt zirkulieren, etwa als sogenannter „Director's Cut“ oder als in Bild- und Tonqualität verbesserte Neufassungen in diversen Formaten.²²¹⁶ Um die volle Tragweite dieses Befundes für die historische Forschung zu illustrieren, seien hier die Ausführungen Jarvies zum Spielfilm *Red Badge of Courage* (USA 1951) wiedergegeben:

„We shall never know if John Houston's *The Red Badge of Courage* was bad, as its preview audiences maintained, because they caused it to be re-edited, considerably shortened, and to have a commentary added – all this after Houston had departed to Africa [...]. [Herv. i. O.]“²²¹⁷

Eine physikalische Originalquelle kann es deshalb lediglich in Bezug auf eine bestimmte filmhistorische Fragestellung geben, etwa wenn es darum gehen soll, den Herstellungsprozesses *eines bestimmten* Produkts zu rekonstruieren. Das allerdings würde lediglich die reine Filmgeschichte betreffen und eine Fragestellung bilden, die häufig in der Filmwissenschaft anzutreffen ist (vgl. IV.1). Aber schon Wilhelm Bauer hat betont, dass es gerade bei der geschichtswissenschaftlichen Behandlung von „Bildquellen“ nicht allein darum gehen kann, deren eigene Geschichte aufzudecken, sondern vielmehr darum, aus diesen ein Wissen über ihren historischen Kontext zu ziehen, denn nach Bauer, „[...] führt uns die Form, in der die Menschen ihre Umgebung, ihr Denken und Fühlen im Bilde zum Ausdruck gebracht haben, auf die geheimsten Regungen ihrer geistigen und moralischen Eigenart.“²²¹⁸ Bezogen auf Spielfilme als historische Quellen bedeutet das: nicht deren originales Trägermaterial ist von besonderem historischen Interesse, sondern jenes, das die meisten Menschen in einem bestimmten, zu untersuchenden Kontext erreicht und sie in ihrem Alltag – in welchem Maße auch immer – beeinflusst hat.

Bauers Aussage verweist letztlich auch auf das vermeintliche Authentizitätsversprechen dokumentarischer Geschichtsdarstellungen in populärkulturellen Formaten und die damit verbundene – aber grundsätzlich immer enttäuschte – Erwartung der Historiker, dass als „Historienfilm“, „Dokumentarspiel“, „Geschichtskino“, „Erinnerungsfilm“ etc. ausgewiesene Unterhaltungsprodukte jemals wissenschaftlich akkuraten Darstellungen historischer Ereignisse und Zusammenhänge gleichkommen könnten. Der den audiovisuellen Narrativen inhärente Erzählcharakter verleitet Historiker außerdem dazu, sie als *Traditionsquellen* zu behandeln – und folglich dazu, sie hauptsächlich auf ihre

2215 Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 196. Vgl. Manvell: *The Film and the Public*, S. 192 und 219.

2216 Vgl. Jon Lewis: *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry* (New York/London, 2000), S. 2, 6ff. und 267ff. Der Autor vertritt die These, dass inhaltliche Zensur und unterschiedliche Altersfreigaben schon seit langem ein erwünschter und kalkulierter Bestandteil des Filmgeschäfts sind, um dadurch ein einzelnes Filmprodukt über verschiedene Schnittfassungen mehrfach auswerten zu können. Zur Praxis des Director's Cut vgl. Anthony Leong: *Director's Cuts: Do They Make the Cut?*, in: *Frontier.online – The Australian Science Fiction Media Magazine* (1998), [URL: <http://www.mediacircus.net/dc.html>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

2217 Ian Charles Jarvie: *Film and the Communication of Values* [S. 205-219], in: *Archives Européennes de Sociologie*, Jg. 10 (1969), S. 208.

2218 Bauer: *Einführung in das Studium der Geschichte*, S. 326.

historischen Bezüge hin zu untersuchen. Das fachliche Vorgehen besteht somit meist darin, derartige Quellen auf ihren Tatsachengehalt hin zu überprüfen und einer inhaltlichen Kritik zu unterziehen, ganz so, als ob es sich um eine Art konkurrierender Geschichtsschreibung handelt. Das Ergebnis dieses Verfahrens ist aber vorherbestimmt: zwangsläufig vorhandene Verkürzungen und Ungereimtheiten werden aufgedeckt; Daten und Handlungen stimmen nicht mit dem tatsächlichen Ereignisablauf überein, wichtige Personen fehlen, sagen nicht Belegbares oder stehen in falschem Zusammenhang; die simplifizierende und emotionalisierende Darstellung erfährt Kritik, ebenso die oft zu starke Personenzentrierung; das Eindringen fiktiver Erzählmomente (z.B. eine nicht belegte Liebesbeziehung) in die Schilderung wird angekreidet, ebenso szenische Details – meist fehlerhafte Kostüme oder Kulissen.²²¹⁹ All dies ist fachlich legitim, weil es ein notwendiges Korrektiv der zum Großteil über Massenmedien zirkulierenden öffentlichen, populären Erinnerungskultur darstellt – ein Korrektiv, das nur von spezialisierten Historikern geleistet werden kann. Wie allerdings Gronau bemerkt, üben Detailfehler in der Darstellung von historischen Kostümen, Handlung und Personen wahrscheinlich „[...] weniger Einfluss auf das Geschichtsbild der Film-Rezipienten aus[], als der weiche, unscharfe Hintergrund eines Films.“²²²⁰ Und folgt man Hey, so mag das Ergebnis der historischen Authentizitätskritik durchaus bescheiden ausfallen, etwa im Fall von

„[...] Kriegs- und Militärfilme[n], in denen z.T. penibel darauf geachtet wird, daß jede Einzelheit in Uniformen und Bewaffnung, jede taktische Schwenkung während der Schlacht genau der historischen Überlieferung entspricht. Solche Verliebtheit ins präzise Detail befördert zwar die oberflächlich 'korrekte' Abbildung historischen Dekors, trägt aber nur sehr beschränkt zur Vermittlung von Geschichte bei.“²²²¹

Laut Rosenstone, der an *Reds* (USA 1982) und *The Good Fight* (USA 1984) beratend mitgewirkt hat, sind solche Kinozeugnisse lediglich Unterhaltungsprodukte, die den selben handwerklichen Regeln, Erzählkonventionen und ökonomischen Zwängen folgen wie alle anderen kommerziellen Spielfilme auch, weshalb die fachlichen Schwierigkeiten mit filmhandwerklich nacherzählter Geschichte „[...] vielmehr auf die Eigenart und die Anforderungen des visuellen Mediums selbst zurück[gehen].“²²²² Für Bettina Henzler ist deshalb weit entscheidender als Fragen zur Authentizität,

„[...] dass Film Realität nicht abbildet, sondern konstruiert. Eine Gegenüberstellung von der Filmhandlung mit historischen Fakten greift dafür zu kurz, vielmehr ist es die formale Konstruktion der filmischen Handlung und der Perspektive, die im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen müsste.“²²²³

Weil das filmische Geschichtsereignis mit all seinen Verkürzungen und fiktionalen Elementen sozusagen „schon da ist“, bevor es im Nachhinein auf seine Authentizität und seinen Tatsachengehalt

2219 Vgl. Lawrence H. Suid: *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington, 2002), 2. Auflage; der Historiker Suid führt an zahlreichen Filmbeispielen historische Ungereimtheiten in Kriegsfilmern auf, besonders in Hinsicht auf Einheitenbezeichnungen, Dienstgrade und Uniformdetails; Vgl. Hug: *Hollywood greift an*, S. 85, Hug bemerkt anhand des Films *Der Soldat James Ryan* (1998), dass die Darsteller zwar authentische Waffen-SS-Uniformen tragen, aber ihre kahrlasierten Köpfe nicht dem Usus der Waffen-SS zur geschilderten Zeit entsprechen; G. Schmid: *Observation und Objektivität*, S. 19 u. 28f.

2220 Vgl. Gronau: *Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion*, S. 28f.

2221 Vgl. Hey: *Geschichte im Spielfilm*, S. 21.

2222 Robert A. Rosenstone: *Geschichte in Bildern / Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen* [S. 65-83], in: Rainer Rother (Hrsg.) *Bilder schreiben Geschichte: der Historiker im Kino* (Berlin, 1991), S. 65, vgl. 70f.

2223 Bettina Henzler: *Plädoyer für eine filmspezifische Pädagogik* [S. 149-157], in: Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.): *10. Buckower Mediengespräche: Medien im Kontext sozialer Selbstverständigung* (München, 2007), S. 153.

untersucht werden kann, besitzt es eine Materialität, die nicht mehr aus der Welt zu schaffen ist. Das trifft insbesondere auf solche Themen und Motive zu, die wiederholt auftreten und dazu publikumswirksam sind. Wachsen sie der Erinnerungslandschaft allmählich hinzu, ist es mit Blick auf deren kulturellen Einfluss zwar nicht gänzlich unwichtig aber doch mindestens zweitrangig, ob sie letzten Endes mehr auf Tatsachen oder auf Fiktionen beruhen. Lagny bemerkt: „[...] oft geschieht es, daß das Kino, wenn es ein Gedächtnis rekonstruiert (wie übrigens andere Medien auch), die Geschichte verdunkelt, indem es Mythen hervorbringt.“²²²⁴ Für Bredekamp und Paul sind jegliche Bilder potenziell als „Bildakte“ anzusehen, d.h. als *aktive* Eingriffe in den Bildhaushalt einer Gegenwart, denn sie schaffen Tatsachen Dank der Affinität von Denken und visuellem Wahrnehmen.²²²⁵ Weil aber der Spielfilm kaum mit abwägenden Argumenten und überprüfbaren Fußnoten arbeiten kann und weil dessen „Argumentation“ weniger für nüchterne Reflexion gedacht ist, als vielmehr einen audiovisuellen Appell an das Gefühl und die Bildhaushalte des Zuschauers darstellt, erscheinen Versuche, den Historienfilm aus der Gesamtheit der narrativen Populärkultur herauszulösen und als audiovisuelle Geschichtsschreibung zum bevorzugten Untersuchungsfeld der Fachhistorie zu erheben,²²²⁶ unergiebig und sogar kontraproduktiv. Denn in ihnen ist „Geschichte“ häufig nur das Vehikel für gegenwartsbezogene Bedeutungen und (Sozial-)Funktionen. Schon Rother hielt die traditionelle Unterscheidung von Geschichtsdarstellungen und überrestartigen Zeugnissen im Fall jeglicher Filmquellen für „[e]ine Trennung, die nicht strikt gilt“.²²²⁷ Ebenso konstatiert Weiß:

„[...] wer sich auf die Textualität dieser Quelle [...] nicht einläßt, der wird aus Filmen wenig mehr herausholen können als den ständigen Nachweis, daß die Bilder lügen. [...] 'Geschichte' ist [...] für den Spielfilm tendentiell nicht mehr als ein weiteres Zeichen, gewissermaßen ein indexikalisches Zeichen, das den anderen Lichtpunkten auf der Leinwand eine bestimmte diegetische Qualität verleiht.“²²²⁸

Alle Arten von Erzählungen verfügen über diese Fähigkeit zur Diegese, was deutlich macht, dass die wissenschaftliche Beurteilung der Authentizität eines Historienfilms und ebenso dessen Auswertung als *Traditionsquelle* nur dann Sinn machen, wenn Authentizität und historiografischer Charakter dieser Quelle von außerfachlichen Instanzen *ausdrücklich behauptet* wird. Doch gerade aus dem diegetischen Charakter der audiovisuellen Narrationsquellen – aus deren Fähigkeit, eine Welt (neu) zu konstruieren und für ein Publikum glaubhaft und nachvollziehbar zu machen – erwächst die eigentliche Bedeutung für das kollektive Denken, Wahrnehmen und Erinnern. Inwieweit sich dieses diegetische Potential auf die Beschaffenheit der Erinnerungslandschaft auszuwirken vermag, erhellt aus folgender Einsicht Werner Sudendorfs:

„Im Film wird in täuschend echten 'lebenden Bildern' eine synthetische Wirklichkeit imaginiert. [...] In der Erinnerung an ein Filmerlebnis werden die aus dem Bilderfundus emporgeholtten Momente mit subjektiven Erfahrungen aufgeladen; Bilder der Angst, des Glücks, der Erotik und des Todes überglänzen die Gegenwart von Alltag und

2224 Lagny: *Kino für Historiker*, S. 468.

2225 Vgl. Horst Bredekamp: *Bildakte als Zeugnis und Urteil* [S. 29-66], in: Monika Flacke (Hrsg.): *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen. Band I* (Mainz, 2004), S. 29ff.; vgl. Paul: *Die aktuelle historische Bildforschung in Deutschland*, S. 134ff.; vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts* (Berlin, 2010); Paul:

2226 Vgl. Menninger: *Historienfilm und Dekonstruktion*, S. 420ff.

2227 Rother: *Der Historiker im Kino*, S. 11.

2228 Weiß: *Sinn und Geschichte*, S. 8.

Routine; so entsteht eine eigene Wirklichkeit, eine Welt vorgefundener Bilder, deren Leben sich erst dann entfaltet, wenn sie mit Wunsch und Leidenschaft, auch tiefem Widerwillen oder lustvoller Angst angefüllt sind.“²²²⁹

Ihm zufolge handelt es sich um „Bilder, die sich in das imaginäre Gedächtnis der Welt eingebrannt haben und von Generation zu Generation weitergereicht werden.“²²³⁰ Das sollte darin bestärken, sämtliche narrativ-fiktionalen Quellen als Sozialkommunikation mit Überrestcharakter aufzufassen. Mögen diese fiktiven Geschichten auch der Fantasie und Imagination entspringen, als Erlebnisse für Viele werden sie zum einigenden Band der Erfahrung. Aus dem plurimedialen Gesamt der fiktionalen Populärkultur speisen sich die kollektiv geteilten Bildhaushalte, werden im Zusammenspiel der populärkulturellen Leitmedien zu emotional wirksamen, visuell und akkustisch erfahrbaren, kollektiv geteilten (Bild-)Geschichten.

IV.3.2 Fiktionalität, Narrativität und die Rolle der gesellschaftlichen Praxis

Um mit einer mit einer eigenen, fachspezifischen Methodik und konkreten forschungspraktischen Vorschlägen auf die Masse und Vielfalt zeitgeschichtlicher Quellen reagieren, müsste innerhalb der Geschichtswissenschaft zunächst ein gewisser Konsens über die Forschungsrelevanz der verschiedenen, bisher relativ selten genutzten Quellengattungen und -formen bestehen. Das wiederum setzt eine plausible Bestimmung zentraler Kategorien wie Fiktionalität, Narrativität, Mentalität, Multiperspektivität, Plurimedialität etc. voraus. Das betrifft an erster Stelle die für die Einordnung zum Gesamt der populärkulturellen Quellen zentralen Kategorien *Fiktionalität* und *Narrativität*; wobei sich mit bloßen Begriffsdefinitionen, so scheint es, die bestehenden Hürden jedoch nicht so einfach nehmen lassen.

Versuche zur Unterscheidung des Tatsächlichen vom Erdichteten beispielsweise hat es seit dem Aufstieg der Geschichtswissenschaft ab Ende des 18. Jhs. immer wieder gegeben und treiben die Fachhistorie bis heute um. Das auch Dank „postmoderner“ Vorstöße von Theoretikern wie Derrida, Foucault oder White und die dadurch erhobenen Zweifel am Tatsachengehalt der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung.²²³¹ Die Bestimmung jedoch, welche Aussagen faktischen und welche „nur“ fiktionalen Status inne haben, berührt im Grunde alle Geistes- und Sozialwissenschaften: Welcher Feldversuch, welche Zeugenaussage, welche Urkunde, welches Umfrageergebnis sagt die Wahrheit, gibt Fakten wieder, bildet Realität ab? Bezieht man das in quellenkundlichem Sinne allein auf die Inhalte der verschiedenen Formen historischer Überlieferung, dann ergibt das die Frage, ob es kontextunabhängige Kriterien für Faktizität gibt, d.h. textimmanente Hinweise auf den Wahrheitsgehalt einer Quelle. Die Literaturwissenschaftler Martínez/Scheffel bieten dazu zwei ineinander verzahnte Kriterien an: einerseits den vom Text reklamierten Wahrheitsanspruch („truth claim“) und ander-

2229 Sudendorf: *Marlene Dietrich*, S. 621.

2230 Ebd., S. 621.

2231 Vgl. Alexander Lyon Macfie: *Introduction* [S. 1-9], in: Alexander Lyon Macfie (Hrsg.): *The Fiction of History* (New York u.a., 2015), Vorwort, S. 2ff.; Richard J. Evans: *Fiktion* [S. 90-93], in: Stefan Jordan (Hrsg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe* (Stuttgart, 2002), S. 92.

erseits den Realitätsbezug („reference to reality“) des Texts.²²³² Dass beide Kategorien wenig stichhaltig sind und letztlich zur Disposition eines jeden Autors stehen, je nachdem, was der jeweilige Autor mit seinem literarischen Produkt bezwecken will, dürfte ins Auge springen. Dass es zur Unterscheidung zwischen realen und imaginären Inhalten eines Texts stets der kontextualisierenden Interpretationsleistung bedarf, liegt nahe; das umso mehr, je geringer die Aussicht darauf ist, den Textinhalt anhand objektiver Kriterien als faktisch oder fiktiv einordnen zu können. Daher weist Wolf Schmid, in kritischer Distanznahme zur Erzähltheorie Käte Hamburgers, darauf hin, dass Fiktionalität nicht „auf den Boden objektiver textueller Symptome“ gestellt werden kann. Stattdessen gebe es nur Hinweise auf Fiktionalität, wobei der wichtigste Hinweis laut Schmid dennoch ein *im* narrativen Text eröffneter „Zugang zu einer fremden Innenwelt“ bilde, d.h. die Möglichkeit, eine geschilderte Welt über die Eindrücke eines anderen Subjekts zu erfahren.²²³³ Doch selbst dieses Unterscheidungskriterium bleibt deutungsabhängig und ist keine jederzeit gültige Bestimmung, da es schließlich „Geschichten“ gibt, die keinerlei Zugänge zu fremden Gefühlen und Gedanken gewähren, man denke an Stadtgründungsmythen, an Heiligenvita oder Herrscherlegenden: das alles sind Beispiele für Arten von fiktionalen Berichten und Erzählungen, die über lange Zeit, ja oft über mehrere Epochen hinweg, als faktuale Texte zirkulieren.

In jüngsten film-, literatur- und erzähltheoretischen Beiträgen spielt der Aspekt des *expliziten* Weltbezugs eine untergeordnete Rolle für die Beurteilung der Faktizität eines Texts und wird sukzessive von der Einsicht verdrängt, dass über den Status eines Texts vor allen Dingen äußere Faktoren entscheiden. Mit Blick auf religiöse Texte beobachtet der Narratologe Albrecht Koschorke etwas, das schon Chatman mit seinem *nonnarrator* zu beschreiben versuchte:

„[...] the narrating authority can cancel itself out and make itself invisible to such an extent that it seems truth itself has taken on a voice, either in the form of revelation or through pure facticity. Many of the most powerful stories conceal the fact that they are stories. [...] But also on this side of final [...] fundamental beliefs, common ground is marked off within a narration's authoritative space – ground taking in what is tacitly self-evident, the preliminary agreements and horizon of values of a specific group or society.“

Dem fügt er hinzu, dass es letztlich überhaupt keine Textanalyse geben könne, die äußere Deutungsfelder bzw. institutionelle Realitäten außer Acht lasse („that ignores institutional realities“).²²³⁴ Über den Wahrheitsgehalt einer wie auch immer vermittelten Aussage scheinen demnach gesellschaftlich anerkannte Autoritäten zu entscheiden: Im Mittelalter Hof und Klerus, in der Moderne neben politischen Entscheidungsfeldern zunehmend abstrakte Autoritäten wie „Wissenschaft“, „Öffentlichkeit“, „Wirtschaft“ oder „Recht“. Der Bezug auf Institutionen und autoritative gesellschaftliche Felder der Bedeutungsproduktion könnte letztlich der einzige Indikator für die Faktizität von Textinhalten sein, sofern man zu akzeptieren gewillt ist, dass „Tatsachen“ und „Wahrheiten“ in einem

2232 Vgl. Matiaz Martínez/Michael Scheffel: *Narratology and the Theory of Fiction: Remarks on a Complex Relationship* [S. 221-237], in: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (New York u.a., 2003), S. 230ff.

2233 Vgl. W. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 36ff.

2234 Albrecht Koschorke: *Fact and Fiction. Elements of a General Theory of Narrative* (Boston u.a., 2018), S. 68, vgl. S. 267.

permanenten gesellschaftlich-kommunikativen Prozess fortlaufenden (neu) ausgehandelt werden. Die kursierenden, „gültigen“ Wahrheiten geben dann zu einem gewissen Grad die Kräfteverteilung der zu einem bestimmten Zeitpunkt autoritativen sozialen Felder wieder. Die Beurteilung der Faktizität bestimmter Quelleninhalte wäre damit auch Aufgabe einer Art historischer Praxeologie, d.h. einer Untersuchung der zu einem bestimmten Zeitabschnitt vorzufindenden Kräfteverteilung kultureller Deutungsfelder. Das macht plausibel, warum faktuale Quellen (z.B. Berichterstattung, Rechtsquellen, Geschichtsschreibung) jederzeit narrativ-fiktionale Elemente enthalten können, während fiktionale Quellen (Reiseberichte, Autobiografien, Historiendarstellungen etc.) oftmals über weite Strecken faktische Züge tragen, etwa in deskriptiven oder referentiellen Passagen. Entsprechend macht der Historiker Alexander Lyon Macfie in seinem Sammelband von 2015 darauf aufmerksam, „[...] that fiction [...] might be recognized as what it necessarily always is [...], an interpretation of the world and of our place as human beings in it. Fiction [...] offers an unusually productive means of challenging fixed ideas [...]; destabilising cultural hegemonies and challenging normality.“²²³⁵

Dem wäre hinzuzufügen, dass Dichtung, Erzählung, Imagination etc. umgekehrt ebenso zur Stabilisierung von Hegemonie und zur Erschaffung eines „Normalen“ bzw. Konventionellen beitragen. Im Übrigen deutet die Literaturwissenschaftlerin Sonja Klimek in ihrem Beitrag von 2017 darauf, dass selbst die *Fantastik*, d.h. das explizit gemachte Eindringen des Übernatürlichen in die Realität, in manchen Fällen „eines der darstellerischen Mittel [ist], um auf die Wirklichkeit zu verweisen“.²²³⁶

Wie zudem die Kulturforscherin Ingrid Tomkowiak aufzeigt, ist selbst ein weitgehend unpolitischer, durchweg fiktionaler Kinder- bzw. Animationsfilm wie *Rango* (USA 2011), der in der ersten Amtszeit Barack Obamas entstand, in Teilen „auch als Kommentar zu diesem Präsidenten deutbar“.²²³⁷ In Bezug auf die Inhalte der seit 2003 produzierten US-Kinoreihe *Pirates of the Caribbean* nennt die Autorin „Zombies, Fischmenschen, Fabelwesen, antike Götter, Übertritte ins Reich der Toten und die Rückkehr Toter ins Leben sowie Fluch und Zauber“ und sie unterstreicht die mit diesen Narrativen bewerkstelligte „Kombination von Spannung, Mystery, Fantasy, Komik, Action und Stars sowie die Vermischung von Genres“; das ergänzt Tomkowiak mit der zentralen Einsicht: „Diese Filme [...] verhandeln gesellschaftlich virulente Themen und nehmen Stellung zu Perspektiven auf Welt, Wissen und Identität.“²²³⁸ Dabei geht die Autorin allerdings in typisch filmwissenschaftlicher Manier vor: über weite Strecken legt sie eine bloße Nacherzählung der Inhalte vor, begleitet von einem durchaus plausiblen, aber weitgehend frei assoziierendem Kommentar; dazu folgt die Auswahl der fünf von ihr behandelten Spielfilme nicht kontextuellen, motivischen oder thematischen

2235 Macfie: *Introduction*, S. 6.

2236 Sonja Klimek: *Was die Zuschauer jetzt sehen und die (Film-)Theater spielen wollen – Mediale Selbstreflexion, Weltbezug und Fantastik in Rudolf Jugerts Film ohne Titel (1947/48) und Wolfgang Borcherts Draußen vor der Tür (1947)* [S. 14-42], in: Sonja Klimek/Tobias Lambrecht/Tom Kindt (Hrsg.): *Funktionen der Fantastik. Neue Formen des Weltbezugs von Literatur und Film nach 1945* (Heidelberg, 2017), S. 39.

2237 Vgl. Ingrid Tomkowiak: „*all this is going to fade into myth*“ - *Gore Verbinskis Relektüren des alten US-amerikanischen Westens* (2011/2013) [S. 173-189], in: Sonja Klimek/Tobias Lambrecht/Tom Kindt (Hrsg.): *Funktionen der Fantastik. Neue Formen des Weltbezugs von Literatur und Film nach 1945* (Heidelberg, 2017), vgl. S. 180ff.

2238 Vgl. ebd., S. 173.

Aspekten, sondern ist durch den Namen des Regisseurs Gore Verbinski personell verklammert.

Nach Ansicht Kochs biete die „spezifisch filmische Fiktion“ nicht nur „implizite Stellungnahmen zur Welt“, sondern sei sogar „[...] besser geeignet [...], unser Urteil zu bilden als es gewöhnliche Beispiele sind, die wir heranziehen, um unser Verhältnis zur eigenen und fremden Welt zu erfassen.“²²³⁹ Ähnlich wie Tomkowiak hebt Koch den Baukasten-Charakter von Spielfilmen hervor, gibt dabei aber einen indirekten Hinweis auf die daraus zu ziehenden methodischen Konsequenzen:

„Unbestritten ist, dass Film sich eklektisch zu den Kunstgattungen verhält, die seiner Genealogie eingeschrieben sind: Malerei, Skulptur, Musik, Szenographie, Romane, Dramen, Varété, Tanz und Gesang sind einige der Komponenten des Films, die er sich einverleibt hat. [...] Aus der Frage *was* ist Film (Theater, Musik etc.) wird die Frage, *wann*, *wo* und *wie* ist oder wird Film (Theater, Musik, etc.?) [Herv. i. O.]“²²⁴⁰

Trotz einer fehlerhaften Prämisse weist Kochs Aussage dennoch in die richtige Richtung: „Film“ verhält sich nicht „eklektisch“ zu anderen Kunstgattungen, im Gegenteil: aus Filmaufnahmen entsteht, durch sukzessiven Bedeutungstransfer aus anderen populärkulturellen Produktionsfeldern und ebenso durch die (aus der Entwicklung des Produktionsfelds Kinematografie entstandene) Praxis der Kinofilmherstellung, der herkömmliche „Spielfilm“ als Hauptform audiovisueller Erzählfiktion und als zentraler Bestandteil moderner Populärkultur. Problematisch erscheint außerdem das Fehlen der Frage nach dem „Wer?“; das weniger in personellem als in institutionell-praxeologischen Sinne: Welchen Machtfeldern, welchen kollektiven Interessen, welchen kontextuellen Trends entspricht das, was in die Herstellung bestimmter Erzählfiktionen einfließt, und ebenso das, was aus ihnen kollektiv wirksam herausgedeutet wird? Möchte Bredekamps Theorie des „Bildakts“ auch glauben machen, dass „Bilder“ autonome „Akteure“ des Geschichtsprozesses seien, so gilt es im Gegenteil die historisch gewachsenen Felder sozialer Herstellungs- und Deutungspraxis stärker in den Blick zu nehmen, die mitentscheiden, welche Inhalte in welcher Weise gedeutet aus den jeweiligen Quellen verbreitet werden. Und da Koch ebenfalls hervorhebt, dass jede Fiktion „sowohl als Hypothesenbildung über eine mögliche Welt wie über die konkrete empirische Welt fungieren“ kann,²²⁴¹ bestätigt auch sie den historischen Quellenwert fiktionaler audiovisueller Unterhaltungsprodukte als potentiell bedeutsamen kontextuellen Faktoren; das ganz abgesehen von der Frage, inwieweit die kollektiven Bildhaushalte durch die fiktionale Populärkultur mitgeformt werden.

Uta Fenske merkt zur Zeithistorie kritisch an, „dass gerade Spielfilme aufgrund ihres hohen Fiktionalitätsgrades als höchst problematische Quellengattung wahrgenommen wurden und werden“ und macht demgegenüber geltend, dass Fiktionen eine Kategorie bilden, die nichtsdestotrotz das „Wirklichkeitsverständnis modelliert“, somit auch fern expliziter Historiendarstellungen geschichtswissenschaftlichen Forschungswert habe.²²⁴² In diesem Sinne weist Georg Schmid noch 2013 darauf hin, dass in Spielfilmen Erdichtetes und Tatsächliches eine ambivalente Symbiose bilden, und dass zumindest unter Historikern „[d]ieser Untermischung von Faktischem und Fiktionalem [...] bisher

2239 Koch: *Die Wiederkehr der Illusion*, S. 54, vgl. S. 55f.

2240 Ebd., S. 227-228.

2241 Vgl. ebd., S. 78.

2242 Vgl. Fenske: *Mannsbilder*, S. 24 u. 26.

keine Aufmerksamkeit geschenkt [wurde].²²⁴³ Wenn also Rongstock in seiner geschichtsdidaktischen Untersuchung zum mentalitätshistorischen Wert von Spielfilmen „[z]wischen dem Bereich des Dokumentarischen und des Fiktionalen“ eine „breite Grauzone der Mischformen“ ausmacht,²²⁴⁴ so stößt er damit zum eigentlichen Kern der zeitgeschichtlichen Quellenproblematik vor: Selbst im Fall abwegig scheinender populärkultureller Inhalte muss der immer vorhandene Weltbezug fiktionaler Quellen von der Geschichtswissenschaft stärker berücksichtigt werden. Das betrifft zwar an erster Stelle die Produkte aus Kino und Fernsehen, eben weil diese durch große soziale Reichweite, hohe Alltagsrelevanz und niedrige Zugangshürden gekennzeichnet sind. Aber sie stehen nicht allein, nicht „autonom“ im sozialen und historischen Raum. Deren Auswertung kann ohne eine ergänzende Analyse von Produkten anderer Medienfelder (Comic, Hefroman, Videospiel, Journalismus etc.) kaum gelingen. Im Übrigen lässt sich aus den bloßen Inhalten einzelner Quellen relativ wenig über die Auswahl, Gewichtung, Auslegung und Wirkung von plurimedial in der Populärkultur zirkulierenden Bedeutungselementen aussagen. Zu einem nicht zu unterschätzenden Teil tragen schließlich die Leitinstanzen der Produktionsfelder und die Institutionen der professionellen Ausdeutung genauso dazu bei, wie die Ereignisse und Akteure des tagespolitischen Geschehens, die konkurrierenden Medienfelder, die weit verbreiteten Wahrnehmungsgewohnheiten, die zeitbedingten Moden und Trends usw.

„Fiktion“ und „Narration“ sollten daher quellenkundlich flexible, methodisch handliche und forschungspraktisch sinnvolle Kategorien bleiben. Starre Begriffsdefinitionen und elaborierte Terminologien haben nur geringen Wert, wenn der Objektbereich „Populärkultur“ einem beschleunigten Wandel unterliegt. Zuschreibungen wie „Erzählung“ oder „Fantastik“ müssten vom quellenkundlichen Standpunkt aus in erster Linie als eine *kontextuelle* Handhabe der Relikte betrachtet werden. Selbst wenn eine Quelle nicht als Erzählung erscheint, muss sie als eine solche untersucht werden, sobald belegbare Hinweise auf ein zeitgenössisches kollektives Verständnis dieser Quelle als einer „Erzählung“ vorliegen. Dabei ist es unerheblich *wer* oder *was* erzählt, und ob man nun im Sinne des Neoformalismus individuelle Filmemacher als die eigentlichen „storyteller“ auffasst oder, wie in der Narratologie, eine differenzierte Erzählstruktur mit verschiedenen Erzählern und Erzählebenen unterstellt. Das Problem, das sich zumindest in der historischen Analyse stellt, wenn ein fertiges, theorieförmiges Erzählkonzept die Grundlage bildet, zeigt sich beispielhaft in Edward Branigans Aussage: „Narration is the activity of giving a narrative. It is a dialectical process between narrator and reader *through which* is realized a narrative. [Herv. i. O.]“²²⁴⁵ Doch ein Erzähler kann nicht schon feststehen, denn er ist ja selbst eines der Elemente, die von den Zeitgenossen „konstruiert“ bzw. in die erhaltenen Informationen hineingelesen wurden (oder auch nicht). Jegliche Erzählinstanzen in „Geschichten“ sind Bestandteile einer kontextuellen Interpretation. Ebenso erzeugen

2243 Vgl. G. Schmid: *Observation und Objektivität*, S. 28f.

2244 Vgl. Rongstock: *Film als mentalitätsgeschichtliche Quelle*, S. 35.

2245 Branigan: *Point of View in the Cinema*, S. 39.

eine auffällig handlungsarme Landschaftsfahrt mit einem Kleinwagen wie in *007: Casino Royale* (vgl. Anhang 7), oder eine mehrminütige, unkommentierte und dialogfreie Darstellung des Einsatzes eines schweren Maschinengewehrs in *John Rambo* (USA 2008) auch ohne den Bezug zur der „Geschichte“, der sie auftreten, genügend Eigensinn, um als „Botschaft“ zu gelten. Die Grundlage einer geglückten Verständigung zwischen Sender und Empfänger ist nichts anderes als deren gemeinsam geteiltes, mitunter relativ kurzlebige Mit- bzw. Vorwissen. In einem anderen Sinn als Iros mit Blick auf die „Soziologie des Films“ meinte, wird daher auch der Historiker „[...] den Weg, der von Richard Wagner zum Film führt, sehr aufmerksam verfolgen müssen.“²²⁴⁶ Die Inhalte und Vermittlungsformen der Volkskultur wandeln sich mit der Zeit, verändern ihre Bedeutung, erhalten beim medialen Übergang eine Potenzierung von Reichweite und Wirkung, während sie Allianzen mit den Aussageabsichten von sozialen Feldern wie Politik und Wirtschaft eingehen können. Selbiges attestiert Rick Altman der filmwirtschaftlichen Kategorie des „Genre“ indirekt, wenn er eingesteht, dass „genres look different to different audiences“ und dass außerdem „genres might serve diverse groups diversely“.²²⁴⁷ Nimmt man Altmans Einsicht hinzu, dass ein Massenpublikum nicht nur stratifiziert und segmentiert, sondern zugleich immer *historisch* ist, sich also mittel- und langfristige wandelt und umschichtet, macht das jegliche Genrekategorien, abgesehen von ihrem Wert als grobe Orientierungshilfen, für die historische Forschung weitgehend unbrauchbar (vgl. III.5).

Wenn die Filmwissenschaft, wie letztlich alle bisherige nachbarwissenschaftliche Forschung, von der Grundüberlegung „narrative film – a film that tells a story“ ausgeht,²²⁴⁸ dann gilt es für Historiker, diesen Gedankenschritt möglichst auszuklammern. Welche Probleme sich ergeben, wenn man der herkömmlichen Auffassung folgt, deutet sich exemplarisch in der Aussage von Ch. Metz an:

„Die Hauptformel, die sich niemals geändert hat, besteht darin, eine große Einheit, die uns eine Geschichte erzählt, 'Film' zu nennen; 'ins Kino gehen' heißt: diese Geschichte ansehen. Nun ist das Kino äußerst geeignet, diese Form anzunehmen; [...]. Das Kino mußte ein guter Erzähler sein, es mußte das Narrative direkt in sich haben, sonst wären die Dinge nicht so schnell und so weit gediehen, wie wir sie heute sehen: diese vollständige Überflutung des Kinos durch die romanhafte Fiktion ist sicherlich ein frappantes und eigenartiges Phänomen, wo doch der Film so viele andere Möglichkeiten gehabt hätte, die kaum [...] ausgenutzt werden.“²²⁴⁹

Einerseits liegt er hier falsch, wenn er die soziale Praxis „Kino“ von den Geschichten trennt, die mit ihm von Anfang an vermittelt werden. Wie im historischen Überblick zum Aufstieg des filmproduzierenden Systems skizziert wurde, ist das Kino als gesellschaftliche Institution im Verbund mit „Filmerzählungen“ entstanden, d.h. „Kino“ und „Spielfilm“ sind komplementäre, nicht voneinander lösbare Erscheinungen. Das Kino wurde daher auch nicht von der „romanhaften Fiktion“ überflutet, sondern die bereits in den Ausdrucksformen Roman, Theater, Oper, Folklore etc. kursierenden Geschichten und ihre Bestandteile dehnten sich auf die neue Medienform aus. Deshalb lässt sich tatsächlich, wie Iros meinte, ein Weg „von Richard Wagner zum Film“ verfolgen. Das hat jedoch nichts mit einer „Filmsprache“ oder mit Brössels transmedialem „filmischen Erzählen“ (vgl. III.6.4)

2246 Vgl. Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 764.

2247 Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 207.

2248 Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 64.

2249 Vgl. Ch. Metz: *Semiologie des Films*, S. 70.

zu tun, sondern mit Bedeutungskonventionen, die mit langfristig gültigen kollektiven Praxen, Traditionen, Geboten, Regeln etc. zusammenhängen und sich aus diesen überhaupt erst ergeben (s.u.).

Die audiovisuellen Unterhaltungsprodukte aus Kino und Fernsehen repräsentieren stets mehr als „eine Erzählung“: narrative Passagen verbinden sich mit deskriptiven, appellativen, experimentellen, diese wiederum mit Elementen, die – wie das *Product Placement* oder die Gesangseinlagen in Kinomusicals – vollkommen andere Bedeutungen in die dargestellte Handlung integrieren können. Ebenso enthalten Spielfilme oft mehr als nur *eine* Geschichte, etwa wenn sich eine Liebeshandlung vor dem Hintergrund eines Kriegs- oder Revolutionsgeschehens abspielt. Populärkulturelle Narrative sind in der Mehrzahl ganze Bündel von Inhalten und (z.T. nicht-intentionalen) Bezügen, die aus der Darstellung heraus oft direkt auf die Lebensrealität der Zuschauer verweisen. Im Sinne einer mentalitätsgeschichtlich perspektivierten Zeitgeschichtsforschung können sie deshalb niemals als bedeutungsmäßig autarke, in sich abgeschlossene Groß Erzählungen mit Anfang und Ende gelten, die es lediglich zu beschreiben oder nachzuerzählen bräuchte. Macht sich die Zeithistorie daran, die Erzeugnisse der Rubrik „Populärkultur“ als historische Quellen heranzuziehen, muss folglich das Vor-Urteil vom „Gesamtwerk“ fallen gelassen werden.

Selbiges gilt im Übrigen für das Merkmal bzw. die Zuschreibung der *Fiktionalität*: eine fiktionale Quelle der Populärkultur ist niemals in ihrer Gesamtheit „erfunden“, „erdichtet“ oder „ausgedacht“. Das Merkmal Fiktionalität lebt ganz im Gegenteil gerade davon, dass es ein Faktisches (oder ein als faktisch Geltendes) umformt, in andere Zusammenhänge stellt und damit alternativen Deutungen zugänglich macht. Selbst Fabeln, Märchen, „Fantasy“ oder „SciFi“ formen lediglich das schon Bekannte zu einem Unwahrscheinlichen um. Science Fiction greift sogar direkt auf ein *Noch-nicht-Mögliches*, d.h. auf ein für viele Zeitgenossen *bereits Denkbare* zu. Sie ergibt sich gerade aus der „Plausibilität des Nichtexistierenden als eines Kommenden“ und mit dieser Präsentation von Geschichten, die sich nicht ereignet haben und zugleich mit der „Erfindung noch nicht vorhandener Technik“ zeichnet sich v.a. Science Fiction durch eine „doppelte Fiktionalität“ aus.²²⁵⁰ In eben dieser zweiten Komponente des Fiktionalen als dem zu einer bereits Zeit potentiell Möglichen, zeigt sich die Fähigkeit *jeder* Form von populärkultureller Narration – nicht nur der modernen Science Fiction – die Grenze zwischen dem „eindeutig Realen“ und dem „eindeutig Erfundenen“ tendenziell unkenntlich zu machen. Für das frühe Kino hat Gad beispielsweise den Grundsatz aufgestellt,

„[...] daß ein Stoff, der sich für einen guten Film eignet, nicht nur Möglichkeiten für eine sichtbare, sondern auch für eine *wahrscheinliche* Handlung bietet. In dem Augenblick, wo [sic] man merkt, daß die Spannung auf Kosten der Wahrscheinlichkeit aufgebaut ist, wird man verstimmt. [Herv. i. O.]“²²⁵¹

Aus der mentalitätsgeschichtlichen Perspektive verwandelt sich diese paradox scheinende *Forderung nach dem Plausiblen im Irrationalen* daher in ihr genaues Gegenteil, in einen logisch konsistenten Anspruch: Populärkultur insgesamt ist das öffentlich wirksame Aushandeln der Grenzen des

2250 Vgl. K. H. Metz: *Ursprünge der Zukunft*, S. 554f.

2251 Gad: *Der Film*, S. 18.

gesellschaftlich Sag- und Zeigbaren, sie ereignet sich im Nexus der gesellschaftlichen Kräfte und widerstreitenden Interessen (vgl. I.4). Populärkultur ist Freizeit, ist Spiel. Zu den Mächtigen gehört daher, wer die Ausgestaltung dieser Freizeit und die Regeln dieser Spiele bestimmt – wer in den fiktionalen Narrationen das (Un-)Mögliche und das (Un-)Wahrscheinliche kontrolliert. Das erklärt auch, warum es etwa der professionellen Filmkritik jederzeit möglich ist, auf inhaltliche Fehler von völlig fiktionalen Darstellungen hinzuweisen. So kann es durchaus sein, dass der politische Aufbau einer Alien-Zivilisation abgelehnt oder die Funktionsweise eines Raumschiffantriebs lächerlich gemacht wird, nicht jedoch, dass diese Außerirdischen drei Augen oder vier Arme haben.

Der Unterschied zwischen einer (noch kaum existenten) *Historischen Populärfiktivik* einerseits und einer monomedialen, sowie psychoanalytisch, genretheoretisch, (neo-)formalistisch, narratologisch oder in sonstiger Weise informierten, weitgehend nachbardisziplinären Spielfilmforschung andererseits, läge in erster Linie darin, Kategorien wie Fiktionalität und Narrativität als kontextuelle Zuschreibungen neben vielen anderen, nicht weniger zutreffenden zu behandeln: Wann gilt dieser oder jener Quelleninhalt überhaupt als Wahrheit, Fiktion, Erzählung etc.? Unter welchen Bedingungen konnte er zur massenwirksamen Groß Erzählung auswachsen? Um welche Kerninhalte kreist die jeweilige Zuschreibung? Welche der Inhalte stützen z.B. einen (nationalen) Mythos, ein tagespolitisch akutes Interesse o.ä.? Es muss um verbreitete Einzelmotive, Motivbündel und Themen gehen, was den Blick auf die Strategien der Auslegung und Gewichtung von Bedeutungselementen beinhaltet. Folglich ist an dieser Stelle zu fragen, inwieweit es in der aktuellen zeithistorischen Forschung bereits Ansätze in diese Richtung gibt.

IV.3.3 Die aktuelle fachhistorische Erforschung populärkultureller Erzählfiktion

Die Beschäftigung mit populärkulturellen, vornehmlich audiovisuellen Quellenmaterial hat in den letzten Jahren erfreulicherweise spürbar zugenommen, insbesondere was die Veröffentlichung von Monografien anbelangt.²²⁵² Zeichnen sich also bereits bestimmte fachspezifische Verfahrensweisen oder gar ein fachspezifisches Bündel methodischer Schritte zur Auswertung der plurimedialen, populärkulturellen Erzählfiktion in der Zeitgeschichtsforschung ab? Auf den ersten Blick lässt sich

²²⁵² Die folgende kritische Diskussion der aktuellen Beiträge zur historischen Spielfilmquellenforschung bezieht sich auf zwei Gruppen von Forschungsarbeiten: zum einen auf [1] Beiträge von Historikern, wozu neben den Arbeiten von Fenske, Glowatz, Gronau, G. Schmid, Menninger und Karl außerdem noch die folgenden Monografien hinzuzählen: Pakier: *The Construction of European Holocaust Memory* (2013), Dechert: *Stars all'italiana* (2014), Figge: *Deutschsein (wieder-)herstellen* (2015); Sabo: *Ikonen der Nationen* (2017), Schmidt: *Visualizing Orientalness* (2017), Tiews: *Fluchtpunkt Film* (2017), Sturtevant: *The Middle Ages in Popular Imagination* (2018), Hellwig: *Die inszenierte Grenze* (2018), Bergold: *Wie Stories zu History werden* (2019); zum anderen auf [2] Beiträge aus den Nachbarfächern, die historisch ausgerichtet sind oder einer geschichtswissenschaftlichen Fragestellung folgen: Moltke: *No Place Like Home* (2005), Ebbrecht: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis* (2011), Schultz: *Der Nationalsozialismus im Film* (2012), Bliersbach: *Nachkriegskino* (2014), Fischer: *Dass Hämmer und Herzen synchron erschallen* (2015), Doyle: *Zombification versus Reification* (2015), Möller: *Geschlechterbilder im Vertreibungsdiskurs* (2016), Kolovou: *Fiktionen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat in Film und Fernsehen* (2017), Jones: *Science Fiction Cinema and 1950s Britain* (2018); Bezborodova: *Die Rolle des Imaginären in sowjetischen Kriegsfilmern* (2018), A. Schmid: *Ikonomie der „Volksgemeinschaft“* (2019).

sagen, dass die Quellenforschung inhaltliche Fortschritte macht. Gleichzeitig aber verharrt die Zeitgeschichtsforschung in vielen Punkten auf längst überholten Positionen und bleibt insgesamt noch viel zu stark von den Perspektiven der Nachbarwissenschaften beeinflusst.

Einer der zentralen Problempunkte ist der traditionelle Fokus auf den Authentizitätsversprechen der Unterhaltungsprodukte. Das Fortbestehen des Primärinteresses an „Film“ als alternativer Form von Geschichtsschreibung, der es durch aufwändige, korrigierende Analysen und strenge fachwissenschaftliche Kritik beizukommen gelte, erweist sich bei näherer Betrachtung nicht nur als tautologisch – Unterhaltungsprodukte wollen ihre Zuschauer eben nicht belehren, sondern „unterhalten“ –, sondern hat spürbare methodische Konsequenzen, die sich regelmäßig in problematischen Empfehlungen niederschlagen. Gronau beispielsweise will Fachkollegen zur größtmöglichen „Präzision“ bei der Quellenanalyse ermuntern, was seiner Meinung nach „im Umgang mit dem Medium Film bislang Mangelware“ gewesen sei. Im Kern geht es ihm um die Aufstellung „analytisch abgrenzbarer Filmtypen“ und, davon ausgehend, um die Untersuchung jener „filmischen Dokumente“, die sich „zumindest beiläufig mit Vergangenheit“ befassen.²²⁵³ Gronaus Vorschlag zu einer „systematischen historiologischen Analyse filmimmanenter Geschichtsbilder“ perspektiviert die betreffenden Quellen nicht nur in der für Historiker gewohnten Weise als Traditionsquellen, sondern beinhaltet auch die weitreichende methodische Forderung, sich Einzelfallstudien zu widmen:

„Ausschließlich in denjenigen Fällen scheint eine wissenschaftlich-analytische Auseinandersetzung mit einem Film fruchtbar zu sein, in denen die thematisierte Vergangenheit des Films und dessen Kontextrealität auch für die Gegenwart der Filmanalyse in irgendeiner Weise diskussionswürdig anmuten. [...] Der diskursive Kontext der Geschichtswissenschaft [...] verlangt dabei in besonderer Weise eine reflektierte Verschränkung der verschiedenen 'Realitätsebenen eines Films, konkret also der historischen Bezugsebene, der historischen Kontextebene und der historischen Wirkungsebene.“²²⁵⁴

Ähnlich wie Gronau fordert auch Georg Schmid „äußerste Präzision“ bei der historischen Filmanalyse ein. In seinem Entwurf einer „modernisierten Quellenkritik“ rückt Schmid die Faktizität der Quellenaussagen in den Vordergrund und macht sich für eine umfassende Quellenkritik stark:

„Teils unvermeidbare Falschheiten [...] sind nicht spezifisch für den Fiktionsfilm [...]; die Frage ist, [...] inwieweit solche Rekonstruktions- und Präsentationsinkorrektheiten Bilder, nicht zuletzt Bilder von der Vergangenheit, entscheidend stören. Diese Frage [...] von der Intention her als obsessiv-pedantisch zu rubrizieren ist unhaltbar, indem es sich [...] um Quellenkritik und Kritik der Darstellung handelt. Es macht keinen Unterschied, ob es sich um visuelles oder schriftliches Material handelt.“²²⁵⁵

Um möglichst detailliert vorzugehen und nah am Quellenmaterial – am *Filmdokument* – zu bleiben, hat sich die Zeitgeschichte bis Anfang der 2010er Jahre in der übergroßen Mehrzahl der Fälle auf materialarme bzw. eher kleinräumige Studien beschränkt, also meist auf die Analyse ausgewählter Einzelquellen oder – seltener – auf die Analyse überschaubarer Quellenkorpora; nur ausnahmsweise wurde bis dahin ein größeres Quellenkontingent herangezogen, dann jedoch entweder in Gestalt einer Kompilation deskriptiv angelegter, kritisch kommentierter Inhaltsangaben, oder als statistische

2253 Vgl. Gronau: *Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion*, S. 26ff.

2254 Ebd., S. 33 u. 38, vgl. S. 18.

2255 G. Schmid: *Observation und Objektivität*, S. 19, vgl. S. 14, 17 u. 29.

Erfassung von motivischen und thematischen Inhalten.²²⁵⁶ Letzteres hat aber im Grunde nur Bettina Greffrath in ihrer sozialhistorisch ausgerichteten Untersuchung von über fünfzig deutschen Nachkriegsfilmen unternommen: mit Hilfe aufwendiger Filmprotokolle und statistischer Erfassungsmethoden arbeitete sie an die 4.000 (!) inhaltlichen Einzelmerkmale aus den Quellen heraus, ergänzt durch Filmbeschreibungen sowie qualitative Inhalts- und Bedeutungsanalysen: Trotz des Einbezugs von Filmkritiken und anderen Quellen in ihre Studie erachtete es die Autorin als „[...] notwendig, die Filme dieses Zeitraumes *möglichst vollständig* zu analysieren. [Herv. i. O.]“²²⁵⁷ Der Kontext „Nachkriegsdeutschland“ diene hauptsächlich nur im Sinne eines Korrektivs der Filminterpretation, zudem wurde erklärtermaßen kaum auf andere öffentlichkeitswirksame, populärkulturelle Darbietungsformen wie Schlager, Romane, Zeitung, Theater etc. zurückgegriffen.²²⁵⁸ Ihre umfangreichen Filmanalysen haben laut Greffrath eine derart große Fülle an Informationen zutage gefördert, dass sie sich zu einer kritisch-distanzierenden Beurteilung ihrer Methode genötigt sah:

„Auch diese Arbeit mußte sich mitunter in der *Darstellung* der Analyseergebnisse auf exemplarische 'Fälle' konzentrieren. [...] Problematisch erwies sich [...], daß aufgrund der Größe der Untersuchungsgruppe und des Umfangs der erfaßten Motive und Merkmale nur ein Teil der festgestellten Motivhäufungen und -differenzierungen auch der nachfolgenden Prozeßanalyse und abschließenden Bedeutungsanalyse unterzogen werden konnte. Auch die geplante Vernetzung der Untersuchungsergebnisse der Filmanalyse mit den Kenntnissen über die Produktionsbedingungen und die Rezeption der Filme konnte nur in einigen besonders markanten Fällen auch in der Darstellung vorgeführt werden. [Herv. i. O.]“²²⁵⁹

Greffrath kommt also zu dem Schluss, dass eine akribische Totalanalyse von „Filmen“ weder nach Themen, noch nach Motiven, noch nach sonstigen Kriterien Sinn macht. Ebenso wird in ihrer Aussage einmal mehr deutlich, dass es *konkreter* fachwissenschaftlicher Fragestellungen bedarf, um komplexe Quellen zielgeleitet und erkenntnisfördernd auswerten zu können. Ohne theoretische Vorannahmen bleiben jegliche Analysen letztlich ziellos und produzieren bestenfalls „irgendein“ deskriptives Faktenwissen, das als solches amorph und inhaltsleer bleibt.

Aber selbst theorie- und hypothesengeleitete Einzelquellenanalysen bringen paradoxerweise eine ähnlich problematische, kaum zu bewältigende Fülle an Informationen hervor, v.a. wenn die herkömmlichen Forderungen nach einer umfassenden Quellenkritik, d.h. nach deskriptiver, möglichst exakter Nähe zum Material, erhoben werden. So gelte es z.B. nach Fröschle/Mottel aus den Spielfilmquellen „detailliert dokumentierte intertextuelle Elemente“ herauszuarbeiten, weshalb sie mit Nachdruck empfehlen, dass „jeder einzelne Film detailliert im Sinne einer Fallstudie mit begrenzten und klar definierten Fragestellungen analysiert werden“ sollte, wenn das Ziel laute, „verlässliche[] Daten im Hinblick auf stichhaltige und nicht tautologische Aussagen“ ans Licht zu fördern.²²⁶⁰ 2014

2256 Vgl. Brocks: *Bildquellen der Neuzeit*, S. 121f.; Rongstock: *Film als mentalitätsgeschichtliche Quelle*, S. 222ff.; Weiß: *Sinn und Geschichte*, S. 71ff., 100ff. u. 144ff.; Lagny/Sorlin: *Zwei Historiker nach einem Film*, S. 116ff.; Loiperdinger/Schönekas: *Die große Liebe*, 144ff.; Szöllösi-Janze: „*Aussuchen und abschießen*“, S. 316ff.

2257 Greffrath: *Spielfilme als Quellen für kollektive Selbst- und Gesellschaftsbilder in Deutschland 1945-1949*, S. 69, vgl. 61ff. u. 74ff.

2258 Vgl. ebd., S. 69f., 73f. u. 627.

2259 Ebd., S. 623.

2260 Vgl. Fröschle/Mottel: *Medientheoretische und mentalitätsgeschichtliche Probleme filmhistorischer Untersuchungen*, S. 128, siehe dazu S. 116; vgl. Wendorf: *Filme*, S. 453 u. 466.

hat Annerose Menninger diese methodischen Vorschläge aktualisiert, indem sie einen fachlichen Umgang mit „Spiel- und Historienfilme[n] als komplexen Medien“ einfordert, der diese Quellen „in das Raster klassischer Quellenkritik integriert“, wobei es künftig darum gehen müsse, „weitere einheitliche Einzelanalysen vorzunehmen“, wie die Autorin betont.²²⁶¹

Welche Probleme Einzelfallstudien hervorrufen, insbesondere wenn sie mit der für Historiker üblichen Forderung nach Exaktheit der Quellenkritik zusammentreffen, hat Glowatz exemplarisch in ihrer Dissertation von 2009 vor Augen geführt. Zum Stellenwert filmwissenschaftlicher Theorien- und Methoden in der Analyse des von ihr ausgewählten Spielfilms gibt sie zunächst an:

„Insbesondere der von den Neoformalisten propagierte Ansatz, bei dem der Film als Ganzes analysiert werden müsse, steht hier Pate: nur wenn Handlung, Figuren, Darstellungsmittel und die Kontexte, in denen der Film und seine Produktion standen bzw. immer noch stehen, untersucht und gleichermaßen beachtet werden, kann eine Film-analyse für historische Fragestellungen erfolgreich sein.“²²⁶²

Dieser Analyseweg versucht alle Quelleninhalte und -bedeutungen zu erfassen, bedeutet also die *Totalanalyse*. Wie in dieser Arbeit an mehreren Stellen hervorgehoben wurde, erscheinen umfassende Quellenanalysen im Fall komplexer Quellen unbegründet, erweisen sich als kaum umsetzbar und setzen eine von perspektivierenden Forschungsfragen entkleidete Untersuchung voraus.

Glowatz wählt Werner Faulstichs Vorgaben zur filmwissenschaftlichen Filmanalyse, die er alternativ „Produktanalyse“ nennt, als „Grundmodell“ für ihre historische Einzelfallstudie.²²⁶³ Die Produktanalyse bestimmt Faulstich ausdrücklich als „[...] die Analyse nur eines einzelnen Films.“ Sie befasse sich mit der „[...] systematischen Analyse der Gestaltungs- und Vermittlungsformen, innerhalb deren bzw. mit denen Bedeutung konstituiert und ausgedrückt wird.“²²⁶⁴ Das deckt sich weitgehend mit den methodischen Leitvorstellungen von Bordwell/Thompson; und genauso wie die Neoformalisten betrachtet auch Faulstich einzelne Spielfilme als autonome Einzelwerke:

„Beim Spielfilm handelt es sich um ein komplexes ästhetisches Produkt – um '*Literatur*'. Der Film ist ein Einzelmedium, vergleichbar dem Buch, dem Radio, der Zeitung oder dem Fernsehen. [...] Grundsätzlich ist davon auszugehen, daß in einem Spielfilm jedes Moment, jeder Baustein, jedes Bild, jedes Wort – schlichtweg alles funktional ist für die Bedeutung, den 'Sinn' dieses Films. [Herv. i. O.]“²²⁶⁵

Das entspricht der Suche nach verborgenen Autorintentionen, nach einem für das damalige Laienpublikum nicht auf Anhieb ersichtlichen, tieferen „Gehalt“, nach der eigentlichen, „wahren“ Aussageintention oder Bedeutung der betreffenden Quelle. Diesen objektivistisch auftretenden, tatsächlich aber theoretisch und wissenschaftspolitisch aufgeladenen methodischen Prämissen schließt sich die Historikerin Glowatz ausdrücklich an:

„Die für die Quellenkritik entscheidende Feststellung ist, *dass der Spielfilm als Ganzes gesehen und analysiert werden muss*. Es reicht nicht aus, eine Liste der Themen, handelnden Personen und Ereignisse aufzustellen und – soweit vorhanden – die Dialoge der Personen zu dokumentieren. [...] Die Mittel zu erkennen, die eingesetzt worden sind, um das Publikum [...] zu fesseln, ist im Allgemeinen die Schwierigkeit auf die Historiker stoßen, die sich mit Spielfilmen als Quellen beschäftigen wollen. Denn Filme folgen eigenen Gesetzen, die wiederum sehr variabel sind.

2261 Menninger: *Historienfilm und Dekonstruktion*, S. 422, vgl. S. 405f. u. 420f.; vgl. Menninger: *Historienfilme als Geschichtsvermittler*, S. 20f., 25f., 274 u. 288.

2262 Glowatz: *Filmanalyse als Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften*, S. 50.

2263 Vgl. ebd., S. 49f.

2264 Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, S. 9 u. 18.

2265 Ebd., S. 16 u. 19, vgl. S. 26f.

Daher muss ein Film ebenso wie ein Buch als Ganzes genommen und interpretiert werden. [Herv. i. O.]²²⁶⁶

Eine Analyse von Untersuchungsobjekten muss allerdings entlang von offengelegten Hypothesen und Leitfragen erfolgen, die wiederum auf theoretischen Vorannahmen gründen. Eine theoriefreie Auswertung von Quellen stellt eine nicht realisierbare Option dar, ist schlichtweg ein Ding der Unmöglichkeit. Selbst in der methodisch an den exakten Naturwissenschaften orientierten empirischen Sozialforschung hat sich die Einsicht durchgesetzt, dass in jedem Fall Hypothesen benötigt werden, weil beim Fehlen eines „klar definierten Forschungsproblem[s]“ das Ergebnis meist „kaum noch genießbarer Datensalat“ ist.²²⁶⁷ Die Idee einer theoriefreien Forschung ist – ebenso wie die Idee der Totalanalyse komplexer Kommunikate – eine Illusion, die dadurch entsteht, dass die Disziplinspezifika der Forschungsziele und -methoden aus dem Blick geraten. Die Autoren Stefan Meier, Klaus Sachs-Hombach und Rainer Totzke mahnen daher die Beachtung der „speziellen methodologischen Prämissen der Einzelwissenschaften“ an.²²⁶⁸ Sigrid Schade und Silke Wenk konstatieren gar eine unausweichliche Abhängigkeit jedes Forschungsdesigns von dessen disziplinärem Standort. Das methodische Vorgehen, so die Autorinnen, beruhe oft auf „impliziten Voraussetzungen“, die wiederum „häufig interesse- und machtgeleitet[e] Strukturen“ ausdrücken.²²⁶⁹ Methoden beruhen *immer* auf interessegeleiteten Fragestellungen, doch selbst eine auf gezielten Fragestellungen fußende Analyse steht vor großen Schwierigkeiten, weil die Multimedialität, -modalität und -perspektivität des Gegenstands, ebenso die latente Polysemie der „Bild“-Bedeutungen, die Vielzahl der Kontexte und Publika allzu einförmige Rezepte wie Filmprotokoll, Sequenzprotokoll oder Bedeutungsanalyse nur wenig ergiebig macht. Entsprechend kommt Glowatz am Ende ihrer Arbeit zu folgender Einsicht:

„Es wurde ein Vorschlag erarbeitet, wie eine geschichtswissenschaftliche Filmanalyse vorzugehen hat. Neben den filmimmanenten Bereichen der Handlungs-, Figuren- und Darstellungsmittelanalyse folgt die Analyse und Interpretation der Kontexte des zu untersuchenden Spielfilms: Zum einen der historisch-politische Kontext – bestehend aus der Untersuchung des soziokulturellen Hintergrunds, der Rezeption des Films, der zeitgenössischen (Film-)Politik und den ökonomischen Aspekten – und zum anderen der filmhistorische Kontext, in dem nach dem Genre des Films gefragt wird und seine Einordnung filmhistorischen [sic] Traditionslinien aufgezeigt werden. Der technisch-historische Kontext ist eine weitere Ebene, die in der geschichtswissenschaftlichen Analyse eines Spielfilms beachtet werden sollte. Der historisch-biographische Kontext schließt diesen Reigen von Interpretationsansätzen ab. Diese Liste erscheint hier in der Zusammenfassung sehr kurz und knapp, sie ist es aber nicht. *In der praktischen Anwendung hat sich gezeigt, dass eine vollständige, detaillierte Untersuchung eines Spielfilms im Hinblick auf alle hier genannten Kontexte kaum zu leisten ist. Darüber hinaus muss auch konstatiert werden, dass nicht alle hier genannten Aspekte in allen Spielfilmen sinnvoll untersucht werden können.* [Herv. V. F.]²²⁷⁰

Selbst die Filmsemiotiker Bateman/Schmidt kommen 2012 in ihrer erneuerten „grande paradigmatische“ (vgl. III.3.3) zu der folgenden, mit Glowatz weitgehend übereinstimmenden Einschätzung:

„A core problem for systematic film analysis and interpretation is still the sheer complexity of the medium. [...] The current state of the art therefore exhibits a state of affairs in which the possibility of achieving results concerning the social and historical significance of films appears in almost inverse proportion to the level of detail of the analysis. The more fine-grained and detailed an analysis becomes, the harder it is to make contact with broader issues of social significance.“²²⁷¹

2266 Glowatz: *Filmanalyse als Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften*, S. 51.

2267 Diekmann: *Empirische Sozialforschung*, S. 161f., vgl. S. 122ff. u. 481ff.

2268 Vgl. Meier/Sachs-Hombach/Totzke: *Bild und Methode*, S. 13.

2269 Vgl. Sigrid Schade/Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld* (Bielefeld, 2011), S. 65ff.

2270 Glowatz: *Filmanalyse als Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften*, S. 320.

2271 Bateman/Schmidt: *Multimodal Film Analysis*, S. 288.

Das verweist auf eine paradoxe und für Historiker ungewohnte Situation: Je penibler, exakter und detaillierter die Quellenanalyse vorgeht, desto weniger Aussagekraft hat sie. Das liegt insbesondere daran, dass der „Sinn“ bzw. die historischen Bedeutungen des Gegenstands in hohem Maße gerade in dessen Gebrauch, d.h. in der zeitbedingten Ausdeutung liegen, und eben *nicht* vollständig in ihm eingeschlossen sind. Es liegt ebenso auch daran, dass jeder Spielfilm in Drehplan, Szenenaufbau, Dialoge, Kameraführung, Schnitt, Vertonung etc. zerfällt, d.h. seine Aussage- bzw. Bedeutungsbildung in einzelnen Arbeitsschritten erfolgt, die teilweise längere zeitliche Abstände und verschiedene personellen Konstellationen haben können. Die frappierende Ähnlichkeit zwischen den verschiedenen sozialen Praxen Bilderbuch, Karikatur, visualisierter Drehplan und Comic (siehe Anhang 2) dokumentieren dieses mediale Ineinandergreifen; ebenso die Bild- und Musikzitate im Kinofilm: die Fotografie von Hitlers historischem Händedruck in Potsdam findet sich als szenisches Zitat in *Bismarck* wieder (vgl. Anhang 3), Porträtfotos von Abraham Lincoln in *Young Mr. Lincoln* oder Wagners Walkürenritt in *Apokalypse Now*. Demnach wären also verschiedene Formen der audiovisuellen Erzählfiktion – Animationsfilm, Kinofilm, TV-Serie, Videospiel – nicht nur in ihren jeweiligen Herstellungstraditionen zu betrachten, sondern jedes dieser produzierenden Felder für sich und in Interaktion mit seiner sozialen Umwelt. Nicht „der Film“ und auch nicht „ein Film“ ist z.B. politisch, sozialkritisch, revisionistisch, pädagogisch, militaristisch etc., sondern die Intentionen der ihn produzierenden und/oder die Deutungen der ihn rezipierenden Kollektive *in Bezug auf ganz bestimmte inhaltliche Bestandteile*. Daraus ergäbe sich zumindest ein plausibler Ausgangspunkt für eine revidierte geschichtswissenschaftlichen Betrachtungsweise auf und ebenso den angezeigten fachspezifischen Umgang mit populärkulturellen Fiktionsquellen (vgl. IV.3.4).

Eine dezidiert multi- bzw. plurimedial angelegte historische Populärquellenforschung existiert bis heute kaum. Damit verbunden zeichnet sich in der Spielfilmforschung eine (in disziplinärem Sinn) genuin *zeithistorische* Vorgehensweise nur langsam ab. Das gilt ebenso für die dazugehörigen Ansätze, Forschungsperspektiven und Fragestellungen, deren *Fehlen* erklären mag, warum sich die Zeitgeschichtsforschung meist auf den relativ kleinen Ausschnitt der expliziten Geschichtsdarstellungen konzentriert hat. Doch auch wenn die Fachhistorie weiterhin auf die Verarbeitung von „Geschichte“ in Kino und TV fokussiert, wie etwa die Beiträge von Glowatz, Schultz, G. Schmid, Menninger, Pakier, Fischer/Schuhbauer, Karl, Paul, Möller, Tiews und Sturtevant zeigen, macht sich gleichzeitig eine Gegenbewegung bemerkbar. Fenske forderte bereits 2008:

„Einer Geschichtswissenschaft, die sich des Mediums Film oder auch des Fernsehens annimmt, darf es mithin nicht nur daran gelegen sein, zu analysieren, wie Geschichte medial produziert und vermittelt wird, sondern sie sollte auch 'Nicht-Historienfilme' als fest verankerten Bestandteil der Alltagskultur untersuchen.“²²⁷²

Das hätte jedoch weitreichende, insbesondere *methodische* Konsequenzen. Im Grunde stellt Fenskes Forderung nicht nur quellenkritische Einzelfallstudien in Frage, sondern jegliche „exakte“ Inhaltskritik entlang des Maßstabs der Authentizität bzw. Geschichtstreue. Diesen Aspekt radikalisieren

2272 Fenske: *Mannsbilder*, S. 309.

Claire Norton und Mark Donnelly sogar: „[...] attempts by historians to transfer the communally agreed protocols of academic historiography to the task of evaluating a historical film are misguided and best abandoned.“²²⁷³

Paradoxerweise liegt die Vorliebe für detaillierte Analysen (historischer) Inhalte und für deskriptiv angelegte Einzelfallstudien nicht allein in der quellenkritischen Tradition der Historie begründet. Im Fall ihrer Teildisziplin Zeitgeschichte liegt es gerade in der forschungspraktischen Nähe zu diversen Nachbarfächern, insbesondere zur Filmwissenschaft und deren Leitfragen, Theorien und Methoden, aber auch zu Disziplinen wie der Literatur- und Kunstwissenschaft. Von den 24 durchgesehenen, geschichtswissenschaftlichen oder zumindest historisch ausgerichteten nachbardisziplinären Monografien seit 2005, die u.a. Spielfilme als Quellen heranziehen, sind mehr als die Hälfte explizit am filmwissenschaftlichen Theorieangebot ausgerichtet: So wählen Moltke, Schultz, Pakier, Dechert, Figge, Fischer, Doyle, Tiews und Jones Genre-Modelle, Glowatz, Menninger und Bezborodova den Neoformalismus, Kolovou schließlich die Filmsemiotik zu ihrem theoretisch-methodischen Ausgangspunkt. Daneben orientieren sich Bergold, Ebbrecht und Möller an der Narratologie, während Sabo und Schmidt diverse film- und kunstwissenschaftliche Ansätze kombinieren. Hellwig folgt Greffrath und optiert ebenfalls für die Methode der Filmanalyse nach Korte bzw. Faulstich. Die im filmwissenschaftlichen Diskurs bis heute einflussreiche Psychoanalyse steht in den Untersuchungen von Fenske, Bliersbach und A. Schmid im Zentrum, beeinflusst aber auch Figge, Doyle und Bezborodova. Letztgenannte Autorin versucht in ihrer Studie gar „[...] die oft sehr spekulative, auf den Thesen von Lacan basierende psychoanalytische Theorie von Žižek mit Bordwells neoformalistischem Ansatz abzumildern.“²²⁷⁴ Diesem kaum hinterfragten Methodentransfer und der interdisziplinären Entgrenzung verweigert sich allein Sturtevant, der immerhin Zweifel an den bestehenden Genrekategorien erhebt und an dieser Stelle sogar einen „fundamental split“ zwischen historischer und filmwissenschaftlicher Forschung feststellt.²²⁷⁵

Sturteavants Bedenken sind angebracht: Die Orientierung an den Nachbarwissenschaften und deren Theorie- und Methodenangebot hat zahlreiche Effekte, die sich deutlich erkennbar in der Quellenforschung niederschlagen und den Gang der Untersuchungen (und deren Ergebnisse) in nicht unerheblichem Maße vorzeichnen. Dazu gehört etwa die in psychoanalytisch und kunstwissenschaftlich ausgerichteten Ansätzen gepflegte *personalisierende Sicht* auf die Untersuchungsgegenstände: Die Auswertung der Quellen geschieht nicht selten mit Blick auf als bedeutsam geltende Regisseure und Darsteller, deren Namen bisweilen sogar als individuelle Klammern der Quellenkorpora dienen. So in der Untersuchung der Historikerin Dechert, deren Kontingent aus Primärquellen mit den Namen von vier berühmten italienischen Darstellern der 30er bis 60er Jahre verknüpft ist.²²⁷⁶ Die Polito-

2273 Claire Norton/Mark Donnelly: *The Siege, the book and the film: Welcome to Sarajevo (1997)* [S. 85-105], in: Alexander Lyon Macfie (Hrsg.): *The Fiction of History* (New York u.a., 2015), S. 86.

2274 Bezborodova: *Die Rolle des Imaginären in sowjetischen Kriegsfilmern*, S. 13.

2275 Vgl. Sturtevant: *The Middle Ages in Popular Imagination*, S. 86f. u. 89.

2276 Vgl. Dechert: *Stars all'italiana*, S. 12f.

login A. Schmid gibt an, dass auch subjektive Aspekte wie „die Person und das Œuvre einer Regisseurin“ und ebenso die „Werkseinheit im Sinne der Autorschaft“ eine Rolle für ihre Untersuchung spielen.²²⁷⁷ Der Sozialpsychologe Bliersbach sieht „Filme“ in erster Linie als „künstlerische Produkte“ und daher als „individuelle Beiträge ihrer Autoren und Autorinnen“ an.²²⁷⁸ Personalisierende und von individueller Autorschaft explizit ausgehende Deutungen sind ebenso in den Monografien von Moltke, Schultz, Fischer, Möller und Kolovou enthalten.²²⁷⁹ Individualisierende Argumentationen finden sich aber auch in vielen anderen Beiträgen, was eng mit der methodischen Grundentscheidung verbunden sein dürfte, rigorose Quellenanalysen durchführen zu wollen.

Die Vorliebe für *detaillierte Werkanalysen und Reihungen aufwändiger Einzelfilmuntersuchungen*, einschließlich eines Übermaßes an deskriptiven, die fiktionalen Handlungen bloß nacherzählenden Textpassagen, geht ebenfalls auf methodische Empfehlungen aus den Nachbardisziplinen zurück. Wie schon Glowatz und Menninger (s.o.), erstreben etliche Autoren die größtmögliche Nähe zum Gegenstand und nehmen deshalb – neben *Grounded Theory*, *Close Reading* oder *New Historicism* – v.a. methodische Empfehlungen der Filmwissenschaft an, etwa das Film- bzw. Sequenzprotokoll oder generelle Anleitungen zur Einzelfilmanalyse. So gibt Schultz entsprechend der Leitperspektive ihrer Fachdisziplin Filmwissenschaft an:

„Im Mittelpunkt wird [...] die Nahbetrachtung einzelner Werke stehen, die in Hinblick auf ihre gewählten Stil- und Erzählmittel besonders aussagekräftig, zeittypisch oder eigenständig erscheinen. Der vielfältige Blick aufs filmische Detail soll auf die Wahrnehmung der Gesamtperspektive zurückwirken.“²²⁸⁰

Dieser Herangehensweise folgen die meisten der anderen Autoren. Ähnlich wie Menninger Filmprotokolle, nimmt der Zeithistoriker Hellwig Sequenzprotokolle zur Auswertung seiner Primärquellen und begründet das mit der Absicht, „ein Konzept der systematischen Fallanalyse“ vorstellen zu wollen, weil die Methode der Einzelwerkanalyse „grundlegend“ sei. Sequenzprotokolle sollen die Handlung „in eine lineare Form fassen“, versuchen demnach die Transkription des Bildlichen ins Schriftliche, ja verdoppelt diesen Schritt sogar nur, weil es den zusätzlichen Inhaltswiedergaben im Fließtext parallel läuft.²²⁸¹ Moltke hingegen greift zum „detailed reading“ und entwirft seine Studie als Reihung ausgewählter „case studies“.²²⁸² Bei Fenske steht ausdrücklich „die Analyse des Produktes Film“ im Zentrum, weshalb ihr Text mit relativ langen Inhaltswiedergaben durchsetzt ist.²²⁸³ Bezborodova optiert für „eine umfassende Filmanalyse der komplexen Ästhetik der Kriegsfilme“ und will damit aufzeigen, „[...] wie sich mit der psychoanalytischen Terminologie die sowjetischen

2277 Vgl. A. Schmid: *Ikonologie der „Volksgemeinschaft“*, S. 152 u. 155.

2278 Vgl. Bliersbach: *Nachkriegskino*, S. 37, siehe auch S. 13 u. 34ff.

2279 Vgl. Moltke: *No Place Like Home*, S. 16ff.; Schultz: *Der Nationalsozialismus im Film*, S. 12f.; Fischer: *Dass Hämmer und Herzen synchron erschallen*, S. 30f.; Möller: *Geschlechterbilder im Vertreibungsdiskurs*, S. 21ff.; Kolovou: *Fiktionen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat in Film und Fernsehen*, S. 236ff.

2280 Schultz: *Der Nationalsozialismus im Film*, S. 13.

2281 Vgl. Hellwig: *Die inszenierte Grenze*, S. 16f. u. 35, siehe auch S. 10, 20ff. 36 u. 64ff.; Menninger: *Historienfilme als Geschichtsvermittler*, S. 291ff. u. 303ff.

2282 Vgl. Moltke: *No Place Like Home*, S. 5ff. u. 34f.

2283 Vgl. Fenske: *Mannsbilder*, S. 68 u. 266ff.

Filme sehr detailliert und umfangreich untersuchen lassen.“²²⁸⁴ Andere Autoren mögen sich zwar nicht bewusst für derartige Schritte entscheiden, wenden ähnliches aber dennoch an.²²⁸⁵ Dechert beispielsweise bespricht die Handlungen ihrer Primärquellen sehr genau, bietet z.B. eine aufwändige Nacherzählung des Geschehens im Kinofilm *8½* (I/FR 1963), einer Quelle, die bis heute jedermann leicht zugänglich ist.²²⁸⁶ All das schlägt sich besonders deutlich auch in der aktuellsten Monografie von A. Schmid nieder. Obwohl die Autorin die Prävalenz filmwissenschaftlicher Beiträge zu dem von ihr gewählten Forschungsfeld beklagt, wendet sie sich trotzdem ausdrücklich an die Filmwissenschaft, um ein Bündel von Analyseschritten zusammenzustellen, welches sie danach als „Feinanalyse“ bezeichnet.²²⁸⁷ Darunter versteht A. Schmid

„[...] möglichst deskriptiv gehaltene Darstellungen des Plots, worunter hier die *story* im Sinne der Handlungsabläufe des Films verstanden wird. Eine Zusammenfassung des *Roten Fadens* leitet dann zur Analyseebene über. Mit diesem Terminus [...] wird hier das Telos der rezeptionsleitenden Strukturen verstanden: die Hauptaussage(n) und Entwicklungslinien eines Films. Die einzelnen Elemente [...] werden danach detailliert analysiert. [Herv. i. O.]“²²⁸⁸

Das führt zu einer gleich mehrfachen Behandlung bloßer Produktinhalte ganz nach filmwissenschaftlichem Gusto, jedoch zum Nachteil von z.B. seriellen Motivanalysen, Quellenvergleichen oder breiter angelegten Kontextualisierungen.

An diese Vorgaben schließt sich das ebenfalls problematische Moment der *Werkimmanenz* direkt an. Inhaltsbeschreibungen, ebenso auch Transkriptionen des Bildlichen ins Schriftliche, sind an sich schon Kernbestandteile einer rein werkimmanenten Quellenauswertung. A. Schmid geht sogar einen Schritt weiter und diskutiert alternative Verläufe der Spielfilmhandlung im Sinne eines „komparativen Tests“.²²⁸⁹ Dass damit der Weg zu Hyperinterpretationen geebnet ist, dürfte klar sein. Tiews stimmt zwar der Empfehlung von Erll/Wodianka zu, dass werkimmanente Analysen allein nicht ausreichen, dennoch überwiegt das Gegenteil in ihrer Arbeit, etwa wenn sie zwar den Einbezug von Begleitquellen für den Abgleich mit diversen alternativen Deutungen einfordert, jedoch die „filmimmanente Analyse“ in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung stellt.²²⁹⁰ Im Grunde kennzeichnet das nahezu alle aktuellen Monografien: Passagen, in denen der oder die Autorin weitgehend auf Ebene des jeweiligen Einzelwerks argumentiert und interpretiert, stehen häufig im Zentrum. Es sollte jedoch gerade Zeithistorikern zu denken geben, dass selbst die Filmwissenschaftlerin Bienk zu Versuchen einer umfassenden Erfassung und Transkription von „Film“-Inhalten konstatiert:

„Natürlich ist es für die Klärung spezieller Fragen an den Filmtext sinnvoll, ein Protokoll zu erstellen, jedoch ist von der minutiösen Transkription aller Einstellungen im Sinne eines *ausführlichen Filmprotokolls* unbedingt abzuraten. In vielen Lehrbüchern wird die Anfertigung desselben als Analysegrundlage vorausgesetzt. Der Auffassung, man könnte einen Film durch minutiöse Verschriftlichung aller technischen, ästhetischen und dramatischen Abläufe der jeweiligen Einstellung wieder lesbar machen, liegt eine eklatante Verkennung des Mediums und seiner spezifischen Sprache bzw. seiner Wirkungsmechanismen zugrunde. Außer einer diffusen empirischen Materiallage erbringen

2284 Vgl. Bezborodova: *Die Rolle des Imaginären in sowjetischen Kriegsfilmern*, S. 13 u. 21.

2285 Vgl. Bliersbach: *Nachkriegskino*, S. 41; Sabo: *Ikone der Nationen*, S. 29 u. 31; Kolovou: *Fiktionen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat in Film und Fernsehen*, S. 17; Tiews: *Fluchtpunkt Film*, S. 42ff.

2286 Vgl. Dechert: *Stars all'italiana*, S. 320ff.

2287 Vgl. A. Schmid: *Ikonomie der „Volksgemeinschaft“*, S. 42, 45ff., 155 u. 160.

2288 Ebd., S. 48.

2289 Vgl. ebd., S. 154.

2290 Vgl. Tiews: *Fluchtpunkt Film*, S. 42, 45, siehe auch die Umsetzung S. 56ff., 96ff., 184ff. u. 235ff.

solche Protokolle keine nennenswerten Erkenntnisse. [Herv. i. O.]²²⁹¹

Detaillierte Protokolle, akribische Inhaltsangaben und umfassende Werkanalysen erweisen sich v.a. deshalb als wenig ergiebig, weil nicht *alles* Dargebotene im Entstehungskontext oder in Bezug auf eine bestimmte Fragestellung wichtig ist; aber das, was wichtig ist, kann nur im Abgleich mit vielen anderen Quellen erschlossen werden. Es macht daher wenig Sinn, eine oder einige wenige multimodale Quellen und deren komplexe Kombination aus Bild, Wort, Ton, Musik, Gestus, Mimik etc. in die einförmige Dimension des Schriftlichen übertragen zu wollen. Die Masse an Informationen aus den beteiligten Vermittlungsebenen erreicht bei Spielfilmen bereits nach wenigen Minuten einen kaum zu bewältigenden Umfang. Die Transkription eines solchen Informationsvolumens erfordert einen Aufwand, der sich – mathematisch ausgedrückt – umgekehrt proportional zum zeithistorischen Erkenntnisgewinn verhält. Daraus ergibt sich die paradoxe Feststellung, dass je genauer man komplex aufgebaute Erzählquellen untersucht, und je umfangreicher, detaillierter und exakter deren Inhaltsanalyse ausfällt, desto beliebiger die Ergebnisse der Forschung werden (s.u.).

Alle bisher diskutierten Punkte tragen insgesamt zu einer weitgehend *monomedialen Quellenforschung* bei. Das hatte schon Greffrath in ihrer umfangreichen Untersuchung von 1993 bedauert.²²⁹²

Doch selbst wenn die Populärkultur als Ganzes das anvisierte Untersuchungsobjekt ist und/oder auf ergänzende Quellen (meist Presseberichte, Filmplakate etc.) zurückgegriffen wurde, bleiben viele der aktuellen Untersuchungen faktisch monomedial, d.h. sie beschäftigen sich dennoch vornehmlich mit ausgewählten Spielfilmquellen. Das gilt für 18 der 24 vorliegenden Monografien, wobei zwei der sechs Ausnahmen – die Arbeiten von Glowatz und Menninger – als umfassende Totalanalysen angelegt sind, was den Rückgriff auf Begleitquellen wie Drehbücher, Interviews, Rezensionen, Werbematerial etc. unumgänglich macht, auch wenn diese Begleitquellen kein größeres Gewicht in der jeweiligen Untersuchung haben. Die Beiträge von Schultz, Bliersbach, Dechert, Doyle, Figge, Kolovou, Tiews, Bezborodova, Hellwig, Schmidt, Jones, Sturtevant, Bergold und A. Schmid sind sogar dem Leitthema nach allein auf Kino- bzw. Fernsehspielfilme ausgelegt. Hierzu sei exemplarisch das Forschungsanliegen von Bezborodova zitiert: „Die Dissertation umfasst soziologische, politische, kulturologische und historische Analyse in Bezug auf die Rolle der Kriegsfilme der Tauwetterzeit bei der Ausformung der sowjetischen Erinnerungskultur nach dem Tod Stalins.“²²⁹³

Obwohl also die Erzählfiktionen aus Kino und TV nur Bestandteile einer sie überwölbenden Populärkultur sind, dominieren in der Forschung bis heute monomediale Leitthesen und Vorgehensweisen. Ausnahmen bilden lediglich die Arbeiten von Fischer und Möller, beides Autorinnen aus dem Fachbereich Germanistik bzw. Literaturwissenschaft, sowie die Studie der Historikerin Sabo. Fischers Beitrag ist bimedial angelegt („Literatur und Film“), während Möller sich Quellen aus

2291 Bienk: *Filmsprache*, S. 188.

2292 Vgl. Greffrath: *Spielfilme als Quellen für kollektive Selbst- und Gesellschaftsbilder in Deutschland 1945-1949*, S. 627.

2293 Bezborodova: *Die Rolle des Imaginären in sowjetischen Kriegsfilmen*, S. 28.

„Literatur, Film und Theater“ zuwendet. Sabo unternimmt einerseits den Versuch einer transmedialen Motivforschung die z.T. sogar Graffiti und andere Quellen zu jugendlichen Subkulturen einbezieht und daneben auf Denkmäler oder Ölgemälde zurückgreift, andererseits baut sie ihre Untersuchung dennoch vorrangig entlang der Diskussion von Spiel- und Dokumentarfilmen auf (s.u.).²²⁹⁴

Damit stellt Sabo dennoch eine bemerkenswerte Ausnahme dar, denn dreizehn der fünfzehn Historiker unter den 24 Autoren übernehmen in der Wahl ihres Forschungsthemas von vornherein die quellenmäßig und methodisch verengte Forschungsperspektive der Filmwissenschaft.

Trotz des monomedialen Grundcharakters der meisten Beiträge und trotz der verbreiteten Vorliebe für Detailstudien und (gereichte) Einzelwerkanalysen lässt sich eine weitere problematische und dabei geradezu kontraintuitive Beobachtung machen: die ausgesprochene *Seltenheit von Bildzitate*. Von Bildanalysen macht nur eine Minderheit der Autoren wirklich Gebrauch, und selbst wenn die Ebene des Visuellen eingebunden wird, dann häufig nur in illustrativer Absicht. Analytische oder komparative Funktion haben Bildzitate nur in den Studien von Menninger, Bezborodova, Hellwig und A. Schmid – und das auch eher nur am Rande. An einigen wenigen Stellen trifft das auch bei Dechert, Figge und Kolovou zu. Insgesamt betrachtet ist Hellwig deshalb entschieden zuzustimmen, wenn er in seinem Fazit die selbstkritische Forderung aufstellt, dass Bewegbildaussagen „[...] nicht allein durch die Wiedergabe der Filmhandlung erfasst werden [können]. Den Spielfilm als (mentaltätsgeschichtliche) Quelle ernst nehmen, bedeutet zwangsläufig die Notwendigkeit zur Auseinandersetzung auch mit den (Film-)Bildern.“²²⁹⁵

Bemerkenswert ist zudem das häufig niedrige Verhältnis zwischen der Anzahl an Primärquellen und dem jeweiligen Zeitabschnitt. Hier bleibt Greffraths Studie von 1993 mit 50 untersuchten Kinofilmen aus vier Nachkriegsjahren unerreicht – das ergänzende Material an Begleitquellen (Filmmagazine, Rezensionen etc.) nicht eingerechnet. Dem kommt allein Jones nahe, der immerhin noch 32 Spielfilme aus zehn Jahren untersucht und dazu ergänzend Presseartikel heranzieht. Zwar legen auch Schultz (c.a. 400 „Filme“ aus 65 Jahren) sowie Bliersbach (c.a. 170 Spielfilme aus 18 Jahren) relativ materialgesättigte Studien vor, doch handelt es sich beide Male – und z.T. auch bei Jones – im Grunde nur um Kompilationen aus gestrafften Inhaltswiedergaben, angereichert mit interpretativen Einlassungen der Autoren. Den Extremfall bildet die Monografie von Bliersbach: Über weite Strecken eine kursorische Reihung von Spielfilmtiteln mit kurzen Angaben zu Regisseur und Inhalt, all das lose verknüpft durch einen weitgehend freien Kommentar des Autors. In den anderen Beiträgen ist aber das Verhältnis von Primärquellen zu Untersuchungszeitraum in jedem Fall deutlich kleiner.²²⁹⁶ Mit am niedrigsten erweist sich dieses Verhältnis in der immerhin multimedialen Studie

2294 Vgl. Sabo: *Ikonen der Nationen*, S. 27ff. u. 34f.

2295 Hellwig: *Die inszenierte Grenze*, S. 222.

2296 Das Verhältnis der Anzahl an tatsächlich ausgewerteten bzw. näher behandelten audiovisuellen Primärquellen zum Untersuchungsabschnitt in Jahren beträgt bei Fenske: 19/12, Figge: 12/9, Bezborodova: 11/12, Moltke: 9/10, Sabo: 10/14, Hellwig: 7/11, Ebbrecht: 8/14, Dechert: 19/36, A. Schmid: 13/30, Fischer: 8/19, Schmidt: 16/41, Doyle: 5/13, Tiews: 10/45, Möller: 6/30, Kolovou: 10/50, Menninger: 2/44, Sturtevant: 3/-, Bergold: 2/-; Karl u. Glowatz: 1/-.

Möllers: Die Autorin zieht jeweils nur zwei Primärquellen aus den Produktionsfeldern Kino, Literatur und Theater heran – und das für einen relativ langen Zeitraum von 30 Jahren.

Trotz all der hier aufgeführten Kritikpunkte bewegt sich die geschichtswissenschaftliche Forschung insgesamt aber in eine vielversprechende Richtung, d.h. auf eine fachspezifische Forschungsperspektive und auf ein eigenständiges methodisches Instrumentarium zu. Das bedeutet, dass sich allmählich eine historische Fiktionsquellenforschung abzeichnet, worauf auch einige der in den jüngsten Untersuchungen verstreuten Momente hindeuten.

IV.3.4 Historische Populärfiktivik als Methodenbündel und Forschungsprogramm

Ein hervorstechendes Moment in einigen der aktuellen geschichtswissenschaftlichen Beiträge – bei Dechert und Sabo sogar explizierter methodischer Diskussionspunkt – ist die Einsicht, dass sich eine monomediale Forschung in den meisten Fällen als wenig plausibel und forschungspraktisch kaum umsetzbar erweist. Ganz unabhängig von Produktionsfeld, Ausdrucksform, Verbreitungsmittel oder konkretem Medienformat, erzwingen populärkulturelle Erzeugnisse geradezu den Einbezug weiterer Produktionsfelder: Unterhaltungsroman, Fernsehserie, Kinofilm, Comic usw. verweisen häufig direkt, mindestens aber indirekt über die Grenzen der Produktionsfelder aufeinander; und sie bringen erst in ihrem Zusammenspiel jene Bedeutungen großer sozialer Reichweite – jene „kollektiven Tendenzen“ – hervor, denen bereits Kracauer auf der Spur war. So repräsentieren „Kino“ und „Fernsehen“ zwar unbestreitbar zentrale Zugänge zu den weit ausgreifenden politik-, sozial- und kulturgeschichtlichen Prozessen des 20. und 21. Jhs., die aus diesen beiden Produktionsfeldern stammenden Quellen sind jedoch weder für sich allein, noch in größerer intramedialer Reihung sinnvoll auswertbar, wie schon Greffrath feststellen musste (s.o). Und so hält auch Tiews fest, dass sich ihre, auf zehn Kino- bzw. Fernsehfilme konzentrierte Studie kaum ohne „konkrete Printbegleitmedien“ wie Tageszeitungen, Fernsehzeitschriften oder Programmhefte bewerkstelligen lässt.²²⁹⁷ Sabo hat das am deutlichsten erkannt und – trotz einer relativ geringen Gesamtzahl analysierter Quellen – immerhin ein buntscheckiges, plurimediales Kontingent zu Rate gezogen, welches Ausstellungskataloge, Streetart, Magazine, Zeitungen, Dokumentar-, Spiel- und Experimentalfilme, DVD-Cover, Denkmäler, Comics, Malereien, Fotografien, Plakate, Postkarten und Flugblätter umfasst.²²⁹⁸ Das erläutert sie wie folgt: „Die Notwendigkeit der Vielzahl an verschiedenen Quellen liegt in der Fragestellung begründet, die versucht, einen Stereotyp innerhalb der künstlerischen Produktion zu finden.“²²⁹⁹ Mag hiermit im Ansatz bereits eine mentalitätsgeschichtlich ausgerichtete, *plurimediale* Populärkulturforschung anvisiert sein, so offenbart die konkrete Umsetzung, dass die Quellen auch in Sabos Studie sehr häufig nur zu illustrativen Zwecken in die Reihung von

2297 Vgl. Tiews: *Fluchtpunkt Film*, S. 24, 26 u. 28f.

2298 Vgl. Sabo: *Ikonen der Nationen*, S. 33f., 215ff. u. 219.

2299 Ebd., S. 34, vgl. S. 31.

Einzelromanalysen eingeflochten sind, wobei jedoch weder Auswahl- noch Analyse Kriterien zu dem vielgestaltigen Begleitmaterial angegeben werden.²³⁰⁰ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch der Umfang an ergänzendem Printmaterial, den Dechert in ihrer Arbeit angibt: Sie zählt fast 40 durchgesehene Kino- und Fanmagazine auf, was ihrer Studie zum italienischen Kino einen fast bimedialen Charakter zu verleihen scheint, sich in ihrer Quellenanalyse und -diskussion jedoch kaum niederschlägt.²³⁰¹ Ähnlich stark stützt sich auch Schmidt auf ergänzendes Presse material und geht dabei aber über Rezensionen und Kinowerbung hinaus, indem er Zeitungsmeldungen und Sachbücher zum Zeitgeschehen in seine Studie einfügt.²³⁰²

Doch nicht nur die Frage, wie viele verschiedene populärkulturelle Quellenarten in zeithistorischen Untersuchungen zu politik-, alltags-, mentalitäts- oder sozialgeschichtlichen Fragestellungen einfließen ist wichtig, sondern mit welchem forschungspraktisch relevanten Vorverständnis das im Einzelfall geschieht. Letztlich dominiert auch in diesem Punkt die filmwissenschaftliche Perspektive nahezu alle neueren zeithistorischen Beiträge: Zwar wird den Primärquellen bzw. „Filmen“ diverses Material aus anderen Produktionsfeldern zur Seite gestellt, das jedoch meist mit direktem Bezug auf die Primärquellen selbst (so v.a. DVD-Umschläge, Kinoplakate oder Rezensionen). Es gehört unbestreitbar zu den zentralen Aufgaben der Geschichtswissenschaft, möglichst viele unterschiedliche Quellen zur jeweils gewählten Fragestellung zusammenzutragen; doch dabei ist auch die Perspektivierung dieses Materials *auf den Kontext hin* entscheidend. Hier gehen die historischen Beiträge zur (audiovisuellen) Populärkultur meist den entgegengesetzten Weg: Sie stellen Spielfilme in den Mittelpunkt der Quellenforschung und behandeln diese Quellen als einen, in thematischem Sinne sich selbst genügenden Forschungsgegenstand. Doch für die Historie dienen Quellen vorwiegend zur Beleuchtung von Trends und Prozessen in vergangenen Zeitabschnitten, was diese Quellen daher nicht auf sich selbst verweisen lässt, sondern zwingend auf ihre Kontexte ausrichtet. Das gilt für alle Forschungsobjekte, seien sie nun Primärquellen oder nicht. Das Leitinteresse der Erhellung eines weiteren lebensweltlichen Kontexts unterscheidet geschichtswissenschaftliche Arbeiten überhaupt erst von film-, kunst- oder medienwissenschaftlichen Beiträgen.²³⁰³ Anstatt alle ergänzenden Begleitquellen auf ein überschaubares Kontingent von Primärquellen, und diese womöglich nur auf sich selbst verweisen zu lassen, sollten im Regelfall *alle* in der zeithistorischen Forschung herangezogenen Materialien stets in Richtung auf die vergangene Lebensumwelt ausgerichtet sein und diese wechselseitig beleuchten helfen. Solch eine breite Erforschung von Populärkultur – nicht nur eng zugeschnitten auf „Kino“ oder „Film“ – stellt selbst mit der Einschränkung auf Erzählfiktionen begrifflicherweise vor große, nicht nur methodische, sondern auch forschungspraktische Hürden. Der Aufwand, die Analyse einer hohen Anzahl unterschiedlicher Quellengruppen durchzuführen,

2300 Vgl. S. 29 u. 35.

2301 Vgl. Dechert: *Stars all'italiana*, S. 13, siehe hierzu insb. Fußnote Nr. 15.

2302 Vgl. Schmidt *Visualizing Orientalness*: 111ff., 201ff. u. 277ff.

2303 Vgl. Früh: *Tatort als Fernsehgeschichte*, S. 10f, 20 u. 330.

dabei der aktuellen Methodendiskussion gerecht zu bleiben, eine saubere theoretische Fundierung der Quellenforschung vorzulegen und in ihrem Verlauf belastbaren Kriterienkatalogen zu folgen, dürfte beachtlich sein. Das Fehlen genuin fachhistorischer Zugänge erschwert dies zusätzlich.

Allein zu Spielfilmen weisen zahlreiche Historiker bis heute immer wieder darauf hin, dass fachspezifische Methoden ebenso fehlen wie die zugehörige, kritische Theorie- und Methodendiskussion – zuletzt hat Hellwig auf den Mangel an „eigenen fachinternen Werkzeugen“ hingewiesen (vgl. Einleitung). Dass es nicht nur *eine* Methode der historischen Populärkulturforschung geben kann, sondern eine Auswahl an Ansätzen und Verfahren, erhellt allein schon aus der Tatsache, dass es sich bei audiovisuellen und anderen multimodalen Erzählfiktionen um Quellen handelt, die einerseits quer zu den Medienformen und Produktionsfeldern stehen, andererseits zur Polysemie tendieren, weshalb deren zentrale Bedeutungsinhalte sich z.T. nur multiperspektivisch analysieren lassen. Im Folgenden sollen daher einige forschungspraktische und methodische Grundsätze der sich abzeichnenden zeitgeschichtlichen Populärquellenforschung vorgestellt werden.

Das erwähnte Charakteristikum der Polysemie trifft v.a. auf solche Kulturerzeugnisse zu, die aus handwerklichem Anspruch heraus oder aufgrund von Zielgruppenkalkulationen nicht eindeutig sein wollen; ebenso auf solche, die aufgrund ihres – ausdrucksmäßig wie inhaltlich – eklektischen Aufbaus z.T. nicht eindeutig sein können. Insbesondere die Wirkungen der bildlichen Ebene im audiovisuellen Erzählen beruhen darauf, inwieweit es der Filmproduktion gelingt, die mit dem Publikum geteilten Wissensbestände, die wortsprachlich vorfixierten Konventionen bzw. „metaphorisierenden Sprachschablonen“, durch filmhandwerkliche Techniken gezielt abzurufen.²³⁰⁴ Hierin liegt vermutlich der Grund dafür, „[...] daß die Sprache der bewegten Bilder erstaunlich leicht zu verstehen ist, auch dann, wenn sie dem Unkundigen völlig verworren scheint.“²³⁰⁵ Verworren scheint die „Sprache der Bilder“ v.a. dann, wenn die hervorgerufenen *Konnotationen* auseinanderdriften, d.h. wenn die zeitliche Distanz zum Herstellungskontext zunimmt. Balázs hielt den frühen „Film“ und dessen Bildersprache für *visuelle Dichtung*, weil sie „[...] jene poetische Stimmung und Schönheit ausstrahlen hat, die sonst die Worte des Dichters enthalten.“²³⁰⁶ Für die kunstwissenschaftlich inspirierte Einzelwerkforschung mit Fokus auf den Intentionen eines Werkschöpfers oder einiger weniger, kreativ tätiger Individuen, wie sie in der Film-, Literatur- und Kunstwissenschaft betrieben wird, ist das bis heute eine legitime Sichtweise. Eine *Historische Populärfiktivik* hätte aber den umgekehrten Standpunkt einzunehmen: Die „Bilder“ der Unterhaltungsnarrative versuchen lediglich entweder andere, bereits bekannte Bildeindrücke abzurufen, oder die Worte der Dichter, der Literaten, der Dramatiker, aber genauso auch die der Zeitungsleute, Forscher oder Politiker wiederzugeben. Das gesprochene und geschriebene Wort soll möglichst prägnant, kostensparend und in leicht verständliche (audio-)visuelle Arrangements komprimiert werden. Die von Filmtheoretikern –

2304 Vgl. Ejchenbaum: *Probleme der Filmstilistik*, S. 39.

2305 Karsten: *Die Sprache des Films*, S. 7.

2306 Balázs: *Der sichtbare Mensch*, S. 26.

und auch von Historikern – häufig vorgebrachte, besondere emotionale Wirkung der bewegten (und vertonten) Bilder, ebenso die Kapitulation vor deren „hermeneutischer Undurchdringlichkeit“,²³⁰⁷ repräsentieren entweder nur methodische Ratlosigkeit oder gar den Unwillen, die audiovisuellen Narrationen als „Werke“ aufzubrechen und deren vielfältige Inhalte zu kontextualisieren. Für die Populärnarrativik müsste im Zentrum des Interesses stehen, warum bestimmte inhaltliche Elemente *transmedial* gehäuft auftreten, warum sich die Vernetzung bestimmter historischer, politischer und sozialer Themen beobachten lässt und ob deren Verbreitung mit kollektiven Stimmungen zusammenfällt.

Fragen wie z.B. jene nach dem Ursprung „erzählerischer Spannung“ lassen sich kaum durch die Angabe der eingesetzten handwerklichen Mittel allein erklären, sondern nur durch Einbezug politisch oder sozial bedingter „Fallhöhen“, ebenso kurz- und mittelfristiger politischer, sozialer und ökonomischer Verwerfungen und vieler anderer Bezüge zum näheren lebensweltlichen Entstehungskontext. Angesichts multimodaler Quellen müsste die Einsicht naheliegen, dass z.B. audiovisuelle Bedeutungen keine statischen, in sich ruhenden, sondern im Gegenteil fluide, dynamische und mit wachsender zeitlicher Distanz zunehmend kontingent erscheinende Phänomene sind. Ein „historischer“ Liebesfilm vermengt womöglich an den Lebensalltag seines Erzeugungszeitraums entlehnte Dialoge mit Handlungen, die in der Romanvorlage (oder gar lange davor im Theater, in der Musik etc.) vorexerziert wurden, kommuniziert ein (aktuelles) nationales Siegespathos und vernutzt gleichzeitig historische Überlieferung. Man denke nur an die „Literaturverfilmung“ *Gone with the Wind* (USA 1939) oder die Fernsehserie *North and South* (USA 1985/86). Populärkulturelle Narrative kombinieren die Ergebnisse des Sprachhandelns aus gleich mehreren kulturellen Feldern. Wie die Produktion, so muss auch die Rezeption als soziale Praxis berücksichtigt werden: Betrachtet man die handwerklichen Voraussetzungen und die Zahl der angewendeten Praktiken bei der Herstellung von Kino- und TV-Unterhaltungsprodukten und ebenso die Tatsache, dass der eigentliche „Filmstoff“ bzw. die ursprüngliche „Filmidee“ meist nur einen minimalen inhaltlichen Kern bilden, um den sich zahlreiche andere bedeutungstragende Elemente gruppieren (vgl. Anhang 7),²³⁰⁸ dann liegt nahe, dass populäre audiovisuelle Narrationen im handwerklichen und ebenso im inhaltlichen Sinn nichts anderes als Anhäufungen von voneinander unabhängigen, sinnstiftenden Konventionen darstellen – obwohl sich für den Zuschauer vordergründig stets eine abgeschlossene Handlung entfaltet. Die sogenannte „Filmsprache“ (vgl. III.3) – eine Ansammlung handwerklicher Techniken und informeller Regeln – fungiert lediglich als grober Rahmen zur Bildung und Lenkung von Sinn-elementen, auf dem konkrete medienspezifische Feldpraktiken der Kino-, Fernsehfilm-, TV-Serien-, Musikclip-, Werbespot- oder Videospieldproduktion aufbauen. Dabei können jedoch weder Werbe-

2307 Vgl. Hickethier: *Erzählen mit Bildern*, S. 105.

2308 Vgl. Arnheim: *Film als Kunst*, S. 186ff.; Blanchet: *Blockbuster*, S. 59ff.; Clair: *Kino*, S. 182ff.; Cocteau/Fraigneau: *Gespräche über den Film*, S. 14f., 50 u. 78; Gad: *Der Film*, S. 35ff.; Kazan: *The writer and motion pictures*, S.21ff.

spots, noch Kino- oder Fernsehspielfilme aus der Sicht der Populärfiktivik als geschlossene Werke gelten, weil ihr meist primär kommerzieller Interessenschwerpunkt es notwendig macht, möglichst viele interessante Elemente für ein möglichst breites Publikum gleichzeitig einzuarbeiten (vgl. II.4). Die so zusammengeführten, bedeutungstragenden Elemente aus verschiedenen sinnproduzierenden Feldern (Literatur, Musik, Wissenschaft, Berichterstattung, Politik etc.) behalten trotz des Medien- und Produktionsfeldtransfers ein gewisses Eigengewicht. Die ihnen zugeschriebenen Bedeutungen können selbst bei freiem bzw. spielerisch-distanziertem Transfer „autonom“ bleiben, etwa wenn sie in ihrer Bedeutung bereits soweit kollektiv verankert und dem Publikum geläufig sind, dass sie sich der narrativen (bzw. diegetischen) Einhegung widersetzen. Daraus folgt, dass zeithistorische Erzählquellenforschung nicht nur die Erzeugungsfelder der populären narrativen Produkte, sondern auch die Erzeugungsfelder der (mitunter disparaten) Einzelbedeutungen einbeziehen müsste – und zwar als dynamische soziale Praxen der Bedeutungsbildung. Letztlich stellt auch die „Publikumsrezeption“ nur einen Verbund sozialer Praxen dar: Sie reicht von der akademischen Geschmackskritik bis zu den vielen abweichenden bzw. „subversiven“ Lesarten in diversen Jugend-, Sub- und Gegenkulturen. Populäre, narrativ-fiktionale Quellen wie Spielfilme sind in Bezug auf ihren Sinngehalt demnach nicht das Ergebnis nur *eines* Produktionsfeldes, ebenso nicht bloß Ausdruck der Bündelung sozialer Praxen anderer Produktionsfelder, sondern selbst Anstoß zu und Schauplatz von (mitunter widerstreitenden) kollektiven Auslegungspraxen. Das augenfälligste Indiz hierfür wäre das häufig anzutreffende „Bildzitat“ in Kinofilmen. Hickethier bemerkt dazu:

„Gerade in den audiovisuellen Erzählungen in Film und Fernsehen sind es häufig diese Bildzitate, die die jeweils konkrete Geschichte in größere intertextuelle Zusammenhänge einrücken und Bezüge zu anderen visuellen Erzählungen knüpfen.“²³⁰⁹

Aber nicht nur aufgrund von Bild-, sondern auch von Dialog-, Musik- oder Tonzitaten, ebenso durch Anwendung von Handlungs- und Darstellungskonventionen aus anderen Feldern wie Theater oder Literatur erweisen sich Spielfilme und sonstige Formen populärkultureller Erzählfiktion als „Baukästen“; d.h. als auf mehreren Ausdrucksebenen wirkende, aus verschiedenen sinntragenden Bestandteilen aufgebaute und potentiell mehrdeutige Potpourri. Die zu einer Zeit bereits weithin kursierenden Bedeutungen, auf die populärkulturelle Erzählfiktionen zugreifen, verfügen meist über ein gewisses „Eigenleben“, sodass deren Interpretation nicht vollständig mit den eingesetzten handwerklichen Verfahren abgerufen und kontrolliert werden kann. Es ist sogar möglich, dass von der Senderseite nicht intendierte Deutungen sich zentraler Sinnbestandteile bemächtigen und als alternative Lesarten verselbständigen – Lesarten, die einen pazifistischen Anti-Kriegsfilm, eine unpolitische Liebesgeschichte oder ein harmloses Bilderbuch für Kinder ins Gegenteil verkehren.

Lässt man all diese Thesen gelten, so wäre eine *Historische Populärfiktivik* als Forschungsbereich etwas gänzlich anderes als kunstwissenschaftlich, genretheoretisch, semiotisch, narratologisch, formalistisch oder kognitivistisch inspirierte Ansätze und sonstige nachbarwissenschaftliche For-

2309 Hickethier: *Erzählen in Bildern*, S. 100.

schungsbemühungen. Da populärkulturelle Unterhaltungserzeugnisse alle ihre Bedeutungselemente quasi-automatisch zu einer „Erzählung“ zusammenführen, könnten sich mögliche Fragestellungen im Sinne einer fachspezifischen Populärquellenforschung von außerfachlichen Einflüssen emanzipieren. So wäre etwa zu fragen: Welche Sach-, Ereignis-, Themen- u. Motivbündel treten in einem bestimmten Zeitraum gehäuft auf? Mit welchen, anhand des Kontexts belegbaren Bedeutungen sind sie aufgeladen? Welche populärkulturellen Produktionsfelder erzeugen sie? Welche Interpretationen sind heute möglich und welche sind bereits im Ursprungskontext nachweisbar? Welche gesellschaftlichen Funktionen lassen sich auf Grundlage verschiedener Interpretationen und im Vergleich zur weiteren historischen Entwicklung postulieren?

Zeitgeschichtliche Populärkulturforschung hätte zum Einen die signifikant gehäufte Darstellung von diskreten motivischen und thematischen Inhalten in bestimmten Zeitabschnitten in möglichst umfassender plurimedialer Breite zu registrieren, auszuwerten und multiperspektivisch zu deuten. Zum anderen müsste dies mit Hilfe der Parallelisierung von (politischem, sozialem etc.) Alltagsgeschehen und der populärkulturellen Motivik und Thematik geschehen, d.h. auf dem Wege der kontinuierlichen, chronologischen Gegenüberstellung der Unterhaltungsproduktion und ihrer Inhalte mit dem Verlauf des öffentlichen Diskurses in Nachrichtenberichterstattung, Politik, Wissenschaft etc. Das allerdings setzt u.U. die Zuhilfenahme ganz anderer Methoden voraus, als sie in der bisherigen Spielfilm- bzw. Populärkulturforschung üblich waren. Dazu gehören etwa *Methoden der deskriptiven und induktiven Statistik*, insbesondere Zeitreihen-, Korrelations- und Regressionsanalysen, um die plurimediale Verbreitung und Konzentration von Motiven, Themen, Darstellungsmitteln etc. in den jeweils untersuchten Zeitabschnitten intersubjektiv überprüfbar aufzuzeigen und dann in den Forschungsbeiträgen plastisch darzustellen. Diesen Weg ist bisher nur Tiews gegangen, indem sie ihrer Studie immerhin eine Grafik zur zeitlichen Verteilung „aller im Rahmen der Studie erhobenen Filme“ beifügt, welche einen Höhepunkt der Produktion um 1955/56 aufzeigt.²³¹⁰ Schritte wie dieser sollten in einer materialgesättigten zeitgeschichtlichen Populärquellenforschung keine seltene Ausnahme, sondern der eigentliche Regelfall sein und zudem als wichtige methodische Schritte gelten. Will man größere „Datenmengen“ aus komplex aufgebauten Primärquellen zielgerichtet und intersubjektiv nachprüfbar – d.h. anhand eines Katalogs von definierten Auswahlkriterien – auswerten, dann gilt es, die gewonnenen Ergebnisse nicht nur schriftlich festzuhalten, sondern graphisch sichtbar zu machen. Sicherlich wäre auch eine *Historische Populärfiktivik* ein weitgehend qualitatives und auf die interpretative Kontextualisierung seiner Untersuchungsobjekte angelegtes Forschungsprogramm. Das bedeutet aber nicht, etwa Spielfilme und andere ephemere Unterhaltungsprodukte in der bisher üblichen Weise wie literarische Texte zu „lesen“, über weite Strecken nachzuerzählen und minutiös auszudeuten. Stattdessen gilt es, wissenschaftliche Verfahren zu entwickeln, die z.B. dem dynamischen Bedeutungswandel populärkultureller Inhalte gerecht werden, indem sie diese

2310 Vgl. Tiews: *Fluchtpunkt Film*, S. 339.

Inhalte nicht nur von einer belastbaren quantitativen Grundlage aus diskutieren und kontextualisieren, sondern auch personelle, inhaltliche, mediale etc. Verknüpfungen mit einbeziehen. Das lenkt den Blick auf *kombinierte Verfahren der qualitativen Inhalts- und Netzwerkanalyse*, die von der Geschichtswissenschaft z.T. sogar schon angewendet werden. Die bisher meist nur in Bezug auf personelle Verflechtungen eingesetzte Netzwerkanalyse kann auch auf die Austauschbeziehungen zwischen Waren und anderen Objekten angewandt werden und dabei „[...] die Richtung, die Menge und die Art der Beziehung berücksichtigen, um ein synthetisches und gleichzeitig detailliertes Bild der Tiefenstruktur des untersuchten Austausches – und dessen Veränderung – zu generieren.“²³¹¹ Für die Populärquellenforschung wären hierbei nicht nur die massenmedialen Austauschprozesse interessant, also z.B. die Verteilung von Motiven in den unterschiedlichen Medienformen, sondern über die massenmedialen Produktionsfelder hinausgehende personelle, finanzielle und/oder ideologische Beziehungen zu anderen Feldern und Bereichen (Politik, Wirtschaft etc.). Hier könnte die Kombination von „relationaler Inhaltsanalyse“ und „empirischer Netzwerkanalyse“ dazu beitragen, trotz der anfallenden Datenmengen nicht nur den Sinnzusammenhang zu wahren, sondern zugleich die verschiedensten Verknüpfungen und wechselseitigen Bezüge anschaulich zu machen.²³¹²

Mögen sich solche Methodenvorschläge auch als schwer umsetzbar oder wenig ergiebig erweisen, sie drängen immerhin darauf, von den bisher dominierenden werk-, autor- und inhaltszentrierten Perspektiven abzurücken und ein alternatives zeithistorisches Forschungsinteresse an den Quellen der Populärkultur zu wecken: Anhand der Untersuchungsobjekte die Häufigkeit, Verbreitung und Relevanz eines oder mehrerer in den Primärquellen nachweisbaren Themen, Motive oder sonstiger Merkmale im Gesamtkontext eines definierten Untersuchungszeitraums zu bestimmen. Denn die bisher übliche Verfahrensweise leistet ahistorischen Hyperinterpretationen, wie sie in Literatur- und Filmwissenschaft häufig anzutreffen sind, Vorschub. Sie drohen überall da, wo die Analyse zu sehr an den einzelnen Quellen haften bleibt, zugleich den historischen Wirkungskontext vernachlässigt und einen *Überschuss an rein werkimmanenten Informationen* hervorbringt. Exemplarisch sei hier der Beitrag von A. Schmid zu latenten NS-Ideologemen im neueren deutschen Geschichtskino erwähnt. Die Autorin behauptet u.a. einen Hang zur „Nekrophilie“ in neueren Spielfilmen über die NS-Zeit, weshalb es z.B. zu einer Szene aus *Die Gustloff* (D 2008) mit feiernden NS-Frauen heißt, das Gezeigte deute letztlich auf „nekrophile Elemente“ hin.²³¹³ Weniger drastisch, doch ähnlich problematisch verhält es sich mit der Studie von Moltkes, die vielen geschichtswissenschaftlichen Beiträgen zum deutschen „Heimattfilm“ ähnlich ist: Darin wird nicht nur der Heimattfilm als feststehendes „Genre“ akzeptiert, sondern der Begriff Heimat als abstrakte Inhaltskategorie gefasst, sodass

2311 Claire Lemerrier: *Formale Methoden der Netzwerkanalyse in den Geschichtswissenschaften: Warum und Wie?* [S. 16-41], in: *ÖZG* Jg 23, H.1 (2012), S. 30, vgl. S. 27ff.; vgl. Marten Düring/Ulrich Eumann: *Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften* [S. 369-390], in: *GG* Jg. 39 (2013), S. 378.

2312 Vgl. Silke Adam: *Medieninhalte aus der Netzwerkperspektive. Neue Erkenntnisse durch die Kombination von Inhalts- und Netzwerkanalyse* [S. 180-199], in: *Publizistik* Jg. 53, H. 2 (2008), S. 181, 184 u. 195f.

2313 Vgl. A. Schmid: *Ikonomie der „Volksgemeinschaft“*, S. 364, siehe auch S. 351ff.

Moltkes Diskussion auf weitgehend werkimmanenter, regiezentrierter und damit latent hyperinterpretativer Ebene verfahren kann; dies obwohl es ihm explizit um die „Funktion“ dieser Spielfilme im Westdeutschland der 50er Jahre geht.²³¹⁴ Dazu wäre es jedoch notwendig, genau umgekehrt vorzugehen und den Begriff Heimat aus den Primärquellen – und dann auch nicht hauptsächlich aus Kinofilmen – zu gewinnen. D.h. erst im Abgleich mit der tagespolitischen Auseinandersetzung um Zentralthemen wie Flüchtlinge, Deutsche Teilung oder Ost-West-Konflikt in regionaler und überregionaler Presse könnte sich – so meine Gegenhypothese – zeigen, dass die Kino- bzw. Fernsehfilme der 50er Jahre im Verbund mit Schlagern, Hefromanen etc. einen Stimmungswandel in der Bevölkerung bewirkt und damit wesentlich zur Konstitution der Identität einer „Bonner“ Republik beigetragen haben mögen; und dass sie mit Blick auf das tagespolitische Geschehen möglicherweise einen deutlicher instrumentellen Charakter hatten, als es aus heutiger Sicht den Anschein hat.

Der bis heute viele Zeithistoriker inspirierende mentalitätsgeschichtliche Entwurf Kracauers zur Bedeutung des Weimarer Kinos (vgl. II.1) weist nahezu alle hier aufgezählten Mängel auf. In einer knappen Erläuterung seiner methodischen Herangehensweise führt Kracauer darin aus:

„Was zählt, ist weniger die statistisch erfaßbare Popularität von Filmen, als die Popularität ihrer bildlichen und erzählerischen Motive. [...] Und sie haben offensichtlich am meisten symptomatisches Gewicht, wenn sie in sowohl populären wie unpopulären Filmen, in zweitrangig eingestuften Filmen wie Superproduktionen auftauchen.“²³¹⁵

Kracauers Konzentration auf die Ausdrucksform „Film“ schränkt den Wert der Erkenntnisse und die Möglichkeit der Extrapolation der Befunde auf größere gesellschaftliche Befindlichkeiten drastisch ein. In *Von Caligari zu Hitler* fällt schnell auf, dass Kracauer die Motive nicht seriell gewinnt, sondern in jedem von ihm untersuchten audiovisuellen Narrativ einzeln abarbeitet, sodass überhaupt keine belastbare Quellenbasis für Motiv- oder Themengruppen geschaffen wird. Stattdessen reihen sich mehr oder weniger ausführliche Inhaltsangaben aneinander, deren Interpretationen meist werkimmanent bleiben. Helmut Korte hat diesen Fehler, ebenso wie die Überbetonung des Kinofilms, in seiner als Ergänzung zu Kracauer gedachten rezeptionshistorischen Studie von 1998 im Grunde wiederholt.²³¹⁶ Kracauers Vernachlässigung statistischer und komparativer Schritte, die eigentlich im Mittelpunkt stehen müssten, weil seine Ausgangsthese sie geradezu einfordert, kennzeichnet die mit Spielfilmen befasste Zeitgeschichtsforschung bis heute. Wenn also in der heutigen innerfachlichen Diskussion ein reger interdisziplinärer Austausch gefordert wird, dann sollte sich langsam die Frage stellen, warum dieser immer wieder an der gleichen Adresse, d.h. bei Disziplinen wie Literatur-, Film- oder Kunstwissenschaft gesucht wird, wie zuletzt noch Paul und Sabo vorgeschlagen haben (vgl. Einleitung). Stattdessen wäre es an der Zeit, die Methoden der empirischen Sozialforschung, der deskriptiven und induktiven Statistik sowie der Netzwerkanalyse heranzuziehen und für die Quellenforschung fruchtbar zu machen. Die Gleichzeitigkeit und Popularität bestimmter Themen, Motive, Deutungen etc. in einem untersuchten Zeitabschnitt muss am Ende aus einem breiten Quel-

2314 Vgl. Moltke: *No Place Like Home*, S. 23f.

2315 Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 14.

2316 Vgl. Korte: *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*.

lenfundus bestehend aus z.B. Bilderbüchern, Fortsetzungsromanen, Hörspielen, Kinofilmen, Radiohörspielen etc. gewonnen *und* intersubjektiv nachvollziehbar gemacht werden – und Letzteres heißt, sie auch statistisch zu belegen. Ob sich hiermit wirklich methodische Alternativen anbieten, dürfte jedoch eng mit der Frage verbunden sein, ob die Zeitgeschichtsforschung gewillt ist, ihren starren Blick auf „Geschichtsinhalte“ bzw. „Geschichtsdarstellungen“ aufzugeben, sobald sie es mit massenmedialen Unterhaltungserzeugnissen als Quellen zu tun bekommt. Kampen hat indirekt beide Momente erfasst, als er eine alternative Perspektive im Umgang mit Spielfilmquellen vorschlug:

„Die Untersuchung muß sich [...] durchaus nicht auf den Film allein beschränken. Es dürfte z.B. reizvoll sein, den Wandlungen eines Themas, etwa 'Königin Luise', durch die verschiedensten Medien und Epochen nachzugehen: Also nicht nur nach dem Bild dieser Königin in der Geschichtsschreibung und in den Schulbüchern zu fragen, sondern den historischen Roman [...] ebenso wie die diversen Filme [...] heranzuziehen. Der Gegenstand eignet sich schon deshalb für eine solche Analyse, weil er stark wertbesetzt und affektiv aufgeladen, d.h. im ganzen für trivialen Gebrauch attraktiv ist. Haben wir Phänomene dieser Art einmal studiert, so öffnen sich uns und unseren Studenten [...] die Augen für die Struktur dessen, was wir selbst jeden Tag in den Medien an Geschichte konsumieren.“²³¹⁷

Zum einen liegt hier die Forderung nach dem Aufbrechen der thematischen, wie quellen- und epochenspezifischen Begrenztheit der Forschungsperspektive vor: Kampen erteilt einer monomedialen, nach gängigem textwissenschaftlichen Muster verfahrenen Quellenkritik eine Absage und spricht sich zugunsten einer materialüberschreitenden Motiv- und Themenforschung aus. Doch nicht nur das, er verweist letztlich auch auf den Umstand, dass die kursierende „Geschichte“ mindestens in Bezug auf 20. Jh. von der fiktionalisierenden Unterhaltungsproduktion mitgeschrieben wird. Was in der Populärkultur als „Geschichte“ gilt, hat mit geschichtswissenschaftlichen Erkenntnissen oder „historischen Tatsachen“ oft überhaupt nichts zu tun. Hier hat Sturtevant in seiner Kinorezeptionsstudie eine für die Fachhistorie unschätzbare Beobachtung gemacht: Das völlig fiktive Spektakel *Lord of the Rings: The Return of the King* (USA/NZ 2003) – eine populärkulturelle Erzählfiktion in Reinform – wurde von den Zuschauern nicht nur als „recognisably medieval“ wahrgenommen, sondern gar als die authentischere Alternative im Vergleich zu zwei anderen, explizit am historischen Mittelalter orientierten Produktionen genannt: „[...] some even going so far as to see *The Return of the King* as a superior depiction of the Middle Ages by contrast with the other films.“²³¹⁸ Das bestätigt die Vermutung, dass potentiell alles zu anerkannter „Geschichte“ werden kann, sobald es nur überzeugend und ansprechend genug dargeboten wird; und es zeigt, dass die gesamte Populärkultur potentiell zeithistorisch forschungsrelevant ist.

Weil Populärkultur als Ganzes und ebenso die einzelnen, ihr zugehörigen Konsumprodukte für sich genommen, ein dynamisches, nahezu chaotisch scheinendes Geflecht von direkten und indirekten Wechselbezügen darstellen, das sich meist durch ein freies Nebeneinander disparater Bedeutungselemente auszeichnet, braucht es eine *multiperspektivischen Interpretation* der Forschungsergebnisse. Da kausale oder gar belegbar intentionale Zusammenhänge eher die Ausnahme als den Regelfall bilden, z.B. wenn es um das Auftreten und die Häufung von Motiven oder thematischen Be-

2317 Kampen: *Film und Geschichte*, S. 291.

2318 Sturtevant: *The Middle Ages in Popular Imagination*, S. 219, vgl. S. 144ff.

zügen geht, braucht es eine Interpretationsweise, die der Polysemie der einzelnen Quellen wie der Unüberschaubarkeit des Medien- und Produktgeflechts „Populärkultur“ gerecht wird. Die in Erzählfiktionen realisierte Kombination verschiedener, potentiell eigensinniger Mitteilungsebenen drängt darauf, dass die Analyse und Interpretation sich daran ausrichtet, nicht nur die möglichen Unterschiede zwischen diesen Ebenen in Aussage und Wirkung aufzuzeigen, sondern die gesamte Bandbreite der kontextuell wahrscheinlichen Deutungen zu erfassen. Beispielsweise können Unterhaltungsprodukte wie *Casablanca* oder *Die große Liebe* in den Kriegsjahren durchaus als gewöhnliche Liebesfilme vor tagesaktuellem Geschehen gegolten haben, gleichzeitig dürften sie gemäß ihrer politisch relevanten Inhalte gedeutet und als staatstragende bzw. militärpolitisch wirksame Botschaften verstanden worden sein. Hinzu kommt die Stratifizierung des Publikums, die in der kollektiven Rezeptionen großen Einfluss hat. Sie kann die latent widersprüchliche Wirkung von z.B. einzelnen Spielfilmsegmenten erklären helfen, etwa die Kombination von Wagners „Walkürenritt“ mit dokumentarischen Bildfolgen von Napalmbomben-Abwürfen in *Apokalypse Now*: für ein „bildungsbürgerliches“ oder „akademisches“ Publikum scheint die Botschaft eindeutig pazifistisch bzw. antimilitaristisch, zu sein, doch in der einfachsten Lesart bleibt es nun einmal eine stimmungsvolle Actionsequenz, wie sie bis heute – und selbst im vom Militär mitfinanzierten Kino – häufig vorkommt. Wenn die kontextuelle Rezeption daher v.a. eine kollektive Rezeption unter dem Einfluss verschiedener sozialer Felder ist, dann gilt es in der zeithistorischen Populärquellenforschung diese Einflüsse mittels multiperspektivischer Auswertung offenzulegen.

Die neuesten geschichtswissenschaftlichen Beiträge zur Spielfilmforschung geben Grund zur Hoffnung, dass sich die zeitgeschichtliche Spielfilmforschung zu einer solchen, hier nur skizzenhaft vorgestellten Populärkulturquellenforschung weiterentwickeln kann. Einige Aspekte finden sich vereinzelt schon in mancher Studie, an erster Stelle wären hier Dechert, Sabo, Tiews und Hellwig zu nennen. Dennoch zeigt sich insgesamt, dass die Geschichtswissenschaft eine solche Forschung bisher nicht im vollem Umfang ihrer Möglichkeiten betreibt und sich stattdessen immernoch weitgehend auf die Rezepte der Film-, Literatur- und Kunstwissenschaft verlässt. Das hier vorgeschlagene Methodenbündel soll daher als produktiver Anstoß verstanden werden geben. Wie dieses (gar teildisziplinär oder hilfswissenschaftlich angelegte) Forschungsprogramm einer *Historischen Populärfiktivik* konkret aussehen und umgesetzt werden sollte, bleibt zwar weiterhin offen, die Anhänge Nr. 6 und insbesondere Nr. 8 dieser Arbeit geben diesbezüglich jedoch entscheidende Hinweise. Die weiteren, dafür notwendigen Methoden der deskriptiven Statistik oder der kombinierten Netzwerk- und Inhaltsanalyse, und weitere methodische Anregungen müssen erst noch diskutiert und v.a. erprobt werden. Welche programmatischen Vorschläge sich künftig in der Historie auch durchsetzen mögen, feststehen dürfte zumindest, dass historische Spielfilmquellenforschung stets nur einen forschungspraktischen Teilschritt innerhalb einer weiter ausgreifenden Populärquellenforschung darstellen kann.

Fazit und Ausblick

Aus den in dieser Arbeit gewonnenen Einsichten zur bisherigen fachlichen Perspektive auf Spielfilme bzw. populärkulturelle, audiovisuelle Erzählfiktionen, zur allgemeinen historisch-gesellschaftlichen Funktionalität solcher Quellen sowie zum hierzu verfügbaren nachbarwissenschaftlichen Theorie- und Methodenangebot ergeben sich abschließend einige weiterführende Hinweise und Anregungen zur Weiterentwicklung der historischen Bewegtbild- und Erzählquellenforschung.

Richtet man den Blick allein auf Spielfilme, etwa als Gegenstände einer spezialisierten Quellenkunde, eröffnen sich – wie mehrfach aufgezeigt wurde – einige Schwierigkeiten: Spielfilme, ob nun als Erzeugnisse in Kino oder TV, sind von einem spezifisch geschichtswissenschaftlichen Standpunkt kaum als Dokumente oder gar als abgeschlossene Texteinheiten aufzufassen, wie sich ebenso das Filmschaffen nicht als eigengesetzliche individuelle Praxis begreifen lässt. Es bedarf daher eines aktualisierten, in methodologischem Sinne sozusagen „freieren“ Umgangs des Historikers mit Spielfilmquellen. Wenig überzeugend erscheint der allzu oft beschrittene Weg, diese und ähnliche Formen von Erzählfiktion nach Art der bisherigen „Filmhistorie“ zu behandeln und hier lediglich Inhalte zu beschreiben, das Wirken und „Können“ von Stars und Regisseuren zu kommentieren, oder personenzentrierte Hyperinterpretationen von Erfolgsprodukten vorzunehmen. Erst eine pluri-mediale Quellenforschung zusammen mit mehrstufiger Kontextualisierung der Quelleninhalte unter Berücksichtigung der Medien-, Produktionsfeld- und Rezeptionsdynamik erlaubt fundierte, wissenschaftlich brauchbare Aussagen – was komplizierter klingt als es in der Umsetzung tatsächlich ist.

All das setzt eine theoretisch, methodisch und forschungspraktisch aktualisierte Quellenforschung voraus, während der Status quo darin besteht, audiovisuelle Erzählquellen einem disziplinär und institutionell entgrenzten, wenig überschaubaren Forschungsfeld zu überlassen, an dem sich über ein sporadisches Seminarangebot zwar auch Fächer wie Geschichts-, Politik- oder Sozialwissenschaft beteiligen mögen, das eigentliche Gewicht der Forschung jedoch bei der Film- bzw. Medienwissenschaft liegt. Als Beispiel wäre hier Gerhard Pauls Projekt der *Visual History* zu nennen, das zwar (zeit-)historisch orientiert, aber zugleich weitgehend interdisziplinär angelegt ist. Derartige Projekte verraten insgeheim eine methodische Orientierungslosigkeit der Fachhistorie, denn Interdisziplinarität ist ein wissenschaftliches Grundmoment, deren auffällige Hervorkehrung meist nur ein Ausdruck des Mangels an fachspezifischen Methoden und Fragestellungen. *Visual History* und ähnliche Projekte repräsentieren eine wichtige Vorbereitungsphase, an deren Ende die vollständige Inkorporierung des Forschungsfeldes und der damit verbundenen Quellen in die Fachhistorie stehen muss; das ganz unabhängig von jeglicher weiteren interdisziplinären Zusammenarbeit.

Um also dem rasant wachsenden Volumen *aller* zeithistorischen Quellen und der beschleunigten Differenzierung der Quellenlandschaft begegnen zu können, braucht es die entschiedene methodi-

sche und perspektivische Öffnung der Geschichtsforschung hin zu den inter- und plurimedialen Bereichen Populärkultur und Erzählfiktion. Die deshalb vorgeschlagene *Historische Populärfiktivik* wäre in diesem Sinne mit den Produkten aus Kino, Fernsehen, Literatur, Musik, Hörspiel, Comic, Videospiele, virtuelle Realität etc. befasst. Sie würde das geschichtswissenschaftliche Imperativ der nach Objektivitätskriterien verfahrenen, intersubjektiv nachprüfbar und möglichst umfassenden Kontextualisierung uneingeschränkt von den Text- auf die Bewegtbildquellen übertragen, zugleich diese miteinander verschränkten Unterhaltungsmedien und -inhalte als auf die Realität zurückwirkende Phänomene betrachten, die keineswegs allein in der Dimension des Ästhetischen Bedeutung haben. Sie würde die Rückführung der Techniken, Themen, Motive etc. auf gesellschaftliche Praxen des Weltauslegens anstreben und dabei die historisch gewordenen gesellschaftlichen Austauschprozesse offenzulegen versuchen. Denn die beliebten, häufig anzutreffenden und oftmals langlebigen Inhalte der Populärkultur sind gerade solche Inhalte, die auch eine Rolle im Geschichtsprozess innehaben können: Als Einflüsse auf die öffentliche Meinungsbildung und auf die Formulierung und Verbreitung politischer Programme; als Vorboten und Begleiterscheinungen sozialer Konflikte und tiefgreifender Umgestaltungsprozesse; als Bestandteile und Faktoren des kollektiven Gedächtnisses und der Erinnerungskultur etc. Häufig scheint ein enger Zusammenhang von Politik, Gesellschaft und Populärkultur zu bestehen. Besonders anschaulich und drastisch zeigt sich das, wenn ein ehemaliger Westernheld zum US-Präsidenten gewählt wird oder während der Vorwahlen von 2015/16 ein bereits seit längerem in der öffentlichen Diskussion (re-)installiertes und v.a. in der Populärkultur weithin zirkulierendes Motiv der unüberwindlichen Mauer sozusagen abgerufen und für die eigene Programmatik eingesetzt wird (vgl. Anhang Nr. 8). Ähnliche Erscheinungen gibt es weltweit und im Grunde schon seit den Anfängen der Kinematografie – eine *Historische Populärfiktivik* wäre u.a. mit deren Entdeckung, Sammlung und transmedialen Auswertung befasst.

Solch ein Forschungsfeld hätte mitunter politisch brisante Quelleninhalte zu untersuchen, denn die Relevanz des populärkulturellen Narrativen, Fiktionalen und Quasi-Mythischen beschränkt sich keineswegs auf bestimmte Quellengruppen. Als etwa der „Embedded Journalism“ während des dritten Golfkrieges vom siegreichen Vordringen der US-Streitkräfte berichtete und dabei statt der Kriegstoten und Verwüstungen nur die quasi-faktischen Aufnahmen der Wärmebildkameras zeigte, vereinte er die fiktionale Erzählung von der aufgezwungenen, sauber geführten Invasion mit dem obligaten Pathos der benevolenten Befreiung. Solche Bildbotschaften leben in der Populärkultur fort, werden hier sozusagen frisch gehalten, um auch in Zukunft abgerufen und für weitere Engagements genutzt zu werden. Ein drittes Beispiel: Wenn der „Daesh“ bisher nicht gesehene Kriegsverbrechen in seiner audiovisuellen Propaganda unterbringt, dann reichert er seine Bilderzählungen vom historischen Herrschaftsrecht des Kalifats und des gottgewollten siegreichen Vormarsches mit der Dokumentation des Willens zur völligen physischen Vernichtung des Feindes an: Die narrativen ISIS-Videos, die sich in Aufbau und Umsetzung an Werbeclips, Computeranimationen und Kino-

filmen orientieren, vereinen ebenfalls zwei Praxen: Die fiktionale Propaganda des religiösen Herrschaftspathos mit der Propaganda eines faktischen Schreckens, den die westliche Kultur mit Splatterkino und „Tortureporn“ plastisch vorexerziert. Eine zeithistorische Forschung wird sich verstärkt mit derartigen Phänomenen auseinander zu setzen haben. Historiker dürfen nicht nur mit Blick auf das Problemfeld Geschichtspolitik, sondern ebenso mit Blick auf die – mitunter geschichtspolitisch wirksame – Populärkultur keinesfalls im „Antichambre der Mächtigen“ (K. H. Metz) verweilen. Ein explizit fachspezifisch angelegter Rahmen für die Erforschung der Populärkultur erscheint auch deshalb immer ratsamer, weil die bisher hauptsächlich auf dokumentarische Quellen fokussierte Historie ein ergänzendes Standbein zur narrativ-fiktionalen Überlieferung benötigt.

Die primär mit Politik, Wirtschaft oder Makrohistorie befasste Zeitgeschichtsforschung kann in den meisten Fällen kaum noch intensive Quellenarbeit hinsichtlich *aller* relevanten Quellenkontingente leisten. Neue Forschungsfelder wie eine *Historische Populärnarrativik* könnten hier unverzichtbare Dienste als Zulieferer kritischer, materialgesättigter Vorarbeiten und begleitender Quellenforschung leisten. Die Erzeugnisse der Alltagskultur sind zwar selten als anspruchsvolle Produkte konzipiert, aber in ihrer Gesamtheit sind sie dennoch der geistige Schmierstoff der Gesellschaft (vgl. I.3). Jede „fable convenue“ und alle politischen Mythen der Moderne könnten sich ohne die Populärkultur, die neben Schule und Familie ein wichtiger Erziehungs- und Bildungsfaktor ist, kaum durchsetzen. Die buntscheckige Populärkultur gehört zum „mental en Raum“, den es neben dem Territorium und seinen materiellen Ressourcen zu beherrschen gilt, ohne den Herrschaft im massenmedialen und digitalen Zeitalter unmöglich geworden ist.²³¹⁹ Populärkultur selbst ist zur Ressource geworden, die zu besetzen und deren Inhalte zu beeinflussen strategischen Vorteil verschaffen kann. Einmal angestoßen, können sich manche Bestandteile ihrer Erzählungen zu zählebigen Konstrukten bzw. Mythen verselbständigen, die sich in die weiteren Unterhaltungsprodukte einschleichen, mit ihnen kursieren und dadurch weiter Sinn stiften. Auch als *Überrest des Geschichtspolitischen* müssen sie von Historikern ernst genommen werden, bildungsbürgerliche Dünkel darf sich die Geschichtswissenschaft gegenüber solcher Überlieferung nicht mehr leisten.

Wenn daher Untersuchungsobjekte auf den ersten Blick „dümmlich“ erscheinen und, wie die von Lothar Hack behandelten Touristikfilme, oberflächlich betrachtet „in einer idiotischen Unverbindlichkeit“ schwelgen, verweist das in erster Linie auf eine unzureichende Fragestellung.²³²⁰ Allein das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse, die daraus folgenden Forschungsfragen und die mit ihnen verbundenen Auswertungsmethoden machen Quellen überhaupt erst geschichtswissenschaftlich ergiebig. Wenn die Fachhistorie die zeitgeschichtliche Populärkultur also nicht mehr übergehen kann, dann gilt es, „edle Werkzeuge an verpönten Objekten zu gebrauchen“.²³²¹ Nur ist ein Gutteil dieser Werkzeuge erst noch zu entwickeln und die bisherigen philologisch-hermeneutischen Instru-

2319 Vgl. K. H. Metz: *Geschichte*, S. 31.

2320 Vgl. Hack: *Soziologische Bemerkungen zum deutschen Gegenwartsfilm*, S. 357.

2321 Vgl. Eco: *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 34.

mente sind an die neuen Quellenformen und Aufgaben anzupassen. In der Neuesten Geschichte und Zeitgeschichte ließe sich Populärkultur eingrenzen auf *die jederzeit öffentlich zugänglichen Möglichkeiten zur Ausgestaltung des individuellen Daseins als Freizeit*. Darunter kann man grundsätzlich alle denkbaren Spuren und Manifestationen des kollektiv geteilten Alltagslebens fassen, womit alle diejenigen sozialen Felder in den Mittelpunkt rücken, die für einen besonders hohen Ausstoß an Quellenmaterial sorgen und jederzeit mindestens einem Drittel der Gesellschaftsmitglieder potenziell zugänglich sind.²³²² Selbst wenn man dabei den Bereich des Literarischen ausklammert – was im Hinblick auf hybride Ausdrucksformen wie Comic, Bilderbuch oder Hörspiel kaum Sinn macht – so bleiben mit Stichworten wie Kino, Fernsehen, Musik und Videospiele genug Felder übrig, die den großen Umfang der relevanten Stoffmenge anzeigen. Entscheidend ist im Übrigen, dass hierbei fixe Definitionen nur in der synchronen Perspektive Sinn machen, d.h. in einem bestimmten Zeitabschnitt. In der mittel- und langfristig diachronen Sicht muss als narrativ-fiktionale Populär-, Volks- oder Massenkultur dagegen all das gelten, was die zeitgenössischen Nutzer als solches wahrgenommen haben.

Die zentrale Stoßrichtung der interdisziplinären Theorie- und Methodendiskussion zu audiovisuellen Quellen sollte die allmähliche Herausbildung eines geschichtswissenschaftlich perspektivierten Methodenbündels sein. Die vorliegende Arbeit hat aufzuzeigen versucht, dass sich das theoretische und methodische Instrumentarium der Nachbarwissenschaften, v.a. der Film-, Kunst- und Medienwissenschaft, nur bedingt zur Bearbeitung von politik-, sozial-, mentalitäts- oder ideengeschichtlichen Fragestellungen eignet bzw. im Fall einer breiteren, multimedialen Erforschung populärkultureller Quellen an seine Grenzen stößt. Mag die Eindämmung der drohenden „methodischen Anarchie“ (Rüsen) ein positiver Nebeneffekt methodologischer Diskussion sein, so sollte es ihr künftig verstärkt darum gehen, erfolgversprechende Methoden zusammenzutragen, zu erproben und forschungspraktisch sinnvoll bzw. anwendungsorientiert zu kombinieren. Neben der Zurückweisung deskriptiver Inhalts- und autorzentrierter Werkanalysen, sowie psychologisierender Hyperinterpretationen, der Kritik an vorwiegend monomedial ausgerichteter Quellenforschung und an der Dominanz werkimmanenter Forschungsperspektiven, dürfte die Hinwendung zu bisher wenig berücksichtigten Methoden im Zentrum stehen. Dazu zählen eine serielle, plurimediale Quellenforschung im Verbund mit multiperspektivischer Interpretation, ergänzt durch quantitative Inhaltsanalysen, die Kombination aus qualitativer Inhalts- und Netzwerkanalyse, die Darstellungsmethoden der deskriptiven und induktiven Statistik sowie nicht zuletzt die künftigen Methoden der historischen Produktionsfeldanalyse.

Dass Nachbardisziplinen wie Kunstgeschichte, Soziologie, Literatur-, Kommunikations-, Medien-, oder Politikwissenschaft mit einem ständig wachsenden Arsenal völlig verschiedener Ansätze und Methoden operieren und dazu mit einer zunehmend unüberschaubaren Terminologie aufwarten,

2322 Vgl. Brachmann: *Moderne Quellengattungen*, S. 150.

lässt sich seit Jahrzehnten beobachten. In der gegenwärtig noch andauernden Phase ausgeprägter Interdisziplinarität muss jedoch allmählich auf eine schärfere Grenzziehung zwischen den einzelnen Fächern hingearbeitet werden, müssen die Unterschiede und die spezifischen Blickwinkel der Disziplinen betont werden, denn nur wenn diese Grenzen deutlich genug bleiben, kann sich die interdisziplinäre Zusammenarbeit auch in Zukunft als fruchtbar erweisen. Solange eine „humanwissenschaftliche“ Einheitsdisziplin noch in weiter Ferne liegt – wie ohnehin angesichts der exponentiell zunehmenden Informations- und Wissensmenge und ebenso der perspektivischen Vielfalt in den einzelnen Fachwissenschaften – eher als wissenschaftspolitische Dystopie erscheint, solange muss an klaren Grenzziehungen zwischen den Einzelfächern festgehalten werden. Auch deshalb berührt die Frage nach dem Verhältnis der Historie zu den Nachbarwissenschaften das immer wichtiger werdende Problemfeld der Wissenschaftspolitik: Mit der kritischen Diskussion von außerfachlichen Ansätzen und Methoden betraut, bleibt es eine wichtige Aufgabe der innerfachlichen Theorie- und Methodendiskussion, die hinter den vielfältigen, von außerhalb stammenden Konzepten stehenden Motivationen aufzudecken – Motivationen, die eben nicht immer primär ideologisch oder politisch begründet sind, sondern häufig disziplinärer und institutioneller Konkurrenz entspringen.

Die treibende Kraft hinter der Forderung nach einer Beibehaltung erkennbarer disziplinärer Grenzziehungen ist ebenfalls eine wissenschaftspolitische Motivation: Der „feldbedingte“ Glaube an die Geschichtswissenschaft und deren universitärer Daseinsberechtigung. Nach Außen hin mag die Fachhistorie als „verstaubt“ gelten, v.a. gemessen an den vielversprechenden Bindestrichbezeichnungen neuester Disziplinen und Forschungsprogramme. Das Ringen der Einzelwissenschaften um Fördermittel und ebenso der Universitäten um ein möglichst attraktives Studienangebot kollidiert mit einer weitgehend saturierten Fächerlandschaft. Erschwerend kommt hinzu, dass das zunehmend unübersichtlicher werdende Theorien- und Methodenangebot in den Geistes- und Sozialwissenschaften, angeregt durch die steigende Differenzierung der Wissenschaftslandschaft, letztlich dazu führt, dass nicht nur die Perspektiven auf die Vergangenheit immer zahlreicher werden, sondern auch dazu, dass die Auseinandersetzung mit den Quellen der Geschichte – dem Arbeitsstoff des Historikers – immer komplexer und anspruchsvoller wird. Die vorgeschlagene, mit der vielgestaltigen Gesamtheit populärkultureller Unterhaltungserzeugnisse befasste *Historische Populärfiktivik* repräsentiert im Ansatz bereits eine genuin fachspezifische Perspektive auf diese Quellen und lenkt den Blick auf ein Bündel aus alternativen Methoden. Deren Umsetzung, Prüfung und Kritik, so bleibt zu hoffen, wird einer künftigen, breit angelegten Quellenforschungspraxis zufallen.

Anhang Nr. 1

Grafiken und Tabellen



Abb. Nr. 1

Skizze zum innerfachlichen Verhältnis von Historik, Hilfswissenschaften und allg. Geschichtsforschung. (V.F.)

<i>Jahr</i>	<i>Zahl der Filme</i>	<i>Geschätzte Produktionskosten</i>	
		<i>insgesamt (in \$)</i>	<i>pro Film (in \$)</i>
1932	489	74.800.000	153.000
1933	507	77.000.000	151.900
1934	480	95.800.000	199.500
1935	525	109.800.000	209.000
1936	522	120.800.000	247.000
1937	538	135.700.000	252.400
1938	455	151.500.000	363.000
1939	483	149.000.000	342.000
1940	477	140.000.000	314.000

Abb. Nr. 2

Tabelle zum Ausstoß und zu den Herstellungskosten US-amerikanischer Spielfilme 1932-1940. Quelle: P. Bächlin: *Der Film als Ware*, S. 160.

Vertical Structure of the Motion Picture Industry (Pre-Paramount Era)

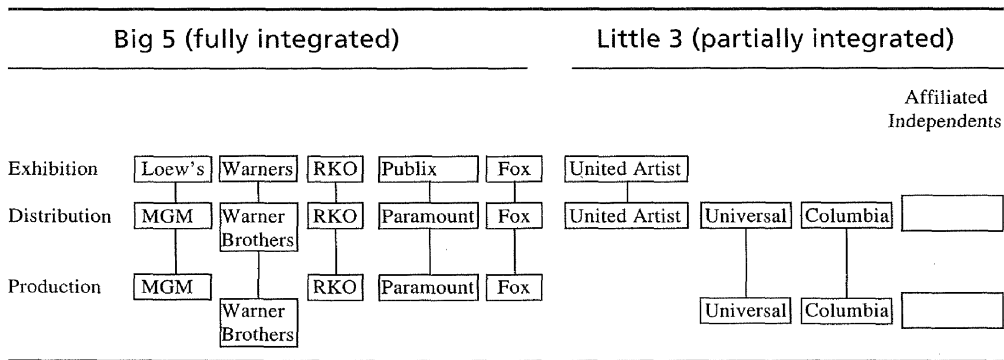


Abb. Nr. 3

Schema zur vertikalen Struktur und Konzentration in der US-Filmbranche in den 30er und 40er Jahren.
Quelle: B. Litman: *Famous Antitrust Cases*, S. 64.

US-Box-Office 1974–2001

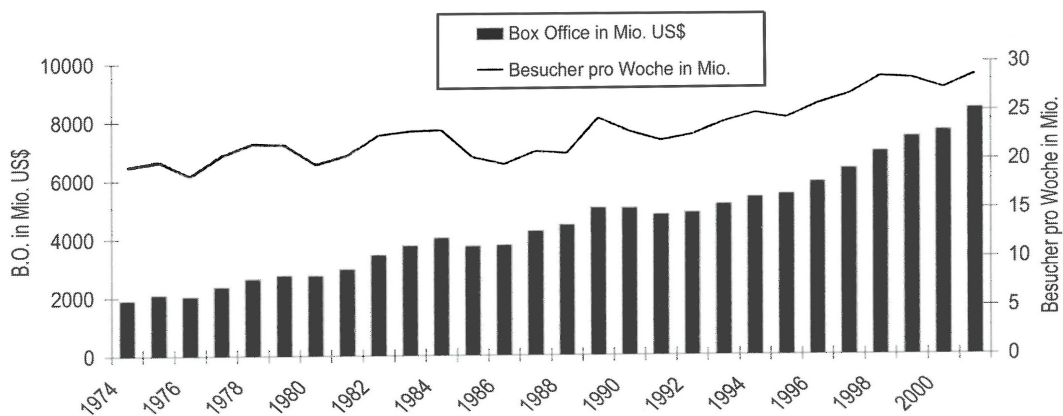


Abb. Nr. 4

Schaubild zur Entwicklung von Besucherzahlen und Kinokassenumsatz in den USA 1974-2001.
Quelle: R. Blanchet: *Blockbuster*, S. 120.

Motion Picture Supply 1978–1993

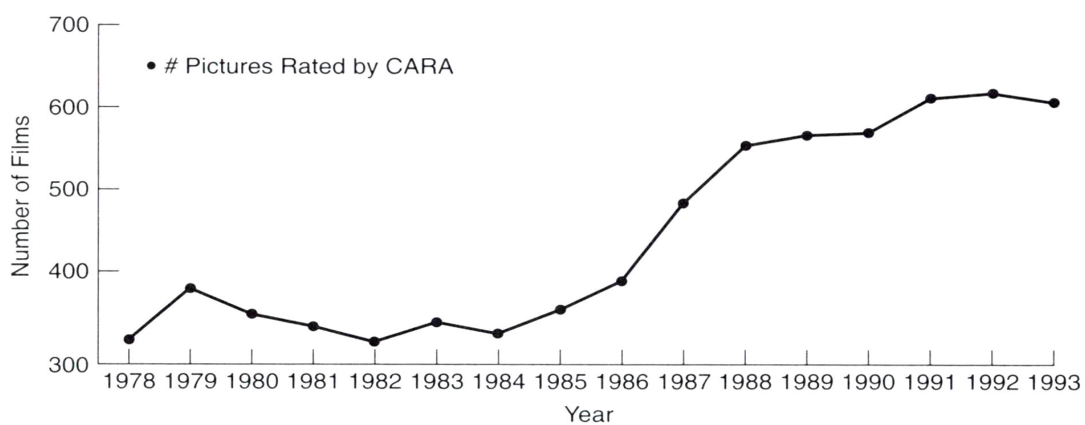


Abb. Nr. 5

Schaubild zum jährlichen Ausstoß von Spielfilmen nach den Zahlen der *Classification and Rating Administration* (CARA) der *Motion Picture Association of America* (MPAA). Quelle: Litman/Hoag: *Merger Madness*, S. 103.

Total Spending on Filmed Entertainment 1980–1993

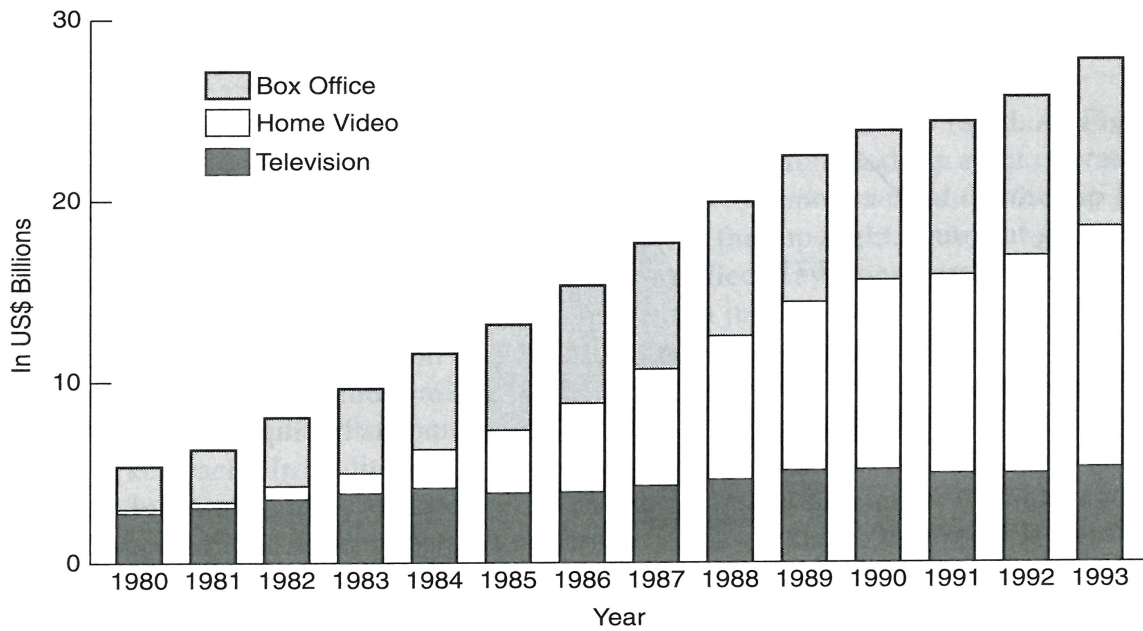


Abb. Nr. 6

Schema zu den Ausgaben für audiovisuelle Unterhaltungsprodukte in den Auswertungssparten Kino, Heimvideo u. Fernsehen 1980-1993. Quelle: Litman/Hoag: *Merger Madness*, S. 99.

Global Box Office – All Films (US\$ Billions)

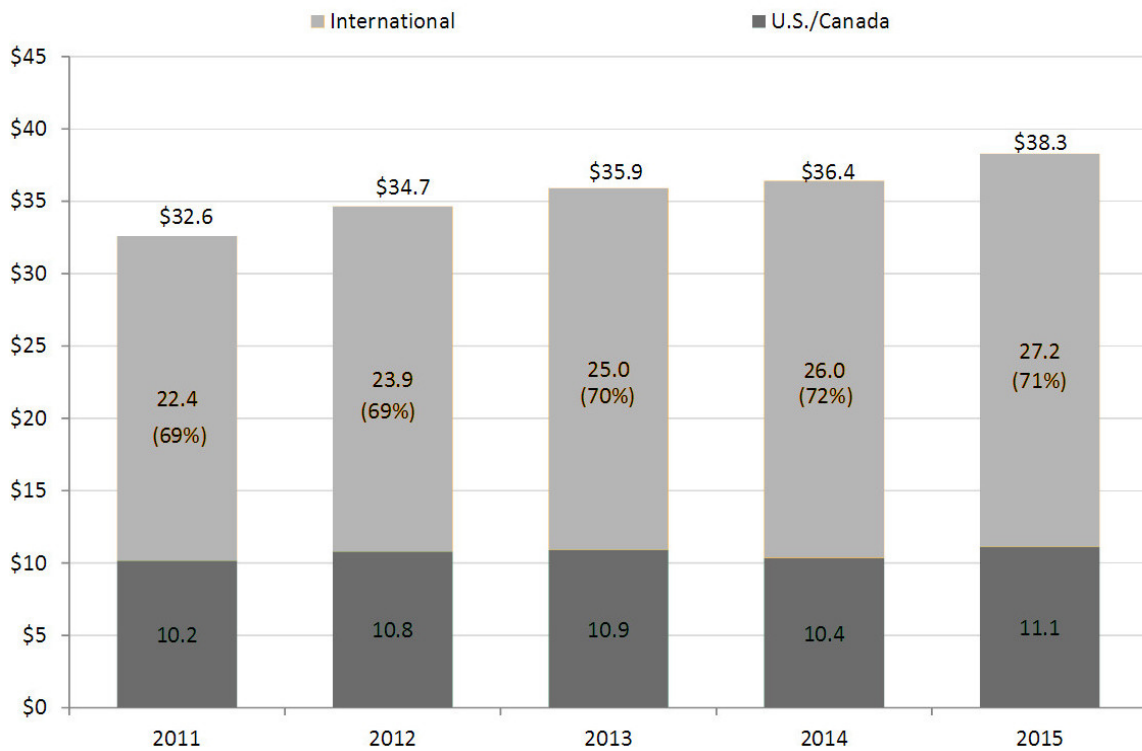


Abb. Nr. 7

Entwicklung des weltweiten Kinokassenumsatzes 2011-2015. Quelle: MPAA: *Theatrical Market Statistics 2015*.

TABELLE DER GROSSEN SYNTAGMEN IM FILM

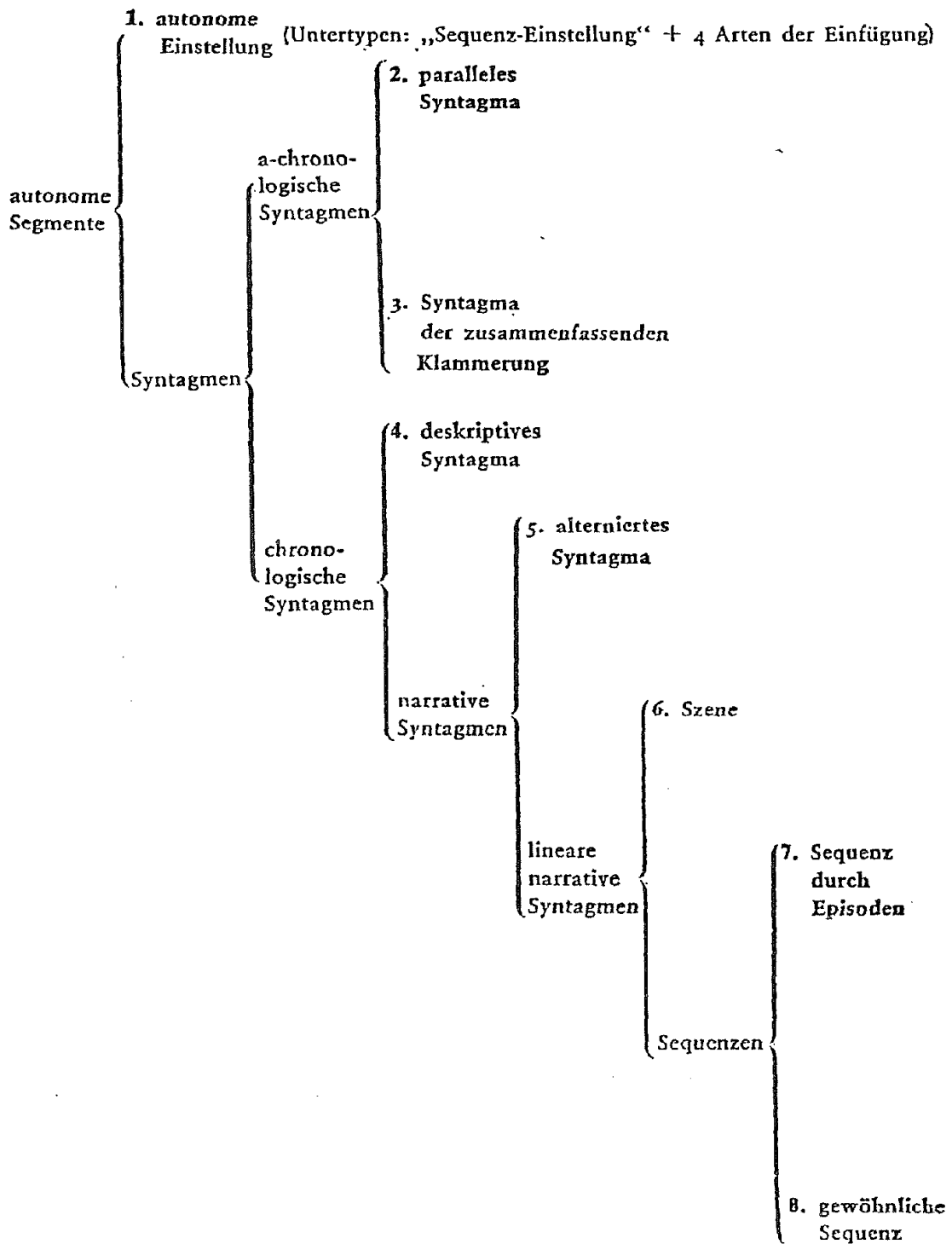


Abb. Nr. 8

Quelle: Chr. Metz: *Semiologie des Films*, S. 198.

Die Systematik des Tierreichs und ihre Anwendung auf den beschleunigten Genreprozess (accelerated genrification process):

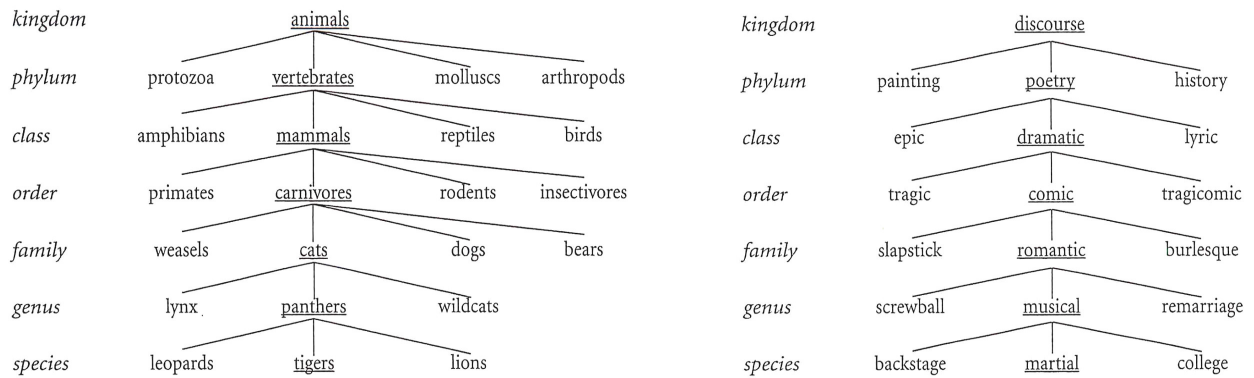


Abb. Nr. 9

Quelle: R. Altman: *Film/Genre*, S. 64.

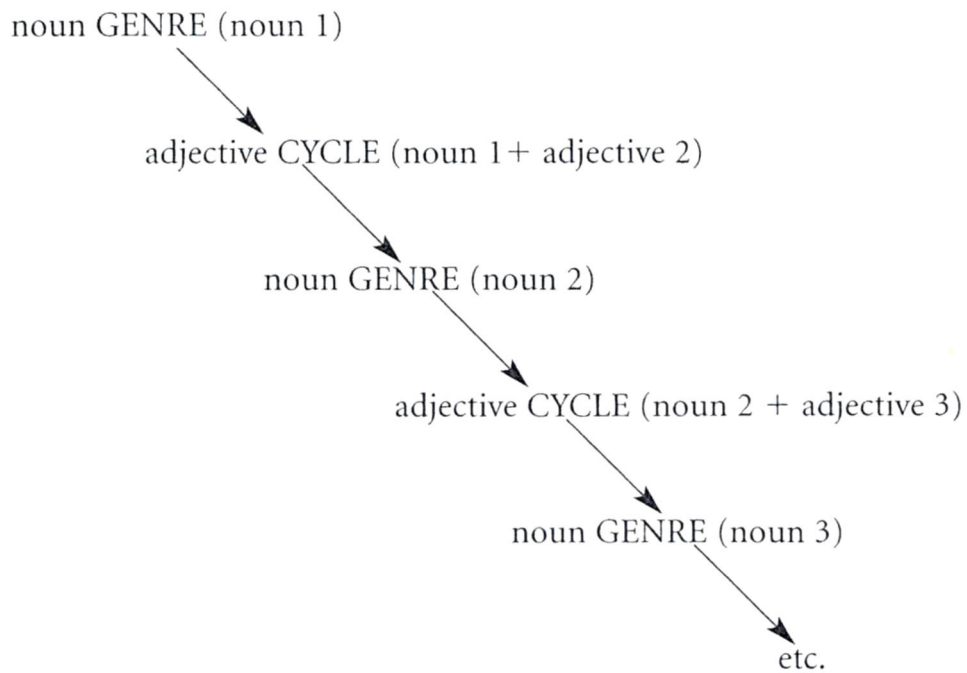


Abb. Nr. 10

Skizze zur Abfolge von Genres und Spielfilmzyklen im Genrebildungsprozess nach Altman.

Quelle: R. Altman: *Film/Genre*, S. 66.

Schema der Doppelstruktur der Kommunikation
im literarischen Erzählwerk

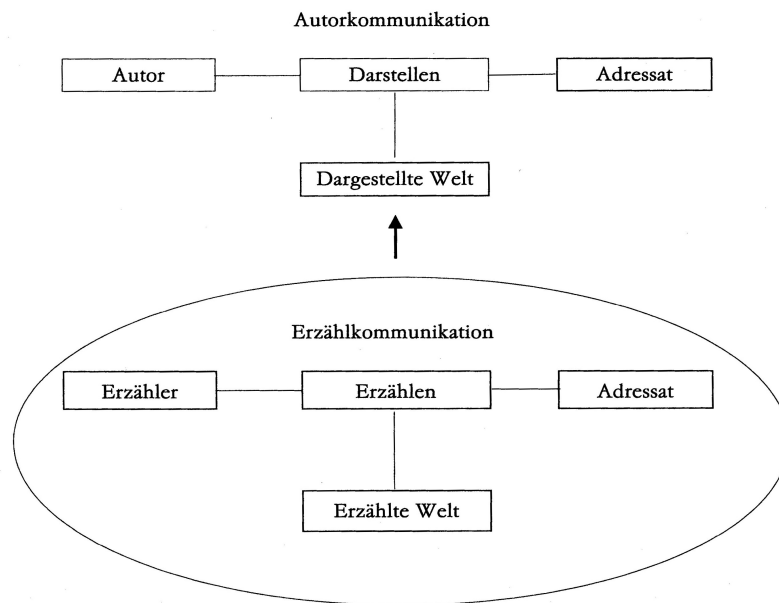
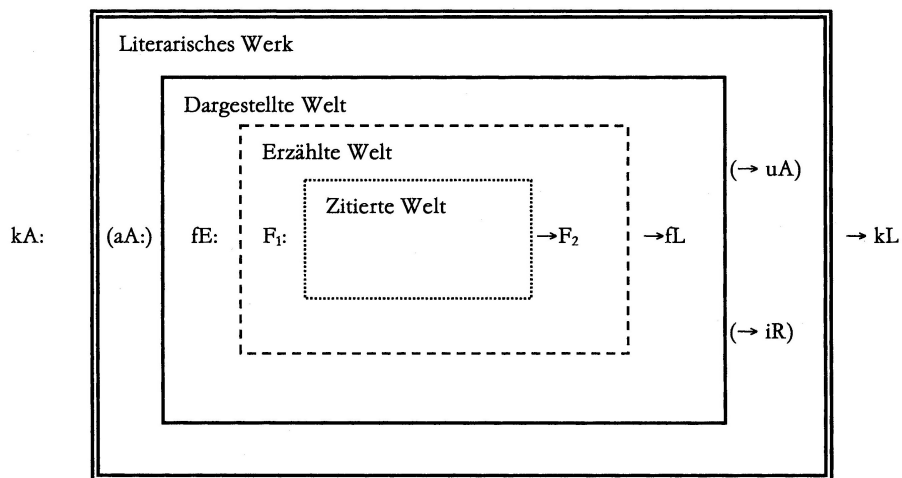


Abb. Nr. 11

Quelle: W. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 44.

Modell der Kommunikationsebenen



Legende:

kA =	konkreter Autor	F ₁ , F ₂ =	Figuren
:	schafft	fL =	fiktiver Leser (Narrataire)
aA =	abstrakter Autor	uA =	unterstellter Adressat
fE =	fiktiver Erzähler	iR =	idealer Rezipient
→ =	gerichtet an	kL =	konkreter Leser

Die Klammern symbolisieren die virtuelle Existenz der abstrakten Instanzen.

Abb. Nr. 12

Quelle: W. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 46

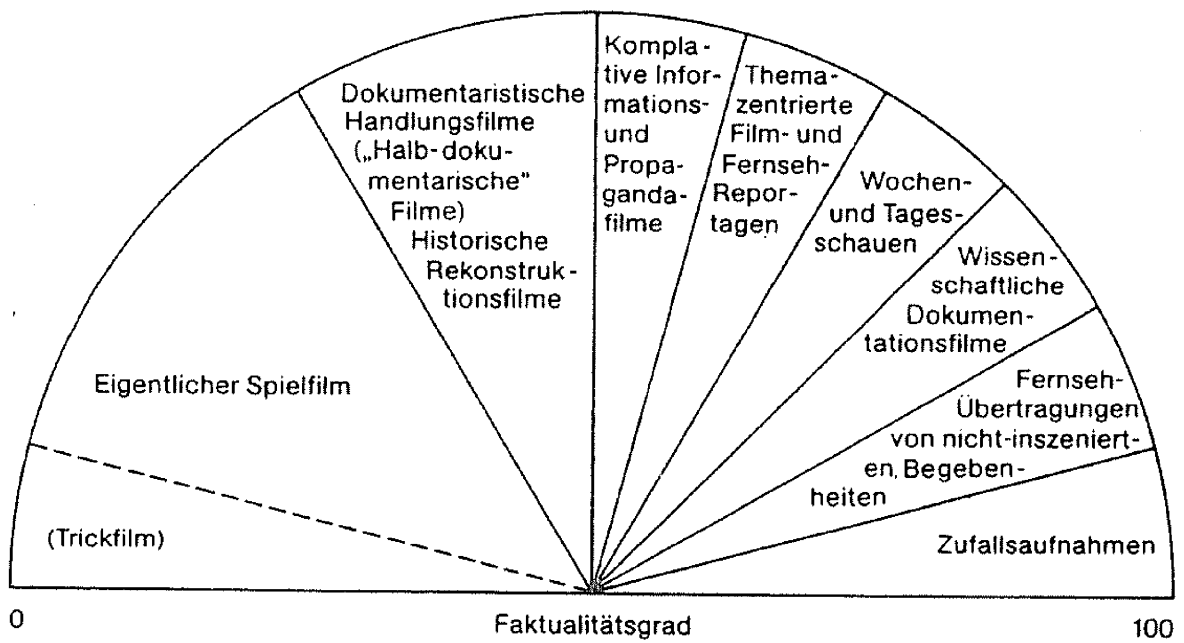


Abb. Nr. 13

Schema zur Systematik audiovisueller Quellengruppen nach ihrem Tatsachengehalt. Quelle: K. Fledelius: *Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen*, S. 296.

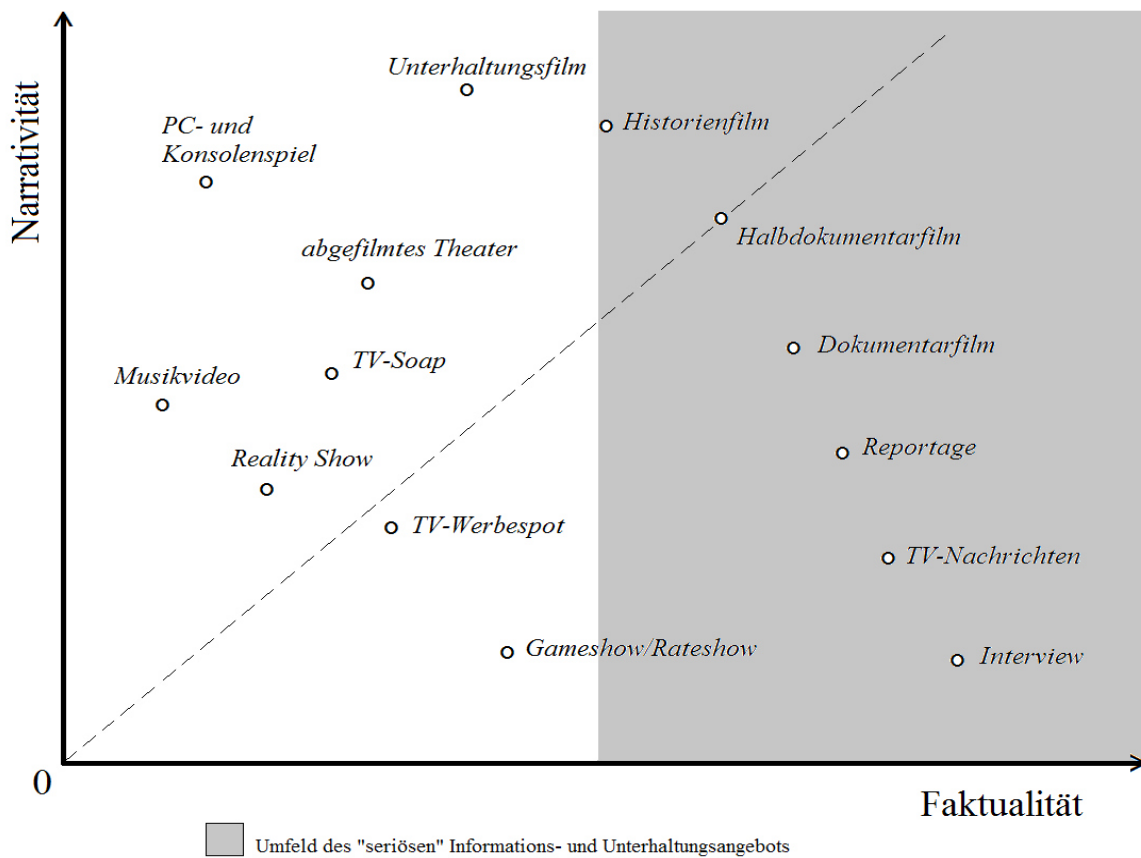


Abb. Nr. 14

Skizze zur Systematik der audiovisuellen Erzählquellen nach den Kriterien Faktualität und Narrativität. (V.F.)

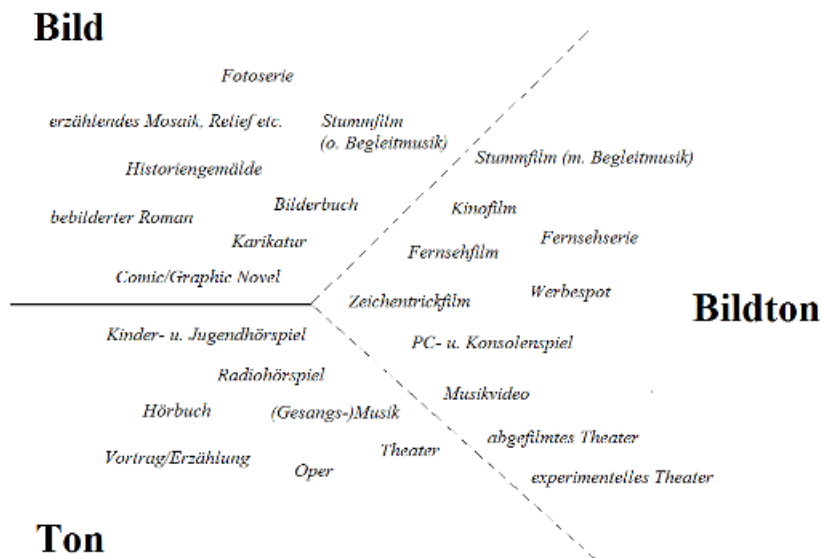


Abb. Nr. 15

Quellenkundliche Grobgliederung der nicht-literarischen, zeitgeschichtlichen Erzählquellen in den Dimensionen Bild, Ton und Bildton.
(V.F.)

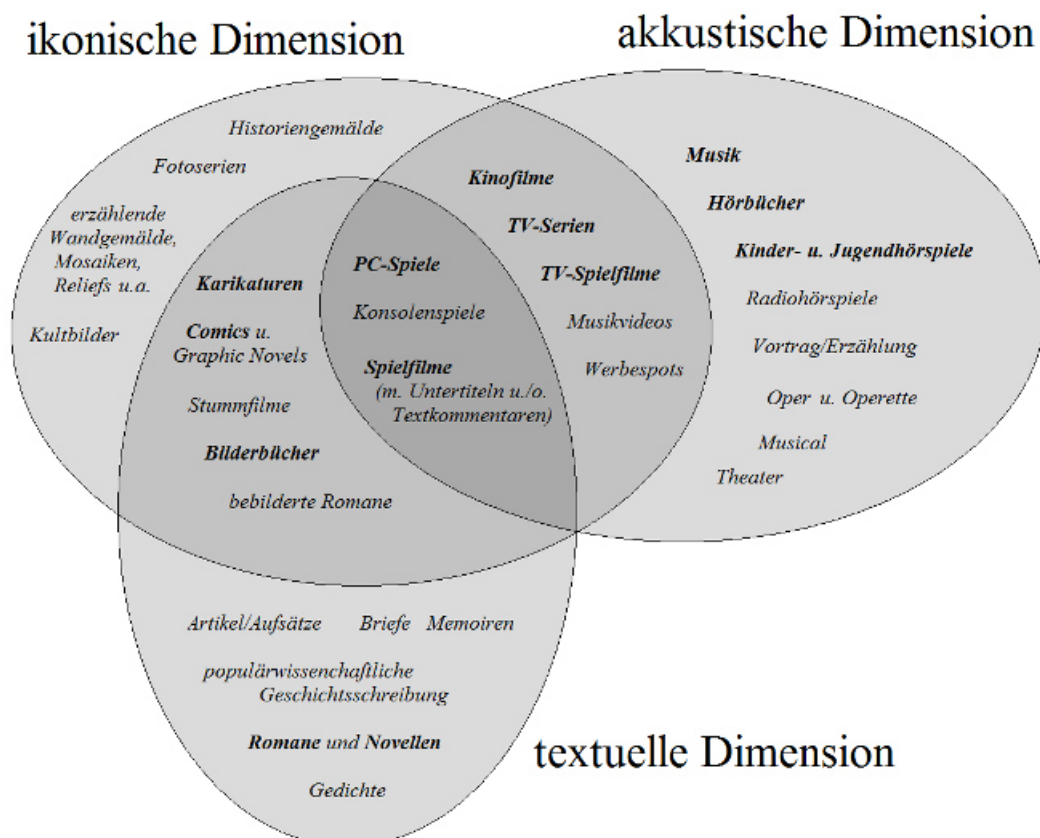


Abb. Nr. 16

Skizze zu einer Systematik der populärkulturellen Erzählquellen in der Zeitgeschichte. Quellengattungen mit besonders hoher sozialer Reichweite und erzählerischem Potential sind hervorgehoben.
(V.F.)

Erzählquellen und ihre Verbreitungstechniken

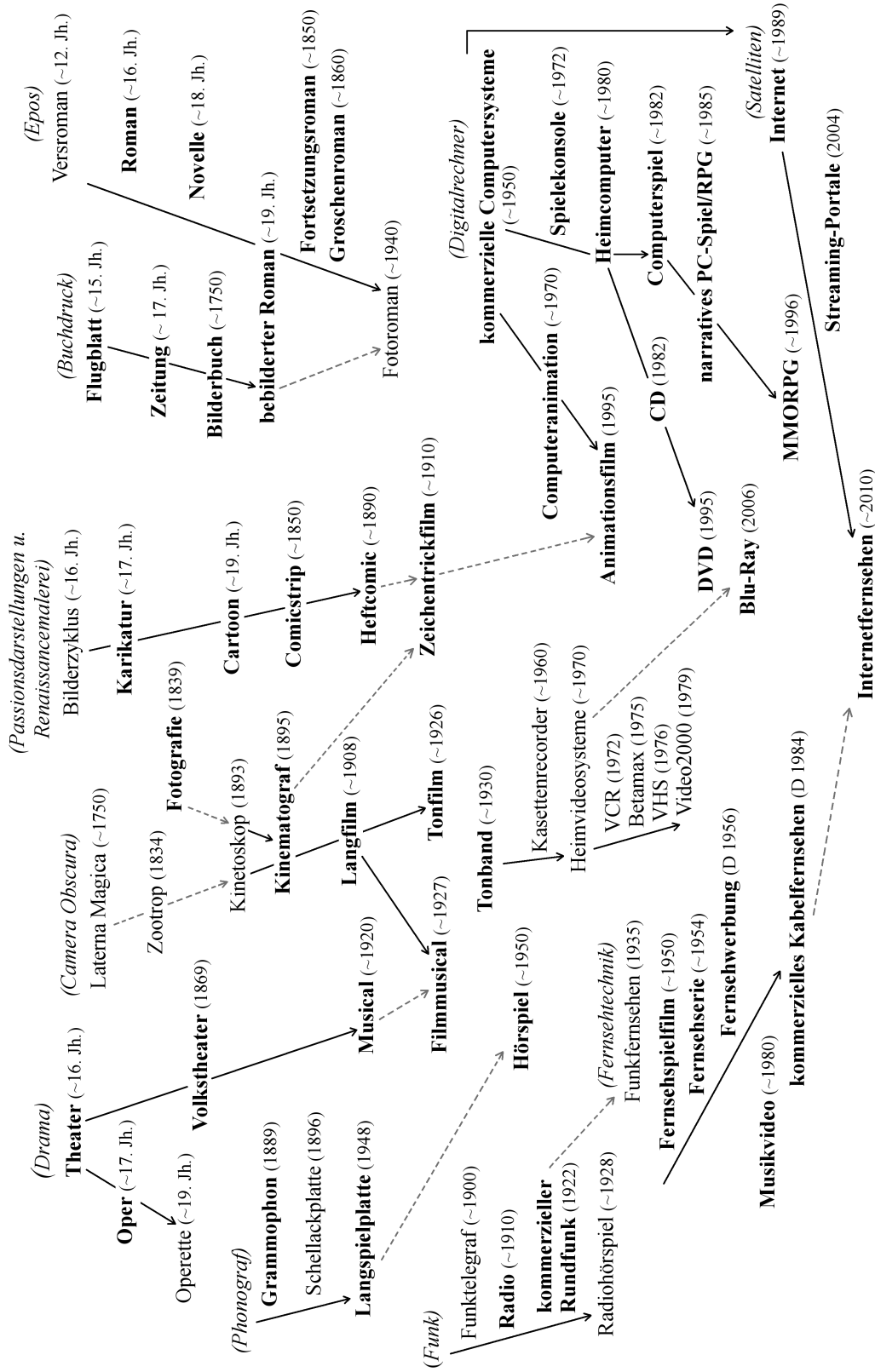


Abb. Nr. 17

Übersicht zu den zeitgeschichtlichen Unterhaltungsmedien, sowie ihren Verbreitungstechniken und Produktionsfeldern (V.F.).

Anhang Nr. 2

Formen der visuellen Vermittlung: Karikatur, Comic, Szenenbuch, Spielfilm

Anm.: Die *Narratologie* versucht, das Erzählen und seine Techniken als Universalien darzustellen und/oder die Ursprünge bestimmter, heute gebräuchlicher Erzählformen in die weite Vergangenheit zu verlagern (vgl. Kapitel 5.6). Die Entwicklung bildlich-erzählender Darstellungen reicht auf den ersten Blick tatsächlich bis in die Früh- und Vorgeschichte hinein, als in den frühesten Kulturen schon (mehr oder weniger) inhaltlich zusammenhängende Höhlen- und Felsmalereien auftraten. Später, in den ersten Hochkulturen der Menschheitsgeschichte, kommen dann gehäuft Wandmalereien und Reliefdarstellungen auf, die „Geschichten erzählen“, so etwa die ägyptische Bilddarstellungen in Karnak oder die mykenischen Malereien in Theben und Knossos. In der (europäischen) Antike sind es dann griechische, etruskische und v.a. römische Fresken, Mosaik, Vasenbilder, Reliefs und Wandmalereien, die mythische, rituelle, kultische, erotische, militärische und andere Inhalte in zusammenhängenden Bildfolgen wiedergeben. Aus dem Mittelalter gibt es ebenfalls zahlreiche Funde, wobei die Entdeckung des *Teppichs von Bayeux* einen Höhepunkt in der Erforschung des mittelalterlichen Bilderbes darstellt – eine inhaltlich breit angelegte und aufwendig gestaltete Bild-Text-Erzählung, die wenige Jahre nach der Landung der Normannen an der Küste Englands 1066 n. Chr. geschaffen wurde. Für eine Verlängerung der Ursprünge von Techniken des visuellen Erzählens in die fernere Vergangenheit gibt es genügend überliefertes Material, doch ist damit über die konkreten Rezeptionspraktiken und die soziokulturellen Verwendungskontexte, in welchen diese Techniken entstanden und in welchen die Inhalte gemeinhin verständlich waren, kaum etwas ausgesagt. Will man also die Ursprünge und die intermediale Verschränkung populärkultureller und (audio-)visueller Erzähltechniken in der Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts aufzeigen, so erscheint es naheliegender, dabei im Kontext der industrialisierten Massengesellschaft und der rasant beschleunigten Bild(ver)nutzung zu verbleiben. Der Blick ist daher hauptsächlich auf das 19. Jahrhundert und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zu richten: Die Karikatur *Szenen aus den Märztagen von Berlin* aus dem Jahr 1848 vereinigt auf einzigartige Weise die Elemente des Bilderbuchs mit der gedrängten, narrativen Anordnung erzählender Bildfolgen, wie sie dann in den Comicstrips der Tageszeitungen üblich werden. Die vierzig Jahre später erstellte Karikatur *Karl Lüths wunderbare Erlebnisse unterm Sozialistengesetz* repräsentiert ebenfalls eine erzählend kommentierte Bildfolge, ähnelt jedoch im Vergleich dazu bereits den bis heute üblichen Comics. Ergänzend dazu zeigt der Ausschnitt aus dem Szenenbuch zu *Vertigo* besonders deutlich die Nähe zwischen einer Drehvorlage in der Spielfilmproduktion und dem Medium Comic auf.

1. Karikatur von 1848: *Szenen aus den Märztagen von Berlin*

Szenen aus den Märztagen von Berlin.



„Läßt du des Eisen liegen, niederträchtige Krete! Hier wird nicht gekläumt, hier wird barckhadiert; wir sind keine Spitzbuben.“



„Da geht hinein und holt Euch, was Ihr an Schießwaffen vorfindet, aber wehe dem, der sich an einer Stecknadel andern Werthes vergreift, ich schiesse ihn auf der Stelle nieder!“



„Wir haben als brave Berliner Bürger, als deutsche Männer gefochten! Wüßte der König, was für treue und tapfere Herzen unter solchen zertumpten Kitteln schlagen, er würde uns zu seiner Leibgarde machen!“



„Ich bin zwar nicht unbedeutend verwundet, aber doch noch stark genug, um arbeiten zu können; — lassen Sie das Geld den Wittwen und Waisen der Gebliebenen zukommen.“

Abb. Nr. 18

Quelle:

Theodor Hosemann: *Szenen aus Märztagen* (1848), in: Archiv für Kunst und Geschichte (AKG): „Motiv AKG71414 Berlin, Szenen aus Märztagen n. Hosemann“.

2. Karikatur von 1890: *Karl Lütth's wundersame Erlebnisse unterm Sozialistengesetz*

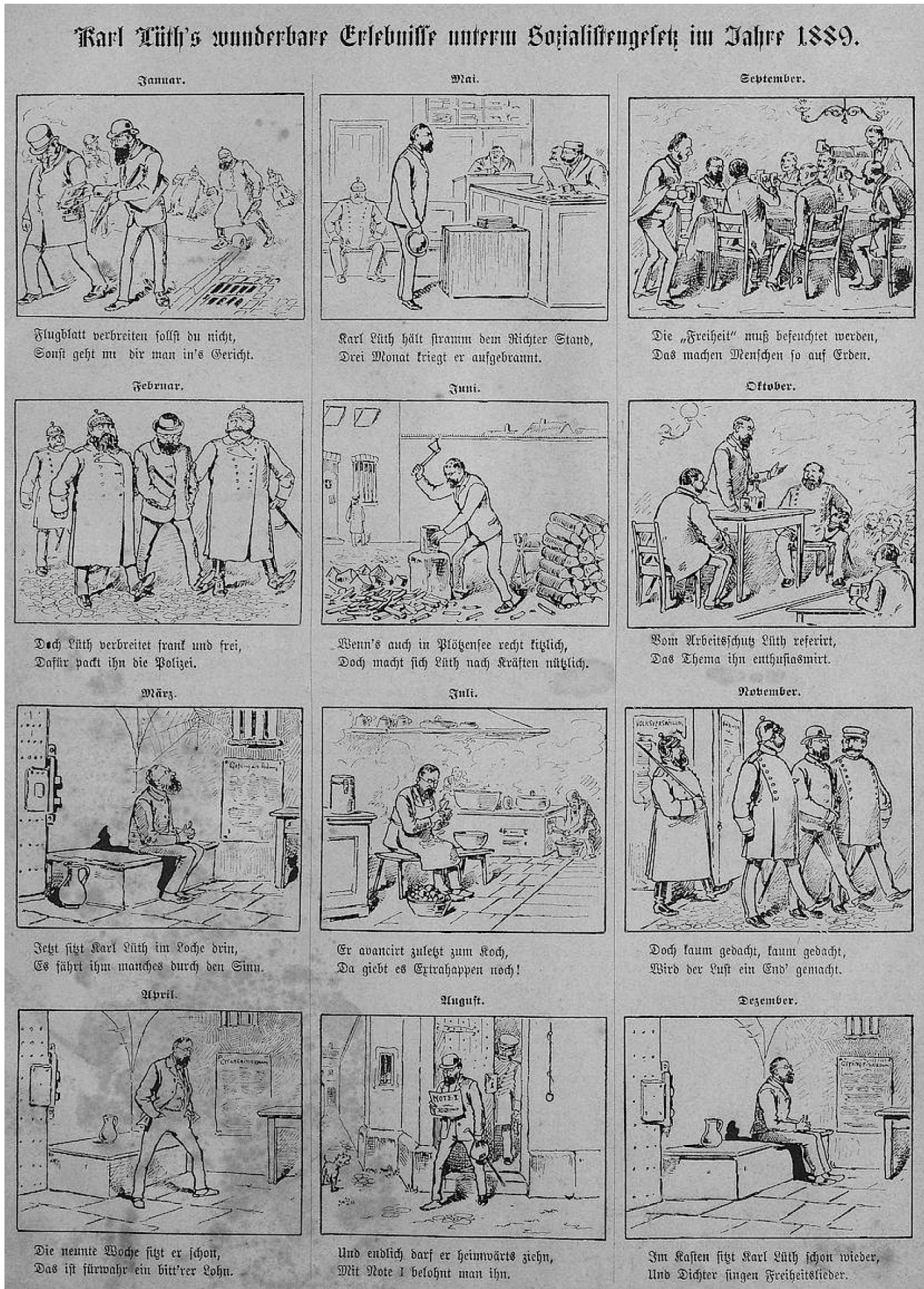


Abb. Nr. 19

Quelle:

Der wahre Jacob, Nr. 90 (1890), S. 714.

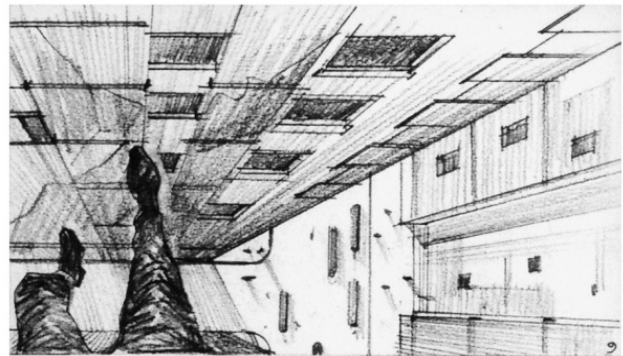
3. Filmszene nach Szenenbuch und ihre spätere Umsetzung im Spielfilm *Vertigo* (USA 1958):

(3.1) Szenenbuch (*Storyboard*)



8-Policeman Strains to Reach Down to Scottie - Set plus Transp.

Abb. Nr. 20



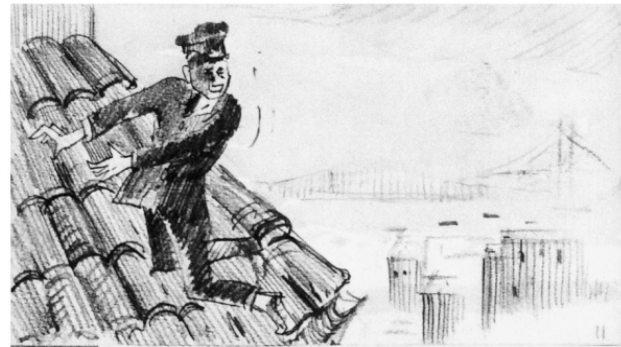
9-Scottie's Viewpoint - The Alley Below - S.P.D.

Abb. Nr. 21



10-Policeman Endeavors to Stretch Out His Hand Further - Set plus Sky Backing

Abb. Nr. 22



11-Tiles Give Way - Policeman Starts to Slide Set plus Transp.

Abb. Nr. 23



12-Scottie Hears Wild Cry - Set plus Transp. Policeman falls through shot Behind Scottie

Abb. Nr. 24



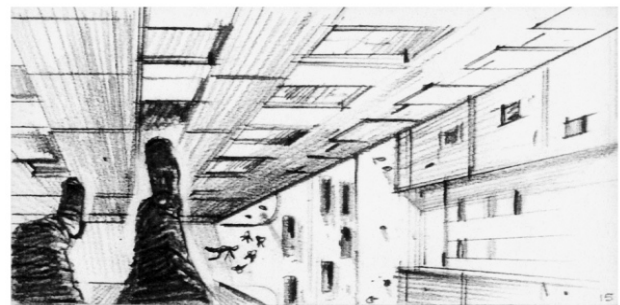
13-Policeman Falling Thru Space - S.P.D.

Abb. Nr. 25



14-Scottie Stares Down in Horror - Set Set plus Transp.

Abb. Nr. 26



15-Policeman Sprawled on Ground - People Stare at Body and Look up to Scottie - S.P.D.

Abb. Nr. 27

(3.2) Kameraeinstellungen der Spielfilmszene

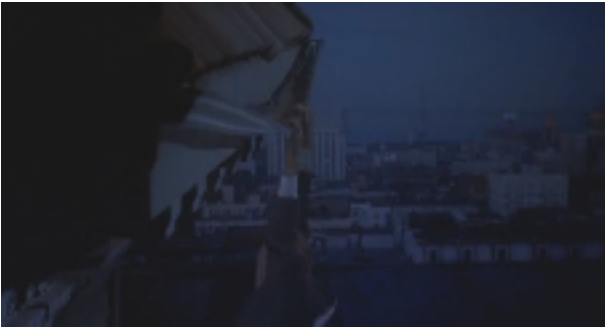


Abb. Nr. 28 – 0h 4min 13sek



Abb. Nr. 29 – 0h 4min 19sek



Abb. Nr. 30 – 0h 4min 22sek



Abb. Nr. 31 – 0h 4min 33sek



Abb. Nr. 32 – 0h 4min 40sek



Abb. Nr. 33 – 0h 4min 41sek



Abb. Nr. 34 – 0h 4min 45sek

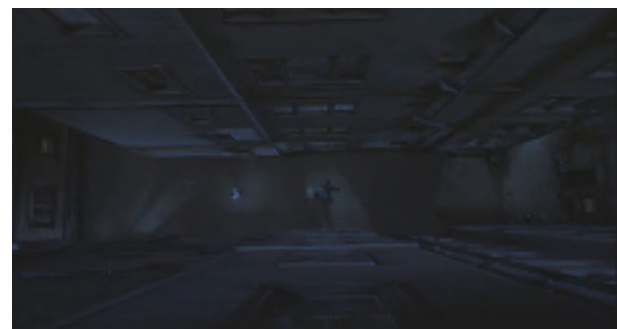


Abb. Nr. 35 – 0h 4min 55sek

Quellen:

(3.1) *The Hitchcock Zone* – <http://the.hitchcock.zone> (Online-Portal, 4. Januar 2014), *Storyboard sequence by art director Henry Bumstead for Vertigo (1958)*, Copyright: Universal Studios, [URL: <http://the.hitchcock.zone/files/gallery/org/7341.jpg>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

(3.2) *Vertigo* (USA 1958), Produktion u. Vertrieb: *Paramount Pictures*. DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb: *Universal Pictures Home Entertainment* (2006), Laufzeit: ~128min.

Anhang Nr. 3

Beispiele zur Praxis des Bildzitats im Spielfilm

1. Der Händedruck von Potsdam als transmediales Motiv

1.1 Bildmotiv der Begegnung zwischen Adolf Hitler und Paul von Hindenburg am „Tag von Potsdam“ (21. März 1933):

Anm.: das Bildmotiv vom Händedruck zwischen Hitler und Hindenburg haben *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Illustrierter Beobachter* und viele andere Zeitungen einem breiten Publikum zugänglich gemacht. Laut Bernd Jürgen Wendt ging dieses Foto „millionenfach um die Welt“ und bot sich mittel- und langfristig für eine propagandistische Auswertung an.¹



Abb. Nr. 36

Quelle:

BundesArch, Bild 183-S38324 – Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst, „Reichspräsident von Hindenburg und Reichskanzler Adolf Hitler am Tage von Potsdam (21. März 1933)“.

1 Vgl. Bernd Jürgen Wendt: *Das nationalsozialistische Deutschland* (Berlin, 1999), S. 38.

1.2 Postkarten mit dem Bildmotiv „Händedruck von Potsdam“:



Abb. Nr. 37
Bildunterschrift: „Reichspräsident von Hindenburg und Reichskanzler Adolf Hitler am Tage von Potsdam, 21. März 1933“ (Postkarte von Privat)



Abb. Nr. 38
Carl Langhorst: "Potsdam 21. März 1933".
Rückseitenvermerk: „Dieses Bild ist auch als Handpressenkupferdruck, Bildgröße 40x45 cm, und als Lichtdruck, Bildgröße 19x21 cm, erschienen. Hanfstaengl-Künstlerpostkarte 12397, Verlag Franz Hanfstaengl, München.“ (Postkarte von Privat)

1.3 *Illustrierter Film-Kurier*, Ausgabe zum Kinofilm *Bismarck* (1940):

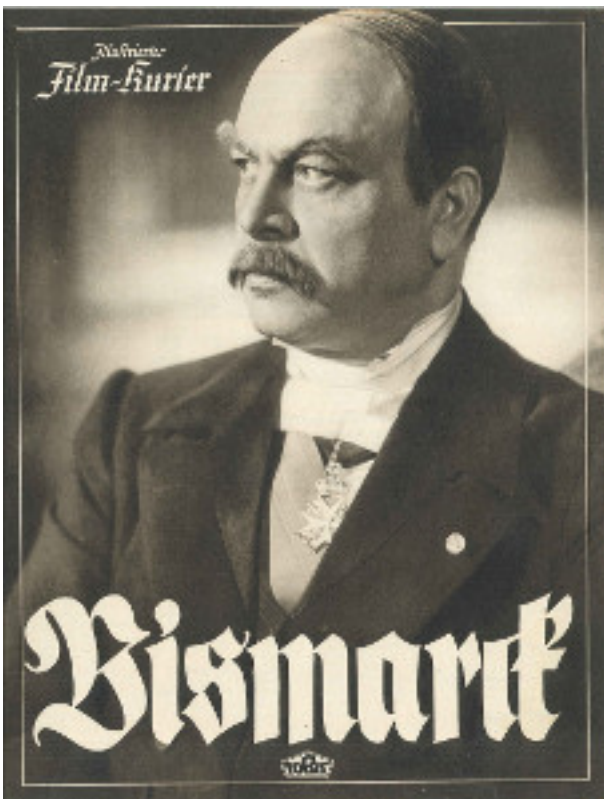


Abb. Nr. 39



Abb. Nr. 40

Quelle:

Illustrierter Film-Kurier Nr. 3149 (Berlin, 1940), S. 1 u. 8.

1.4 Einstellung aus dem Kinofilm *Bismarck* (D 1940):

[Anm. zum Bildinhalt: Graf Otto von Bismarck wird eine Audienz bei König Wilhelm I. gewährt. Mit Hilfe des Bildzitats des Händedrucks am „Tag von Potsdam“ wird die (vom Propagandaministerium vorgegebene) Botschaft dieses Spielfilms erleichtert, Hitler in persönlicher, militärischer und politischer Hinsicht als den direkten Nachfolger Bismarcks erscheinen zu lassen.]



Abb. Nr. 41 – 0h 4min 13sek



Abb. Nr. 42 – 0h 4min 24sek



Abb. Nr. 43 – 0h 4min 25



Abb. Nr. 44 – 0h 4min 26sek



Abb. Nr. 45 – 0h 4min 28sek



Abb. Nr. 46 – 0h 4min 30sek



Abb. Nr. 47 – 0h 4min 31sek



Abb. Nr. 48 – 0h 4min 32sek



Abb. Nr. 49 – 0h 4min 33sek



Abb. Nr. 50 – 0h 4min 34sek

Quelle:

Bismarck (D 1940), Produktion: *Universum Film AG*, ungekürzte DVD-Version unter Lizenz der *Friedrich-Murnau-Stiftung/Transit-Filmgesellschaft mbH* (2011), internationaler Vertrieb: *Koch Media GmbH*, Laufzeit: ~110min.

2. Das Flaggenhissen von Iwo Jima 1945 als transmediales Motiv

Anm.: Das Bildmotiv des Flaggenhissens von Iwo Jima aus dem letzten Kriegsjahr 1945 zirkuliert seit nunmehr siebzig Jahren nicht nur in der US-amerikanischen, sondern auch in der westlichen Populärkultur. Es erscheint nicht nur als (illustrative) Abbildung in zeithistorischen Publikationen, sondern es ist auch in anderen Medien- und Darstellungsformen anzutreffen: Postkarte, Denkmal, Zeitschriftcover, Plakat, TV-Dokumentation, Kino- und TV-Film. Insbesondere mit Hilfe narrativer, halbdokumentarischer und dokumentarischer Bildtonerzeugnisse hat es immer wieder weite Verbreitung gefunden und konnte damit zu einem festen Bestandteil des Bildgedächtnisses auswachsen. Als piktorale Wegmarke in der der kollektiven Erinnerungslandschaft bleibt es bis heute ein prägnantes und transmedial wirksames Mittel, um kompakte Botschaften zu transportieren, insbesondere das Nationalpathos und den US-amerikanischen Exzeptionalismus (*City Upon the Hill*), aber auch den Stolz auf die eigene militärische Überlegenheit und – als spezielle Botschaft – den Stolz auf das *US Marine Corps*.

2.1 Bildmotiv der Flaggenhissung während der Kämpfe um Iwo Jima (23. Februar 1945):



Abb. Nr. 51

Quelle:

Photograph of Flag Raising on Iwo Jima, 02/23/1945 (NWDNS-80-G-413988; National Archives Identifier: 520748); General Photographic File of the Department of Navy, 1943 - 1958; General Records of the Department of the Navy, 1804 - 1958; Record Group 80; National Archives.

2.2 Kameraeinstellung des Hissens der US-Fahne auf Iwo Jima als Bildzitat im Spielfilm *Sands of Iwo Jima* (USA 1949):



Abb. Nr. 52 – 1h 43min 24sek



Abb. Nr. 53 – 1h 43min 25sek



Abb. Nr. 54 – 1h 43min 26sek



Abb. Nr. 55 – 1h 43min 29sek

Quelle:

Sands of Iwo Jima (USA 1949), Produktion: *Republic Pictures*, ungekürzte DVD-Version unter Lizenz der *Universal Studios* (2006), Laufzeit: ~109min.

2.3 Zeitschriftcover der *Newsweek*-Sonderausgabe zu den Terroranschlägen vom 11. September 2001:



Abb. Nr. 56

Quelle:

Newsweek – Special Report: After The Terror - God Bless America (24. September 2011), Foto: Thomas E. Franklin

2.4 Kameraeinstellung des Hissens der US-Fahne auf Iwo Jima als Bildzitat im Spielfilm *Flags of Our Fathers* (USA 2006):



Abb. Nr. 57 – 1h 16min 53sek



Abb. Nr. 58 – 1h 16min 58sek



Abb. Nr. 59 – 1h 17min 4sek

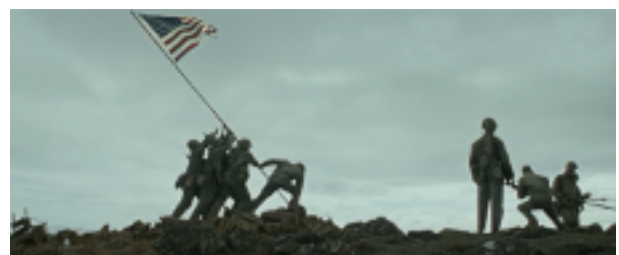


Abb. Nr. 60 – 1h 17min 7sek

Quelle:

Flags of Our Fathers (USA 2006), Produktion: *DreamWorks Pictures, Malpaso Productions, Amblin Entertainment*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, internationaler Vertrieb: *Warner Bros. Pictures*, Laufzeit: ~131min.

Anhang Nr. 4
Entsagungspathos und Verzichtsappell im Kriegskino

1. Szenen aus *Die große Liebe* (D 1941/42):



Abb. Nr. 60 – 1h 11min 59sek



Abb. Nr. 61 – 1h 12min 5sek



Abb. Nr. 62 – 1h 12min 18sek



Abb. Nr. 63 – 1h 12min 23sek



Abb. Nr. 64 – 1h 12min 46sek



Abb. Nr. 65 – 1h 13min 0sek



Abb. Nr. 66 – 1h 13min 13sek



Abb. Nr. 67 – 1h 14min 13sek

Dialogzitat (1h 11min 56sek – 1h 13min 37sek):

Hanna: "Ich glaube ich hab' dich nicht recht verstanden... wann willst du wieder fort?"

Paul: "Heute nacht."

Hanna: "Und... ohne Befehl?"

Paul: "Ja." [Pause] "Ich habe hier einen Kameraden getroffen, einen Offizier vom Stab. Der hat mir angedeutet, dass es richtiger wäre, wenn ich mich meiner Truppe wieder zur Verfügung stelle."

Hanna: "So." [Pause] "Das hat er dir angedeutet... und warum, wenn ich fragen darf?"

Paul: "Das hat er nicht einmal mir gesagt."

Hanna: "Er hat es dir nur so angedeutet, ja?"

Paul: "Ja. Er hat mir auch den Platz in der Kuriermaschine besorgt."

Hanna: "Und jetzt fährst du einfach, ohne Gründe und ohne Befehl, und ich hab' mich eben mit der Tatsache abzufinden."

Paul: "Hanna! Für jede Stunde die ich nicht bei meiner Staffel bin, muss ein Kamerad für mich einspringen, muss meinen Dienst mit für mich übernehmen und gerade jetzt! Hanna! Ich bitte dich, quäl' mich doch nicht! Es fällt mir ja auch verdammt schwer, verflucht nochmal! Aber du musst doch ein... [wird unterbrochen]"

Hanna: "Nein! Sehe ich nicht ein! Ich kann es nicht mehr ertragen."

Paul: "Was hast du denn schon viel ertragen? Dass ich immer nur wenig Zeit für dich habe? Dass unsere Hochzeit verschoben werden musste?"

Hanna: "Und das ist nichts!?" [Pause] "Paul, warte doch ab bis man dich ruft. Du weißt ja gar nicht ob man dich wirklich braucht."

Paul: "Doch! Das weiß ich. Ich will hier weg, ich will zu meinen Kameraden!"

Hanna: "Wenn du mich liebst..."

Paul: "Ich bitte dich! Versuch' doch nicht immer wieder mich von einem Entschluss abzubringen den ich für meine Pflicht halte!"

Hanna: "Ich bitte dich wenigstens so lange zu bleiben bis du den Befehl bekommst."

Paul: "Ich dachte du wüßtest, was es heißt, die Frau eines Offiziers zu werden."

[Anm. zu Abb. Nr. 68-71: Schlusszene aus *Die große Liebe* (1941/42):]



Abb. Nr. 68 – 1h 33min 43sek



Abb. Nr. 69 – 1h 33min 47sek



Abb. Nr. 70 – 1h 33min 48sek



Abb. Nr. 71 – 1h 34min 1sek

Quelle:

Die große Liebe (D 1941/42), Produktion: *Universum Film AG*, ungekürzte DVD-Version unter Lizenz der *Friedrich-Murnau-Stiftung/Transit-Filmgesellschaft mbH* (2011), internationaler Vertrieb: *Koch Media GmbH*, Laufzeit: ~100min.

2. Szene aus *Casablanca* (USA 1942/43):



Abb. Nr. 72 – 1h 32min 29sek



Abb. Nr. 73 – 1h 32min 37sek



Abb. Nr. 74 – 1h 33min 59sek



Abb. Nr. 75 – 1h 33min 3sek



Abb. Nr. 76 – 1h 33min 28sek



Abb. Nr. 77 – 1h 33min 36sek



Abb. Nr. 78 – 1h 33min 38sek



Abb. Nr. 79 – 1h 33min 45sek

Dialogzitat (1h 32min 55sek – 1h 33min 36sek):

Ilsa: "You are saying this only to make me go."

Rick: "I am saying it because it's true." [...]

Ilsa: "But what about us?" [...]

Rick: "[...] I've got a job to do, too. Where I am going you can't follow, what I've got to do you can't be any part of. Ilsa, I'm no good at being noble, but it doesn't take much to see that the problems of three little people don't amount to a hill of beans in this crazy world. Some day you'll understand that."

Quelle:

Casablanca (USA 1942/43), Produktion: *Warner Bros.*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, internationaler Vertrieb/Vertrieb in Deutschland: *Turner Entertainment Co./Warner Home Video Germany*, Laufzeit: ~98min.

Anhang Nr. 5

Vermittlung von Freund- und Feindbildern in Filmnarrativen

1. Das ambivalente Bild des Franzosen in *Casablanca* (USA 1942/43):

Anm.: Den historischen Hintergrund zum Verständnis für die Ambivalenz der Figur des französischen Polizeioffiziers Renault in *Casablanca* bildet zum Einen das allgemeine Weltgeschehen, insbesondere die Niederlage Frankreichs 1940, das vom Deutschen Reich installierte südfranzösische Vichy-Regime und die Kriegserklärung des Deutschen Reiches an die USA am 11. November 1941; zum anderen aber, als aktuelle Entwicklung, der alliierte Nordafrikafeldzug 1942/43 (siehe I.3.5).

1.1 Einstellungssequenz: Konfrontation zwischen der Hauptfigur Rick Blaine und der tragenden Nebenfigur Captain Renault



Abb. Nr. 80 – 1h 30min 24sek



Abb. Nr. 81 – 1h 30min 25sek



Abb. Nr. 82 – 1h 30min 30sek



Abb. Nr. 83 – 1h 30min 50sek

Dialogzitat (1h 30min 27sek – 1h 30min 37sek):

Rick: "Not so fast, Louis! Nobody's gonna be arrested..." [...] "*Louis*, I don't want to shoot you but I will if you take one more step!"

1.2 Einstellungssequenz: Konfrontation zwischen dem Protagonisten Rick Blaine und dem Antagonisten Major Strasser



Abb. Nr. 84 – 1h 36min 9sek



Abb. Nr. 85 – 1h 36min 10sek



Abb. Nr. 86 – 1h 36min 11sek



Abb. Nr. 87 – 1h 36min 13sek

Dialogzitat (1h 36min 12sek – 1h 36min 16sek):

Rick: „I was willing to shoot captain Renault and I'm willing to shoot you!“



Abb. Nr. 88 – 1h 36min 21sek



Abb. Nr. 89 – 1h 36min 22sek



Abb. Nr. 90 – 1h 36min 23sek



Abb. Nr. 91 – 1h 36min 26sek

1.3 Einstellungssequenz: metaphorische Abrechnung mit dem Vichy-Regime

[Anm. zum Bildinhalt Abb. Nr. 92-101: Captain Renault öffnet eine Flasche Wein um auf das Entkommen des Widerstandskämpfers und/oder auf den Tod von Major Strasser anzustoßen, entdeckt jedoch, dass es sich bei der vermeintlichen Weinflasche laut Etikett lediglich um „Vichy Water“ handelt – die Flasche landet daraufhin im Papierkorb.]



Abb. Nr. 92 – 1h 37min 1sek



Abb. Nr. 93 – 1h 37min 3sek



Abb. Nr. 94 – 1h 37min 5sek



Abb. Nr. 95 – 1h 37min 11sek



Abb. Nr. 96 – 1h 37min 15sek



Abb. Nr. 97 – 1h 37min 16sek

1.4 Schlussequenz/Endauflösung: Verbrüderung mit dem einstigen Gegner Captain Renault



Abb. Nr. 98 – 1h 37min 47sek



Abb. Nr. 99 – 1h 37min 53sek



Abb. Nr. 100 – 1h 37min 56sek



Abb. Nr. 101 – 1h 38min 1sek

Dialogzitat (1h 37min 58sek – 1h 38min 1sek):

Rick: "Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship!"

Quelle:

DVD mit Kinoversion von *Casablanca* (USA 1942/43), Produktion: *Warner Bros.*, internationaler Vertrieb/Vertrieb in Deutschland: *Turner Entertainment Co./Warner Home Video Germany* (2000), Laufzeit: ~99min.

2. Die positive Darstellung des islamischen Gotteskriegers in *Rambo III* (USA 1987/88):

Anm.: Den Hintergrund für die positive Darstellung der afghanischen Bevölkerung im Allgemeinen und des islamischen Gotteskriegers im Besonderen bildet der ab dem Jahr 1979 offen geführte afghanische Bürgerkrieg unter massiver Beteiligung sowjetischer Invasionstruppen. Der systemische Antagonismus zwischen UdSSR und USA sowie das (indirekte) militärische Engagement der USA in Afghanistan (CIA-Aufklärung, Propaganda, Militärberater, Waffenlieferungen etc.) während und nach den Kämpfen gegen die sowjetischen und afghanisch-prosowjetischen Truppen erklärt die insgesamt positive Darstellung des afghanischen Gotteskriegers im US-Unterhaltungskino der 80er Jahre. Nach dem direkten militärischen Engagement der USA im Nahen Osten während des Zweiten Golfkrieges bzw. Ersten Irakkrieges und angesichts des Aufstiegs der arabisch-islamischen Bewegungen während der 90er Jahre wird das positive Bild des Gotteskriegers (v.a. im Sinne des Freiheitskämpfers) für die US-Außenpolitik zum Problem, da es sich zum Einen nicht mehr im Einklang mit den politischen und strategischen Realitäten befindet und zum Anderen von dem (telemedial präsenten) wachsenden Antiamerikanismus im Nahen Osten und von der Zunahme internationaler, gegen die USA gerichteter islamistischer Terrorakte konterkariert wird.

Diverse Einstellungen, Einstellungssequenzen und Dialogzitate aus *Rambo III*:

[Anm. zum Bildinhalt Abb. Nr. 102-111: der Protagonist John Rambo und sein afghanischer Gefährte Mousa auf dem Weg zum Dorf der Mujaheddin.]



Abb. Nr. 102 – 0h 27min 15sek



Abb. Nr. 103 – 0h 27min 20sek



Abb. Nr. 104 – 0h 30min 34sek



Abb. Nr. 105 – 0h 30min 50sek

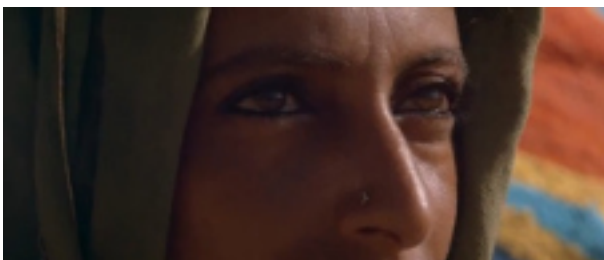


Abb. Nr. 106 – 0h 30min 51sek



Abb. Nr. 107 – 0h 30min 52sek

[Anm. zum Bildinhalt Abb. Nr. 113-116: der Protagonist John Rambo wird den Mujaheddin vorgestellt, darunter ihr Anführer Masoud (diese Figur ist vermutlich an den afghanischen Widerstandsführer Ahmed Schah Masud angelehnt).]



Abb. Nr. 108 – 0h 32min 25sek



Abb. Nr. 109 – 0h 34min 44sek



Abb. Nr. 110 – 0h 35min 4sek



Abb. Nr. 111 – 0h 35min 12sek

Dialogzitat (0h 35min 11sek – 0h 35min 41sek):

Masoud (zu John Rambo): „What you see here, are the Mujahideen soldiers – holy warriors! To us, this war is a holy war... and there is no true death for the Mujahideen, because we have taken our last nights, and because we consider us already dead. To us, death for our land and God is an honor. So my friend, what we have to do is to stop this killing of our women and children.“

[Anm. zum Bildinhalt Abb. Nr. 112-1: Verbrüderung mit Einheimischen und finale Einstellungssequenz des Filmnarrativs mit Abschied der Hauptfigur von den afghanischen Freunden. Abb. Nr. 118 zeigt im Hintergrund die grüne Fahne der islamischen Bewegung.]



Abb. Nr. 112 – 0h 36min 51sek

[Anm.: Freundschaftsbande mit afghanischen Zivilisten]



Abb. Nr. 113 – 1h 35min 54sek

Dialogzitat *Masoud*: „Inshallah!“



Abb. Nr. 114 – 1h 35min 55sek

Dialogzitat *Colonel Sam Trautman*: „Inshallah.“



Abb. Nr. 115 – 1h 36min 6sek

[Anm. zum Bildinhalt Abb. Nr. 121-122: Vergleich des Abspanns in der Kino- sowie VHS-Version (ab 1988) mit dem modifizierten Abspann in der späteren DVD- und BlueRay-Version (ab 2002).]



Abb. Nr. 116 – 1h 36min 44sek (VHS von 1991)

Textkommentar:

„This film is dedicated to the brave Mujahideen fighters of Afghanistan.“



Abb. Nr. 117 – 1h 36min 41sek (DVD von 2008)

Textkommentar:

„This film is dedicated to the gallant people of Afghanistan.“

Quellen:

Rambo III (USA 1987/88), Produktion: *Carolco Pictures*, VHS mit ungekürzter Kinofassung, internationaler Vertrieb: *TriStar Pictures* (1988)/*Avid Home Entertainment* (1991), Laufzeit: ~102min.

Rambo III (USA 1987/88), Produktion: *Carolco Pictures*, DVD mit modifizierter Fassung, Vertrieb in Deutschland: *TriStar Pictures* (1988)/*Kinowelt Home Entertainment* (2008), Laufzeit: ~101min.

3. Die negative Darstellung des arabisch-islamischen Zivilisten und des islamistischen Widerstandskämpfers in *Rules of Engagement* (USA 1999/2000):

Anm.: Nachdem sich seit dem Ersten Irakkrieg von 1990/91 die Gräben zwischen den USA und der arabisch-islamischen Welt weiter vertieft haben – philosophisch untermauert von Schriften wie Samuel Huntingtons *The Clash of Civilizations* (1996) – setzt auch ein allmählicher Wandel in der populärkulturellen Darstellung von Muslimen im Allgemeinen und Arabern im Besonderen ein. Das Filmunterhaltungsprodukt *Rules of Engagement* markiert einen vorläufigen Endpunkt dieser Entwicklung am Vorabend des erneuten militärischen Engagements der USA im Nahen Osten.

3.1 Szene: Belagerung der US-Botschaft in Jemen durch gewaltbereite Demonstranten

[Anm. zum Bildinhalt von Abb. Nr. 118-127: dargestellt sind einerseits die muslimischen Demonstranten außerhalb der Botschaft und andererseits das verängstigte Botschaftspersonal im Inneren. Der Wurf eines Brandsatzes auf die Mauer des Botschaftsgebäudes leitet über zur nächsten Szene.]

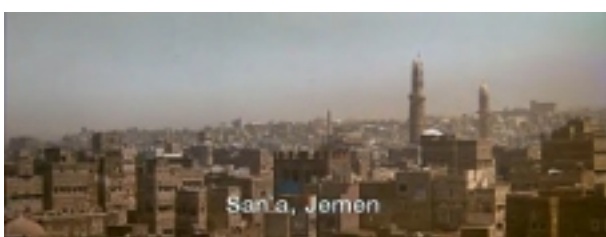


Abb. Nr. 118 – 0h 16min 21sek



Abb. Nr. 119 – 0h 16min 27sek



Abb. Nr. 120 – 0h 16min 56sek



Abb. Nr. 121 – 0h 16min 59sek



Abb. Nr. 122 – 0h 17min 9sek



Abb. Nr. 123 – 0h 17min 16sek



Abb. Nr. 124 – 0h 17min 46sek



Abb. Nr. 125 – 0h 19min 0sek



Abb. Nr. 126 – 0h 19min 9sek



Abb. Nr. 127 – 0h 19min 13sek

3.2 Einstellungssequenz: Landung einer Einheit des *US Marine Corps*, Gewalteskalation auf Seiten der Einheimischen, anschließende Evakuierung der Botschaft durch die Marines



Abb. Nr. 128 – 0h 19min 45sek



Abb. Nr. 129 – 0h 19min 55sek



Abb. Nr. 130 – 0h 20min 9sek



Abb. Nr. 131 – 0h 20min 14sek



Abb. Nr. 132 – 0h 20min 31sek



Abb. Nr. 133 – 0h 21min 24sek



Abb. Nr. 134 – 0h 22min 5sek



Abb. Nr. 135 – 0h 23min 15sek



Abb. Nr. 136 – 0h 23min 27sek



Abb. Nr. 137 – 0h 25min 23sek

Dialogzitat (0h 25min 32sek):
Sergeant: "Colonel, we got three Marines hit!"

3.3 Szene: Einholen und Sicherstellen der US-Fahne durch Marines

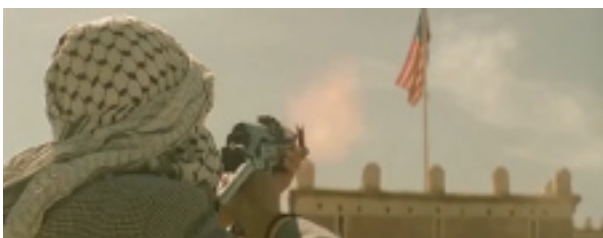


Abb. Nr. 138 – 0h 26min 40sek

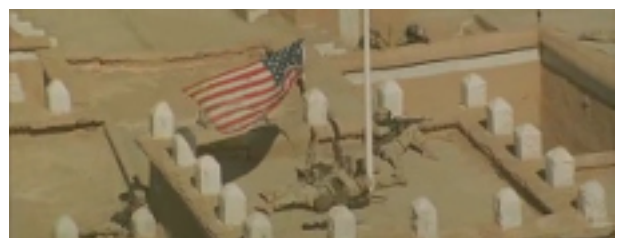


Abb. Nr. 139 – 0h 26min 48sek



Abb. Nr. 140 – 0h 26min 57sek

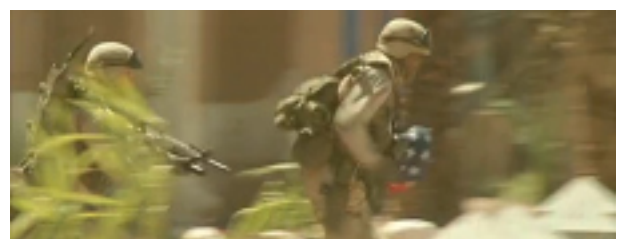


Abb. Nr. 141 – 0h 27min 6sek

3.4 Szene: Befehl des *USMC*-Offiziers Colonel Terry Childers zur Eröffnung des Feuers auf die offen gewalttätigen Demonstranten, anschließendes Feuergefecht mit vielen zivilen Opfern



Abb. Nr. 142 – 0h 28min 1sek



Abb. Nr. 143 – 0h 28min 4sek



Abb. Nr. 144 – 0h 28min 32sek



Abb. Nr. 145 – 0h 28min 48sek



Abb. Nr. 146 – 0h 28min 52sek



Abb. Nr. 147 – 0h 28min 57sek

Dialogzitat (0h 28min 32sek – 0h 28min 54sek):

Colonel Childers: „Engage!“

Captain Lee: „[...] women and children in my line of fire!“

Colonel Childers: „What is it about this order you don't understand, Captain Lee?“

Captain Lee: „Sir, are you ordering me to fire into the crowd?“

Colonel Childers: „Yes, goddammit! Waste the motherfuckers!“



Abb. Nr. 148 – 0h 29min 6sek



Abb. Nr. 149 – 0h 29min 7sek

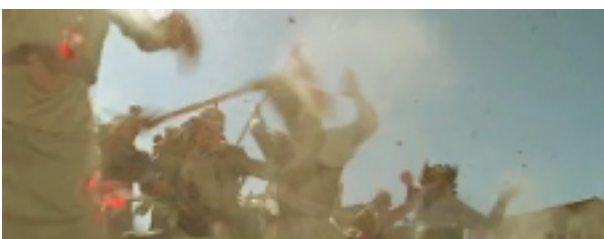


Abb. Nr. 150 – 0h 29min 10sek



Abb. Nr. 151 – 0h 29min 12sek



Abb. Nr. 152 – 0h 29min 19sek



Abb. Nr. 153 – 0h 29min 52sek



Abb. Nr. 154 – 0h 30min 27sek



Abb. Nr. 155 – 0h 30min 52sek

Dialogzitat (0h 30min 50sek):

Colonel Childers: „Mission complete!“

3.5 Szene: Gerichtsverhandlung vor dem Obersten US-Militärgericht und indirekter Freispruch für Colonel Terry Childers



Abb. Nr. 156 – 1h 50min 35sek



Abb. Nr. 157 – 1h 57min 45sek

Dialogzitat (1h 50min 35sek – 1h 57min 23sek):

Militärstaatsanwalt: „Colonel Terry Childers ordered the senseless slaughter of an innocent crowd!“ [...]

Militärrichter: „On the charge of breach of peace, the court finds the defendant guilty! [...] On the charge of murder, the court finds the defendant not guilty!“

Quelle:

Rules of Engagement (USA 2000), Produktion: *Paramount Pictures*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb in Deutschland: *Helkon/Columbia TriStar* (2001), Laufzeit: ~122min.

Anhang Nr. 6

Der Spielfilm als Mittel der Desinformation: Zur populärkulturellen Umdeutung der Verantwortung für die Kriegsverbrechen des US-Militärs im Irak

Vor dem Hintergrund US-amerikanischer Kriegsverbrechen (Stichwort: *Skandal von Abu Ghraib*) und anderer Menschenrechtsvergehen handelt es sich bei den im Folgenden präsentierten Quellauszügen um Beispiele für direkte oder indirekte Versuche, das nationale Pathos der USA („The City Upon the Hill“ u.a.) mit Hilfe der Populärkultur richtig zu stellen bzw. zu bewahren und somit das Selbstbild als Nation der Befreier aufrecht zu erhalten. Spielfilme wie *The A-Team*, *American Sniper*, *The Hurt Locker*, *State of Play* gehören ganz oder in Teilen zu einer langen Liste von Populärnarrativen, die zur Legitimation des US-Militärs und der Irak-Intervention von 2003-2014 dienen bzw. als Mittel der Desinformation funktionieren. *Hurt Locker* kaschiert in der unten vorgestellten Szene die Tatsache, dass dem US-Militär erhebliche Menschenrechtsverletzungen sowie Kriegsverbrechen während des Irakkrieges und der darauf folgenden US-Besatzung zur Last gelegt werden. *State of Play* verfolgt eine ähnliche Richtung, indem es in seiner fiktiven Darstellung einerseits eine strikte Trennung zwischen den privaten Söldnerunternehmen und dem US-Militär vornimmt, und andererseits die Kriegsverbrechensproblematik vollständig ausklammert oder sogar beschönigt. *The A-Team* nimmt eine noch deutlichere Unterscheidung zwischen Söldnern und Militär vor und zeichnet das private Söldnerwesen als unamerikanisch und unehrenhaft. *American Sniper* rechtfertigt implizit das rabiate Vorgehen gegen die irakische Zivilbevölkerung und versucht dem Zuschauer zu suggerieren, dass dem US-Militär in den Kämpfen strikte Regeln auferlegt seien, was in entschiedenem Gegensatz zu Enthüllungen über die tatsächlichen Praktiken des US-Militärs im Irak steht.

1. Darstellung von privaten Söldnern in *The Hurt Locker* (USA 2008/09):

[Anm. zum Bildgeschehen in Abb. Nr. 158-169: Der moralisch integren Vorgehensweise der US-Soldaten wird eine moralisch fragwürdige Vorgehensweise der verbündeten Söldner gegenüber gestellt.]



Abb. Nr. 158 – 0h 51min 26sek



Abb. Nr. 159 – 0h 51min 49sek



Abb. Nr. 160 – 0h 53min 2sek



Abb. Nr. 161– 0h 53min 11sek

Dialogzitat (0h 51min 10sek – 0h 53min 10sek):

US-Sergeant: „Twelve o'clock I see an SUV!“

US-Soldat 1: „Roger that, I got four armed men! They're in Hadji gear!“ [...]

US-Soldat 2: [nähert sich mit angelegtem Gewehr] „Put your gun down, now!“

Söldnerhauptmann: [hebt die Hände] „We're on the same fuckin' side, guys!“

US-Sergeant: „Jesus...“



Abb. Nr. 162 – 0h 54min 8sek



Abb. Nr. 163 – 0h 54min 41sek



Abb. Nr. 164 – 0h 54min 50sek



Abb. Nr. 165 – 0h 54min 52sek



Abb. Nr. 166 – 0h 55min 40sek



Abb. Nr. 167 – 0h 55min 42sek



Abb. Nr. 168 – 0h 55min 53sek



Abb. Nr. 169 – 0h 55min 58sek

Dialogzitat (0h 53min 52sek - 0h 55min 59sek):

Söldnerhauptmann: „Take a look at this: [deutet auf zwei Gefangene] I've picked these guys up in Najaf. Nine of hearts, that's one... and the other, Al-Rahwi, jack of clubs...“

US-Sergeant: „Same guys?“

Söldnerhauptmann: „Yep, that's them.“

[aus dem Hinterhalt wird feindliches Feuer eröffnet]

Söldnerhauptmann: [zu seinen Männern] „Take Cover!“

US-Soldat 1: „What are we shooting at?“

US-Soldat 2: „I don't know!“ [...]

[die gefangenen Iraker versuchen zu fliehen]

Söldnerhauptmann: „Fuck! The package is gone!“

US-Soldat 2: „They won't get far on foot.“

Söldnerhauptmann: „Bring me back those motherfuckers, I won't let 500,000 fucking quit.“

[verfolgt und erschießt die flüchtenden Iraker]

Söldnerhauptmann: [zur Gruppe zurücklaufend] „Haha! I forgot: it's '500,000 dead or alive!'“

Quelle:

The Hurt Locker (USA 2008/09), Produktion: *Voltage Pictures/Grosvenor Park Media*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, internationaler Vertrieb: *Summit Entertainment* (2010), Laufzeit: ~131min.

2. Die ambivalente Thematisierung privater Militärunternehmen in *State of Play* (USA 2009):

[Anm. zum Bildinhalt von Abb. Nr. 170-1: einen Nebenstrang des Handlungsgeschehens bildet die Untersuchung des fiktiven Söldnerdienstes *Pointcorp* durch einen Sonderausschuss des US-Kongresses aufgrund von Korruptionsvorwürfen.]



Abb. Nr. 170 – 0h 6min 19sek



Abb. Nr. 171 – 0h 6min 23sek



Abb. Nr. 172 – 0h 7min 31sek

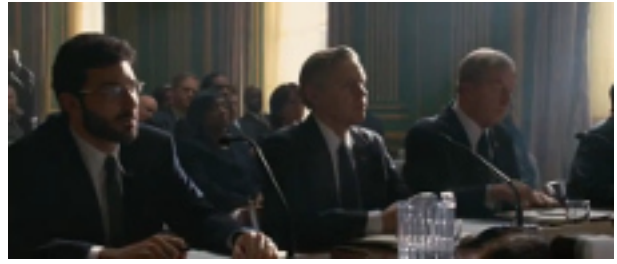


Abb. Nr. 173 – 0h 7min 36sek

Dialogzitat (0h 7min 30sek – 0h 7min 42sek):

Kongressabgeordneter Collins: „Good morning! Welcome to our hearings with private security contractor Pointcorp – part of the inquiry into the defense department's privatization outsourcing practices...“



Abb. Nr. 174 – 0h 11min 1sek



Abb. Nr. 175 – 0h 11min 7sek



Abb. Nr. 176 – 0h 11min 9sek



Abb. Nr. 177 – 0h 11min 13sek

Dialogzitate (0h 10min 57sek – 0h 11min 19sek):

Nachrichtensprecher: „The timing couldn't be worse for Collins. He needs all the political leverage he can get as he began looking into the Defense Department's outsourcing practices...“

[...]

Nachrichtensprecherin: „Cold mercenaries by some, and saviours by others, Pointcorps, the controversial private military contractor, is said to be the biggest beneficiary of the defense department's outsourcing in Iraq and Afghanistan...“

Quelle:

State of Play (USA 2009), Produktion: *Working Title Films/Universal Studios*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, internationaler Vertrieb: *Universal Studios* (2010), Laufzeit: ~128min.

3. Gegenüberstellung von privaten Militärunternehmen und US-Militär (sowie latente Externalisierung des Söldnerproblems) in *The A-Team* (2010):

[Anm. zum Bildinhalt von Abb. Nr. 178-181: positive Darstellung von US-Militär, negative Darstellung privaten Militärpersonals. Der fiktive private Sicherheitsdienst *Black Forest* – offensichtlich eine Anlehnung an das private Militärunternehmen *Blackwater USA* (seit 2014: *Constellis Holdings*) – wird mehrfach als Sicherheitsproblem geschildert und in mehreren Kameraeinstellungen indirekt mit der deutschen Fahne in Verbindung gebracht, d.h. das Problem der Militärprivatisierung durch die US-Regierung – zusätzlich zur vorgenommenen Gegenüberstellung zum US-Militär – externalisiert.]



Abb. Nr. 178 – 0h 23min 45sek



Abb. Nr. 179 – 0h 23min 47sek



Abb. Nr. 180 – 0h 23min 51sek



Abb. Nr. 181 – 0h 24min 59sek

Dialogzitate (0h 23min 44sek – 0h 25min 13sek):

General Morrison: „God damn it, Hannibal, what do you want me to do? If this were my operation and you'd wanted it, you would have the mission!“

Colonel Smith: „You let Black Forest deploy on this and it's an international incident, I promise you. They're not soldiers, they're frat boys with trigger fingers! ...who's running the ground team?“

General Morrison: „Brock Pike.“

Colonel Smith: „Pike!? He's a thug. He's a cartoon character, come on!“

General Morrison: „Hannibal, we have been ordered – ordered, mind you – to stay out of Baghdad. Cut, dried, the end.“ [...]

Colonel Smith: „Russ, the boys and I can get this done – minus the bloodshed!“ [...]

[Anm. zu Abb. Nr. 182-185: Begegnung zwischen Colonel Smith und seinem Gegenspieler Brock Pike.]



Abb. Nr. 182 – 0h 25min 52sek

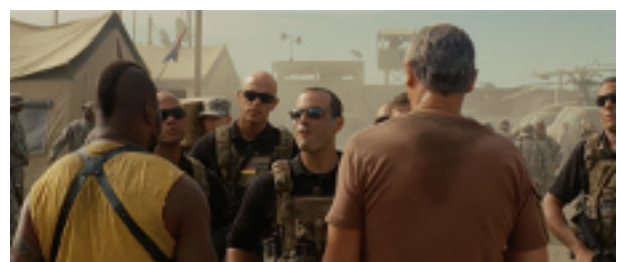


Abb. Nr. 183 – 0h 26min 0sek



Abb. Nr. 184 – 0h 26min 18sek

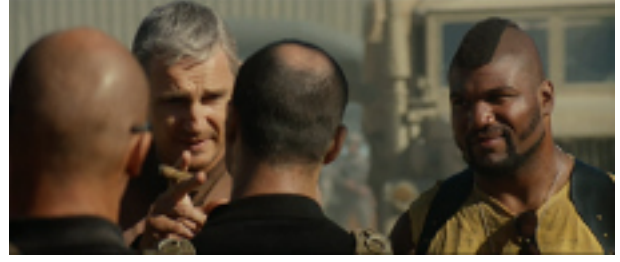


Abb. Nr. 185 – 0h 26min 33sek

Dialogzitate (0h 25min 52sek – 0h 26min 37sek):

Brock Pike: „Smith!“

Colonel Smith: „Pike.“

Brock Pike: „I understand you and your grunts are now stealing my gigs? I don't like that.“

Colonel Smith: „I figured you Black Forest guys would be busy installing a dictatorship or overthrowing a democracy somewhere.“

Brock Pike: „Haha! It's still the weekend, yet. That's nine-to-five stuff, pops.“

Colonel Smith: „Look at you clowns. You're not soldiers. You're assassins in polo shirts.“

Brock Pike: „Haha! We make in a week what you guys make in a year.“

Colonel Smith: „Cash don't buy guts, kid, or brains. And you're short on both. This is Morrisons Base. Bug out of my op[eration].“

[Anm. zu Abb. Nr. 186-191: Militärgerichtsverfahren und Aburteilung von Colonel Smiths Einheit.]



Abb. Nr. 186 – 0h 39min 9sek



Abb. Nr. 187 – 0h 39min 44sek



Abb. Nr. 188 – 0h 39min 48sek



Abb. Nr. 189 – 0h 40min 7sek

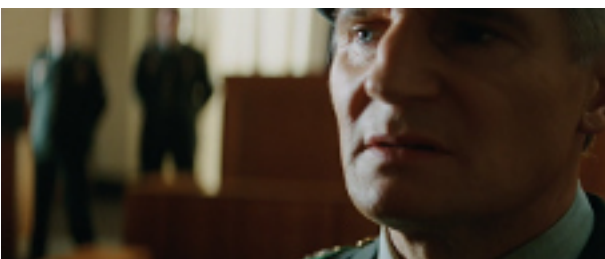


Abb. Nr. 190 – 0h 40min 15sek

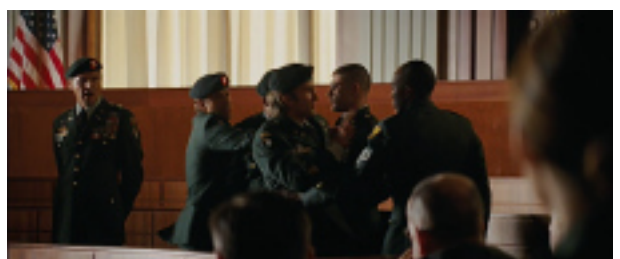


Abb. Nr. 191 – 0h 40min 19sek

Dialogzitat (0h 38min 54sek – 0h 40min 16sek):

Militärriichter 1: „Colonel, I've been around a long time. I've seen units like yours. They're outlaws. Units like that pose a direct threat to the fabric and fundamentals of our military.“

Colonel Smith: „Your Honors, why hasn't Black Forest been brought to trial?“

Militärriichter 2: „Black Forest and its personnel are not subject to military jurisdiction.“ [...]

Militärriichter 3: „In accordance with the Uniform Code of Military Justice, this court is rendering guilty verdicts for each member of this Alpha Unit, or A-Team, and mandating incarceration in separate maximum-security facilities for a period of up to ten years. You're all hereby stripped of formal rank and dishonorably discharged.“

Sergeant Baracus: „This is bullshit, man!“

Militärriichter 2: „This session is adjourned.“

Colonel Smith: „Disgraceful!“ [Tumult bricht aus]

Quelle:

The A-Team (USA 2010), Produktion: 20th Century Fox, DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb: 20th Century Fox Home Entertainment (2010), Laufzeit: ~114 min.

4. Darstellung des modernen Häuserkampfes und Thematisierung der Kriegsverbrechensproblematik in *American Sniper* (USA 2014):

[Anm. zum Bildgeschehen in Abb. Nr. 192-203: gezeigt wird das Vorrücken von US-amerikanischen Panzern und Infanterie in einer umkämpften irakischen Stadt. Zivilisten – eine Mutter und ihr minderjähriger Sohn – tauchen auf und entpuppen sich als Angreifer. Sie werden von der Hauptfigur, einem Scharfschützen der *US Navy Seals*, beim dem Versuch, eine Granate auf die vorrückenden US-Truppen zu werfen, erschossen.]



Abb. Nr. 192 – 0h 25min 49sek



Abb. Nr. 193 – 0h 26min 31sek



Abb. Nr. 194 – 0h 26min 32sek

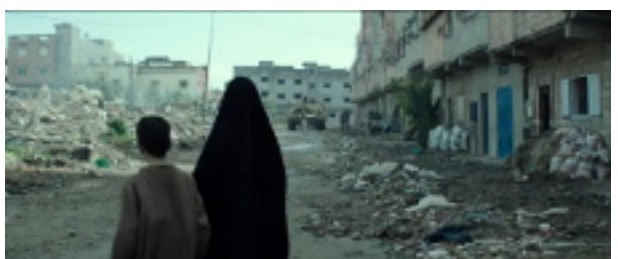


Abb. Nr. 195 – 0h 26min 50sek

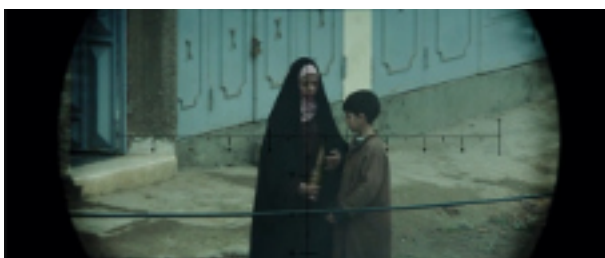


Abb. Nr. 196 – 0h 27min 2sek



Abb. Nr. 197 – 0h 27min 18sek



Abb. Nr. 198 – 0h 27min 27sek



Abb. Nr. 199 – 0h 27min 33sek



Abb. Nr. 200 – 0h 27min 37sek



Abb. Nr. 201 – 0h 27min 40sek



Abb. Nr. 202 – 0h 27min 45sek



Abb. Nr. 203 – 0h 27min 49sek

Dialogzitat (0h 26min 41sek – 0h 28min 10sek):

Scharfschütze: „Hold on, I got a women and a kid, 200 yards out, moving towards the convoy. Her arms aren't swinging - she's carrying something!“ [Pause] „She's got a grenade! She's got an RKG Russian gre-nade handing over to the kid!“

Offizier 1 (per Funk): „You say a woman and a kid?“

Scharfschütze: „You got eyes on this? You can confirm?“

Offizier 1 (per Funk): „Negative. You know your R.O.E. [Rules of Engagement, V.F.] - your call!“

Navy Seal: "Man, they'll fry you if you're wrong! They'll send your ass to Leavenworth [US-Bundesgefängnis, V.F.]."

Scharfschütze: [erschießt das Kind bevor es die Granate wirft]

Navy Seal: "Fuck that was gnarly!"

Scharfschütze: [erschießt die Frau bevor sie die Granate wirft]

Navy Seal: "Fuckin' evil bitch!"

Offizier 1 (per Funk): "Nice shooting Tex', hell of a call!"

Offizier 2 (per Funk): "Roger that. Good looking out, Navy."

Quelle:

American Sniper (USA 2014), Produktion: *Village Roadshow Pictures/Warner Bros.*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb: *Warner Home Video* (2015), Laufzeit: ~132 min.

Anhang Nr. 7

Nicht-narratives Product Placement am Beispiel der *007*-Franchise

Trotz des weitgehenden Festhaltens vieler Filmforscher – insbesondere von Vertretern biografischer, individualisierender, psychoanalytischer, neoformalistischer oder narratologischer Ansätze – an der Abgeschlossenheit des Einzelwerks, zeigen Praktiken wie das nicht-narrative Product Placement die Grenzen der These auf, dass eine Bildtonerzählung in der Bedeutungsanalyse als ein in sich geschlossenes, kohärentes Ganzes zu behandeln sei. Nicht-narratives Product Placement tritt dann auf, wenn ein bestimmtes Erzeugnis *ohne erkennbaren Bezug zum Handlungsgeschehen* auf der visuellen oder akkustischen Mitteilungsebene in den Vordergrund rückt. Diese Form der Produktplatzierung ist u.a. den steigenden Herstellungskosten geschuldet und zugleich effektiver als ein narratives Product Placement, das die Produkte von vornherein in der Handlung thematisiert und damit den Überraschungseffekt bei Erscheinen der Erzeugnisse im Filmnarrativ verringert (vgl. II.3.2).

1. Einstellungen und Einstellungssequenzen aus *007: Casino Royale* (USA/GB/CZ/D, 2006):

[Anm. zum Bildinhalt in Abb. Nr. 204-213: nacheinander werden die Handy-Modelle *Ericsson R600*, *Sony Ericsson K800i*, *Sony Ericsson W900* und *Sony Ericsson K600i* des Herstellers *Sony Ericsson* (seit 2012 *Sony Mobile Communications*) präsentiert.]



Abb. Nr. 204 – 0h 10min 13sek [*Ericsson R600*]



Abb. Nr. 205 – 0h 10min 14sek [*Ericsson R600*]



Abb. Nr. 206 – 0h 26min 12sek [*Sony Ericsson K800i*]



Abb. Nr. 207 – 0h 26min 15sek [*Sony Ericsson K800i*]



Abb. Nr. 208 – 0h 28min 14sek [*Sony Ericsson K800i*]

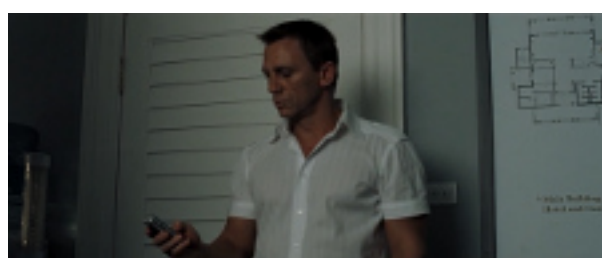


Abb. Nr. 209 – 0h 28min 2sek [*Sony Ericsson K800i*]



Abb. Nr. 210 – 0h 42min 14sek [Sony Ericsson W900]

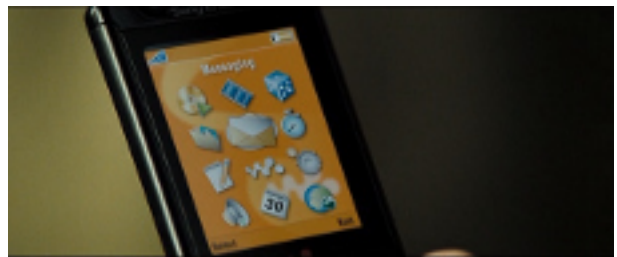


Abb. Nr. 211 – 0h 42min 15sek [Sony Ericsson W900]



Abb. Nr. 212 – 0h 53min 20sek [Sony Ericsson K600i]



Abb. Nr. 213 – 0h 53min 25sek [Sony Ericsson K600i]

[Anm. zum Handlungsgeschehen in Abb. Nr. 214-219: der Protagonist wird von seinen Widersachern vergiftet und verhindert den drohenden Herzstillstand durch den Einsatz eines Defibrillators, welcher mit Hilfe seines Handys (Modell Sony Ericsson K600i) bedient werden kann.]



Abb. Nr. 214 – 0h 53min 20sek



Abb. Nr. 215 – 0h 53min 25sek



Abb. Nr. 216 – 0h 53min 20sek



Abb. Nr. 217 – 0h 53min 25sek



Abb. Nr. 218 – 0h 53min 20sek



Abb. Nr. 219 – 0h 53min 25sek

Quelle:

007: Casino Royale (USA/GB/CZ/D 2006), Produktion: United Artists Corporation/Columbia Pictures Industries, DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb in Deutschland: Sony Pictures Home Entertainment, Laufzeit: ~139min.

2. Einstellungssequenz aus dem Kinofilm *007: Quantum of Solace* (USA/GB, 2008):

[Anm. zum Bildinhalt von Abb. Nr. 220-229: für das Handlungsgeschehen nicht relevante Fahrt mit dem Kleinwagen-Prototyp *Ford Ka* der zweiten Modellgeneration (Serienherstellung ab 2009). Das Erscheinen des Fahrzeug ist mittels einer weitgehend zusammenhängenden, insgesamt mehr als dreißig Sekunden dauernden Einstellungssequenz in die Handlung eingebettet. Nimmt man verschiedene Details zum filmhandwerklichen Einsatz von Beleuchtung, Farbfiltern, Kameraperspektive und Schnitt hinzu, so wurde hiermit im Grunde ein Pkw-Werbespot in die Bildtonerzählung *007: Quantum of Solace* integriert.]



Abb. Nr. 220 – 0h 20min 30sek



Abb. Nr. 221 – 0h 20min 31sek



Abb. Nr. 222 – 0h 20min 42min



Abb. Nr. 223 – 0h 21min 28sek



Abb. Nr. 224 – 0h 21min 29sek



Abb. Nr. 225 – 0h 21min 32sek



Abb. Nr. 226 – 0h 21min 34sek

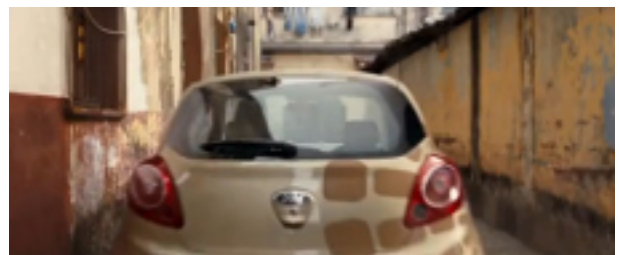


Abb. Nr. 227 – 0h 22min 4sek



Abb. Nr. 228 – 0h 22min 29sek

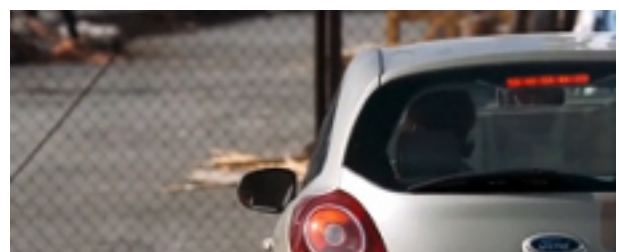


Abb. Nr. 229 – 0h 22min 55sek

Quelle:

007: Quantum of Solace (USA/GB/CZ/D 2006), Produktion: *United Artists Corporation/Columbia Pictures Industries*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb in Deutschland: *Sony Pictures Home Entertainment*, Laufzeit: ~106min.

Anhang Nr. 8

„Build the wall!“ – Exkurs zur Fusion von audiovisueller Populärkultur und Politik

Aus den Vorwahlen der Republikanischen Partei der USA (GOP) zur Nominierung ihres Präsidentschaftskandidaten ging der Multimillionär Donald J. Trump im Frühling 2016 siegreich hervor. Bei Trump handelt es sich jedoch nicht um einen Berufspolitiker, sondern um einen Unternehmer und TV-Entertainer (diverse Gastauftritte in *Wrestling*-Schaukämpfen, häufige Mitwirkung in TV-Unterhaltungssendungen, Hauptrolle in der Fernsehshow *The Apprentice* u.ä.). Trotz geringer politischer, makroökonomischer und administrativer Vorkenntnisse gelang es Donald Trump in diesen Vorwahlen, sich gegen politisch einflussreiche Kandidaten wie den Gouverneur von Florida Jeb Bush oder den aufstrebenden Senator Marco Rubio durchzusetzen. Trumps Erfolg beruht u.a. auf dem Einsatz einer besonders einfachen und polarisierenden Sprache, dem Fokus auf aktuelle und zugleich emotionalisierende Themen, dem Rückgriff auf eine plakative Motivik und Metaphorik, sowie insgesamt auf dem Abrufen verbreiteter „populistischer“ Stimmungen. Doch der überraschend schnell sich abzeichnende und eindeutige Erfolg des Laienpolitikers Trump beruht – ähnlich wie in den Fällen des Ex-US-Präsidenten Ronald Reagan und des Ex-Gouverneurs von Kalifornien Arnold Schwarzenegger – wahrscheinlich auch auf der Parallelität von Themen und Motiven in zwei nicht direkt benachbarten Sphären: der Politik einerseits und der Populärkultur andererseits. Das Einsickern von prägnanten und emotional aufgeladenen populärkulturellen Motiven aus den Produktionsfeldern Literatur, Fernsehen und Kino in den gesellschaftlichen Diskurs bot einem Kandidaten wie Donald Trump die Möglichkeit, die verschiedenen, im Alltag bereits weit verbreiteten und hochaktuellen, zugleich bereits plastisch „ins Bild“ gesetzten und damit zusätzlich emotional aufgeladenen Fiktions-/Narrationsinhalte für die eigene politische Kampagne zu nutzen. Die folgende medienübergreifende Materialsammlung dient dem Zweck, einige belastbare Hinweise auf den allgemeinen, wahrscheinlich schon seit längerem sich vollziehenden Prozess eines allmählichen Zusammenwachsens von Unterhaltungsproduktion und politischem Meinungsbildungsprozess vorzulegen.

1. Beschreibung der großen Mauer („the Wall“) in der international erfolgreichen Fantasy-Romanreihe *A Song of Ice and Fire* von George R. R. Martin:

„[...] above the soldier pines and oaks and ash and sentinels stood the Wall, the ice pale and glimmering beneath the dust and dirt that pocked its surface. [...] The Wall was often said to stand seven hundred feet high [...]. Before them, the ice rose sheer from out of the trees like some immense cliff, crowned by wind-carved battlements that loomed at least eight hundred feet high, perhaps nine hundred in spots. [...] Brandon the Builder had laid his huge foundation blocks along the heights wherever feasible, and hereabouts the hills rose wild and rugged. Sweeping in over one huge humped hill, the ice dipped down into a valley, climbed the knife edge of a long granite ridgeline for a league or more, ran along a jagged crest, dipped again into a valley deeper still, and then rose higher and higher, leaping from hill to hill as far as the eye could see, into the mountainous west. [...] though the top of the Wall loomed eight hundred feet above the forest floor, a good third of that height was earth and stone rather than ice [...].“ (S. 405-406)

„[...] now the wildlings answered, not with one horn but with a dozen, and with drums and pipes as well. *We are come*, they seemed to say, *we are come to break your Wall, to take your lands and steal your daughters*. [...] The Wall was too big to be stormed by any conventional means; too high for ladders or siege towers, too thick for

battering rams. [...] You could climb over [...] but only if you were strong and fit and sure-handed, and even then you might end up like Jarl, impaled on a tree. *They must take the gate, or they cannot pass.* [Herv. i. O.]“ (S. 871-872)

Quelle:

George R. R. Martin: *A Storm of Swords. Book Three of A Song of Ice and Fire* (New York, 2000).

2. Kameraeinstellungen, Einstellungssequenzen und Dialoge aus dem Kinofilm *Doomsday* (USA/GB, 2008):



Abb. Nr. 230 – 0h 2min 29sek



Abb. Nr. 231 – 0h 3min 24sek



Abb. Nr. 232 – 0h 4min 18sek



Abb. Nr. 233 – 0h 4min 29sek



Abb. Nr. 234 – 0h 4min 45sek



Abb. Nr. 235 – 0h 4min 50sek



Abb. Nr. 236 – 0h 4min 51sek

[Handlung Abb. Nr. 230- 236: infizierte und nichtinfizierte Zivilisten versuchen nach dem Ausbruch einer tödlichen Seuche, sich aus der Quarantänezone zu retten. Eine Metallmauer und ein von Soldaten gut verteidigtes Tor verhindern ihr Entkommen.]

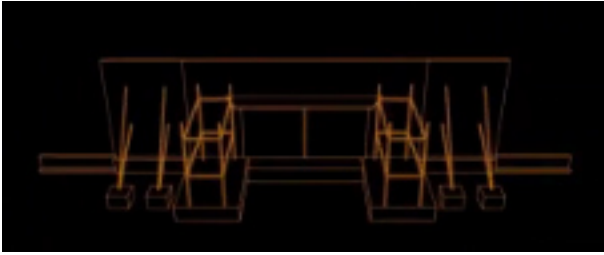


Abb. Nr. 237 – 0h 6min 15sek

Kommentar aus dem Off:
„The wall stood fourty feet high...“



Abb. Nr. 238 – 0h 6min 17sek

Kommentar aus dem Off:
„... clad in steel armor plating.“



Abb. Nr. 239 – 0h 6min 36-45sek (lange Einstellung mit tricktechnisch aufbereiteter Kamerafahrt)

Kommentar aus dem Off:
„The idea was simple: Nobody came out and nobody went in.“

Quelle:

Doomsday (USA 2008), Produktion: *Crystal Sky Pictures* u.a., DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb: *Universal Studios Home Entertainment*, Laufzeit: ~108 min.

3. Kameraeinstellungen, Einstellungssequenzen und Dialoge aus dem Kinofilm *World War Z* (USA, 2013):

[Handlung Abb. Nr. 240-255: Scharen Infizierter werden mit Hilfe eines großen Walls und streng kontrollierter Zugänge am Eindringen nach Jerusalem gehindert; doch in einem kurzen Moment der Unachtsamkeit des Wachpersonals können sie die Wehranlagen dennoch überwinden.]



Abb. Nr. 240 – 0h 58min 24sek



Abb. Nr. 241 – 0h 58min 29sek



Abb. Nr. 242 – 0h 58min 40sek

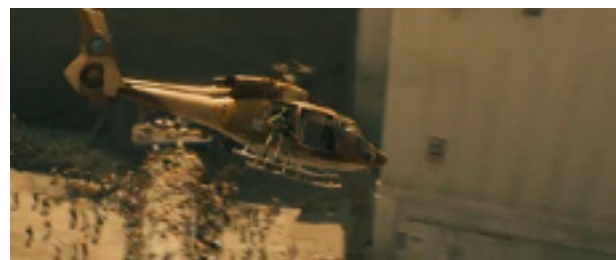


Abb. Nr. 243 – 0h 58min 46sek



Abb. Nr. 244 – 0h 58min 50sek



Abb. Nr. 245 – 0h 58min 51sek



Abb. Nr. 246 – 0h 59min 28sek



Abb. Nr. 247 – 0h 59min 40sek



Abb. Nr. 248 – 0h 59min 59sek

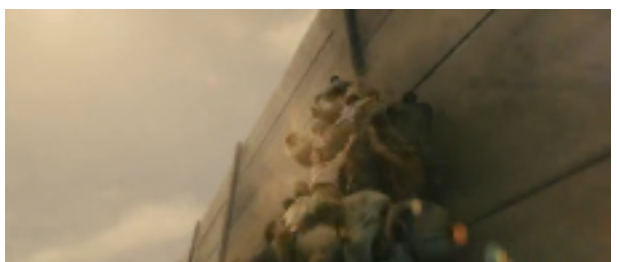


Abb. Nr. 249 – 1h 0min 8sek

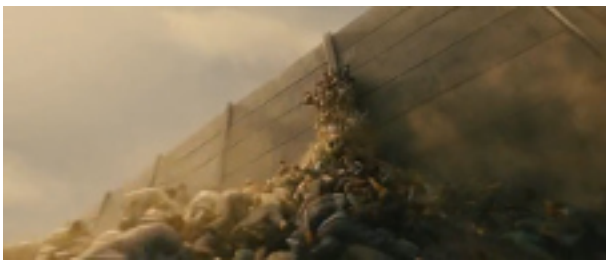


Abb. Nr. 250 – 1h 0min 10sek

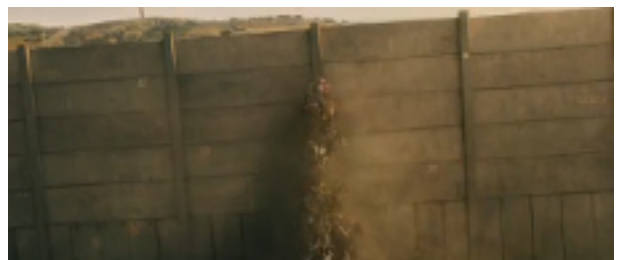


Abb. Nr. 251 – 1h 0min 24sek



Abb. Nr. 252 – 1h 0min 31sek



Abb. Nr. 253 – 1h 0min 35sek



Abb. Nr. 254 – 1h 0min 47sek



Abb. Nr. 255 – 1h 1min 10sek

Quelle:

World War Z (USA 2013), Produktion: *Paramount Pictures* u.a., DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb: *Paramount Pictures Home Entertainment*, Laufzeit: ~116 min.

4. Einstellungssequenzen und Dialoge aus der TV-Serie *The Walking Dead* (USA, 2011-15):

4.1 Staffel 6/Episode 1 *First Time Again* (Erstausstrahlung am 11.10.2015)

[Bildinhalt Abb. Nr. 256-259: Infizierte (“Walkers“) ziehen über das Land und belagern Siedlungen.]



Abb. Nr. 256 – 1h 23min 13sek



Abb. Nr. 257 – 1h 3min 14sek

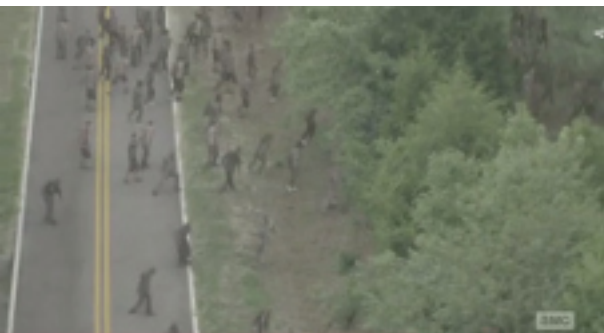


Abb. Nr. 258 – 1h 3min 50sek

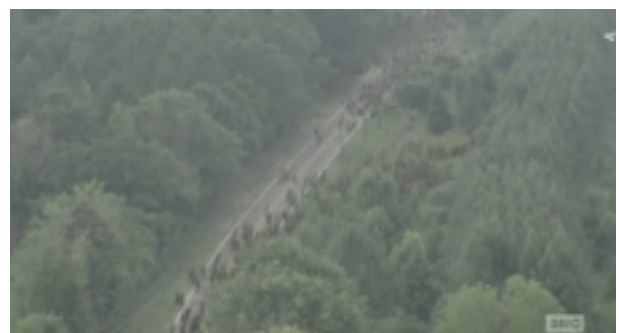


Abb. Nr. 259 – 1h 3min 57sek

4.2 Staffel 6/Episode 2 *JSS* (Erstausstrahlung am 18.10.2015)

[Bildinhalt von Abb. Nr. 260-261: Darstellung des relativ sicheren Lebens im Schutz eines hohen Blechwalls]



Abb. Nr. 260 – 0h 10min 58sek

[Dialog: „The wall needs to go up!“]



Abb. Nr. 261 – 0h 13min 29sek

4.3 Staffel 6/Episode 5 *Now* (Erstausstrahlung am 8.11.2015)



Abb. Nr. 262 – 0h 2min 44sek



Abb. Nr. 263 – 0h 2min 48sek



Abb. Nr. 264 – 0h 2min 57sek



Abb. Nr. 265 – 0h 3min 56sek



Abb. Nr. 266 – 0h 11min 12sek



Abb. Nr. 267 – 0h 28min 21sek



Abb. Nr. 268 – 0h 28min 47sek

(4.4) Staffel 6/Episode 7 *Heads Up* (Erstausstrahlung am 22.11.2015)



Abb. Nr. 269 – 0h 18min 47sek

Quelle:

Private Mitschnitte der Erstausstrahlungen von *The Walking Dead* (USA 2011-2016), Produktion: *American Movie Classics Studios*, Laufzeit pro Folge: ~45 min.

5. Kameraeinstellungen, Einstellungssequenzen und Dialoge aus diversen Folgen der TV-Serie *Game of Thrones* (USA, 2011-2015):

5.1 Staffel 1/Episode 1 *Winter Is Coming* (Erstausstrahlung am 07.04.2011)



Abb. Nr. 270 – 0h 1min 4sek



Abb. Nr. 271 – 0h 4min 7sek

[Handlung: Eine Patrouille der *Night's Watch* rückt aus. Die Einstellung zeigt die große Mauer und ihr einziges Tor.]

5.3 Staffel 5/Episode 6 *The Dance of Dragons* (Erstausstrahlung am 22.06.2015)

[Handlung: Nachdem einige der „Wildlinge“ eingewilligt haben, das Tor unbewaffnet zu passieren und sich dem Kampf gegen die herannahende Armee übernatürlicher Feinde anzuschließen, wird ihnen das Tor geöffnet und Durchlass gewährt.]



Abb. Nr. 272 – 0h 4min 28sek

[Wildlinge vor dem Tor.]



Abb. Nr. 273 – 0h 4min 51sek

[Untersicht auf die Brustwehr des Eiswalls.]



Abb. Nr. 274 – 0h 4min 57sek

[Untersicht auf die Mauerwache.]



Abb. Nr. 275 – 0h 5min 17sek

[Aufsicht auf die Wildlinge vor dem Eiswall.]



Abb. Nr. 278 – 0h 5min 36sek

[Das Tor öffnet sich (Außenperspektive).]



Abb. Nr. 279 – 0h 5min 38sek

[Das Tor öffnet sich (Innenperspektive).]



Abb. Nr. 280 – 0h 5min 44sek

[Nachdem sie ihre Waffen niederlegen, wird den Wildlingen Einlass gewährt.]



Abb. Nr. 281 – 0h 6min 0sek

Quelle:

Game of Thrones (USA 2011-16), Produktion: *Home Box Office* u.a., DVDs mit den ungekürzten Fernsehserienfolgen, Vertrieb: *HBO Home Entertainment*, Laufzeit pro Folge: ~55 min.

6. Aussage von Donald J. Trump während der ersten republikanischen Debatte zur Vorauswahl des Kandidaten der GOP:

Fox News-Moderator Chris Wallace:

„Mr. Trump, it has not escaped anybody’s notice that you say that the Mexican government [...] is sending criminals – rapists, drug dealers – across the border. [...] you have repeatedly said that you have evidence that the Mexican government is doing this, but... that evidence you have refused or declined to share. Why not use this first Republican presidential debate to share your proof with the American people?“

Donald J. Trump:

„So, if it weren’t for me, you wouldn’t even be talking about illegal immigration, Chris. You wouldn’t even be talking about it. [Beifall] This was not a subject that was on anybody’s mind until I brought it up at my announcement. And I said, Mexico is sending. [...] The fact is, since then, many killings, murders, crime, drugs pouring across the border, our money going out and the drugs coming in. And I said: we need to build a wall! And it has to be built quickly! And I don’t mind having a big beautiful door in that wall so that people can come into this country legally. But we need [...] to build a wall, we need to keep illegals out.“

Quelle:

Fox News' prime-time presidential debate, Videoaufzeichnung der TV-Live-Übertragung der ersten republikanischen Kandidatendebatte vom 7. August 2015, Video-Upload auf der Webseite des Fernsehsenders *www.foxnews.com* [URL: <http://video.foxnews.com/v/4406746003001/watch-a-replay->

of-fox-news-prime-time-presidential-debate/?#sp=show-clips], Gesamtlänge 1h:49m:12s, hier 0h:23m:45s bis 0h:25m:27s (Dialogzitate nach Protokoll d. Verfassers), zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

7. Aus einer Rede von Donald J. Trump vom 19.08.2015 in Derry (New Hampshire/USA):

„I will build the greatest wall that you've ever seen. [...] actually, it will even look great. I already know what it should look like [...]. And then they say: You can't build a wall! It's too big, it's too... it doesn't work. Well, 3,000 years ago, right? The Great Wall of China was built. We'd like to have that wall. That wall – nobody gets through! That I can tell you. And that's 13,000 miles, right? [...] did it take them 500 years? In all fairness, a pretty long time. [...]

In Mexico, they were complaining it doesn't work! Now they have these walls built. They said people go over these walls with a ladder. Do you know how tall the wall is? It's like this, it is not a wall. It is a little fence. And people put up a ladder that they buy at home depot and they go over the wall, jump and that's the end of it. [...] I'm talking about a wall. [...] Did you ever see [...] the plank for parking garages? Ok... as an example. You know, not a big deal. I'm a great builder. What do I best in life? [...] I build. Your infrastructure is crumbling. Isn't it nice to have a builder? A real builder.

So... you take precast plank. It comes 30 feet long, 40 feet long, 50 feet long. You see the highways where they can span 50, 60 feet, even longer than that, right? [...] Just perfect. I want it to be so beautiful 'cause maybe someday they gonna call it 'The Trump Wall', maybe. So I have to make sure it's beautiful, right? I'll be very proud of that wall. If they'll call it 'The Trump Wall', it has to be beautiful. And you put that plank up and you dig your footings. [...] there's no ladder going over that. If they ever get up there, they're in trouble, because here's no way to get down – maybe a rope.“

Quelle:

RealClearPolitics (RCP) - Opinion, News, Analysis, Videos and Polls – realclearpolitics.com (Internet-Portal), 19.08.2015, [URL: http://www.realclearpolitics.com/video/2015/08/19/trump_on_border_maybe_theyll_call_it_the_trump_wall.html], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

8. „Illegal Immigration - Donald J. Trump for President“ – Transkription der Videoansprache von Donald J. Trump (bei dieser Quelle handelt es sich um ein auf dem offiziellen Internetportal seiner Präsidentschaftskampagne eingebettetes Youtube-Video vom 26.01.2016):

„We don't have a country if we don't have borders. We will build a wall – it will be a great wall! It will do what it's supposed to do: keep illegal immigrants out! Now with that said, we're going to have a beautiful big door right in the middle of that wall and people are going to come into our country and they're going to come in legally and we want people to come in and we want to treat people fairly but we either have a country or we don't! We need a border, we need a wall! I took tremendous amount of heat when I started talking about illegal immigration. I turned out to be right! Now everybody's talking about it but they still don't get it. We have to stop the inflow of illegals coming into our country. It has to be stopped! It has to be stopped now!“

Quelle:

Trump – Make America Great Again! (Internet-Portal), 2015/16 [URL: <https://www.donaldjtrump.com/issues>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019. Die Quelle findet sich als Internet-Link auf ein Video des Youtube-Kanals *Donald J. Trump for President* [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=khD3gJGLvQo>], Gesamtlänge 00m:56s, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

9. Screenshots aus dem Wahlwerbevideo „Great Again“ von Donald Trump vom Januar 2016:



Abb. Nr. 282 – 0min 20sek: (Syrische) Flüchtlinge an einer Mauer (vermutlich in der Türkei).



Abb. Nr. 283 – 0min 22sek: Flüchtlinge nähern sich der spanischen Grenze bei Ceuta (Nordafrika).

Quelle:

Youtube-Kanal *PoliticalTurkey1* [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=itsSDhgKwhw>], Screenshot bei 00m:21s, Gesamtlänge 00m:30s, zuletzt eingesehen am 17.06.2016. Das Video wurde ursprünglich auf der Webseite *Trump – Make America Great Again!* hochgeladen, jedoch noch im Jahr 2016 wieder entfernt.

10. Auszug aus dem Parteiprogramm der GOP für die US-Präsidentschaftswahl am 8. November 2016:

„In a time of terrorism, drug cartels, human trafficking, and criminal gangs, the presence of millions of unidentified individuals in this country poses grave risks to the safety and sovereignty of the United States. Our highest priority, therefore, must be to secure our borders and all ports of entry and to enforce our immigration laws. That is why we support building a wall along our southern border and protecting all ports of entry. The border wall must cover the entirety of the southern border and must be sufficient to stop both vehicular and pedestrian traffic.“

Quelle:

Republican Platform Committee (Hrsg.): *Republican Platform 2016* (Cleveland, 2016), in: *Grand Old Party GOP – www.gop.com* (Online-Portal, 2016), [URL: <https://www.gop.com/the-2016-republican-party-platform/>], direkter Link zum Wahlprogramm [URL: [https://prod-static-ngop-pbl.s3.amazonaws.com/media/documents/DRAFT_12_FINAL\[1\]-ben_1468872234.pdf](https://prod-static-ngop-pbl.s3.amazonaws.com/media/documents/DRAFT_12_FINAL[1]-ben_1468872234.pdf)], PDF-Dokument mit den Seitenzahlen 1-66, zuletzt eingesehen am 07.12.2019, S. 26.

11. Einstellungen und Dialoge aus der TV-Serie *Fear the Walking Dead* (USA, 2015-16):

Staffel 2/Episode 13 *Date of Death* (Erstausstrahlung 25.09.2016)

[Bildinhalt Abb. Nr. 284-287: Mexikaner und andere Überlebende drängen sich am Tor des provisorischen Wehrwalls zusammen]



Abb. Nr. 284 – 0h 0min 47sek



Abb. Nr. 285 – 0h 0min 49sek



Abb. Nr. 286 – 0h 1min 10sek



Abb. Nr. 287 – 0h 2min 9sek

Dialogzitate (u. Untertitel) (1min 6sek - 1min 39sek):

[Ton/Geräusch: bedrohliche Synthesizer-Begleitmusik]

Madison: „I'm sorry“

Mexikanerin 1: (ans Tor gedrängt) „Please, let us in!“

Elena: „We can't let you in. We're sorry.“

Mexikanerin 2: (ans Tor gedrängt) „What will happen to my son?“

Elena: „We will figure something out.“

Mexikaner: (ans Tor gedrängt) „We have nothing and you have that castle.“

Alicia: „I know... I know.“

Mexikaner: (ans Tor gedrängt) „You even have power! [Pause] Please!“ [...]

Madison: „I'm so sorry. I'm sorry.“

Quelle:

Private Mitschnitte der Erstausstrahlungen von *Fear the Walking Dead* (USA 2015-2016), Produktion: *American Movie Classics Studios*, Laufzeit pro Folge: ~45 min.

12. Einstellungen und Texteinblendungen aus dem ersten Trailer zum Kinofilm *The Great Wall* (2017), ausgestrahlt ab dem 27. Juli 2016:

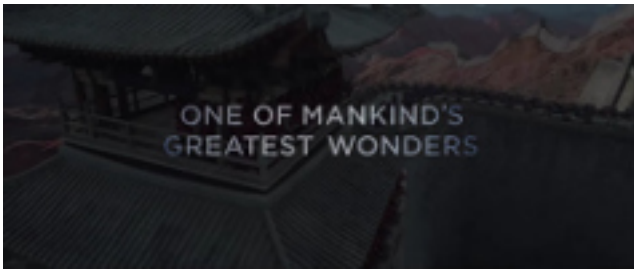


Abb. Nr. 288 – 0min 19sek

[Texteinblendung: „*One of mankind's greatest wonders*“]



Abb. Nr. 289 – 0min 22sek

[Texteinblendung: „*1700 years to build*“]



Abb. Nr. 290 – 0min 23sek

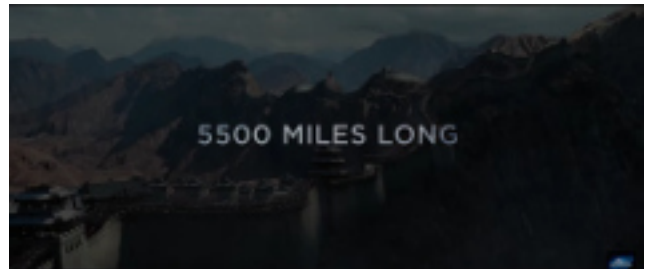


Abb. Nr. 291 – 0min 28sek

[Texteinblendung: „*5500 miles long*“]



Abb. Nr. 292 – 0min 40sek



Abb. Nr. 293 – 1min 10sek



Abb. Nr. 294 – 1min 16sek



Abb. Nr. 295 – 1min 25sek

Quelle:

The Great Wall – Official Trailer 1 (Universal Pictures) HD (28.07.2016), in: Youtube-Kanal Universal Pictures UK [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6SKI9rgqFck>], Laufzeit: 90 sek., zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

Literatur- und Quellenverzeichnis

(1) Primärquellen

Filmtheoretische Schriften

- Albersmeier**, Franz-Josef: *Filmtheorien in historischem Wandel*, in: ders. (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), 5. Auflage, S. 3-29.
- Altman**, Rick: *Film/Genre* (London, 1999).
- Anderson**, Joseph/Anderson, Barbara: *The Case for an Ecological Metatheory*, in: David Bordwell/Noël Carroll (Hrsg.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison, 1996), S. 347-367.
- ders., zit. n. Alissa Quart: *David Bordwell Blows the Whistle on Film Studies*, in: *Lingua franca – The Review of Academic Life*, Jg. 10 Heft 2 (März 2000), S. 34-43.
- Astruc**, Alexandre: *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter*, in: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute* (München, 1964), erstmals 1948 veröffentlicht, S. 111-115.
- Arnheim**, Rudolf: *Der tönende Film*, in: ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs* (München u.a., 1977), erstmals 1928 veröffentlicht, S. 58-61.
- ders.: *Stil und Stumpsinn im Film*, in: ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs* (München u.a., 1977), erstmals 1932 veröffentlicht, S. 133-135.
- ders.: *Film als Kunst. Mit einem Vorwort zur Neuauflage. Nachwort zur Taschenbuchausgabe von Helmut H. Diederichs* (Frankfurt a. M., 1979), erstmals 1932 veröffentlicht.
- ders.: *Film und Funk*, in: ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs* (München u.a., 1977), erstmals 1933 veröffentlicht, S. 22-24.
- ders.: *Stil*, in: ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs* (München u.a., 1977), erstmals 1934 veröffentlicht, S. 140-141.
- ders.: *Der Filmkritiker von morgen*, in: Rudolf Arnheim: *Kritiken und Aufsätze zum Film. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs* (München u.a., 1977), erstmals 1935 veröffentlicht, S. 172-176.
- ders.: *Das Kino und die Masse*, in: *montage/av* Jg. 9, Heft 2 (2000), S. 47-54, erstmals veröffentlicht im Jahr 1949.
- Balázs**, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner* (Frankfurt a. M., 2001), erstmals im Jahr 1924 veröffentlicht.
- ders.: *Schriften zum Film, Band 2: Der Geist des Films, Artikel und Aufsätze 1926-1931. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch* (Budapest, 1984), das Buch *Der Geist des Films* wurde 1930 erstmals veröffentlicht.
- ders.: *Zur Kunstphilosophie des Films*, in: Karsten Witte (Hrsg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik* (Frankfurt a. M., 1972), erstmals 1938 veröffentlicht, S. 149-170.
- ders.: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (Wien, 1972), 4. Aufl., erstmals 1949 veröffentlicht.
- Barthes**, Roland: *Éléments de sémiologie* [S. 91-135], in: *Communications*, Nr. 4 (1964).
- ders.: *Rhétorique de l'image* [S. 40-51], in: *Communications*, Nr. 4 (1964).
- Bateman**, John A./Schmidt, Karl-Heinrich: *Multimodal Film Analysis: How Films Mean* (New York u.a., 2012).
- Bazin**, André: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films* (Köln, 1975), erstmals 1958 veröffentlicht.
- Beilenhoff**, Wolfgang: *Filmtheorie und -praxis der russischen Formalisten*, in: ders. (Hrsg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen* (München, 1974), S. 139-147.
- Beyfuß**, Edgar: *Grundzüge einer Dramaturgie des Films* (Berlin, 1925).
- Bienk**, Alice: *Filmsprache - Einführung in die interaktive Filmanalyse* (Marburg, 2008).
- Bitomsky**, Hartmut: *Die Röte des Rots von Technicolor. Kinorealität und Produktionswirklichkeit* (Darmstadt u.a., 1972)
- Boll**, Uwe: *Die Gattung Serie und ihre Genres*, Dissertation (Aachen, 1994).
- Bordwell**, David: *The Films of Carl-Theodor Dreyer* (Berkeley u.a., 1981).
- ders.: *Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema*, in: *Iris – A Journal of Theory on Image and*

- Sound*, Nr. 1, H. 1 (1983), S. 5-18.
- ders.: *Narration in the Fiction Film* (Madison, 1985).
 - ders./Kristin Thompson: *Toward a Scientific Film History?*, in: *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 10, Nr. 3 (Sommer 1985), S. 224-237.
 - ders./Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York, 1985).
 - ders.: *ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative*, in: *Cinema Journal*, Vol. 27, Nr. 3 (Frühling 1988), S. 5-20.
 - ders.: *Ozu and the Poetics of Cinema* (Princeton, 1988).
 - ders.: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge/Mass., 1989).
 - ders.: *Historical Poetics of Cinema*, in: R. Barton Palmer (Hrsg.): *The Cinematic Text. Methods and Approaches* (New York, 1989), S. 369-398.
 - ders.: *A Case for Cognitivism*, in: *Iris – A Journal of Theory on Image and Sound*, Nr. 9 (Frühling 1989), S. 11-40.
 - ders.: *A Case for Cognitivism: Further Reflections*, in: *Iris – A Journal of Theory on Image and Sound*, Nr. 11 (Sommer 1990), S. 107-112.
 - ders./Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction* (New York u.a., 1993), 4. Auflage.
 - ders./Kristin Thompson: *Technological Change and Classical Film Style*, in: Tino Balio (Hrsg.): *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939* (New York u.a., 1993), S. 109-141.
 - ders.: *Film Interpretation Revisited*, in: *Film Criticism*, Vol. XVII. Nr. 2-3 (1993), S. 93-119.
 - ders.: *DIE HARD und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos*, in: Andreas Rost (Hrsg.): *Der schöne Schein der Künstlichkeit* (Frankfurt, a. M., 1995).
 - ders./Noël Carroll (Hrsg.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison, 1996).
 - ders.: *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, in: David Bordwell/Noël Carroll (Hrsg.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison, 1996), S. 3-36.
 - ders.: *On the History of Film Style* (Harvard, 1999), 2. Auflage.
 - ders./Kristin Thompson: *Film History: An Introduction* (Boston, 2003), 2. Auflage.
 - ders.: *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte* (Frankfurt a. M., 2006), 3. Auflage.
 - ders.: *The McGraw-Hill Film Viewer's Guide* (New York, 2006).
 - ders.: *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (Berkeley u.a., 2006).
 - ders.: *Poetics of Cinema* (New York, 2008).
 - ders.: *Bazins Lektionen: Sechs Pfade zu einer Poetik*, in: *montage/av*, Jg. 18, H. 1 (2009), S. 109-128.
 - ders.: *Reinventing Hollywood. How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling* (Chicago u.a., 2017).
- Branigan**, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (New York u.a., 1984).
- Braudy**, Leo/Cohen, Marshall (Hrsg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 2004), 6. Auflage.
- ders.: *Genre: The Conventions of Connection*, in: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hrsg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 1985), 3. Auflage, der Beitrag wurde im Jahr 1976 erstmals veröffentlicht, S. 411-433.
- Braidt**, Andrea B.: *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung* (Marburg, 2008).
- Brüssel**, Stephan: *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte* (Berlin u.a., 2014).
- Bronfen**, Elisabeth/Grob, Norbert: *Hollywoods Zauber*, in: Elisabeth Bronfen/Norbert Grob (Hrsg.): *Stilgeschichte des Films: Classical Hollywood* (Stuttgart, 2013), S. 11-76.
- Buscombe**, Edward: *The Idea of Genre in the American Cinema*, in: Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genre Reader IV* (Austin, 2012), 4. Aufl., S. 22, der Beitrag wurde im Jahr 1970 erstmals veröffentlicht, S. 12-26.
- Carroll**, Noël: *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York, 1988)
- ders.: *Prospects for Theory: A Personal Assessment*, in: David Bordwell/Noël Carroll (Hrsg.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison, 1996), S. 37-68,
 - ders.: *The Power of Movies*, in: Noël Carroll (Hrsg.): *Theorizing the Movie Image* (Cambridge, 1996), S. 78-93.
- Casetti**, Francesco: *Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag*, in: *montage/av*, Jg. 10, H. 2 (2001), S. 155-172.
- Chatman**, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (London u.a., 1978).
- Cohen-Séat**, Gilbert: *Le discours filmique* [S. 37-49], in: *Revue internationale de filmologie*, Nr. 5 (1949).
- ders.: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie* (Paris, 1958), 2. unveränderte Auflage, die Erstauflage erschien 1946.
- Costanzo**, William: *World Cinema Through Global Genres* (Malden u.a., 2014).
- Dadek**, Walter: *Die Filmwirtschaft. Grundriss einer Theorie der Filmökonomik* (Freiburg i. B., 1957).

- ders.: *Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie* (München u.a., 1968).
- Deleyto**, Celestino: *Focalisation in Film Narrative*, in: *Atlantis*, Vol. 13, Nr. 1-2 (November 1991), S. 159-177.
- Eco**, Umberto: *Die Gliederung des filmischen Code*, in: Friedrich Knilli (Hrsg.): *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme* (München, 1971), S. 70-93.
- ders.: *On the Contribution of Film to Semiotics*, in: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hrsg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 1985), 3. Auflage, S. 194-208.
- ders.: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur* (Frankfurt a. M., 1986).
- ders.: *Einige Proben: Der Film und das Problem der zeitgenössischen Malerei*, in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), 5. Auflage, S. 305-320.
- Eisenstein**, Sergej M.: *Montage der Attraktionen* [S. 58-69], in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), erstmals 1923 veröffentlicht.
- ders./Pudowkin, Wsewolod I./Alexandrow, Grigorij W.: *Manifest zum Tonfilm*, in: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 1979), erstmals 1928 veröffentlicht, S. 42-44.
- ders.: *Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form*, in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), erstmals 1929 veröffentlicht, S. 275-304.
- ders.: *Drehbuch? Nein: Kino-Novelle!*, in: Karsten Witte (Hrsg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik* (Frankfurt a. M., 1972), erstmals 1930 veröffentlicht, S. 96-98.
- ders.: *»E!« Zur Reinheit der Kinosprache*, in: Karsten Witte (Hrsg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik* (Frankfurt a. M., 1972), erstmals 1934 veröffentlicht, S. 99-112.
- Eisner**, Lotte: *Die dämonische Leinwand* (Frankfurt a. M., 1980) 2. Auflage, erstmals veröffentlicht 1955.
- Ejchenbaum**, Boris M.: *Probleme der Filmstilistik*, in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), S. 97-137.
- Faulstich, Ingeborg/ Faulstich, Werner**: *Modelle der Filmanalyse* (München, 1977).
- Faulstich, Werner**: *Grundkurs Filmanalyse* (München, 2002).
- Feldmann**, Erich: *Der Film als Kulturfaktor*, in: Erich Feldmann/Walter Hagemann (Hrsg.): *Der Film als Beeinflussungsmittel. Vorträge und Berichte der 2. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Filmwissenschaft* (Emsdetten, 1955), S. 25-48.
- Felix**, Jürgen: *Autorenkino*, in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne – Film – Theorie* (Mainz, 2007), 3. Auflage, S. 13-61.
- Fülöp-Miller**, René: *Das amerikanische Kino*, in: Joseph Gregor/René Fülöp-Miller (Hrsg.): *Das amerikanische Theater und Kino. Zwei kulturgeschichtliche Abhandlungen* (Zürich u.a., 1931), S. 57-107.
- Gad**, Urban: *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele* (Berlin, 1920).
- Genette**, Gérard: *Figures III* (Paris, 1972).
- Gledhill**, Christine: *Genre*, in: Pam Cook (Hrsg.): *The Cinema Book* (London, 1985), S. 58-64.
- Griem**, Julika/Voigts-Virchow, Eckart: *Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen*, in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier, 2002), S. 155-183.
- Grodal**, Torben: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Oxford, 1997).
- Hagemann**, Walter: *Die Bestandteile der filmischen Aussageweise*, in: Erich Feldmann/Walter Hagemann (Hrsg.): *Der Film als Beeinflussungsmittel. Vorträge und Berichte der 2. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Filmwissenschaft* (Emsdetten, 1955), S. 11-33.
- ders.: *Der Film. Wesen und Gestalt* (Heidelberg, 1956), 2. Auflage.
- Harms**, Rudolf: *Philosophie des Films* (Leipzig, 1926).
- ders.: *Kulturbedeutung und Kultur Gefahren des Films* (Karlsruhe, 1927).
- Hartmann**, Britta/Wulff, Hans J.: *Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik*, in: *montage/av* Jg. 4, Heft 2 (1995), S. 5-22.
- Hayward**, Susan: *Cinema Studies. The Key Concepts* (New York, 2006), 3. Aufl., S. 185;
- Hickethier**, Knut: *Erzählen mit Bildern. Für eine Narratologie der Audiovision*, in: Corinna Müller/Irina Scheidgen: *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben* (Marburg, 2007), S. 91- 106.
- ders.: *Genretheorie und Genreanalyse*, in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie* (Mainz, 2007), 3. Auflage, S. 62-96.
- ders.: *Film- und Fernsehanalyse* (Stuttgart, 2012), 5. Auflage.

- Heiß, Nina:** *Erzähltheorie des Films* (Würzburg, 2011).
- Horstkotte, Silke:** *Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Literature to Film*, in: Sandra Heinen/Roy Sommer (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (New York u.a., 2009), S. 170-192.
- Hurst, Matthias:** *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen* (Tübingen, 1996).
- ders.: *Mittelbarkeit, Perspektive, Subjektivität: Über das narrative Potential des Spielfilms*, in: J. Helbig: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger* (Heidelberg, 2001), S. 233-252.
- Iros, Ernst:** *Wesen und Dramaturgie des Films* (Zürich u. a., 1938).
- Jost, François:** *The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology*, in: Robert Stam/Alessandra Raengo (Hrsg.): *A Companion to Literature and Film* (Malden u.a., 2004), erstmals 1987 veröffentlicht, S. 71-80.
- Kahan, Hans:** *Dramaturgie des Tonfilms* (Berlin, 1930).
- Karsten, Detlof:** *Die Sprache des Films. Über Ausdrucksmittel und Wirkungsweise des Films* (Seebruck a. Chiemsee, 1954)
- Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre:** *Die Filmerzählung* (Paderborn, 2016).
- Kazanskij, Boris:** *Die Natur des Films*, in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen* (München, 1974), S. 64-96.
- Kelman, Ken:** *Film As Poetry*, in: *Film Culture*, Nr. 29 (1963), S. 22-27.
- Kempe, Fritz:** *Film – Technik, Gestaltung, Wirkung* (Braunschweig, 1958)
- Keppler, Angela/Seel, Martin:** *Über den Status filmischer Genres*, in: *montage/av*, Jg. 11, H. 2 (2002), S.58-68.
- Kessl, Werner/Schreitmüller, Andreas:** *Julius Rosenstiel genannt Ernst Iros: ein früher deutscher Cineast* (Rottweil, 2007).
- Kessler, Frank:** *Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus*, in: *montage/av*, Jg. 5, H. 2 (1996), S. 51-65.
- ders.: *Filmsemiotik*, in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie* (Mainz, 2007). 3. Auflage, S. 104-129.
- Koch, Gertrud:** *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart* (Berlin, 2016).
- Korte, Helmut:** *Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse. Erfahrungen im Umgang mit der Analyse von Filmen*, in: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Jg. 3 (1986), S. 21-48.
- ders.: *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch* (Berlin, 2010), 4. erweiterte Auflage.
- Kotulla, Theodor (Hrsg.):** *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute* (München, 1964).
- Kracauer, Siegfried:** *Bücher vom Film*, in: Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Krasznakrausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner* (Frankfurt a. M., 2001), erstmals im Jahr 1924 veröffentlicht, S. 170-174.
- ders.: *Langeweile*, in: ders.: *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Leipzig, 1992), erstmals veröffentlicht 1924, S. 6-10.
- ders.: *Der Künstler in seiner Zeit*, in: ders.: *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Leipzig, 1992), erstmals veröffentlicht 1925, S. 130-140.
- ders.: *Kult der Zerstreuung*, in: ders.: *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Leipzig, 1992), erstmals veröffentlicht 1926, S. 146-152.
- ders.: *Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser*, in: ders.: *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Leipzig, 1992), erstmals veröffentlicht 1926, S. 146-152.
- ders.: *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*, in: Johanna Rosenberg (Hrsg.): *Siegfried Kracauer: Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Leipzig, 1992), S. 156-171, erstmals im Jahr 1927 veröffentlicht.
- ders.: *Tonbildfilm*, in: Siegfried Kracauer: *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Leipzig, 1992), erstmals 1928 veröffentlicht, S. 298-301.
- ders.: *Über die Aufgabe des Filmkritikers*, in: Siegfried Kracauer: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film* (Frankfurt, a. M., 1979), 2. Aufl., S. 9-11, erstmals erschienen als Artikel in der *Frankfurter Zeitung* vom 23.05.1932.
- ders.: *Film und Malerei*, in: Siegfried Kracauer: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film* (Frankfurt a. M., 1979), 2. Auflage, S. 53-57, erstmals 1938 veröffentlicht.
- ders.: *Hollywoods Greuelfilme*, in: Siegfried Kracauer: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film* (Frankfurt a. M., 1974), S. 27-35, erstmals im Jahr 1946 veröffentlicht.
- ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (Frankfurt a. M., 1984), erstmals

- 1947 erschienen
- ders.: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (Frankfurt a. M., 1993), 2. Auflage, erstmals 1960 erschienen.
- Kuhn, Markus:** *Narrative Instanzen im Medium Film. Das Spiel mit Ebenen und Erzählern in Pedro Almodóvars LA MALA EDUCACIÓN*, in: Corinna Müller/Irina Scheidgen (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben* (Marburg, 2007), S. 56-76.
- ders.: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell* (Berlin u.a., 2013).
- ders./Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung* (Berlin u.a., 2013).
- ders./Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska: *Genretheorien und Genrekonzepte*, in: Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung* (Berlin u.a., 2013), S. 1-38.
- Lacey, Nick:** *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies* (London u.a., 2000).
- Langford, Barry:** *Film Genre: Hollywood and Beyond* (Edinburgh, 2005).
- Lapsley, Robert/Westlake, Michael:** *Film Theory: An Introduction* (Manchester, 1988).
- Lindsay, Vachel:** *The Art of the Moving Picture* (New York, 1916).
- Lohmeier, Anke-Marie:** *Hermeneutische Theorie des Films* (Tübingen, 1996).
- Lukács, Georg:** *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino*, in: Karsten Witte: *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik* (Frankfurt a. M., 1972), erstmalig 1913 in der Frankfurter Zeitung veröffentlicht, S. 142-148.
- Luzón-Aguado, Virginia:** *Film Genre and its Vicissitudes: The Case of the Psychothriller*, in: *Atlantis – Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Vol. 24, H. 1 (Juni, 2002), S. 163-172.
- Mahler, Andreas:** *Erzählt der Film?*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 111, H. 3 (2001), S. 260-269.
- Mahne, Nicole:** *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung* (Göttingen, 2007).
- Mast, Gerald/Cohen, Marshall (Hrsg.):** *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 1985), 3. Auflage.
- Metz, Christian:** *Semiologie des Films* (München, 1972).
- ders.: *Sprache und Film* (Frankfurt, a. M., 1973).
- ders.: *Le signifiant imaginaire*, in: *Communications*, Nr. 23 (1975), S. 3-55.
- ders.: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* (Münster, 2000), der Text ist die deutsch Ausgabe der 3. Auflage von 1984, die französische Erstauflage erschien 1977.
- Mitry, Jean:** *Esthétique et psychologie du cinéma I: Les structures* (Paris, 1963).
- ders.: *Esthétique et psychologie du cinéma II: Les formes* (Paris, 1965).
- Moreck, Curt:** *Sittengeschichte des Kinos* (Dresden, 1926).
- Münsterberg, Hugo:** *The Photoplay. A Psychological Study* (New York u.a., 1916).
- Neale, Steve:** *Questions of Genre* [S. 45-66], in: *Screen – The Journal of the Society for Education in Film and Television*, Vol. 31, Heft 1 (Frühling, 1990)
- ders.: *Genre and Hollywood* (London, 2000).
- Nichols, Bill:** *Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Film Theory* [S. 49-77], in: Jane Gaines (Hrsg.): *Classical Hollywood Narration – The Paradigm Wars* (London u.a., 2000), 2. Auflage
- Nieragden, Göran:** *Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements*, in: *Poetics Today*, Vol. 23, Nr. 4 (Winter 2002), S. 685-697.
- Ostermann, Eberhard:** *Die Filmerzählung. Acht exemplarische Analysen* (München, 2007).
- Paech, Joachim:** *Intermedialität des Films*, in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie* (Mainz, 2007), 3. Auflage, S. 287-312.
- ders.: *Nachruf auf Jan Marie Lambert Peters*, in: *montage/av*, Jg. 17, H. 2 (2008), S. 177-181.
- Panofsky, Erwin:** *Style and Medium in the Motion Pictures*, in: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hrsg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 1985), erstmals 1934 veröffentlicht, S. 215-233.
- Pasolini, Pier Paolo:** *Die Sprache des Films*, in: Friedrich Knilli (Hrsg.): *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme* (München, 1971), der Aufsatz wurde erstmals 1966 veröffentlicht, S. 38-55.

- Peters, Jan Marie Lambert:** *De taal van de film. Een linguïstisch-psychologisch onderzoek naar de aard en de betekenis van het expressiemiddel film*, Dissertation (Nimwegen, 1950).
- ders.: *The Necessity of Learning How to See a Film*, in: *Audiovisual Communication Review*, Jg. 3, Nr. 3 (1955), S. 197-205.
- ders.: *Die Struktur der Filmsprache*, in: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), 5. erw. Aufl., S. 371-388.
- Pettersson, Bo:** *Narratology and Hermeneutics*, in: Sandra Heinen (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (Berlin u.a., 2009), S. 9-34.
- Pinkas, Claudia:** *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität* (Berlin u.a., 2010).
- Piotrovskij, Adrian:** *Zur Theorie der Filmgattungen*, in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen* (München, 1974), S. 100f., der Beitrag wurde im Jahre 1927 erstmals veröffentlicht, S. 100-118.
- Prokop, Dieter:** *Versuch über Massenkultur und Spontanität*, in: ders. (Hrsg.): *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik* (München, 1971), S. 11-56.
- Pudowkin, Wsewolod:** *Filmregie und Filmmanuskript. Einführung zur ersten deutschen Ausgabe*, in: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), erstmals 1928 veröffentlicht, S. 70-73.
- Richter, Hans:** *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen. Mit einem Vorwort von Walter Schobert* (Frankfurt a. M., 1981), erstmals 1929 erschienen.
- Rivette, Jacques:** *Génie de Howard Hawks*, in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 23 (1953), S. 12-23.
- Rosenstone, Robert A.:** *Genres, History, and Hollywood. A Review Article*, in: *Comparative Studies in Society and History*, Jg. 27, H. 2 (April 1985), S. 367-375.
- Rudenski, Dyk:** *Gestologie und Filmspielerei* (Berlin, 1927).
- Ryan, Marie-Laure:** *Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media*, in: Marina Grishakova/Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Intermediality and Storytelling* (New York, 2010), S. 8-26.
- Salt, Barry:** *Film Style and Technology: History and Analysis* (London, 1983).
- Sarris, Andrew:** *Notes on the Auteur Theory in 1962*, in: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hrsg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (New York u.a., 1985), 3. Auflage, S. 527-540.
- Schatz, Thomas:** *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System* (New York, 1981).
- Scheinflug, Peter:** *Formelkino. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo*, Dissertation (Bielefeld, 2014).
- Schweinitz, Jörg:** *'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft*, in: *montage/av*, Jg. 3, H. 2 (1994), S. 99-118.
- ders.: *Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln*, in: Jan Sellmer/Hans J. Wulff (Hrsg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft Bd. 10* (Marburg, 2002), S. 79-92.
- ders.: *Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe*, in: *montage/av*, Jg. 16, H. 1, (2007), S. 83-100.
- Šklovskij, Viktor:** *Poesie und Prosa im Film*, in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen* (München, 1974), S. 97-99.
- Spottiswoode, Raymond:** *A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique* (Berkeley u.a., 1973), 8. Auflage, erstmals 1935 veröffentlicht.
- Šutko, K.:** *Vorwort*, in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen* (München, 1974), S. 7-11.
- Thompson, Kristin:** *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis* (Princeton, 1988).
- dies.: *Storytelling in the New Hollywood: Analyzing Classical Narrative Technique* (Cambridge, 1999).
- Tomaševskij, Boris Viktorovič:** *Theorie der Literatur. Poetik* (Wiesbaden, 1985), erstmals 1925 erschienen.
- Truffaut, François:** *Une certaine tendance du cinéma français*, in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 31 (1954), S. 15-28.
- Tynjanov, Jurij:** *Über die Grundlagen des Films*, in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen* (München,

1974), S. 40-63.

- Verstraten, Peter:** *Between Action and Story: Rethinking Narrativity in Cinema*, in: Sandra Heinen/Roy Sommer (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (New York u.a., 2009), S. 154-169.
– ders.: *Film Narratology* (Buffalo u.a., 2009).
- Vertov, Dziga:** *Wir. Variante eines Manifestes*, in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), S. 31-35, erstmals 1922 erschienen.
– ders.: „Kinoglaz“ [S. 51-53], in: Franz-Josef Alberseier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 2003), erstmals 1924 in russischer Sprache erschienen.
- Wierth-Heining, Mathias:** *Vor, während und nach der Rezeption: Empirische Rezeptionen und kommunikative Kontrakte*, in: *montage/av*, Jg. 11, H. 2 (2002), S. 147-158.
- Winter, Rainer:** *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft* (München, 1992)
- Witte, Karsten:** *Das Alte und das Neue*, in: ders. (Hrsg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik* (Frankfurt a. M., 1972), S. 7-12.
- Wulff, Hans J:** *Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie*, in: *montage/av*, Jg. 10, H. 2 (2001), S. 131-154.
- Wuss, Peter:** *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*, Dissertation (Berlin, 1999), 2. erweiterte Auflage.

Monografien, Artikel und Interviews zur Filmproduktion

- Beier, Lars-Olav/Midding, Gerhard:** *Das Team als Autor – Eine Politique des Collaborateurs*, in: Lars-Olav Beier/ Gerhard Midding (Hrsg.): *Teamwork in der Traumfabrik. Werkstattgespräche* (Berlin, 1993), S. 8-11.
- Clair, René:** *Vom Stummfilm zum Kino. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950* (Zürich, 1995), aus dem Französischen von Eva Fehsenbecker, Neuauflage der deutschen Ausgabe von 1952, die französische Originalausgabe erschien 1951 in Paris.
- Cocteau, Jean/Fraigneau, André:** *Gespräche über den Film* (Eßlingen, 1953), aus dem Französischen von Kurt Leonhard, erstmals 1951 in Paris veröffentlicht.
- Dale, Martin:** *The Movie Game. The Film Business in Britain, Europe and America* (London u.a., 1997).
- Fromm, Christoph:** *Der Stoffsammler*, in: Béatrice Ottersbach/Thomas Schadt (Hrsg.): *Drehbuchautorenbekenntnisse* (Konstanz, 2007), S. 30-43,
- Gutmann, Michael:** *Drehbuchschreiben und die Rolle als Autor*, in: Béatrice Ottersbach/Thomas Schadt (Hrsg.): *Drehbuchautorenbekenntnisse* (Konstanz, 2007), S. 49-54.
- Kasten, Jürgen:** *Das Drehbuch: Erzählen als Bildbeschreibung und filmtechnischer Realisierungsplan*, in: Corinna Müller/Irina Scheidgen (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben* (Marburg, 2007), S. 77-90.
- Kazan, Elia:** *The writer and motion pictures*, in: *Sight And Sound. The Film Quarterly*, Volume 27, No. 1 (Summer 1957), S. 20-24.
- Lederer, Richard:** *Die Neuen Spielregeln*, in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 201-207.
- Litwak, Mark:** *Reel Power: The Struggle for Influence and Success in the New Hollywood* (New York, 1986).
- Lueken, Verena/Kilb, Andreas/Körte, Peter:** *Muss man in Deutschland arbeiten, wenn man ins Kino geht? Ein Gespräch mit Yasemin Şamdereli, Ulrich Köhler und Andreas Veiel*, in: *FAZ* (10. Februar 2011) Nr. 34, S. 33.
- Lumet, Sydney:** „Wie kann man ein Auteur sein, wenn man vom Wetter abhängt?“, in: Lars-Olav Beier/ Gerhard Midding (Hrsg.): *Teamwork in der Traumfabrik. Werkstattgespräche* (Berlin, 1993), S. 62-84.
- Manvell, Roger:** *The Film and the Public* (Baltimore u.a., 1955).
- Maslansky, Paul:** *Der Line Producer*, in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 267-281.
- Medavoy, Mike:** *Aus der Perspektive eines Chairman*, in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 189-199.

- Ottersbach**, Béatrice/Schadt, Thomas (Hrsg.): *Drehbuchautorenbekenntnisse* (Konstanz, 2007).
- Perpignani**, Roberto: „Ein einziger Schlag reicht“, in: Lars-Olav Beier/Gerhard Midding (Hrsg.): *Teamwork in der Traumfabrik. Werkstattgespräche* (Berlin, 1993), S.352-363.
- Picker**, David V.: *Das Studio als Finanzier und Verleiher*, in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 209-215.
- Puttnam**, David: *Der Produzent*, in: Jason E. Squire: *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 29-41.
- Rosenbaum**, Jonathan: *Movie Wars. How Hollywood and the Media Limit What Films We Can See* (London, 2000).
- Rudman**, Norman G.: *Die Fertigstellungsgarantie*, in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 243-257.
- Straschek**, Günter Peter: *Handbuch wider das Kino* (Frankfurt a. M., 1975).
- Weitz**, Barry: *Der Agent*, in: Jason E. Squire (Hrsg.): *Movie Business Book* (Köln, 1995), S. 259-264.

Drehbuchratgeber

- Atchity**, Kenneth/Wong, Chi-Li: *Writing Treatments that Sell. How to Create and Market Your Story Ideas to the Motion Picture and TV Industry* (New York, 1997).
- Bertsch**, Marguerite: *How to Write for Moving Pictures. A Manual of Instruction and Information* (New York, 1917/2009), diese Fassung ist ein von *General Books* bewerkstelligter digitaler Nachdruck des Originalmanuskripts von 1917, die Seitenzahlen entsprechen nicht dem Original, hier S. 87-88.
- Bowles**, Stephen E./Mangravite, Ronald/Zorn, Peter A.: *The Screenwriter's Manual: A Complete Reference of Format And Style* (Boston, 2005).
- Chion**, Michel: *Techniken des Drehbuchschreibens* (Berlin, 2001).
- Fawcett**, L'Estrange: *Writing for the Films* (London, 1932).
- Field**, Sydney: *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (New York, 1984), 3. Auflage.
- Herman**, Lewis: *A Practical Manual of Screen Playwriting for Theater and Television Films* (New York, 1974), 4. Auflage.
- Lane**, Tamar: *New Technique of Screen Writing: A Practical Guide to the Writing and Marketing of Photoplays* (New York, 1936).
- Nash**, Constance/Oakey, Virginia: *The Screenwriter's Handbook: What to Write, How to Write It, How to Sell It* (New York, 1978).
- Parsons**, Louella O.: *How to Write for the „Movies“* (Chicago, 1916).
- Schellhardt**, Laura/Logan, John: *Screenwriting for Dummies* (Indianapolis, 2008), 2. Auflage.
- Stempel**, Tom: *Understanding Screenwriting: Learning from Good, Not-Quite-So-Good, and Bad Screenplays* (New Yorks, 2008).
- Swain**, Dwight V./Swain, Joye R.: *Film Scriptwriting: A Practical Manual* (Boston, 1988), 2. Auflage.
- Vale**, Eugen: *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen* (München, 2007), 6. Auflage, erstmals 1982 in den USA veröffentlicht.
- Wolff**, Jurgen/Cox, Kerry: *Successfull Scriptwriting* (Cincinnati, 1988).
- Wright**, Kate: *Screenwriting Is Storytelling. Creating an A-List Screenplay That Sells* (New York, 2004);

Audiovisuelle Quellen

American Sniper (USA 2014), Produktion: *Village Roadshow Pictures/Warner Bros.*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb: *Warner Home Video* (2015), Laufzeit: ~132 min.

Bismarck (D 1940), Produktion: *Universum Film AG*, ungekürzte DVD-Version unter Lizenz der *Friedrich-Murnau-Stiftung/Transit-Filmgesellschaft mbH* (2011), internationaler Vertrieb: *Koch Media GmbH*, Laufzeit: ~110min.

Casablanca (USA 1942/43), Produktion: *Warner Bros.*, DVD mit ungekürzter Kinoversion, internationaler Vertrieb/Vertrieb in Deutschland: *Turner Entertainment Co./Warner Home Video Germany* (2000), Laufzeit: ~99min.

Doomsday (USA 2008), Produktion: *Crystal Sky Pictures* u.a., DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb: *Universal Studios Home Entertainment*, Laufzeit: ~108 min.

Die große Liebe (D 1941/42), Produktion: *Universum Film AG*, ungekürzte DVD-Version unter Lizenz der *Friedrich-Murnau-Stiftung/Transit-Filmgesellschaft mbH* (2011), internationaler Vertrieb: *Koch Media GmbH*, Laufzeit: ~100min.

Fear the Walking Dead (USA 2015-2016), Produktion: *American Movie Classics Studios*, Private Mitschnitte der Erstausstrahlungen diverser Folgen, Laufzeit pro Folge: ~45 min.

Flags of Our Fathers (USA 2006), Produktion: *DreamWorks Pictures, Malpaso Productions, Amblin Entertainment*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, internationaler Vertrieb: *Warner Bros. Pictures*, Laufzeit: ~131min.

Fox News' prime-time presidential debate, Videoaufzeichnung der TV-Live-Übertragung der ersten republikanischen Kandidatendebatte vom 7. August 2015, Video-Upload auf der Webseite des Fernsehersenders www.foxnews.com [URL: <http://video.foxnews.com/v/4406746003001/watch-a-replay-of-fox-news-prime-time-presidential-debate/?#sp=show-clips>], Gesamtlänge 1h:49m:12s, hier 0h:23m:45s bis 0h:25m:27s (Dialogzitate nach Protokoll d. Verfassers), zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

Game of Thrones (USA 2011-16), Produktion: *Home Box Office* u.a., DVDs mit den ungekürzten Fernsehserienfolgen, Vertrieb: *HBO Home Entertainment*, Laufzeit pro Folge: ~55 min.

Great Again, in: *Youtube-Kanal PoliticalTurkey1* [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=itsSDhgKwhw>], Screenshot bei 00m:21s, Gesamtlänge 00m:30s, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

(a) *Rambo III* (USA 1987/88), Produktion: *Carolco Pictures*, VHS mit ungekürzter Kinofassung, internationaler Vertrieb: *TriStar Pictures* (1988)/*Avid Home Entertainment* (1991), Laufzeit: ~102min.

(b) *Rambo III* (USA 1987/88), Produktion: *Carolco Pictures*, DVD mit modifizierter Fassung, Vertrieb in Deutschland: *TriStar Pictures* (1988)/*Kinowelt Home Entertainment* (2008), Laufzeit: ~101min.

Rules of Engagement (USA 2000), Produktion: *Paramount Pictures*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb in Deutschland: *Helkon/Columbia TriStar* (2001), Laufzeit: ~122min.

Sands of Iwo Jima (USA 1949), Produktion: *Republic Pictures*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb: *Universal Studios* (2006), Laufzeit: ~109min.

State of Play (USA 2009), Produktion: *Working Title Films/Universal Studios*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, internationaler Vertrieb: *Universal Studios* (2010), Laufzeit: ~128min.

The A-Team (USA 2010), Produktion: *20th Century Fox*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb: *20th Century Fox Home Entertainment* (2010), Laufzeit: ~114 min.

The Great Wall - Official Trailer 1 (Universal Pictures) HD (28.07.2016), in: *Youtube-Kanal Universal Pictures UK* [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6SKI9rgqFck>], Laufzeit: 90 sek., zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

The Hurt Locker (USA 2008/09), Produktion: *Voltage Pictures/Grosvenor Park Media*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, internationaler Vertrieb: *Summit Entertainment* (2010), Laufzeit: ~131min.

The Walking Dead (USA 2011-2016), Produktion: *American Movie Classics Studios*, Private Mitschnitte der Erstausstrahlungen diverser Folgen, Laufzeit pro Folge: ~45 min.

Vertigo (USA 1958), Produktion u. Vertrieb: *Paramount Pictures*. DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb: *Universal Pictures Home Entertainment* (2006), Laufzeit: ~128min.

World War Z (USA 2013), Produktion: *Paramount Pictures* u.a., DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb: *Paramount Pictures Home Entertainment*, Laufzeit: ~116 min.

007: *Casino Royale* (USA/GB/CZ/D 2006), Produktion: *United Artists Corporation/Columbia Pictures Industries*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb in Deutschland: *Sony Pictures Home Entertainment*, Laufzeit: ~139min.

007: *Quantum of Solace* (USA/GB/CZ/D 2006), Produktion: *United Artists Corporation/Columbia Pictures Industries*, DVD mit ungekürzter Kinofassung, Vertrieb in Deutschland: *Sony Pictures Home Entertainment*, Laufzeit: ~106min.

Textquellen zur Populärkultur

- Balun**, Chas.: *The Gore Score. Ultraviolent Horror in the 80's* (New York, 1987).
- Martin**, George R. R.: *A Storm of Swords. Book Three of A Song of Ice and Fire* (New York, 2000).
- McCarty**, John: *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo of the Screen* (New York, 1984)
- Missler-Morell**, Andreas: *Ich seh' dir in die Augen kleines: Casablanca – der Kultfilm* (München, 1992).
- Sansweet**, Stephen: *Star Wars: 1,000 Collectibles. Memorabilia and Stories from a Galaxy Far, Far Away* (New York, 2009).
- (o.A.): *Der wahre Jacob*, Nr. 90 (1890).
- (o.A.): *Illustrierter Film-Kurier* Nr. 3149 (Berlin, 1940).
- (o.A.): *Newsweek – Special Report: After The Terror - God Bless America* (24. September 2011).

Sonstige Bild- und Tonquellen:

- Carl Langhorst: „*Potsdam 21. März 1933*“/Hanfstaengl-Künstlerpostkarte 12397, Verlag Franz Hanfstaengl, München, (Postkarte von Privat).
- BundesArch, Bild 183-S38324 – Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst, „*Reichspräsident von Hindenburg und Reichskanzler Adolf Hitler am Tage von Potsdam (21. März 1933)*“.
- Fantagraphics: Publisher of the World's Greatest Cartoonists* – www.fantagraphics.com, Online-Portal (2009), Fantagraphics Books (Hrsg.): *Exclusive PDF excerpt of the first 10 strips of 'Prince Valiant Vol. 1: 1937–1938'* (August 2009), digitalisierte Neuauflage, [URL: <http://www.fantagraphics.com/images/stories/previews/pval01-preview.pdf>], S. 1, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Harpo: *Moviestar, 7-Zoll-LP (7"-Single)*, Electric and Musical Ltd. und Electrola GmbH (EMI-Electrola), EMI 1 C006-35201 / D 1975, Laufzeit 3:25 min.
- Hosemann, Theodor: *Szenen aus Märztagen* (1848), *Archiv für Kunst und Geschichte* (AKG): „Motiv AKG71414 Berlin, *Szenen aus Märztagen* n. Hosemann“.
- Photograph of Flag Raising on Iwo Jima, 02/23/1945* (NWDNS-80-G-413988; National Archives Identifier: 520748); General Photographic File of the Department of Navy, 1943 - 1958; General Records of the Department of the Navy, 1804 - 1958; Record Group 80; National Archives.
- „*Reichspräsident von Hindenburg und Reichskanzler Adolf Hitler am Tage von Potsdam, 21. März 1933*“ (Postkarte von Privat).
- The Hitchcock Zone* – <http://the.hitchcock.zone> (Online-Portal, 4. Januar 2014), *Storyboard sequence by art director Henry Bumstead for Vertigo* (1958), Copyright: *Universal Studios*, [URL: <http://the.hitchcock.zone/files/gallery/org/7341.jpg>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

Sonstige gedruckte Quellen

- Altenloh**, Emilie: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Dissertation (Leipzig, 1914).
- Arenas**, Fernando Ramos: *Vorwort*, in: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Bd. 64: Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft* (Dezember 2015), S. 5-7.
- Baecque**, Antoine/Frémaux, Thierry: *La cinéphilie ou l'invention d'une culture*, in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire, No. 46, Numéro spécial: Cinéma, le temps de l'Histoire* (April-Juni 1995), S. 133-142.
- ders.: *La cinéphilie. Invention d'une regard, histoire d'une culture, 1944-1968* (Paris, 2003).

- Bal**, Mieke: *Notes on Narrative Embedding*, in: *Poetics Today*, Vol. 2, Nr. 2 (Winter 1981), S. 41-59.
- Benjamin**, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (Frankfurt a. M., 1981), 12. Auflage.
- Bentele**, Günter/Brosius, Hans-Bernd/Jarren, Ottfried (Hrsg.): *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft* (Wiesbaden, 2013), 2. erweiterte Auflage.
- Blanchard**, Marc Eli: *Stil und Kunstgeschichte*, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* (Frankfurt a. M., 1986), S. 559-573.
- Blumenberg**, Hans C.: *Film positiv. Regisseure, Stars und Technik* (Düsseldorf, 1968).
- Borstnar**, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft* (Konstanz, 2008), 2. Auflage
- Brunner**, Karl: *Der Kinematograph von heute – eine Volksgefahr* (Berlin, 1913).
- Caraher**, Brian G.: *Genre Theory: Cultural and Historical Motives Engendering Literary Genre*, in: Garin Dowd/Lesley Stevenson/Jeremy Strong (Hrsg.): *Genre Matters: Essays in Theory and Criticism* (Bristol u.a., 2006), S. 29-39.
- Carter**, A. Leslie: *Equipment and Technique in 1930*, in: Kinematograph Publications Ltd. (Hrsg.): *The Kinematograph Year Book 1931. Eighteenth Year* (London, 1931), S. 207-228.
- Cobley**, Paul: *Objectivity and Immanence in Genre Theory*, in: Garin Dowd/Lesley Stevenson/Jeremy Strong (Hrsg.): *Genre Matters: Essays in Theory and Criticism* (Bristol u.a., 2006), S. 41-53.
- Cohen**, Ralph: *History and Genre*, in: *New Literary History*, Vol. 17, Nr. 2 (Winter, 1986), S. 203-218.
- Conradt**, Walther: *Kirche und Kinematograph. Eine Frage* (Berlin, 1910).
- Creel**, George: *How We Advertised America: The First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information that Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe* (New York u.a., 1920).
- Elsaesser**, Thomas: „Un train peut en cacher un autre“ - *Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit*, in: *montage/av* Jg. 11, Heft 1 (2002), S. 11-25.
– ders.: *Cinephilia or the Uses of Disenchantment*, in: Marijke de Valck/Malte Hagener (Hrsg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory* (Amsterdam, 2005), S. 27-44.
- Erll**, Astrid: *Narratology and Cultural Memory Studies*, in: Sandra Heinen/Roy Sommer (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (New York, 2009), S. 212-227.
- Eschenburg**, Johann Joachim: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bey Vorlesungen* (Berlin u.a., 1783)
- Farner**, Geir: *Literary Fiction: The Ways We Read Narrative Literature* (New York u.a., 2014).
- Fischer**, Robert (Hrsg.): *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht? François Truffaut im Gespräch mit José-Maria Berzosa, Jean Collet und Jérôme Prieur* (Köln, 1991).
– ders. (Hrsg.): *François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* (München, 2003), 2. Auflage.
– ders. (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews* (Frankfurt a. M., 2004).
- Fludernik**, Monika: *The Diachronization of Narratology: Dedicated to F. K. Stanzel on His 80th Birthday*, in: *Narrative*, Vol. 11, Nr. 3 (Oktober 2003), S. 331-348.
– dies./Olson, Greta (Hrsg.): *Current Trends in Narratology* (New York u.a., 2010).
- Forssman**, Erik: *Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts und die „wahre Kunst“*, in: Hans Dickel/Christoph Martin Vogtherr (Hrsg.): *Preußen. Die Kunst und das Individuum* (Berlin, 2003), S. 329-352.
- Fricke**, Harald: *Norm und Abweichung: Eine Philosophie der Literatur* (München, 1981).
- Friedman**, Lester D./Notbohm, Brent (Hrsg.): *Steven Spielberg: Interviews. Conversations With Filmmakers Series* (Jackson, 2000).
- Frye**, Northrop: *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, 1957).
- Gautier**, Christophe: *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929. Mémoires et documents de L'École des Chartes, vol. 56* (Paris, 1999).
- General Ludendorff** [eigtl. Erich Ludendorff]: *Schreiben an das Kgl. Kriegsministerium vom 4. Juli 1917*, in: Wilfried von Bredow/Rolf Zurek (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien* (Hamburg, 1975), S. 102-104.

- Gibson, James J.:** *The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures*, in: *Leonardo*, Nr. 11 (1978), S. 227-235.
– ders.: *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston, 1979).
- Gioia, Dennis A./Brass, Daniel J.:** *Teaching the TV Generation: The Case for Observational Learning*, in: *Organizational Behavior Teaching Review*, Vol. 10, Nr. 2. (1985), S. 11-15.
- Glauch, Sonja:** *Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte*, in: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hrsg.): *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven. Trends in Medieval Philology*, Vol. 19 (Berlin u.a., 2010), S. 149-186.
- Gourevitch, Philip/Morris, Errol:** *Standard Operating Procedure* (New York, 2008).
- Grishakova, Marina:** *Intermedial Metarepresentations*, in: Marina Grishakova (Hrsg.): *Intermediality and Storytelling* (New York, 2010), S. 312-331.
- Grob, Norbert:** *Drei Meister in Hollywood: Erich von Stroheim – William Wyler – Otto Preminger* (Berlin, 2015).
- Gumbrecht, Hans Ulrich:** *Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs*, in: – ders./K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* (Frankfurt a. M., 1986), S. 726–788.
- Haferland, Harald/Meyer, Matthias:** *Einleitung* [S. 3-15], in: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hrsg.): *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven* (Berlin u.a., 2010).
- Hamburger, Käte:** *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1977), 3. Auflage.
- Handel, Leo A.:** *Hollywood Looks at Its Audience. A Report on Film Audience Research* (Urbana, 1950).
- Hays, Will H.:** *Enlarging Scope of the Screen. Annual Report to the Motion Pictures Producers and Distributors Association* (New York, 1939).
- Hediger, Vinzenz:** *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*, Dissertation (Marburg, 2001).
– ders.: *Von Hollywood lernen heisst führen lernen. Spielfilme als Schulungsfilme in der Management-Ausbildung*, in: *montage/av*, Jg. 15, H. 1 (2006), S. 139-152.
- Heinen, Sandra:** *The Role of Narratology in Narrative Research across the Disciplines*, in: dies./Roy Sommer (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (New York, 2009), S. 193-211.
- Hellwig, Albert:** *Schundfilms. Ihr Wesen, ihre Gefahren, ihre Bekämpfung*, in: Wilfried von Bredow/Rolf Zurek (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien* (Hamburg, 1975), erstmals 1911 veröffentlicht, S. 60-66.
- Herman, David:** *Toward a Transmedial Narratology*, in: Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling* (Lincoln, 2004), S. 47-75.
- Hickethier, Knut/Keilbach, Judith:** *«Ich bin da eher ein Historiker» Ein Gespräch mit Knut Hickethier über die Geschichte der Fernsehhistoriographie, persönliche Erinnerungen und die Konstruktion von Sinnzusammenhängen*, in: *montage/av*, Jg. 14, H. 1 (2005), S. 42-59.
- Hofmannsthal, Hugo von:** *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1 – 3*, Bd. 2 (Frankfurt a. M., 1979), der zitierte Aufsatz trägt den Titel *Der Ersatz für die Träume* und wurde erstmalig am 27. März 1921 in der Zeitung *Neue Freie Presse* veröffentlicht.
- Horstkotte, Silke/Pedri, Nancy:** *Focalization in Graphic Narrative*, in: *Narrative*, Vol. 19, No. 3 (October 2011), S. 330-357].
- Immel, Ute:** *Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert* (Bonn, 1967).
- Iser, Wolfgang:** *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (München, 1994), 4. Auflage.
– ders.: *Die Appellstruktur der Texte*, in: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (München, 1994), 4. Auflage, S. 228-252.
- Jacobsen, Wolfgang/Grob, Norbert Grob/Belach, Helga:** *Erich von Stroheim* (Berlin, 1994).
- Jaeger, Stephan:** *Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft*, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier, 2002), S. 237-263.
- Jannidis, Fotis:** *Narratology and Narrative*, in: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (New York u.a., 2003), S. 35-54.
- Katz, Elihu/Foulkner, David:** *On the Use of the Mass Media as „Escape“: Clarification of a Concept*, in: *Public Opinion Quarterly*, Vol. 26, Nr. 3 (1962), S. 377-388.

- Kaul**, Susanne/Palmier, Jean-Pierre: *David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik* (München, 2011).
- Keitz**, Ursula von: „Wie jetzt? – Warum machst Du denn nicht Medienwissenschaft?!“, in: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Bd. 52: Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft* (Mai, 2012), S. 6-13.
- Kennedy**, John F.: *The City Upon a Hill*, in: Theodore C. Sorensen (Hrsg.): „Let the Word Go Forth“ – the Speeches, Statements and Writings of John F. Kennedy 1947-1963 (New York, 1991), S. 56-58.
- Kessler**, Frank: *Von der Filmologie zur Narratologie. Anmerkungen zum Begriff der Diegese*, in: *montage/av – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 16, Heft 2 (2007), S. 9-16.
- Kindt**, Tom/Müller, Hans-Harald: *Narratology and Interpretation: A Rejoinder to David Darby*, in: *Poetics Today*, Vol. 24, Nr. 3 (2003), S. 413-421.
- ders.: *Narratological Expansionism and Its Discontents*, in: Sandra Heinen/Roy Sommer (Hrsg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (New York u.a., 2009), S. 35-47.
- Kinematograph Publications Ltd.** (Hrsg.): *The Kinematograph Year Book 1931. Eighteenth Year* (London, 1931).
- Koch**, Howard: *Casablanca. Script and Legend* (New York, 1992).
- Kohns**, Oliver/Liebrand, Claudia: *Gattung und Geschichte. Zur Einleitung*, in: dies. (Hrsg.): *Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie* (Bielefeld, 2012), S. 7-15.
- Koschorke**, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie* (Frankfurt a. M., 2017), 4. Auflage.
- ders.: *Fact and Fiction. Elements of a General Theory of Narrative* (Boston u.a., 2018).
- Knapp**, Laurence F. (Hrsg.): *David Fincher: Interviews. Conversations With Filmmakers Series* (Jackson, 2014).
- Kraus**, Wolfgang: *The Eye of the Beholder. Narratology as Seen by Social Psychology*, in: Jan Christoph Meister (Hrsg.): *Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity* (New York u.a., 2005), S. 265-287.
- Kuschke**, Ralph: *Terrorema. Von Schlachtbildern und Bilderschlachten*, in: Julia Köhne/Ralph Kuschke/Arno Meteling (Hrsg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm* (Berlin, 2005), S. 151-162.
- Lakoff**, Georg: *Cognitive Semantics*, in: Umberto Eco/Marco Santambrogio/Patrizia Violi (Hrsg.): *Meaning and Mental Representations* (Bloomington, 1988), S. 119-154.
- Lange**, Sigrid: *Einführung in die Filmwissenschaft* (Darmstadt, 2007).
- Levy**, Marion J.: *Film als Erholung*, in: Dieter Prokop (Hrsg.): *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik* (München, 1971), S. 202-205.
- Lowry**, Stephen: *Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers*, in: *montage/av* Jg. 1, H. 1 (1992), S. 113-128.
- Mallinger**, Mark/Rosy, Gerard: *Film as a Lens for Teaching Culture: Balancing Concepts, Ambiguity, and Paradox*, in: *Journal of Management Education* Vol. 27, Nr. 5 (2003), S. 608-624.
- Martinet**, André: *Éléments de linguistique générale* (Paris, 1960).
- Martínez**, Matiaz/Scheffel, Michael: *Narratology and the Theory of Fiction: Remarks on a Complex Relationship*, in: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (New York u.a., 2003), S. 221-237.
- ders./Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie* (München, 2016), 10. überarbeitete Auflage.
- Meister**, Jan Christoph: *Narratology as Discipline: A Case for Conceptual Fundamentalism*, in: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (New York, 2003), S. 55-72.
- ders./Tom Kindt/Wilhelm Schernus: *Introduction: Narratology beyond Literary Criticism: Mediality - Disciplinarity*, in: Jan Christoph Meister/Tom Kindt/Wilhelm Schernus (Hrsg.): *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity* (New York u.a., 2005), S. i-xvi.
- Mommel**, Matthias: *Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts – Wirklichkeit im poetischen Realismus*, Dissertation (München, 2013).
- Michaelsen**, Larry K./Schultheiss, Emily E.: *Bronson, Brenner, and McQueen: Do They Have Something to Teach Us About Influencing Others?*, in: *Organizational Behavior Teaching Review*, Vol. 12, Nr. 4 (1987), S. 144-154.
- Miedema**, Nine: *Zur historischen Narratologie am Beispiel der Dialoganalyse*, in: Harald Haferland/Matthias Meyer (Hrsg.): *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven. Trends in Medieval Philology, Vol. 19* (Berlin u.a., 2010), S. 35-68.

- Morris**, Charles W.: *Foundations of the Theory of Signs* (Chicago, 1938).
- Müller**, Eggo: *Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske*, in: *montage/av – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 2, H. 1 (1993), S. 5-18.
- Muhr**, Stefanie: *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts* (Köln, 2006).
- Nickol**, Hermann: *Kino und Jugendpflege* (Langensalza, 1919).
- Nünning, Ansgar**: *Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects*, in: Bernhard Reitz/Sigrid Rieuwerts (Hrsg.): *Anglistentag 1999 Mainz. Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English, Vol. XXI* (Trier, 2000), S. 345-373.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar**: *Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie*, in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier, 2002), S. 1-20.
- dies.: *Narrativität als interdisziplinäre Schlüsselkategorie*, in: Hans-Georg Kräusslich/Wolfgang Schluchter (Hrsg.): *Marsilius-Kolleg 2011/2012. Vierter Jahresbericht des Marsilius-Kollegs* (Heidelberg, 2013), S. 86-104.
- Nugent**, Frank S.: *What's Wrong With the Movies? Producers and Exhibitors Have Had Their Say But the Public Seems to Have Its Own Ideas*, in: *The New York Times* (20. November 1938), S. 134.
- Panofsky**, Erwin: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: Ekkehardt Kaemmerling (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Köln, 1979). Im Jahre 1932 erstmals veröffentlicht, S. 185-206.
- ders.: *Ikonographie und Ikonologie*, in: Ekkehardt Kaemmerling (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Köln, 1979). Im Jahre 1939 erstmals veröffentlicht, S. 207-225.
- Peary**, Gerard (Hrsg.): *Quentin Tarantino: Interviews. Conversations with Filmmakers Series* (Jackson, 2013), 2. verb. Auflage.
- Peirce**, Charles Sanders: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. I-VIII* (Harvard, 1931-1958).
- Phillips**, Gene D. (Hrsg.): *Stanley Kubrick: Interviews. Conversations With Filmmakers Series* (Jackson, 2001).
- ders./Rodney Hill (Hrsg.): *Francis Ford Coppola: Interviews. Conversations With Filmmakers Series* (Jackson, 2004).
- Plugge**, Walther: *Film und Politik*, in: Wilfried von Bredow/Rolf Zurek (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien* (Hamburg, 1975). Dieser Auszug ist entnommen aus: *Tätigkeitsbericht der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e. V.*, erstattet für die Zeit vom 1. August 1928 bis 31. Oktober 1929, S. 133-134.
- Propp**, Vladimir J.: *Morphologie des Märchens* (München, 1972), das ursprünglich in russischer Sprache verfasste Werk wurde 1928 erstmals veröffentlicht.
- Powdermaker**, Hortense: *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie-Makers* (Boston, 1950), S. 151.
- Quart**, Alissa: *David Bordwell Blows the Whistle on Film Studies*, in: *Lingua franca*, Jg. 10, Nr. 2 (2000), S. 34-43.
- Rarick**, Charles A.: *Reflections on the Use of Foreign Film in the Classroom to Enhance Cross-Cultural Understanding*, in: *The Journal of Human Resource and Adult Learning*, Vol. 3, Nr. 2 (2007), S. 1-6.
- Reinfandt**, Christoph: *A Matter of Perspective: The Social Framing of Narrative Meaning*, in: Bernhard Reitz/Sigrid Rieuwerts (Hrsg.): *Anglistentag 1999 Mainz. Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English, Vol. XXI* (Trier, 2000), S. 389-401.
- Richardson**, Brian: *Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative*, in: *Style*, Vol. 34, H. 2 (2000), S. 168-175.
- Ricœur**, Paul: *Hermeneutics and the human sciences. Essays on language, action and interpretation* (Cambridge, 1981), Übers. u. hrsg. von John B. Thompson.
- Rheindorf**, Markus: *Die Sprachen, die Filme sprechen: Die Geschichte der deutschsprachigen Filmtheorie als Diskursgeschichte*, in: *ZFK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Heft 2 (2007), S. 11-24.
- Robnik**, Drehli: *Ausrinnen als Einübung. Der Splatterfilm als Perspektive auf flexibilisierte medienkulturelle Subjektivität*, in: Julia Köhne/Ralph Kuschke/Arno Meteling (Hrsg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm* (Berlin, 2005), S. 139-150.
- Rossel**, Robert Denton: *Micro-history: Studying Social Change in the Laboratory*, in: *History of Childhood Quarterly: The Journal of Psychohistory*, Jg. 3, H. 3 (1979), S. 373-400.

- Rost**, Andreas: *Vorwort des Herausgebers*, in: David Bordwell: *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte* (Frankfurt a. M., 2006), 3. Auflage, S. 7-10.
- Rosten**, Leo Calvin: *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers* (New York, 1942).
- Ryan**, Marie-Laure: *Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology*, in: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hrsg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (New York u.a., 2003), S. 333-361.
- dies.: *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*, in: Jan Christoph Meister (Hrsg.): *Narratology Beyond Criticism. Mediality, Disciplinarity* (New York u.a., 2005), S. 1-23.
- dies.: *From Narrative Games to Playable Stories: Toward a Poetics of Interactive Narrative*, in: *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, Vol. 1 (2009), S. 43-59.
- dies./Jan-Noël Thon: *Storyworlds across Media: Introduction*, in: Marie-Laure Ryan/Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln, 2014), S. 1-22.
- Saussure**, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale* (Paris, 2005), erstmals 1916 veröffentlicht.
- Schmid**, Wolf: *Elemente der Narratologie* (Berlin u.a., 2014), 3. Auflage.
- Schönert**, Jörg: *Zum Status und zur disziplinären Reichweite von Narratologie*, in: Vittoria Borsò/Christoph Kann (Hrsg.): *Geschichtsdarstellung. Medien – Methoden – Strategien* (Köln, 2004), S. 131-143.
- Schweinitz**, Jörg/Tröhler, Margrit: *Filmwissenschaft – eine Disziplin in Kontinuität und fortgesetztem Wandel*, in: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Bd. 52: Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft* (Mai 2012), S. 14-21.
- Schweisheimer**, Waldemar: *Die Bedeutung des Films für soziale Hygiene und Medizin* (München, 1920).
- Seibel**, Klaudia: *Cyberage-Narratologie: Erzähltheorie und Hyperfiktion*, in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier, 2002), S. 217-236.
- Short**, K. R. M. (Hrsg.): *Washington's Information Manual for Hollywood*, in: *Historical Journal of Radio, Film, and Television*, Jg. 3, Nr. 1 (1983), S. 171-180.
- Sontag**, Susan: *Against Interpretation (1964)*, in: Susan Sontag: *Against Interpretation And Other Essays* (New York, 1966), S. 3-10.
- Stahnke**, Jochen: *Das Amt*, in: *FAZ* (28.09.2010) Nr. 225, S. 3.
- Stanzel**, Franz K.: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an "Tom Jones", "Moby Dick", "The Ambassadors", "Ulysses" u.a.*, Habilitationsschrift (Stuttgart, u.a., 1955).
- ders.: *Theorie des Erzählens* (Göttingen, 2001), 7. Auflage., erstmals 1979 erschienen.
- Stiglegger**, Marcus: *Einblicke. Neugier auf das „Innere des Anderen“*, in: Julia Köhne/Ralph Kuschke/Arno Meteling (Hrsg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm* (Berlin, 2005), S. 127-138.
- ders.: *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror* (Berlin, 2010).
- Suchsland**, Rüdiger: *Parsifals Fahrt ins Herz des Faschismus*, in: *FAZ* (07.12.2011) Nr. 285, S. 32.
- Thomas**, Gina: *Ein Film für Mrs. Thatcher*, in: *FAZ* (16.12.2011) Nr. 293, S. 33.
- o.A.: *The 1930 Production Code*, in: Jon Lewis: *Hollywood v. Hard Core. How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry* (New York u.a., 2000), S. 302-307.
- Travis**, Charles H.: *Kinematograph Trade Accounts, Vol. 3* (London, 1930).
- Turner**, Graeme: *Film as social practice* (New York, 2006), 4. Auflage.
- Weber**, Alexander: *Episierung im Drama: Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie. Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Band 24* (Berlin u.a., 2017).
- Wellek**, René/Warren, Austin: *Theory of Literature* (New York, 1949)
- Wolf**, Werner: *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beispiel zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium Bd. 5* (Trier, 2002), S. 23-104.
- ders.: *Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences*, in: Greta Olson (Hrsg.): *Current Trends in Narratology* (New York u.a., 2010), S. 145-180.
- Wyatt**, Justin: *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood* (Austin, 1994).
- Zymner**, Rüdiger: *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft* (Paderborn, 2003).
- (o.A.): *Reichslichtspielgesetz vom 12. Mai 1920. In der Fassung der Gesetze vom 23. Dezember 1922 und 31. März*

1931 sowie der Dritten Notverordnung vom 6. Oktober 1931 nebst Ausführungs- und den Kontingentbestimmungen sowie der Gebührenordnung vom 25. November 1921 (in der Fassung der Verordnungen vom 16. November 1923 und 6. Juli 1929). Für die Praxis erläutert von Dr. jur. Ernst Seeger (Berlin, 1932), 2. Auflage.

Diverse Internetquellen

- Baker, Chris:** *Meet Leland Chee, the Star Wars Franchise Continuity Co* (18.08.2008), in: *Wired Magazine* – www.wired.com (Online-Portal), [URL: http://www.wired.com/entertainment/hollywood/magazine/16-09/ff_starwarscanon?currentPage=all], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Bordwell, David:** *Films and the Historical Return*, in: *David Bordwell's website on cinema* – www.davidbordwell.net [Online-Portal], März 2005 [URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>], PDF-Dokument mit den Seitenzahlen 1-9, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- ders.: *Doing Film History*, in: *David Bordwell's website on cinema* – www.davidbordwell.net [Online-Portal], September 2008 [URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/doing.php>], PDF-Dokument mit den Seitenzahlen 1-17, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- ders.: *Common Sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory?*, in: *David Bordwell's website on cinema* – www.davidbordwell.net [Online-Portal], Mai 2011 [URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/commonsense.php>], PDF-Dokument mit den Seitenzahlen 1-16, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- ders.: *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Film*, in: *David Bordwell's website on cinema* – www.davidbordwell.net [Online-Portal], Mai 2012 [URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php>], PDF-Datei mit den Seitenzahlen 1-20, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- ders.: *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Film*, in: *David Bordwell's website on cinema* – www.davidbordwell.net [Online-Portal], Mai 2012 [URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php>], PDF-Dokument mit den Seitenzahlen 1-20, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- ders.: *Shklovsky and His „Monument to a Scientific Error“*, in: *David Bordwell's website on cinema* – www.davidbordwell.net [Online-Portal], März 2014 [URL: <http://www.davidbordwell.net/essays/shklovsky.php>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Bossik, Glenn:** *The Logline: What It Is, Why You Need It, How To Write It*, in: Eric Bossik/Glenn Bossik (Hrsg.): *Scriptologist.com - „The Portal For Screenwriters, Filmmakers & Actors“* (Online-Portal), [URL: <http://www.scriptologist.com/Magazine/Tips/Logline/logline.html>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Bureau of Motion Pictures** (Hrsg.): *Government Information Manual for the Motion Pictures Industry* (Washington D.C., 1942), in: *Indiana University Bloomington – Libraries, Digital Archives* (Online-Datenbank), [URL: <http://www.libraries.iub.edu/index.php?pageId=3301>], Fact Sheet No. 3, S. 6, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Clinton, Hillary**, zitiert n. WikiLeaks, siehe wikileaks.org (Internet-Portal): *Clinton Speech For National Multi-Housing Council, 4/24/13*, in: *HRC Paid Speeches* (25.01.2016) [URL: <https://wikileaks.org/podesta-emails/emailid/927#efmAZGAdj>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Contzen, Eva von:** *Why We Need a Medieval Narratology. A Manifesto* [S. 1-21], in: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, Jg. 3, H. 2 (2014), [URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/171/227>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Getler, Michael:** *The Images are Getting Darker*, in: *The Washington Post*, 09.05.2004, Artikel als Online-Dokument auf www.washingtonpost.com einsehbar, [URL: <http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn/A11271-2004May8>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Hayes, David P.:** *The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967)*, in: *The Motion Picture Production Code*, Online-Portal (2009), [URL: http://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Hesseldahl, Arik:** *Star Wars' Galactic Dollars* (01.11.2005), in: *Forbes Magazine* – www.forbes.com (Online-Ausgabe), [URL: http://www.forbes.com/2005/05/12/cx_ah_0512starwars.html], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Jeffries, Stuart:** *Meryl Streep playing Margaret Thatcher – what's not to like?*, in: *The Guardian*, Online-Ausgabe: guardian.co.uk, 09.02.2011 [URL: <http://www.guardian.co.uk/politics/2011/feb/08/meryl-streep-margaret-thatcher>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Klepper, Martin:** „*What if Icarus hadn't hurtled into the sea?*“ *Some remarks towards a theory of historical narratology* [S.96-111], in: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, Jg. 3, H. 2 (2014), [URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/171/227>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

- Leong, Anthony:** *Director's Cuts: Do They Make the Cut?*, in: *Frontier.online – The Australian Science Fiction Media Magazine* (1998), [URL: <http://www.mediacircus.net/dc.html>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Miller, Mark Crispin:** *Hollywood: The Add. The Techniques and the Cartoon-Like Moral Vision of Television Advertising are Exerting More and More Influence Over American Moviemaking* (April 1990), in: *The Atlantic* (Online-Ausgabe), [URL: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1990/04/hollywood-the-ad/5005/>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- RealClearPolitics (RCP) - Opinion, News, Analysis, Videos and Polls – realclearpolitics.com** (Internet-Portal), 19.08.2015, [URL: http://www.realclearpolitics.com/video/2015/08/19/trump_on_border_maybe_theyll_call_it_the_trump_wall.html], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Republican Platform Committee** (Hrsg.): *Republican Platform 2016* (Cleveland, 2016), in: *Grand Old Party GOP – www.gop.com* (Online-Portal, 2016), [URL: <https://www.gop.com/the-2016-republican-party-platform/>], direkter Link zum Wahlprogramm [URL: [https://prod-static-ngop-pbl.s3.amazonaws.com/media/documents/DRAFT_12_FINAL\[1\]-ben_1468872234.pdf](https://prod-static-ngop-pbl.s3.amazonaws.com/media/documents/DRAFT_12_FINAL[1]-ben_1468872234.pdf)], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Reuvekamp, Silvia:** *Hölzerne Bilder – mentale Modelle? Mittelalterliche Figuren als Gegenstand einer historischen Narratologie* [S. 112-130], in: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*, Jg. 3, H. 2 (2014), [URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/171/227>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Schönert, Jörg:** *Was ist und was leistet Narratologie? Anmerkungen zur Geschichte der Erzählforschung und ihrer Perspektiven*, in: *literaturkritik.de – Rezensionenforum: Schwerpunkt: Erzählen*, Nr. 4 (April 2006), Onlineportal, [URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9336&ausgabe=200604], das PDF-Dokument enthält die Seitenzahlen 1-6, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Sommer, Roy:** *The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory* [S. 143-157] in: *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, Nr. 1, Heft 1 (2012), [URL: <urn:nbn:de:hbz:468-20121121-124341-0>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Trump – Make America Great Again!** (Internet-Portal), 2015/16 [URL: <https://www.donaldjtrump.com/issues/>], zuletzt eingesehen am 17.05.2016. Die Quelle findet sich als Internet-Link auf ein Video des Youtube-Kanals *Donald J. Trump for President* [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=khD3gJGLvQo>], Gesamtlänge 00m:56s, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- United States Census Bureau** (Hrsg.): *The Population Profile of the United States (Internet Release), Chapter 17: Adding Diversity From Abroad: The Foreign-Born Population, 2000*, PDF-Dokument [URL: <http://www.census.gov/population/pop-profile/2000/chap17.pdf>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Wulff, Hans J.:** *Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films*, in: *derWulff.de*, Online-Portal [URL: <http://www.derwulff.de/2-28>], PDF-Datei mit 12 Seiten, der Artikel erschien erstmals in der *Zeitschrift Rundfunk und Fernsehen* Jg. 39, H. 3 (1991), zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

(2) Sekundärquellen

Monografien, Zeitschriftenartikel und Aufsätze in Sammelbänden

- Adam, Silke:** *Medieninhalte aus der Netzwerkperspektive. Neue Erkenntnisse durch die Kombination von Inhalts- und Netzwerkanalyse*, in: *Publizistik* Jg. 53, H. 2 (2008), S. 180-199.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max:** *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt a. M., 2006), 16. Aufl., erstmals 1944 veröffentlicht.
– ders.: *Studien zum autoritären Charakter* (Frankfurt a. M., 1973).
- Albrecht, Gerd:** *Kino am Abgrund. Film im Dritten Reich zum Jahreswechsel 1944/45*, in: Karl Friedrich Reimers/Christiane Hackl/Brigitte Scherer (Hrsg.): *Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten* (München, 1995), S. 99-116.
- Albrow, Martin:** *Abschied vom Nationalstaat. Staat und Gesellschaft globalen Zeitalter* (Frankfurt a. M., 1998).
- Alford, Matthew:** *Reel Power. Hollywood Cinema and American Supremacy* (New York, 2010).
- Allen, Robert C./Gomery, Douglas:** *Film History: Theory and Practice* (New York, 1985).
- Anderson, Benedict:** *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism* (London, 1983).

- Anderson, Robert:** *The Motion Picture Patents Company: A Reevaluation*, in: Toni Balio (Hrsg.): *The American Film Industry* (Madison, 1985), 2. Auflage, S. 133-152.
- Aronson, Elliot/Wilson, Timothy D./Akert, Robin M.:** *Sozialpsychologie* (München u.a., 2008), 6. Auflage.
- Assmann, Aleida:** *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München, 2009), 4. Auflage.
- Bächlin, Peter:** *Der Film als Ware*, Dissertation (Frankfurt a. M., 1975).
- Balio, Tino:** *Feeding the Maw of Exhibition*, in: ders. (Hrsg.): *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939* (New York u.a., 1993), S. 73-108.
- Bardèche, Maurice/Brasillach, Robert:** *Histoire du cinéma. Tome I: Le muet* (Paris, 1964), erstmals 1935 veröffentlicht.
- Behrens, Roger:** *Kulturindustrie* (Bielefeld, 2004).
- Behrens, Ulrich:** „Sozialdisziplinierung als Konzeption der Frühneuzeitforschung. Genese, Weiterentwicklung und Kritik – Eine Zwischenbilanz, in: *Historische Mitteilungen der Ranke-Gesellschaft*, Bd. 12 (1999), S. 35-68.
- Beller, Hans:** *Die Deutschen als Hunnen. Feindbildproduktion in Hollywood (1914-1930)*, in: Karl Friedrich Reimers/Christiane Hackl/Brigitte Scherer (Hrsg.): *Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten* (München, 1995), S. 11-33.
- Belting, Hans:** *Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung*, in: Hans Belting (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch* (München, 2007), S. 11-26.
– ders.: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (München, 2011), 4. Auflage.
- Bergold, Björn:** *Wie Stories zu History werden. Zur Authentizität von Zeitgeschichte im Spielfilm* (Bielefeld, 2019).
- Bertaux, Daniel/Bertaux-Wiame, Isabelle:** *Autobiographische Erinnerung und kollektives Gedächtnis*, in: Lutz Niethammer (Hrsg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“* (Frankfurt a. M., 1980), S. 108-122.
- Besand, Anja:** *Politik in Fernsehserien. Oder: Warum man sich selbst mit Game of Thrones politisch bilden kann. Eine Einführung*, in: Anja Besand (Hg.): *Von Game of Thrones bis House of Cards. Politische Perspektiven in Fernsehserien* (Wiesbaden, 2018), S. 1-6.
- Bezborodova, Evgenia:** *Die Rolle des Imaginären in sowjetischen Kriegsfilmern: Zur Unterwanderung von symbolischer Ordnung und Ideologie in der Filmkunst nach dem Stalinismus* (München, 2018), Dissertation.
- Black, Gregory D.:** *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies* (New York, 1994).
- Blanchet, Robert:** *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des Postklassischen Hollywoodfilms* (Marburg, 2003).
- Blessing, Werner K.:** *Staat und Kirche in der Gesellschaft. Institutionelle Autorität und mentaler Wandel in Bayern während des 19. Jahrhunderts* (Göttingen, 1982).
- Bliersbach, Gerhard:** *Nachkriegskino. Eine Psychohistorie des westdeutschen Nachkriegsfilms 1946-1963* (Gießen, 2014).
- Blümlinger, Christa:** *Editorial*, in: *ÖZG*, Jg. 8, H. 4 (1997), S. 453-456.
- Bourdieu, Pierre:** *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (Frankfurt a. M., 1974).
– ders.: *Die Feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt a. M., 1987).
– ders.: *Sozialer Sinn* (Frankfurt a. M., 1997), 2. Auflage.
– ders.: *Über das Fernsehen* (Frankfurt a. M., 1998)
– ders.: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt a. M., 2001).
- Bowser, Eileen:** *The Transformation of Cinema 1907-1915. History of the American Cinema, Vol. 2* (New York, 1990).
– dies.: *Introduction*, in: *Cinema Journal. Symposium on the Methodology of Film History*, Vol. 14, No. 2, (Winter, 1974-1975), S. 1-2.
- Bredenkamp, Horst:** *Bildakte als Zeugnis und Urteil*, in: Monika Flacke (Hrsg.): *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen. Band 1* (Mainz, 2004), S. 29-66.
– ders.: *Theorie des Bildakts* (Berlin, 2010).
- Bredow, Wilfried von:** *Filmpropaganda für Wehrbereitschaft. Kriegsfilme in der Bundesrepublik*, in: ders./Rolf Zurek (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien* (Hamburg, 1975), S. 316-326.
- Brocks, Christine:** *Bildquellen der Neuzeit* (Paderborn, 2012).

- Brodersen**, Momme: *Siegfried Kracauer* (Reinbek b. H., 2001).
- Bruhn**, Matthias: *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis* (Berlin, 2009).
- Bucher**, Peter: *Der Film als Quelle. Audiovisuelle Medien in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft*, in: *Der Archivar* Jg. 41 (1988), S. 497-524.
- Bürger**, Peter: *Kino der Angst. Terror krieg und Staatskunst aus Hollywood* (Stuttgart, 2007), 2. erweiterte Auflage.
- Bullerjahn**, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik* (Augsburg, 2001).
- Buntz**, Herwig/Popp, Harald: *Das Bild als Quelle. Historienbilder als Quellen im Geschichtsunterricht*, in: Helmut Altrichter (Hrsg.): *Bilder erzählen Geschichte* (Freiburg i. B., 1995), S. 223-248.
- Burke**, Peter: *Stärken und Schwächen der Mentalitätengeschichte*, in: Ulrich Raulff (Hrsg.): *Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse* (Berlin, 1987), S. 127-145.
- Busse**, Kurt H.: „Soziologie der Kunst“/Diskussion, in: Deutsche Gesellschaft für Soziologie (Hrsg.): *Verhandlungen des Siebenten Deutschen Soziologentages vom 28. September bis 1. Oktober 1930 in Berlin* (Tübingen, 1931), S. 182-188.
- Clearwater**, David A.: *Full Spectrum Propaganda: The U.S. Military, Video Games, and the Genre of the Military-Themed Shooter* (Montreal, 2006).
- Cook**, David A.: *A History of Narrative Film* (New York u.a., 1981).
- Corliss**, Richard: *Casablanca: An Analysis of the Film*, in: Howard Koch: *Casablanca – Script and Legend* (New York, 1992), S. 233-247.
- Crivellari**, Fabio/Sandl, Marcus: *Die Medialität der Geschichte. Forschungsstand und Perspektiven der interdisziplinären Zusammenarbeit von Geschichts- und Medienwissenschaften*, in: *Historische Zeitschrift* Bd. 277 (2003), S. 619-654.
- Danyel**, Jürgen/Paul, Gerhard/Vowinckel, Annette: *Visual History als Praxis: Eine Einführung*, in: dies. (Hrsg.): *Arbeit am Bild: Visual history als Praxis* (Göttingen, 2017), S. 7-12.
- De Silva**, Indra: *Consumer Selection of Motion Pictures*, in: Barry Litman (Hrsg.): *The Motion Picture Mega-Industry* (Boston u.a., 1998), S. 144-171.
- Dechert**, Antje: *Stars all'italiana. Kino und Körperdiskurse in Italien (1930-1965)* (Köln u.a., 2014).
- Delage**, Christian: *La Vision nazie de l'histoire. Le cinéma documentaire du Troisième Reich* (Lausanne, 1989).
– ders.: *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic* (Paris, 2006). Vgl. „Quelle est la place des images en histoire?“ - Kolloquium des Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC), 27. April 2006.
- Derix**, Simone: *Bebilderte Politik. Staatsbesuche in der Bundesrepublik Deutschland 1949-1990* (Göttingen, 2009).
- Deutsch**, Karl W.: *Nationenbildung – Nationalstaat – Integration* (Düsseldorf, 1972).
- Deutscher Hochschulverband** (Hrsg.): *Schwerpunkt: Das Fernsehen – der (un)heimliche Erzieher, Forschung & Lehre*, Heft 10 (2005).
- Diederichs**, Helmut: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg* (Frankfurt a. M., 1996/2001).
– ders.: „Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen.“ Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge, in: Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner* (Frankfurt a. M., 2001), S. 115-147.
- Dintzelbacher**, Peter (Hrsg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte* (Stuttgart, 2008), 2. ergänzte Auflage.
- Dobenstein**, Arthur: *USA*, in: Ulrich Kurowski (Hrsg.): *Lexikon des internationalen Films. Band 2: Filmgeschichte nach Ländern. Kanada-Vietnam* (München, 1975), S. 85-144.
- Doyle**, Kelly Ann: *Zombification versus reification at the end of the world: exploring the limits of the human via the posthuman zombie in contemporary horror film* (Okanagan, 2015), Dissertation.
- Düring**, Marten/Eumann, Ulrich: *Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften*, in: GG Jg. 39 (2013), S. 369-390.
- Durkheim**, Emile: *Représentations individuelles et représentations collectives*, in: *Revue de Métaphysique et de Morale*, Bd. 6 (1898), S. 273-302.

- Ebbrecht**, Tobias: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust* (Bielefeld, 2011), Dissertation.
- Edwards**, Lee: *Mediapolitik. How the Mass Media Have Transformed World Politics* (Washington D.C., 2001).
- Elias**, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft/Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation* (Frankfurt a. M., 1976).
– ders.: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* (Frankfurt a. M., 1990), 5. Auflage.
- Elsaesser**, Thomas: *The New Film History as Media Archaeology*, in: *Cinemas: revue d'études cinématographiques*, vol. 14, n° 2-3 (2004), S. 75-117.
- Endeward**, Detlef/Stettner, Peter: *Film als historische Quelle*, in: *GWU* Jg. 39 (1988), S. 496-498.
- Engell**, Lorenz: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte* (Frankfurt a. M. u.a., 1992).
- Epstein**, Edward Jay: *The Big Picture. The New Logic of Money and Power in Hollywood* (New York, 2005).
- Erbe**, Michael: *Deutsche Geschichte 1713-1790. Dualismus und Aufgeklärter Absolutismus* (Berlin u.a., 1985).
- Erdmann**, Hans/Becce, Giuseppe: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Unter Mitarbeit von Ludwig Brav. 2 Bände (Berlin-Lichterfelde, 1927).
- Evans**, Richard J.: *Fiktion*, in: Stefan Jordan (Hrsg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe* (Stuttgart, 2002), S. 90-93.
- Fenske**, Uta: *Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946-1960* (Bielefeld, 2008).
- Ferro**, Marc: *Société du XX^e siècle et histoire cinématographique*, in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* Jg. 23, Nr. 3 (1968), S. 581-585.
– ders.: *Le film, une contre-analyse de la société?*, in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Jg. 28, H. 1 (1973), S. 109-124.
- Figge**, Maja: *Deutschsein (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre* (Bielefeld, 2015).
- Fine**, Richard: *Hollywood and the Profession of Authorship, 1928-1940* (Ann Arbor, 1979).
- Fischer**, Thomas/Schuhbauer, Thomas: *Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder* (Tübingen, 2016).
- Fitzgerald**, Frances: *Way Out there in the Blue. Reagan, Star Wars and the End of Cold War* (New York, 2000).
- Fledelius**, Karsten: *Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen – und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht*, in: Wilhelm van Kampen/ Hans Georg Kirchhoff (Hrsg.): *Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück* (Stuttgart, 1979), S. 295-305.
- Flichy**, Patrice: *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée* (Paris, 1997), 2. Auflage.
- Flohr**, Bernd: *Arbeiter nach Maß: die Disziplinierung der Fabrikarbeiterschaft während der Industrialisierung Deutschlands im Spiegel von Arbeitsordnungen* (Frankfurt a.M., 1981).
- Flusser**, Vilém: *Gedächtnisse*, in: *Ars Electronica* (Hrsg.): *Philosophien der neuen Technologie* (Berlin, 1989), S. 41-55.
- Foucault**, Michel: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (Frankfurt a. M., 1977).
- François**, Etienne/Schulze, Hagen (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte. Band I* (München, 2001).
– ders.: *Erinnerungsorte zwischen Geschichtsschreibung und Gedächtnis. Eine Forschungsinnovation und ihre Folgen*, in: Harald Schmid (Hrsg.): *Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis. Erinnerungskulturen in Theorie und Praxis. Formen der Erinnerung Band 41* (Göttingen, 2009), S. 23-36.
- Frevert**, Ute/Schmidt, Anne: *Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder*, in: *GG* Jg. 37, H. 1 (2011), S. 5-25.
- Fröhlich**, Michael: *Zeitgeschichte* (Konstanz, 2009).
- Früh**, Judith: *Tatort als Fernsehgeschichte. Historiografien und Archäografien eines Mediums* (München, 2017), Dissertation.
- Garçon**, François: *Le film: une source historique dans l'antichambre*, in: *Bulletin de l'Institut d'Histoire du Temps Présent* Nr. 12 (Juni 1983), S. 30-56.

- Gerrig, Richard J./Zimbardo, Philip G.:** *Psychologie* (München u.a., 2008), 18. Auflage.
- Gilcher-Holtey, Ingrid:** *Kulturelle und symbolische Praktiken: das Unternehmen Pierre Bourdieu*, in: *GG Sonderheft Nr. 16: Kulturgeschichte heute* (Göttingen, 1996), S. 111-130.
– dies.: *Plädoyer für eine dynamische Mentalitätsgeschichte*, in: *GG Jg. 24* (1998), S. 476-483.
- Glowatz, Wiebke:** *Filmanalyse als Erweiterung der historischen Hilfswissenschaften. Eine Studie am Beispiel des Spielfilms „Taking Sides – Der Fall Furtwängler“ [Regie Istvan Szabo, D/F/GB 2001]*, Dissertation (Düsseldorf, 2009).
- Graus, František:** *Mentalitäten – Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung*, in: ders. (Hrsg.): *Mentalität im Mittelalter* (Sigmaringen, 1987), S. 9-48.
- Greenlee, Mark/Hammwöhner, Rainer/Körber, Bernd/Wagner, Christoph/Wolff, Christian** (Hrsg.): *Bilder sehen: Perspektiven der Bildwissenschaft* (Regensburg, 2013).
- Greffrath, Bettina:** *Spielfilme als Quellen für kollektive Selbst- und Gesellschaftsbilder in Deutschland 1945 -1949*, Dissertation (Hannover, 1993).
- Gregor, Joseph:** *Das Zeitalter des Films. Kleine historische Monografien, Nr. 37* (Wien u.a., 1932), 3. Auflage.
- Groh, Dieter:** *Pierre Bourdieus „allgemeine Wissenschaft der Ökonomie praktischer Handlungen“*, in: ders. (Hrsg.): *Anthropologische Dimensionen der Geschichte* (Frankfurt a. M., 1992), S. 15-26.
- Hack, Lothar:** *Soziologische Bemerkungen zum deutschen Gegenwartsfilm*, in: Wilfried von Bredow/Rolf Zurek (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien* (Hamburg, 1975), S. 335-371.
- Halbwachs, Maurice:** *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (Frankfurt a. M., 1985), erstmals im Jahr 1925 erschienen.
– ders.: *Das kollektive Gedächtnis* (Frankfurt a. M., 1985), erstmals im Jahr 1939 erschienen.
- Hartmann, Britta/Wulff, Hans J.:** *Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos*, in: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne. Film. Theorie* (Mainz, 2007), S. 191-216.
- Hellwig, Christian:** *Die inszenierte Grenze. Flucht und Teilung in westdeutschen Filmnarrationen während der Ära Adenauer* (Göttingen, 2018), Dissertation.
- Henzler, Bettina:** *Plädoyer für eine filmspezifische Pädagogik*, in: Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.): *10. Buckower Mediengespräche: Medien im Kontext sozialer Selbstverständigung* (München, 2007), S. 149-157.
- Hertfelder, Thomas:** *Vermittlung: Die Macht der Bilder. Historische Bildforschung*, in: Andreas Wirsching (Hrsg.): *Neueste Zeit* (München, 2006), S. 281-292.
- Hebler, Martina:** *Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft – Neue Herausforderungen für die Forschung*, in: *GG*, Bd. 31 (2005), S. 266-292.
- Hey, Bernd:** *Geschichte im Spielfilm. Grundsätzliches und ein Beispiel: der Western*, in: *GWU Jg. 39*, H. 1 (1988), S. 17-33.
– ders.: *Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt. Nachkriegsdeutsche Befindlichkeiten in deutschen Spielfilmen*, in: *GWU Jg. 50*, H. 4 (2001), S. 229-237.
- Hickethier, Knut:** *Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum. Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 25 (1999), S. 146-172.
- Hilgert, Nora:** *Unterhaltung, aber sicher! Populäre Repräsentationen von Recht und Ordnung in den Fernsehkrimis „Stahlnetz“ und „Blaulicht“ 1958/59-1968* (Bielefeld, 2013).
- Hobsbawm, Eric:** *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780* (Bonn, 2005).
- Hockerts, Hans Günter:** *Zeitgeschichte in Deutschland. Begriff, Methode, Themenfelder*, in: *HJb Jg. 113* (1993), S. 98-127.
- Hoffmann, Hilmar:** *„Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film* (Frankfurt a. M., 1988).
- Hoppenstand, Gary:** *Hollywood and the Business of Making Movies. The Relationship between Film Content and Economic Factors*, in: Barry R. Litman (Hrsg.): *The Motion Picture Mega-Industry* (Boston u.a., 1998), S. 222-242.
- Hug, Stefan:** *Hollywood greift an! Kriegsfilme machen Politik...* (Graz, 2010).
- Isaksson, Folke/Fuhrhammar, Leif:** *Politik im Film* (Ravensburg, 1974).
- Jacobs, Lewis:** *The Rise of the American Film. A Critical History* (New York, 1939).
- Jäger, Jens:** *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung* (Tübingen, 2000).

- ders.: *Zwischen Bildkunde und Historischer Bildforschung – Historiker und visuelle Quellen 1880-1930*, in: ders./Martin Knauer (Hrsg.): *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung* (München, 2009), S. 45-69.
- ders./Knauer, Martin: *Bilder als historische Quellen? Ein Problemaufriss*, in: Jens Jäger/Martin Knauer (Hrsg.): *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um die historische Bildforschung* (München, 2009), S. 7-26.
- Jarvie**, Ian Charles: *Film and the Communication of Values*, in: *Archives Européennes de Sociologie*, Jg. 10 (1969), S. 205-219.
- ders.: *Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie* (Stuttgart, 1974).
- Jaszoltowski**, Saskia/Riethmüller, Albrecht: *Musik im Film*, in: Holger Schramm (Hrsg.): *Handbuch Musik und Medien* (Konstanz, 2009), S. 149-173.
- Jaycox**, Faith: *The Progressive Era* (New York, 2005).
- Jones**, Matthew: *Science Fiction Cinema and 1950s Britain. Recontextualizing Cultural Anxiety* (New York u.a., 2018).
- Jones**, Sarah: *Film: Technology, People, Process* (London, 2002).
- Kahlenberg**, Friedrich P.: *Zur Methodologie der Kritik und Auswertung audiovisuellen Archivgutes als Geschichtsquelle*, in: *Der Archivar* Jg. 28 (1975), S. 50-51.
- Kahsnitz**, Rainer: *Historische Hilfswissenschaften und Kunstgeschichte*, in: Toni Diederich/Joachim Opladen (Hrsg.): *Historische Hilfswissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung* (Köln u.a., 2005), S. 155-183.
- Kampen**, Wilhelm van: *Film und Geschichte. Versuch einer Bestandsaufnahme*, in: Wilhelm van Kampen/ Hans Georg Kirchhoff (Hrsg.): *Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück* (Stuttgart, 1979), S. 283-294.
- Karl**, Lars: „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!“ *Die Napoleonischen Kriege als Mobilisierungsresource im NS-Spielfilm – das Beispiel „Kolberg“*, in: Marina Dmitrieva/Lars Karl (Hrsg.): *Das Jahr 1813, Ostmitteleuropa und Leipzig. Die Völkerschlacht als (trans)nationaler Erinnerungsort* (Köln u.a., 2016), S. 229-247.
- Keegan**, John: *Der Zweite Weltkrieg* (Reinbek b. H., 2009).
- Keppler**, Angela: *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt* (Frankfurt a. M., 2006).
- Keyser**, Erich: *Die Geschichtswissenschaft. Aufbau und Aufgaben* (München u.a., 1931).
- ders.: *Das Bild als Geschichtsquelle*, in: Walter Goetz (Hrsg.): *Historische Bildkunde, Heft 2* (Hamburg, 1935), S. 5-32.
- Kindem**, Gorham: *United States*, in: Gorham Kindem (Hrsg.): *The International Movie Industry* (Carbondale u.a., 2000), S. 309-330.
- Kladzinski**, Magdalena: *Im Krieg sterben Menschen, im Spiel nur Spielfiguren... Krieg, Bildschirmmedien und Bildung*, in: Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.): *10. Buckower Mediengespräche: Medien im Kontext sozialer Selbstverständigung* (München, 2007), S. 67-72.
- Kleinhaus**, Bernd: *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz* (Köln, 2003).
- Klimek**, Sonja: *Was die Zuschauer jetzt sehen und die (Film-)Theater spielen wollen – Mediale Selbstreflexion, Weltbezug und Fantastik in Rudolf Jugerts Film ohne Titel (1947/48) und Wolfgang Borcherts Draußen vor der Tür (1947)*, in: Sonja Klimek/Tobias Lambrecht/Tom Kindt (Hrsg.): *Funktionen der Fantastik. Neue Formen des Weltbezugs von Literatur und Film nach 1945* (Heidelberg, 2017), S. 14-42.
- Knauer**, Martin: „Dokumentsinn - ,historischer Dokumentensinn“. *Überlegungen zu einer historischen Ikonologie*, in: Brigitte Tolkemit/Rainer Wohlfeil (Hrsg.): *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele* (Berlin, 1991), S. 37-47.
- Kneissel**, Daniela: *L'historien saisi par l'image: Bildzeugnisse als Forschungsgegenstand in der französischsprachigen Geschichtswissenschaft des 20. Jahrhunderts*, in: Jens Jäger/Martin Knauer (Hrsg.): *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung* (München, 2009), S. 149-199.
- Kochenrath**, Hans-Peter: *Kontinuität im deutschen Film*, in: Wilfried von Bredow (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien* (Hamburg, 1975), S. 286-292.
- Koch**, Rainer: *Deutsche Geschichte 1815-1848. Restauration oder Vormärz?* (Stuttgart u.a., 1985).
- Kocka**, Jürgen: *Sozialgeschichte*, in: Stefan Jordan (Hrsg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe* (Stuttgart, 2002), S. 265-269.

- Kolovou,** Evangelia: *Fiktionen von Flucht, Vertreibung, verlorener Heimat in Film und Fernsehen* (München, 2017), Dissertation.
- Korte, Barbara/Paletschek,** Sylvia (Hrsg.): *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres* (Bielefeld, 2009).
- Korte, Helmut/Faulstich,** Werner: *Der Film zwischen 1925 und 1944: ein Überblick*, in: ders./ Werner Faulstich (Hrsg.): *Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895-1924). Fischer Filmgeschichte, Band 2* (Frankfurt a. M., 1991), S. 11-41.
- ders./ Faulstich, Werner: *Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick*, in: Helmut Korte/Werner Faulstich (Hrsg.): *Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895-1924). Fischer Filmgeschichte, Band 1* (Frankfurt a. M., 1994), S. 13-47.
- ders. *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch* (Göttingen, 1998).
- Köster,** Markus: *Filme als Erinnerungsorte – Überlegungen aus regionaler Perspektive*, in: Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.): *10. Buckower Mediengespräche. Medien im Kontext sozialer Selbstverständigung* (München, 2007), S. 105-112.
- Kończal,** Kornelia: *Pierre Noras folgenreiches Konzept von les lieux de mémoire und seine Re-Interpretationen: eine vergleichende Analyse*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, Bd. 62, H. 1/2 (2011), S. 17-36.
- König,** René: *Soziologische Orientierungen. Vorträge und Aufsätze* (Köln u.a., 1965).
- Koppes,** Clayton R./ Black, Gregory D.: *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies* (New York, 1987).
- Koszarski,** Richard: *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928. History of the American Cinema, Vol. 3* (New York, 1990).
- Koziol,** Klaus: *Tyrannie der mediengerechten Lösung. Zur Weltaneignung durch die Massenmedien* (Erlangen, 2000).
- Kröger,** Marianne: „Meine Geschichte – deine Geschichte“. Oder: *Das Verfügen über Geschichte und ihre Deutung*, in: Johannes Heil/Rainer Erb (Hrsg.): *Geschichtswissenschaft und Öffentlichkeit. Der Streit um Daniel J. Goldhagen* (Frankfurt a. M., 1998), S. 261-278.
- Kuhlemann,** Frank-Michael: *Mentalitätsgeschichte. Theoretische und methodische Überlegungen am Beispiel der Religion im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Geschichte und Gesellschaft. Sonderheft*, Vol. 16 (1996), S. 182-211.
- Kunisch,** Johannes: *Fürst – Gesellschaft – Krieg. Studien zur bellizistischen Disposition des absoluten Fürstenstaates* (Köln u.a., 1992).
- Kusters,** Paul: *New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft*, in: *montage/av*, Nr. 5, H.1 (1996), S. 39-60.
- Lagny,** Michèle/Sorlin, Pierre: *Zwei Historiker nach einem Film: ratlos*, in: Rainer Rother: *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino* (Berlin, 1991), S. 111-128.
- dies.: *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma* (Paris, 1992).
- dies.: *Film History: Or History Expropriated*, in: *Film History*, Vol. 9, Nr. 1 (Spring 1994), S. 26-44.
- dies.: *Kino für Historiker*, in: *ÖZG Jg. 8, H. 4* (1997), S. 457-483.
- dies./Kessler, Frank: „... man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!“ *Ein Gespräch mit Michèle Lagny*, in: *montage/av Jg. 5, H. 1* (1996), S. 5-22.
- Landsberg,** Alison: *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York, 2004).
- Le Goff,** Jacques: *Eine mehrdeutige Geschichte*, in: Ulrich Raulff (Hrsg.): *Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse* (Berlin, 1987), S. 18-32.
- ders.: *Geschichte und Gedächtnis* (Berlin, 1999).
- Leiser,** Erwin: „Deutschland erwache!“ *Propaganda im Film des Dritten Reiches* (Reinbek b. H., 1968).
- Lemercier,** Claire: *Formale Methoden der Netzwerkanalyse in den Geschichtswissenschaften: Warum und Wie?*, in: *ÖZG Jg 23, H.1* (2012), S. 16-41.
- Lerg,** Winfried B.: *Über die Aussageanalyse audio-visueller Zeugnisse*, in: Günter Moltmann/Karl Friedrich Reimers (Hrsg.): *Zeitgeschichte in Film- und Tondokument. 17 historische, pädagogische und sozialwissenschaftliche Beiträge* (Göttingen u.a., 1970), S. 93-108.
- Lerner,** Daniel: *Die Massenkommunikationsmittel als Manipulatoren der Mobilität*, in: Peter Heintz (Hrsg.): *Soziologie der Entwicklungsländer. Eine systematische Anthologie* (Berlin u.a., 1962), S. 220-222.

- Lewis, Jon:** *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry* (New York u. London, 2000).
- Leyda, Jay:** *Towards a New Film History*, in: *Cinema Journal. Symposium on the Methodology of Film History*, Vol. 14, No. 2, (Winter, 1974-1975), S. 40-41.
- Litman, Barry R.** (Hrsg.): *The Motion Picture Mega-Industry* (Boston u.a., 1998).
- Loiperdinger, Martin/Schönekeas, Klaus:** *'Die große Liebe' – Propaganda im Unterhaltungsfilm*, in: Rainer Rother (Hrsg.): *Bilder schreiben Geschichte: der Historiker im Kino* (Berlin, 1991), S. 143-152.
- Lunde, Erik:** *The Story of Censorship and the American Film Industry. License to Kill, License to Lust*, in: Barry R. Litman: *The Motion Picture Mega-Industry* (Boston u.a., 1998), S. 198-221.
- Macfie, Alexander Lyon** (Hrsg.): *The Fiction of History* (New York u.a., 2015).
- Mai, Manfred/Winter, Rainer:** *Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film*, in: Manfred Mai/Rainer Winter (Hrsg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge* (Köln, 2006), S. 7-23.
- ders.: *Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft*, in: Manfred Mai/Rainer Winter (Hrsg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos* (Köln, 2006), S. 24-47.
- Maltby, Richard:** *The Production Code and the Hays Office*, in: Tino Balio (Hrsg.): *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939* (New York u.a., 1993), S. 37-72.
- Mandrou, Robert:** *Historie et Cinéma*, in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* Jg. 13, Nr. 1 (1958), S. 140-149.
- Mannes, Stefan:** *Antisemitismus im national-sozialistischen Propagandafilm Der ewige Jude und Jud Süß* (Köln, 1999).
- Manvell, Roger:** *Films and the Second World War* (London, 1974).
- Matloff, Maurice/Snell, Edwin M.:** *Strategic Planning for Coalition Warfare 1941-1942* (Washington D.C., 1990).
- Mayer, Gerhard:** *Risse im Alltäglichen. Die Rezeption okkultur Darstellungen in Filmen*, Dissertation (Frankfurt a. M., 2000).
- McLuhan, Marshall:** *Understanding Media: The Extensions of Man* (Cambridge u.a., 1994), erstmals veröffentlicht im Jahr 1964.
- Meckseper, Cord/Schraut, Elisabeth:** *Mentalität und Alltag im Spätmittelalter* (Göttingen, 1985).
- Meier, Stefan/Sachs-Hombach, Klaus/Totzke, Rainer:** *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft* (Köln, 2014), S. 11-22.
- Menninger, Annerose:** *Historienfilme als Geschichtsvermittler. Kolumbus und Amerika im populären Spielfilm* (Stuttgart, 2010).
- dies.: *Historienfilm und Dekonstruktion. Methodische Überlegungen am Beispiel 1492: Conquest of Paradise*, in *GWU* Jg. 65, H. 7/8 (2014), S. 405-422.
- Metz, Karl Heinz:** *Grundformen historiographischen Denkens. Wissenschaftsgeschichte als Methodologie. Dargestellt an Ranke, Treitschke und Lamprecht. Mit einem Anhang über zeitgenössische Geschichtstheorie* (München, 1979).
- ders.: *Vergesellschaftung als Totalität. Die Idee des „Social State“ in der frühen Erörterung der sozialen Frage in Großbritannien* [S. 23-39], in: Thomas Nipperdey/Anselm Doering-Manteuffel/Hans-Ulrich Thamer (Hrsg.): *Weltbürgerkrieg der Ideologien: Antworten an Ernst Nolte. Festschrift zum 70. Geburtstag* (Berlin u.a., 1993)
- ders.: *Reisen als Zukunftserfahrung. Karl Friedrich Schinkel: „Skizzen aus England“*, in: Helmut Altrichter (Hrsg.): *Bilder erzählen Geschichte* (Freiburg i. B., 1995), S. 201-209.
- ders.: *Geschichtsschreibung und öffentliches Bewußtsein. Abgrenzung, Überschreitungen, Tabuisierung-en*, in: Helmut Fleischer/Pierluca Azzaro (Hrsg.): *20. Jahrhundert – Zeitalter der tragischen Verkehungen. Forum zum 80. Geburtstag von Ernst Nolte* (München, 2003), S. 442-480.
- ders.: *Ursprünge der Zukunft. Die Geschichte der Technik in der westlichen Zivilisation* (Paderborn u.a., 2006)
- ders.: *Geschichte der sozialen Sicherheit* (Stuttgart, 2008).
- ders.: *Von der Erinnerung zur Erkenntnis. Eine neue Theorie der Geschichte* (Darmstadt, 2012).
- ders.: *Geschichte: Eine Theorie* (Frankfurt a. M., 2015).
- Metzler, Gabriele:** *Einführung in das Studium der Zeitgeschichte* (Paderborn, 2004).
- Mieck, Ilja:** *Europäische Geschichte der Frühen Neuzeit. Ein Einführung* (Stuttgart, 1998), 6. verbesserte Auflage.
- Michaelis, Herbert:** *Der Weg in den Krieg*, in: Bertelsmann Lexikon-Verlag (Hrsg.): *Der Zweite Weltkrieg. Bilder*,

Daten, Dokumente (Gütersloh, 1968), S. 13-84.

Mitarb. und Schüler (Hrsg.): *Mentalitäten und Lebensverhältnisse. Beispiele aus der Sozialgeschichte der Neuzeit. Rudolf Vierhaus zum 60. Geburtstag* (Göttingen, 1982).

Möller, Kirsten: *Geschlechterbilder im Vertreibungsdiskurs. Auseinandersetzung in Literatur, Film und Theater nach 1945 in Deutschland und Polen* (Berlin, 2016), Dissertation.

Moley, Raymond: *The Hays Office* (Indianapolis, 1945).

Moller, Sabine: *Movie-Made Historical Consciousness. Empirische Antworten auf die Frage, was sich aus Spielfilmen über die Geschichte lernen lässt*, in: *GWU* Jg. 64, H. 7/8 (2013), S. 389-403.

Moltke, Johannes von: *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema* (Berkeley, 2005).

Moltmann, Günter: *Film- und Tondokumente als Quellen zeitgeschichtlicher Forschung*, in: Günter Moltmann/Karl Friedrich Reimers (Hrsg.): *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. 17 historische, pädagogische und sozialwissenschaftliche Beiträge* (Göttingen u.a., 1970), S. 17-23.

Moss, Marylin Ann: *Raoul Walsh: The True Adventures of Hollywood's Legendary Director* (Lexington, 2011).

Musser, Charles: *Toward a history of screen practice*, in: *Quarterly Review of Film Studies*, Jg. 9, H. 1 (1984), S. 59-69.
– ders.: *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907. History of the American Cinema, Vol. 1* (New York, 1990).

Muth, Heinrich: *Der Historische Film. Historische und filmische Grundprobleme*, in: *GWU* Jg. 6 (1955), S. 670-682 u. 738-751.
– ders.: *Kostümfilme*, in: *GWU* Jg. 6 (1955), S. 300-305.

Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (Berlin, 1990).

Norton, Claire/Donnelly, Mark: *The Siege, the book and the film: Welcome to Sarajevo (1997)*, in: Alexander Lyon Macfie (Hrsg.): *The Fiction of History* (New York u.a., 2015), S. 85-105.

Oberkrome, Willi: *Volksgeschichte. Methodische Innovation und völkische Ideologisierung in der deutschen Geschichtswissenschaft 1918-1945* (Göttingen, 1993).

Oestreich, Gerhard: *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze* (Berlin, 1969).

Opgenoorth, Ernst: *Hilfsmethoden der neueren und neuesten Geschichte*, in: Manfred Thiel (Hg.): *Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden. 10. Lieferung: Methoden der Geschichtswissenschaft und der Archäologie* (München u.a., 1974), S. 77-114.

– ders./Schulz, Günther: *Einführung in das Studium der Neueren Geschichte* (München u.a., 2010), 7. vollständig neu bearbeitete Auflage.

Orellana, Margarita de: *Fiming Pancho: How Hollywood Shaped the Mexican Revolution* (New York, 2009).

Osterland, Martin: *Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949-1964* (Stuttgart, 1970).

Pakier, Małgorzata: *The Construction of European Holocaust Memory: German and Polish cinema after 1989* (Frankfurt a. M. u.a., 2013).

Panofsky, Walter: *Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte. Versuch einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Lichtspiels in seinen Anfangsjahren* (Würzburg, 1944), 2. unveränderte Auflage.

Paul, Gerhard: *Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen*, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hrsg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (München, 2003), S. 3-75.

– ders.: *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*, in: Gerhard Paul (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch* (Göttingen, 2006), S. 7-36.

– ders. (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder. Band II: 1949 bis heute* (Bonn, 2008).

– ders.: *Die aktuelle Historische Bildforschung in Deutschland. Themen – Methoden – Probleme – Perspektiven*, in: Jens Jäger/Martin Knauer (Hrsg.): *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung* (München, 2009), S. 125-147.

– ders.: *Vom Bild her denken. Visual History 2.0.1.6.*, in: Jürgen Danyel/Gerhard Paul/ Annette Vowinckel (Hrsg.): *Arbeit am Bild: Visual history als Praxis* (Göttingen, 2017), S. 15-72.

Pauleit, Winfried/González de Reufels, Delia/Greiner, Rasmus: *Vorwort: Film und Geschichte: Der lange Weg zur Audio-Visual-History*, in: Delia González de Reufels/Rasmus Greiner/Winfried Pauleit (Hrsg.): *Film und Geschichte. Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton* (Berlin, 2015), S. 7-10.

- Peters**, John Durham: *Geschichte als Kommunikationsproblem*, in: *zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 1, Nr. 1, Heft 1 (Oktober, 2009), S. 81-92.
- Postman**, Neil: *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business* (New York, 1985).
- Prokop**, Dieter: *Soziologie des Films* (Frankfurt a. M., 1982), 2. erweiterte Auflage.
 – ders.: *Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick* (Freiburg i. B., 1995).
 – ders.: *Der kulturindustrielle Machtkomplex. Neue kritische Kommunikationsforschung über Medien, Werbung und Politik* (Köln, 2005).
- Rabenalt**, Peter: *Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino* (Berlin, 2005).
- Ramonet**, Ignacio: *Liebesgrüsse aus Hollywood. Die versteckten Botschaften der bewegten Bilder* (Zürich, 2002).
- Raphael**, Lutz: *Diskurse, Lebenswelten und Felder. Implizite Vorannahmen über das soziale Handeln von Kulturproduzenten im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *GG Sonderheft Nr. 16: Kulturgeschichte heute* (Göttingen, 1996), S. 165-182.
- Raulff**, Ulrich (Hrsg.): *Mentalitäten-Geschichte. Zur Rekonstruktion geistiger Prozesse* (Berlin, 1987).
- Reichardt**, Rolf: *Bild- und Mediengeschichte*, in: *Joachim Eibach/Günther Lottes (Hrsg.): Kompass der Geschichtswissenschaft. Ein Handbuch* (Göttingen, 2002), S. 219-230.
 – ders.: »Histoire des Mentalités«. Eine neue Dimension der Sozialgeschichte am Beispiel des französischen Ancien Régime, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Band 3 (1978), S. 130-166.
- Ress**, Elmar: *Die Faszination Jugendlicher am Grauen. Dargestellt am Beispiel von Horror-Videos* (Würzburg, 1990).
- Riederer**, Günter: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte? Einleitende Überlegungen zu einer historischen Methodik der Filmanalyse*, in: *Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (München, 2003), S. 85-105.
 – ders.: *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, in: *Gerhard Paul (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch* (Göttingen, 2006), S. 96-113.
- Rimmele**, Marius/Sachs-Hombach, Klaus/Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Bildwissenschaft und Visual Culture* (Bielefeld, 2014).
- Robb**, David L.: *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies* (New York, 2004).
- Roeck**, Bernd: *Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder*, in: *GG*, Bd. 29 (2003), S. 294-315.
- Rongstock**, Richard: *Film als mentalitätsgeschichtliche Quelle. Eine Betrachtung aus geschichtsdidaktischer Perspektive*, Dissertation (Berlin, 2011).
- Rosenstone**, Robert A.: *History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film*, in: *American Historical Review*, Vol. 93, Nr. 5 (1988), S. 1173-1185.
 – ders.: *Geschichte in Bildern / Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen* [S. 65-83], in: *Rainer Rother (Hrsg.) Bilder schreiben Geschichte: der Historiker im Kino* (Berlin, 1991)
- Regel**, Helmut: *Autoritäre Muster im Deutschen Nachkriegsfilm*, in: *Filmkritik* Jg. 10, H. 11 (1966), S. 644-657.
- Robbe**, Tilmann: *Historische Forschung und Geschichtsvermittlung. Erinnerungsorte in der deutschen Geschichtswissenschaft. Formen der Erinnerung Band 39* (Göttingen, 2009).
- Ross**, Corey: *Media and the Making of Modern Germany. Mass Communications, Society and Politics from the Empire to the Third Reich* (Oxford/New York, 2008).
- Rotha**, Paul: *The Film Till Now: A Survey of the Cinema* (London, 1930).
- Rother**, Rainer (Hrsg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino* (Berlin, 1991).
 – ders.: *Nationen im Film. Zur Einleitung*, in: ders.: *Mythen der Nationen: Völker im Film* (München u.a., 1998), S. 9-16.
 – ders.: *Vom Kaiserreich bis in die fünfziger Jahre. Der deutsche Film*, in: ders. (Hrsg.): *Mythen der Nationen: Völker im Film* (München, 1998), S. 63-81.
- Sabo**, Klaudija: *Ikonen der Nationen* (Berlin u.a., 2017), Dissertation.
- Sachs-Hombach**, Klaus (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung* (Köln, 2005).
 – ders.: *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden* (Frankfurt a. M., 2005).
- Sachße**, Christoph/ Tennstedt, Florian (Hrsg.): *Sicherheit und soziale Disziplinierung. Beiträge zu einer historischen Theorie der Sozialpolitik* (Frankfurt a. M., 1986).
- Sadoul**, Georges: *Geschichte der Filmkunst* (Frankfurt a. M., 1982), im Jahre 1955 erstmals veröffentlicht.

- Sautter**, Udo: *Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika* (Stuttgart, 2013), 8. Auflage.
- Scahill**, Jeremy: *Blackwater. The Rise of the World's Most Powerful Mercenary Army* (New York, 2007).
- Schade**, Sigrid/Wenk, Silke: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld* (Bielefeld, 2011).
- Schatz**, Thomas: *The New Hollywood*, in: Jim Collins/Hillary Radner/Ava Preacher Collins: *Film Theory Goes to the Movies* (Routledge, 1993), S. 8-36.
- Scherer**, Christina: *Coming HOME. Home Movies und filmische Erinnerung*, in: Corinna Müller/ Irina Scheidgen: *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben* (Marburg, 2007), S. 244-258.
- Schildt**, Axel: *Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit*, in: *Geschichte und Gesellschaft* Jg. 27 (2001), S. 177-206.
- Schilling**, Heinz: *Disziplinierung oder „Selbstregulierung der Untertanen“? Ein Plädoyer für die Doppelperspektive von Makro- und Mikrohistorie bei der Erforschung der frühneuzeitlichen Kirchengeschichte*, in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 264 (1997), S. 675-691.
- Schlegelmilch**, Arthur: *Der (politische) Spielfilm als historische Quelle*, in: *BIOS* Jg. 21, H. 1 (2008), S. 93-103.
- Schlesinger**, Arthur M.: *The Age of Roosevelt: The Crisis of the Old Order 1918-1933* (Cambridge/Mass., 1957).
- Schmid, Antonia**: *Ikonomie der „Volksgemeinschaft. 'Deutsche' und das 'Jüdische' im Film der Berliner Republik* (Göttingen, 2019).
- Schmid, Georg**: *Observation und Objektivität. Was kann an einem Fiktionsfilm „faktisch“ sein?*, in: *ÖZG* Jg. 24, H. (2013), S. 14-34.
- Schmid, Harald**: *Vom publizistischen Kampfbegriff zum Forschungskonzept. Zur Historisierung der Kategorie „Geschichtspolitik“*, in: Harald Schmid (Hrsg.): *Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis. Erinnerungskulturen in Theorie und Praxis. Formen der Erinnerung Band 41* (Göttingen, 2009), S. 53-76.
- Schmidt, Björn A.**: *Visualizing Orientalness: Chinese Immigration and Race in U.S. Motion Pictures* (Köln u.a., 2017), Dissertation.
- Schmidt, Wolfgang**: *„Wehrersetzung“ oder „Förderung der Wehrbereitschaft“? Die Bundeswehr und der westdeutsche Kriegs- und Militärfilm in den fünfziger und sechziger Jahren*, in: *Militärgeschichtliche Zeitschrift*, Jg. 59, H. 2 (2000), S. 387-405.
- ders.: *„Barras heute“. Bundeswehr und Kalter Krieg im westdeutschen Spielfilm der frühen sechziger Jahre*, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hrsg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (München, 2003), S. 501-541.
- Schröder**, Nicolaus: *Filmindustrie* (Reinbek b. H., 1995).
- Schöttler**, Peter: *Mentalitäten*, in: Stefan Jordan (Hrsg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe* (Stuttgart, 2002), S. 205-208.
- Schultz**, Sonja M.: *Der Nationalsozialismus im Film. Von TRIUMPH DES WILLENS bis INGLORIOUS BASTARDS* (Bernlin, 2012).
- Schwartz**, Vanessa R.: *Film and History*, in: James Donald/Michael Renov (Hrsg.): *The SAGE Handbook of Film Studies* (London, 2008), S. 199-215.
- Schwendemann**, Heinrich: *Ein unüberwindlicher Wall gegen den Bolschewismus: die Vorbereitung der „Reichsverteidigung“ im Osten im zweiten Halbjahr 1944*, in: Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit (Hrsg.): *Schlüsseljahr 1944* (München, 2007), S. 233-249.
- Sellin**, Volker: *Mentalität und Mentalitätsgeschichte*, in: *HZ* Jg. 241 (1985), S. 555-598.
- Silberman**, Marc: *Germany*, in: Gorham Kindem (Hrsg.): *The International Movie Industry* (Carbondale, 2000), S. 206-222.
- Sklar**, Robert: *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies* (New York, 1994), 2. verb. Auflage.
- Sorlin**, Pierre: *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain* (Paris, 1977).
- Sprandel**, Rolf: *Mentalitäten und Systeme. Neue Zugänge zur mittelalterlichen Geschichte* (Stuttgart, 1972).
- ders.: *Erfahrungen mit der Mentalitätsgeschichte*, in: Ulrich Raulff: *Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse* (Berlin, 1987), S. 97-113.
- Staiger**, Janet: *Mass-produced photoplays: economic and signifying practices in the first years of Hollywood*, in: Paul Kerr (Hrsg.): *The Hollywood Film Industry: A Reader* (New York, 1986), S. 97-119.

- Standage**, Tom: *The Victorian Internet. The Remarkable Story of the Telegraph and the Nineteenth Century's Online Pioneers* (New York, 2007).
- Steinert**, Heinz: *Kulturindustrie* (Münster, 2008), 3. überarbeitete Auflage.
- Stieglitz**, Olaf: *Die Komödie als Bewegungsstudie. Spielfilme und ihr Platz in der visuellen Welt des Sports in den 1920er Jahre*, in: Jürgen Danyel/Gerhard Paul/Annette Vowinckel (Hrsg.): *Arbeit am Bild: Visual history als Praxis* (Göttingen, 2017), S. 217-235.
- Sturtevant**, Paul B.: *The Middle Ages in Popular Imagination. Memory, Film and Medievalism* (London u.a., 2018).
- Sudendorf**, Werner: *Marlene Dietrich*, in: Etienne François/Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte. Band II* (München, 2001), S. 620-636.
- Suid**, Lawrence H.: *Guts & Glory. The Making of the American Military Image in Film* (Lexington, 2002), 2. Auflage.
- Szöllösi-Janze**, Margit: „Aussuchen und abschießen“ - der Heimatfilm der fünfziger Jahre als historische Quelle, in: *GG* Bd. 44 (1993), S. 308-321.
- Talkenberger**, Heike: *Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle*, in: *ZfHF*, Bd. 21 (1994), S. 289-313.
- dies.: *Historische Erkenntnis durch Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde*, in: Hans-Jürgen Goertz (Hrsg.): *Geschichte. Ein Grundkurs* (Reinbek b. Hamburg, 2007), 3. Auflage.
- Tanner**, Jakob: *Erinnern/Vergessen*, in: Stefan Jordan (Hrsg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe* (Stuttgart, 2002), S. 77-81.
- Taylor**, Henry M.: *Von der Besonderheit biographischer Figuren. Young Mr. Lincoln als Genrefall*, in: *ÖZG* 8. Jg., H. 4 (1997), S. 484-502.
- Tellenbach**, Gerd: *Mentalität*, in: Erich Hassinger u.a. (Hrsg.): *Geschichte, Wirtschaft, Gesellschaft. Festschrift für Clemens Bauer zum 75. Geburtstag* (Berlin, 1974), S. 11-30.
- Terveen**, Fritz: *Film und Ton als Quelle des Historikers*, in: *Film Bild Ton, FWU*, H. 3 (1954), S. 132-134.
- ders.: *Der Film als Historisches Dokument. Grenzen und Möglichkeiten*, in: *VfZ* Jg. 3, H. 1 (1955), S. 57-66.
- ders.: *Vorschläge zur Archivierung und wissenschaftlichen Aufbereitung von historischen Filmdokumenten*, in: *GWU* Jg. 6 (1955), S. 169-177.
- ders.: *Historischer Film und historisches Filmdokument*, in: *GWU* Jg. 7 (1956), S. 750-752.
- ders.: *Filmdokumente zur Zeitgeschichte*, in: *GWU* Jg. 11 (1960), S. 361-364.
- Tiews**, Alina Laura: *Fluchtpunkt Film. Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945-1990* (Berlin, 2017).
- Thorp**, Margaret F.: *America at the Movies* (New Haven, 1939).
- Toeplitz**, Jerzy: *Geschichte des Films 1895-1933* (München, 1987).
- Tomicek**, Harry: *Das mächtige Medium. Die Bedeutung des Films für das 20. Jahrhundert*, in: Martin Meyer (Hrsg.): *Wo wir stehen. Dreißig Beiträge zur Kultur der Moderne* (München u.a., 1988), S. 201-209.
- Tomkowiak**, Ingrid: „all this is going to fade into myth“ - Gore Verbinskis Relektüren des alten US-amerikanischen Westens (2011/2013), in: Sonja Klimek/Tobias Lambrecht/Tom Kindt (Hrsg.): *Funktionen der Fantastik. Neue Formen des Weltbezugs von Literatur und Film nach 1945* (Heidelberg, 2017), vgl. S. 173-189.
- Treue**, Wilhelm: *Das Filmdokument als Geschichtsquelle*, in: *HZ* Bd. 186 (1958), S. 308-327.
- Uhl, Karsten**: *Humane Rationalisierung? Die Raumordnung der Fabrik im fordistischen Jahrhundert* (Bielefeld, 2014).
- Uhl, Matthias**: *Forschungen zur Zeitgeschichte in Russischen Archiven*, in: Monika Lücke (Hrsg.): *Hallische Beiträge zu den Historischen Hilfswissenschaften*, H. 1 (Halle, 1998), S. 92-102.
- Unfried**, Berthold: *Gedächtnis und Geschichte. Pierre Nora und die Lieux de Mémoire*, in: *ÖZG* Jg. 2, H. 4 (1991), S. 79-99.
- Vierhaus**, Rudolf: *Handlungsspielräume. Zur Rekonstruktion historischer Prozesse*, in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 237 (1983), S. 289-309.
- Vogelsang**, Waldemar: *Ethnographie Jugendlicher Videocliquen*, in: Peter Döbrich/Georg Rutz (Hrsg.): *Medien und Gewalt – eine Herausforderung für die Schule. Bericht zur Fachtagung der Gesellschaft zur Förderung Pädagogischer Forschung am 25. September 1991 im Deutschen Institut für Internationale Pädagogische Forschung in Frankfurt am Main* (Frankfurt a. M., 1994), S. 15-30.

- Walsh, Raoul:** *Each Man in His Time: The Life Story of a Director* (New York, 1974).
- Warnke, Martin:** *Hüterin der Künste – die Kunstwissenschaft. Einige Beobachtungen für das 20. Jahrhundert*, in: Martin Meyer (Hrsg.): *Wo wir stehen. Dreißig Beiträge zur Kultur der Moderne* (München u.a., 1988), S. 152-157.
- Weber, Heinrich:** *Fernseh- und Videogewohnheiten von Schülerinnen und Schülern*, in: Peter Döbrich/Georg Rutz (Hrsg.): *Medien und Gewalt – eine Herausforderung für die Schule. Bericht zur Fachtagung der Gesellschaft zur Förderung Pädagogischer Forschung am 25. September 1991 im Deutschen Institut für Internationale Pädagogische Forschung in Frankfurt am Main* (Frankfurt a. M., 1994), S. 2-14.
- Weber, Max:** *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss einer verstehenden Soziologie* (Tübingen, 1976), 5. Auflage, erstmals 1922 veröffentlicht.
– ders.: *Methodologische Schriften* (Frankfurt a. M., 1968).
- Weinberg, Gerhard L.:** *Eine Welt in Waffen. Die Globale Geschichte des Zweiten Weltkrieges* (Stuttgart, 1995).
- Wegmann, Wolfgang:** *Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre* (Köln, 1980).
- Wehler, Hans-Ulrich:** *Die Herausforderung der Kulturgeschichte* (München, 1998).
- Weidner, Bernhard:** *Sozialdisziplinierung in der Industrialisierung. Fabrikordnungen aus Nürnberg, Fürth und Augsburg* (Hamburg, 2015), Dissertation.
- Weiß, Matthias:** *Sinn und Geschichte. Die filmische Selbstvergewisserung der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“* (Regensburg, 1999), Magisterarbeit.
- Wendorf, Joachim:** *Filme*, in: Michael Maurer (Hrsg.): *Aufriss der Historischen Wissenschaften, Bd 7* (Stuttgart, 2002), S. 449-469.
- White, Hayden:** *Historiography and Historiophoty*, in: *American Historical Review* Vol. 93, Nr. 5 (1988), S. 1193-1199.
- Wilharm, Irmgard (Hrsg.):** *Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film* (Hannover, 2006).
- Wiltenburg, Joy:** *True Crime: The Origins of Modern Sensationalism*, in: *American Historical Review*, Vol. 109, Nr. 5 (2004), S. 1377-1404.
- Wohlfeil, Rainer:** *Das Bild als Geschichtsquelle*, in: *HZ*, Bd. 243 (1986), S. 91-100.
– ders.: *Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde*, in: Brigitte Tolkemit/ders. (Hrsg.): *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele* (Berlin, 1991), S. 17-35.
- Wolfrum, Edgar:** *Geschichte als Waffe. Vom Kaiserreich bis zur Wiedervereinigung* (Göttingen, 2002), 2. Auflage.
- Wulff, Hans J.:** *Filmanalyse*, in: Ruth Ayaß/Jörg Bergmann (Hrsg.): *Qualitative Methoden der Medienforschung* (Mannheim, 2011), S. 220-244.
- Zöllner, Walter:** *Der Film als Quelle der Geschichtsforschung*, in: *ZfG* Jg. 13, H. 4 (1965), S. 638-647.

Sekundärliteratur aus dem Internet

- ACE Electoral Knowledge Network (Hrsg.):** *Total Recall – the election of Schwarzenegger in California*, in: *ace project – the Electoral Knowledge Network*, in: aceproject.org (Online-Portal), Online-Beitrag ohne Anhang des Verfassers, [URL: <http://aceproject.org/ace-en/focus/direct-democracy/cs-california?toc>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Arbeitsstelle Geschichte und Film (AguF):** *Konferenz Film & Visual History. Fragen – Konzepte – Perspektiven, 15.-17. Januar 2016 Köln*, [URL: <https://www.visual-history.de/2015/12/28/konferenz-film-visual-history/>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Barra, Allen:** *Pancho Villa's War (Movie)*, in: Weider History Group (Hrsg.): *HISTORYnet.com – Live The History* (Online-Ausgabe), www.historynet.com, Online-Artikel vom 08.09.2011, [URL: <http://www.historynet.com/pancho-villas-war-movie.htm>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Classen, Christoph/Großmann, Thomas/Kramp, Leif:** *Zeitgeschichte ohne Bild und Ton? Probleme der Rundfunk-Überlieferung und die Initiative „Audiovisuelles Erbe“*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online Ausgabe, Jg. 8, H.1 (2011), [URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Classen-Grossmann-Kramp-1-2011>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.

- Dülffer, Jost:** *Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945*, in: *Zeithistorische Forschungen*, Online-Ausgabe, 3 (2006), Heft 2. [URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Duelffer-2-2006>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Etmanski, Johannes:** *Der Film als historische Quelle. Forschungsüberblick und Interpretationsansätze*, in: Klaus Topitsch/Anke Brekerbohn (Hrsg.): *„Der Schuß aus dem Bild“. Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag* (2004), *Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa* (<http://www.vifaost.de>), *Digitale Osteuropa-Bibliothek: Reihe Geschichte, Band 11* [URL: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/558/6/etmanski-film.pdf>], S. 67-77, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Gronau, Martin:** *Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion. Reflexionen zu einer geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse*, in: *AEON – Forum für junge Geschichtswissenschaft*, Jg. 1 (2009), Online-Ausgabe [URL=http://wissens-werk.dephp/aeon/article/viewFile/10/pdf_3], S. 18-39, zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Haas, Stefan:** *Mentalität als kollektivpsychische Disposition*, in: Stefan Haas (Hrsg.): *www.geschichtstheorien.de – Enzyklopädie der Geschichts- und Wissenschaftstheorie* (Online-Portal), 2012, [URL: http://www.geschichtstheorie.de/3_12_2.html], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Heß, Klaus-Peter:** *Film und Geschichte. Kritische Einführung und Literaturüberblick* (1986/2007), in: Universität Hamburg (Hrsg.): *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere 73/2007* (3. Mai 2007), Online-Ausgabe [URL=www1.uni-hamburg.de/medien/berichte/arbeiten/0073_07.html], eine weitere Version findet sich unter http://berichte.derwulff.de/0073_07.pdf], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Hugo, Philipp von:** *„Eine zeitgemäße Erregung“. Der Skandal um Ingmar Bergmans Film „Das Schweigen“ (1963) und die Aktion „Saubere Leinwand“*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 3 (2006) H. 2, [URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-vHugo-2-2006>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Knoch, Hanno:** *Renaissance der Bildanalyse in der Neuen Kulturgeschichte*, in: *H-Soz-u-Kult*, (2003) [URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=393&type=diskussionen>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Kocka, Jürgen:** *Sozialgeschichte in Deutschland seit 1945: Aufstieg, Krise, Perspektiven. Vortrag auf der Festveranstaltung zum 40-jährigen Bestehen des Instituts für Sozialgeschichte am 25. Oktober 2002 in Braunschweig*, in: Friedrich-Ebert-Stiftung (Hrsg.): *Gesprächskreis Geschichte*, Band 47 (Bonn, 2002), Online-Ausgabe, [URL: <http://library.fes.de/pdf-files/historiker/01440.pdf>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Lindenberger, Thomas:** *Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien*, in: *Zeithistorische Forschungen* (Online-Ausgabe), 1 (2004), Heft 1, [URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Lindenberger-1-2004>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Mayer, Gerhard:** *Die Faszination Jugendlicher an Horrorfilmen*, in: *Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e.V.*, www.igpp.de, Online-Portal (2007), pdf-Dokument mit Seitenzahlen 1-24, [URL: <http://www.igpp.de/german/eks/faszination.pdf>], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Paul, Gerhard:** *Visual History*, Version 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeit-historischen Forschung*, www.docupedia.de, 11.02.2010, [URL: http://www.docupedia.de/docupedia/index.php?title=Visual_History&oldid=68958], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.
- Squitieri, Tom:** *Role of security companies likely to become more visible*, in: *USA Today* (Online-Ausgabe), www.usatoday.com, 02.04.2004, [URL: http://www.usatoday.com/news/world/iraq/2004-04-01-security-usat_x.htm], zuletzt eingesehen am 07.12.2019.