

# Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft – Zur Einführung

---

SIEGFRIED MATTL, ELISABETH TIMM, BIRGIT WAGNER

Das Medienprodukt Film ist seit seiner ›Erfindung‹ und seit der Institutionalisierung des Kinos in vielfacher Weise als (popular-)kulturelle Ware und als ästhetisches Artefakt diskutiert worden; die Filmwissenschaft ist somit fraglos eine der Geistes- und Kulturwissenschaften, ähnlich wie ihre älteren Schwestern Kunst-, Theater- und Literaturwissenschaft. Ist sie deswegen auch schon eine Kulturwissenschaft, wenn man darunter die transdisziplinäre Beschäftigung mit »culture as a whole way of life« (Raymond Williams) versteht? Auf diese Frage lässt sich keine einsinnige Antwort geben, und das schon deshalb nicht, weil es mittlerweile viele historische und aktuelle, nationen- und sprachraumspezifische Konkretionen dessen gibt, was der Terminus ›Filmwissenschaft‹ allzu oberflächlich als eine einheitliche disziplinäre Konfiguration suggeriert. Das Heft 2 der *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* bietet Beiträge zu dieser Frage nach dem Ort empirischen wie theoretischen filmwissenschaftlichen Arbeitens im Gefüge der kulturwissenschaftlichen Disziplinen.

Der Film ist seit seiner etwas willkürlich angesetzten Geburtsstunde in den *usines Lumière* in Lyon ein plurimediales Produkt, das Bild- und Tonmedien auch schon in der Zeit des so genannten Stummfilms verschränkt hat. Außerdem ist er eine Ausdrucksform, für die die Parameter Theatralität und Inszenierung gelten, und das bis in den Bereich des Dokumentarischen hinein. Diese Komplexität lässt es verständlich erscheinen, dass verschiedene *einzelne* Kulturwissenschaften sich für den Bereich des Films zuständig gefühlt haben: die Literaturwissenschaft (insbesondere die Narratologie), die Theaterwissenschaft, die Musikwissenschaft. Darüber hinaus dient der Film einigen anderen Kulturwissenschaften als bevorzugte Quelle und auch als technisch-mediales Instrument der Forschung selbst: die Rede ist von der Historiographie und der Ethnologie. Die sektorale Zuständigkeit einzelner Disziplinen für das Phänomen Film hat im

Einzelnen viele wichtige Ergebnisse erzielt, bleibt aber letztlich für die Erfassung der Phänomene Film und Kinokultur unbefriedigend.

In den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts kristallisierten sich zwei Forschungsansätze heraus, die gemeinhin genannt werden, wenn es gilt, die Schwelle zu bezeichnen, deren Überschreiten das Bündel von Filmkritik, -essayistik und -philosophie zu einer eigenen Disziplin mutieren lässt, nämlich die Filmsemiotik und strukturalistische Filmtheorie einerseits und die Rezeptionsforschung andererseits.

Die Filmsemiotik konnte sowohl das Phänomen Film in die allgemeine Zeichentheorie eingliedern als auch ein Analyseinstrumentarium erarbeiten; sie ist der Ausgangspunkt für die international rezipierte französische Filmwissenschaft und deren formalanalytische Ausrichtung. Allerdings wird bei einem streng strukturalistisch-semiotischen Ansatz die Technizität des Medialen ausgeblendet und die Frage der Rezeption nur theoretisch aufgeworfen, nicht aber empirisch erforscht. Die möglichen Aneignungen des Kino- und Fernsehfilms stehen dagegen im Zentrum der aus den britischen Cultural Studies hervorgegangenen *audience research*, die – trotz der berechtigten Kritik an der idealisierenden Überzeichnung der Freiheit der Rezipienten durch einige ihrer Vertreter – einen wesentlichen Denkimpuls (nicht nur) in die Filmwissenschaft eingebracht haben.

Filmsemiotik und *audience research* sind aber nicht die ersten Forschungsrichtungen, die dem Film als plurimedial bedeutungsgenerierenden bzw. massenwirksam politischem Phänomen gerecht zu werden versuchen. Man kann die ersten, freilich unsystematischen Manifestationen einer kulturwissenschaftlichen Filmwissenschaft schon sehr viel früher ansetzen, wie es in diesem Band exemplarisch für den deutschsprachigen und den sowjetischen Bereich mit den Beiträgen von Barbara Wurm und Markus Rheindorf geschieht.

Der Linguist und Filmwissenschaftler Markus Rheindorf untersucht die frühe deutschsprachige Filmtheorie (Balász, Arnheim, Kracauer) aus diskursgeschichtlicher Perspektive. Die normative und wertende Ausrichtung früherer filmtheoretischer Ansätze muss aus dieser Perspektive nicht als ›unwissenschaftlich‹ verurteilt werden, sondern kann als der Versuch gesehen werden, den Film sowohl als privilegierte Quelle für eine Kulturtheorie heranzuziehen als auch über die Theorie Einfluss auf die Entwicklung einer populären und daher politisch relevanten Kunstform zu nehmen. Dass der frühe Film von der Filmtheorie auch als politische und wissenschaftliche Praxis aufgefasst werden konnte, analysiert Barbara Wurm aus filmwissenschaftlicher Perspektive in ihrem Aufsatz über den Kulturfilm-Diskurs in Deutschland und in der Sowjetunion. Der Film ist somit nicht nur der medial privilegierte »Speicher des Zeitgeists« (Fritz Lang), sondern über das Genre des nichtfiktionalen Kulturfilms ein volkspädagogisches und politisches Instrument, somit eine Form der Politik des Kulturellen, der sich die zeitgenössische Filmtheorie zu stellen versuchte.

Mit dem Kulturfilm ist die Frage des filmischen Dokumentarismus angeschnitten, die mit ihren Polen Authentizität vs. Konstruiertheit geradezu eine kulturwissenschaftliche Grundsatzdebatte aufwirft. Die derzeit dominierende Theorie des Dokumentarfilms analysiert – mit guten Gründen – vorwiegend die For-

men der Konstruktion von Authentizität. Elisabeth Frallers Beitrag argumentiert quer zu dieser hegemonialen Auffassung. Ausgehend von den jüngsten Publikumserfolgen neuerer Dokumentarfilme und einem besonders in den USA zu beobachtenden Bedürfnis nach Authentizität diskutiert die Graphikdesignerin und Videokünstlerin Fraller das Direct Cinema der fünfziger und sechziger Jahre (besonders das Werk der Maysles Brothers) und dessen harsche Verurteilung durch die spätere Filmkritik. Als kulturwissenschaftlich interessant erweisen sich die Gründe für das Bedürfnis nach dem Echten, sowohl bei den Filmemachern selbst als auch bei dem im Medienkonsum gewitzten Publikum unserer Tage.

Dort, wo die Filmwissenschaft ihren Fragenkatalog poststrukturalistisch erweitert hat – was keineswegs flächendeckend der Fall ist –, betritt sie ein Feld, das von Gender Studies und Postcolonial Studies entscheidend bestimmt wird. Die Medienwissenschaftlerin Bernadette Wegenstein interpretiert in ihrem Beitrag den Filmschnitt des weiblichen Körpers als Exemplum eines hegemonial gewordenen männlichen Blicks. Bei einer so feministisch informierten Analyse erweisen sich daher auch die von ihr untersuchten Arbeiten zweier Regisseurinnen (Marina de Van, Jane Campion) nicht als Hinweis auf oder als Transzendierung des Gewaltverhältnisses, in dem das weibliche Subjekt stets existiert, sondern als dessen Verdoppelung (beim Filmmachen, im Film, beim Zuschauen im Kino). Der Ethnologe Bernhard Fuchs verschränkt in seiner ethnographischen Empirie der Bollywood-Fans Einsichten der Rezeptionsforschung mit den in postkolonialen Kontexten – hier vor allem in Südasien – weiter entwickelten *audience studies* der Cultural Studies britischer Provenienz. Diese Herangehensweise macht deutlich, inwiefern eine globalisierte Medienrezeption auf paradoxe Weise mit Strukturierungen nach Nationalität, Ethnizität, Geschlecht gekoppelt ist.

Während der Beitragsteil dieses Heftes – gemäß dem Anliegen der Zeitschrift, kulturwissenschaftliche Perspektiven durch die forcierte Einbeziehung des wissenschaftlichen Nachwuchses voranzutreiben und weiterzuentwickeln – von jüngeren WissenschaftlerInnen getragen wird, bestreiten Mitbegründer und herausragende Vertreter filmwissenschaftlicher Forschung den dialogischen Teil. Es ist überaus aufschlussreich, wie die drei angefragten Kollegen die Themenstellung ›Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft‹ ausarbeiteten: Thomas Elsaesser und Frank Stern gießen ihre Positionen in autobiographische Rekapitulationen ihrer Konfrontation mit dem Film, und auch Michel Marie nimmt eine historische Perspektive – allerdings eine institutionengeschichtliche – ein. Auf diese Weise realisierte sich ein bekanntes Paradoxon: Trotz der Kanonisierung filmwissenschaftlicher Klassiker, und trotzdem der Film anders als andere Medienprodukte von Beginn an transnational produziert wie rezipiert wurde, und obwohl eine übernationale Sprache des Films immer wieder behauptet wird, prägte sich die Filmwissenschaft national und sprachlich so unterschiedlich aus, dass bis heute nicht alle *cinéphiles* dieselben Geschichten erzählen und dass Filmwissenschaft bis heute solchen Grenzen verhaftet ist.

Es kann vermutet werden, dass Filmwissenschaft in der Rückschau gerade deshalb so national konturiert bleibt, weil sie – was insbesondere die Beiträge

von Thomas Elsaesser und Frank Stern markieren – untrennbar verbunden ist mit einer *cinéphilie*, welche stets eine subjektive Geschichte ist und die Geschichte eines Subjekts bleibt. Da die Kulturwissenschaften den Film erst spät, d.h. in den 1960er und 1970er Jahren als epistemischen Gegenstand entdeckt haben, dominiert bis heute aus wissenssoziologischen und wissenschaftspolitischen Gründen ein akademisch respektierter Kanon filmischer Texte sowie dessen filmwissenschaftliche Bearbeitung. Der dialogische Teil dieses Heftes stellt die Konsequenz eines solchen Akademismus in Frage, indem er die Materialität des Films und des Kinos als seinem Ort wieder ins Zentrum rückt. Der Beitrag des Filmwissenschaftlers Thomas Elsaesser unterstreicht mit seinem Rekurs auf die *cinéphilie* der FilmwissenschaftlerInnen der 1960er und 1970er Jahre die Voraussetzungen dafür, dass in den britischen Filmwissenschaften, wo Film und Kino mit einer (segmentären) intellektuellen Kultur und politischen Projekten verknüpft waren, diese auf signifikante Weise als gesellschaftstheoretische Kontroversen verhandelt und diskursiviert wurden – *cinéphilie* also als Voraussetzung für eine kultur- und politikkritische Filmwissenschaft. Ähnlich weisen die Erfahrungen des Zeithistorikers und Filmwissenschaftlers Frank Stern im Berlin der 1950er und 1960er Jahre auf, wie unter den spezifischen Bedingungen der geteilten Stadt im Kalten Krieg Film und Kino für bestimmte soziale Milieus praktisch zur Weltbeobachtungsstation und zum primären Sozialisationsort aufstiegen. Michel Marie, Filmwissenschaftler in Frankreich, wiederum zeigt eine französische Konstellation auf, in der der Film stets Gegenstand eines allgemeinen öffentlichen Interesses geblieben ist, während sich die institutionalisierte Filmwissenschaft als akademische Disziplin in deutlicher Distanz zu den internationalen kulturwissenschaftlichen Trends entwickelt hat.

Insofern markiert dieses zweite Heft der *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* einen wissenschaftshistorischen Weg, den nicht nur die Filmwissenschaft, sondern viele kulturwissenschaftliche Disziplinen im 20. Jahrhundert durchlaufen haben: Eine akademische Etablierung, die durch die Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Kulturbegriff ebenso geprägt war wie durch eine politisch begründete Parteilichkeit für niedere, primitive, populäre kulturelle Formen und Praktiken; eine Art Überkompensation durch die Herausbildung fast schon esoterischer akademischer und sozialer Zirkel und Instrumente der Beschreibung, Analyse und Interpretation, um einem verachteten Gegenstand Reputation zu verschaffen; die Nobilitierung desselben Gegenstands, sobald er in Konkurrenz zu neueren Medien tritt sowie die Herausforderung und Weiterentwicklung der Disziplin durch den Einspruch der Frauen, der sexuellen Minoritäten, der Fremden und der Subalternen. Und nicht zuletzt: Das Wissen, dass die Subjektivität, derer kulturwissenschaftliches Arbeiten bedarf, zur Diskussion und Debatte gestellt werden muss, wenn sie für die Forschung fruchtbar gemacht werden soll.

Dass dieses Heft 2 der neuen *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* zustande kommen konnte, basiert auf der Bildbearbeitung und der Unterstützung beim Satz von Monika Breit am Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien, der an dieser Stelle herzlich gedankt sei.