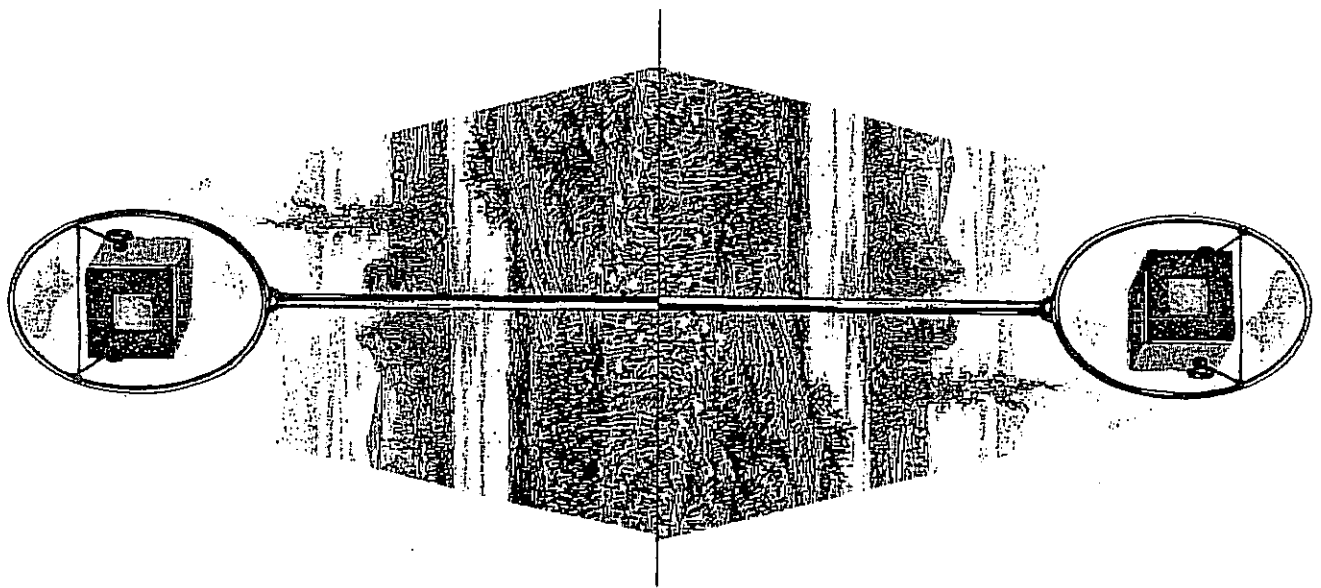




Anton Kaes

Aspekte einer neuen deutschen Filmgeschichte

"Eine Geschichte des deutschen Films - sie ist das vielleicht wichtigste Unternehmen der noch in Ansätzen befindlichen aktuellen Filmforschung"¹ - so hieß es in der ersten Nummer der *Filmkundlichen Mitteilungen*, die vom Deutschen Institut für Filmkunde vom November 1968 an (für drei kurze Jahre lang) herausgegeben wurden. Diese Fortsetzung, nun über 20 Jahre alt, ist bis heute nicht eingelöst worden. Alle gängigen Filmgeschichten - ich denke an die weit ausholenden und verdienstvollen Arbeiten von Ulrich Gregor und Enno Patalas, Jerzy Toeplitz, Georges Sadoul und David Cook² - verstehen Filmgeschichte als synoptische Übersicht über die internationale (meist aber nur europäische und amerikanische) Filmproduktion; die jeweiligen Nationalkinos werden in abgeschlossenen Einzelkapiteln abgehandelt. Daß bei diesem Verfahren nicht mehr als die Konturen einer nationalen Filmkultur hervortreten, braucht nicht zu überraschen. Trotz gelegentlicher Hinweise auf politische und soziale Bedingungsstrukturen erscheint hier Filmgeschichte vor allem als eine Chronik der für eine Epoche charakteristischen Regisseure und deren wichtigster Filme, die kurz inhaltlich und stilistisch beschrieben werden. Was fehlt, ist der Blick auf die spezifischen, historisch sich wandelnden Zusammenhänge von Gesellschaftsstruktur und Filmstil, von filmischer Form und sozialer Funktion. Welche gesellschaftliche Rolle spielte das Kino in Deutschland z.B. als Institution der Freizeit-, Bildungs- und Kunstbedürfnisse von Millionen in den letzten hundert Jahren? Wie bildeten sich diese Funktionen heraus? Wie lassen sich deutsche Sonderentwicklungen - etwa die im amerikanischen Film noir weiterwirkenden Stilisierungstechniken des expressionistischen Films - erklären, wie das besondere Verhältnis des deutschen Films zur Literatur, zum Theater, zur Politik? Dieses Ineinander von historischen, psychologischen, wirtschaftlichen, literarischen, politischen, technologischen und filmstilistischen Gegebenheiten erfordert einen radikal interdisziplinären Ansatz und ein Interesse an hi-

stischen Tiefenstrukturen, an einer Art vertikaler Geschichtsschreibung, in der nicht mehr nur die kanonisierten Spitzenfilme beachtet werden, sondern das Verhältnis und Zusammenspiel zwischen der Institution Kino, der Filmproduktion und der materiellen Welt der Zuschauer an einem spezifischen Ort zu einer spezifischen Zeit.

Anders als in der Literaturwissenschaft, bei der die Forderung aus der Studentenbewegung nach einer sozialgeschichtlichen Aufarbeitung der deutschen Literatur inzwischen zu zahlreichen Sozialgeschichten der deutschen Literatur geführt hat, gibt es bis heute keine vergleichbare Sozialgeschichte des deutschen Films. Die Gründe dafür mögen zum einen in dem mangelnden Interesse der deutschen Universitäten an einem akademischen Studium des Films liegen – ein Phänomen, das Ausländer immer überrascht –, zum anderen aber auch in dem starken Einfluß, den Strukturalismus und Semiotik jahrelang auf die internationale Filmwissenschaft ausgeübt haben. In den sechziger und siebziger Jahren hat das Interesse an der *Filmtheorie* zweifellos das Interesse an der *Filmgeschichte* überschattet; es ging da zunächst um die Präzisierung der *formalen* Filmanalyse, um die Übertragung linguistischer Verfahrensweisen auf die Beschreibung von Filmsprache, und in den siebziger Jahren auch um die psychoanalytische Erfassung der Signifikationsweisen der filmischen Aussage an sich.³ Erst in den letzten Jahren scheint sich nach dem sogenannten "linguistic turn" ein "historical turn" anzudeuten: Geschichte ist wieder en vogue.

Auch in der internationalen Filmwissenschaft zeichnet sich seit den achtziger Jahren ein neues Interesse an der Filmgeschichte ab. Praktisches Indiz dafür ist nicht nur das Erscheinen der ersten theoretischen Abhandlung über Probleme der Filmgeschichtsschreibung von Robert C. Allen und Douglas Gomery (1985), sondern auch die Veröffentlichung historisch-faktisch orientierter Studien wie z.B. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960* und Barry Salt's *Film Style and Technology: History and Analysis*.⁴ Filmwissenschaftler wie Thomas Elsaesser, Stephen Heath und andere haben in den letzten Jahren versucht, Erkenntnisse der psychoanalytischen Filmtheorie mit neuen historischen Fragen zu verbinden,⁵ und selbst in der Bundesrepublik gibt es zunehmend Überlegungen zu einer neuen Filmgeschichtsschreibung.⁶ Auch das Erscheinen des von Hans Michael Bock herausgegebenen Nachschlagewerks "Cinegraph", einer mehrbändigen Enzyklopädie über die Hauptvertreter des deutschen Films von den Anfängen bis zur Gegenwart,⁷ deutet auf ein wachsendes Interesse an der historischen Aufarbeitung der deutschen Filmgeschichte.

Tatsächlich ist heute auch die filmhistorische Vergangenheit mehr denn je materiell präsent: Die wichtigsten frühen Filmzeitschriften (*Film-Kurier*, *Kinematograph* und *Lichtbildbühne*) und viele andere Periodika sind durch Mikrofilm und Photokopie zugänglich geworden, Ausstellungen und Retrospektiven inszenieren Kapitel aus der Filmgeschich-

te, und intensiver als früher werden heutzutage alte Filme rekonstruiert, erschlossen und oft festlich mit Orchesterbegleitung wiederaufgeführt. So scheint sich in den westlichen postindustriellen Ländern ein neuer Historismus, ein neues Interesse an der Vergangenheit durchzusetzen, das sich auf alle Kulturwissenschaften erstreckt. Selbst die amerikanische Literaturtheorie entfernt sich zunehmend von den jahrzehntelang dominierenden formalistischen Paradigmen und plädiert für einen "New Historicism", d.h. für die Einbettung der Literaturanalyse in eine neue Kulturgeschichtsschreibung, die ihrerseits Impulse aus ähnlichen Bestrebungen der interpretativen Anthropologie zieht.⁸

Es ist eine neue Bewegung in die Filmwissenschaft gekommen: Archäologische Bemühungen um vergessene Filme und Dokumente finden breites Interesse und jüngste Detailuntersuchungen zur Filmgeschichte zeigen das Potential, das in der Verknüpfung von Kulturgeschichte, Sozialhistorie, Filmtheorie und textueller Einzelanalyse liegt. Ob dieses neue Interesse an historischen Fragestellungen selbst wiederum aus dem Historismus der gegenwärtigen Postmoderne zu erklären ist, läßt sich schwer sagen. Definiert man jedoch die Postmoderne, wie sie sich zuerst in der Architektur und Kunst herausgebildet hat, als eine Bewegung, die sich von der Moderne dadurch unterscheidet, daß es ihr nicht mehr primär um Originalität, Innovation und den Kampf gegen die Tradition geht (im Gegenteil, postmoderne Kunst arbeitet mit *recycling*, mit der Wiederverwendung historischer Materials), dann lassen sich tatsächlich Parallelen aufzeigen zwischen der Postmoderne und dem neuen Interesse an der Geschichte in den verschiedenen Disziplinen. Ob dieses Interesse nun ironisch gebrochen, archivatisch entdeckend oder präservierend ist, das Wissen um die "Gegenwart der Vergangenheit" (so lautete der Titel der ersten postmodernen Architekturausstellung)⁹ läßt sich in der heutigen Kultur nicht verleugnen. Es käme nun darauf an, aus der Theorie und Praxis der jüngsten Historiographie Vorschläge für eine neue Filmgeschichtsschreibung abzuleiten.

Die neue Kulturgeschichtsschreibung, die zur Zeit an den amerikanischen Hochschulen unter verschiedenen Begriffen ("New Cultural History", "New Historicism", "Cultural Poetics", "Symbolic Anthropology") diskutiert wird, fordert zuallererst eine Aufhebung der traditionellen Text-Kontext-Dichotomie. Sie geht davon aus, daß Fiktionen - Literatur ebenso wie Film - nicht nur eine gesellschaftlich-historische Wirklichkeit spiegeln, (und qua ihres Kunstwerkcharakters als von der Wirklichkeit abgehoben gelten), sondern selbst Teil dieser Wirklichkeit sind, indem sie in Debatten intervenieren, Meinungen beeinflussen und bilden, kurz: Funktionen übernehmen, die über die Intentionen der Filmemacher hinausgehen, ja ihnen widersprechen können. Die neue Kulturgeschichte plädiert deshalb für eine Deutung des Kunstwerks innerhalb seines konkret gesellschaftlich-historischen Kontextes, wobei der Kontext anders als in der traditionellen Sozial- und Geistesgeschichte nicht als sogenannter Hintergrund figuriert, sondern selbst zum Gegenstand der Analyse wird. Der Kontext, der sonst immer dann herbeizitiert

wurde, wenn es darum ging, das Bedeutungspotential eines Textes einzuengen - dieser Kontext besteht genau besehen selbst wiederum aus Texten, die als sprachliche Dokumente keineswegs auf eine Bedeutung fixiert sind, sondern verschieden gelesen werden können, ja, je nach dem Erkenntnisinteresse und dem historischen Ort des Interpretieren verschieden gelesen werden müssen. Der Kontext selbst ist so immer ein Konstrukt des Interpretierenden; wie Text und Kontext verschaltet werden, hängt von der intertextuellen Kombinations- und Assoziationsfähigkeit des Interpretierenden ab.

Die erste Frage der neuen Filmgeschichte wird sich auf die bloße Tatsache, daß ein Film zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Land entstanden ist, zu richten haben. Die Existenz eines Filmes wird damit selbst problematisiert und nicht mehr wie in den üblichen Filmgeschichten einfach für selbstverständlich hingenommen. Warum wird zu einem bestimmten Zeitpunkt gerade dieser Film produziert und rezipiert? Was sind die Fragen, auf die der Film antwortet? Warum, um ein Beispiel zu geben, werden die deutschen Filme der frühen zwanziger Jahre von verrückten Außenseitern, künstlich geschaffenen Menschen und Vampiren bevölkert? Worauf beziehen sich diese Caligaris, Golems und Nosferatus, was bedeuten sie im Deutschland der unmittelbaren Nachkriegszeit?

Jeder Film kann als Schallstelle und Umschlagsort angesehen werden für verschiedene Diskurse, die zu einem Zeitpunkt relevant waren. Ein Film wie *Der blaue Engel* stellt dar und kommentiert, was z.B. um 1930 über Sexualität (einschließlich Sadismus und Masochismus), über Liebe, Ehe, das Verhältnis der Geschlechter, über bürgerliche Kultur und unbürgerliche Unterhaltung, über Macht und Autorität gedacht und geschrieben wurde. Der Film nimmt diese Diskurse, die vor dem Film schon da waren und auch unabhängig vom Film existieren, selektiv auf und verknüpft sie in einer ästhetisch kodierten Form (Kameraführung, Beleuchtung, Dekor, Ton, usw.), die selbst wieder der Interpretation bedarf. Gleichzeitig spielt der fiktionale Film für die Diskurse, die er "durcharbeitet", eine Rolle, gerade weil er die Freiheit besitzt, Lösungen für die angeschnittenen Probleme anzubieten, die in der Realität nicht möglich sind, bzw. als kriminell, abartig, unlogisch oder märchenhaft abgetan werden. Diese Freiheit besitzt der Film, gerade weil er Fiktion, das heißt phantastisch ist und sich über das Realitätsprinzip erheben kann. So haben selbst unkritische Unterhaltungsfilme oft eine kompensatorische, ungewollt kritische Funktion: sie zeigen etwas, was im Leben außerhalb des Kinos fehlt und "in Wirklichkeit" nicht zu haben ist. Ein Studium der filmischen Fiktionen zu einem Zeitpunkt ermöglicht somit einen Blick in die geheime Geschichte der kollektiven Wünsche, Ängste, Hoffnungen und Träume. Filme schreiben die ungeschriebene Geschichte eines Volkes.

Da Filme in dem Maße an Resonanz gewinnen, in dem sie historisch verankert werden, ist es nötig, den Entstehungskontext archäologisch auszugraben und zu gegenwärtigen Filmkritiken, Lebenserinnerungen, Polizeiberichte, Produktionsgeschichten, gleichzeitig entstandene Romane, Gedichte, Theaterstücke und Filme ebenso wie Gemälde, Lieder und politische Kommentare bilden das Rohmaterial, aus dem der Interpret den Kontext zu konstruieren hat. Daß diese Konstruktionsarbeit selbst fiktionale Züge trägt und vom jeweiligen historischen Fragehorizont des Interpretierenden erst ihren Sinn gewinnt, ist hermeneutisch unvermeidbar; es ist die kreative, zur Zukunft hin immer offene Seite unserer historischen Arbeit. Keinesfalls kann der Film aus seinem (eben nicht einfach vorgegebenen, sondern konstruierten) Kontext kausal abgeleitet werden; jeder Kontext birgt eine unendliche Anzahl potentieller Repräsentationen. Die Kenntnis der Vielschichtigkeit des Kontextes öffnet den Film: er erzählt dann nicht nur eine Geschichte, sondern mehrere.

Die neue Kulturgeschichte betont weniger die formalen Eigenschaften eines Textes als die historischen Bedingungen, die einen Text hervorbrachten, weniger die Einzigartigkeit des schöpferischen Aktes als die kontingente Produktionsgeschichte, weniger die ästhetischen Motive, die den Text zum Kunstwerk erheben als die Diskurse, die einen Text geformt haben. New Historicism (das Wort war ursprünglich als Antithese zum "New Criticism" gedacht) vertritt keine naive Rückkehr zu einem unreflektierten Positivismus, d.h. zu dem Historismus in der deutschen Bedeutung des Wortes, gegen den alle deutschen Philosophen von Nietzsche über Benjamin zu Habermas mit Recht zu Felde gezogen sind. New Historicism ist sich dessen bewußt, daß es keine unvermittelten Fakten gibt, daß es keine Geschichte gibt, die irgendwie "da draußen" liegt und "objektiv" beschrieben werden kann; er weiß, daß die Interpretation geschichtlicher Gegenstände immer mit dem Erkenntnisinteresse des Interpretierenden verbunden ist, ja, daß der historische Gegenstand von dem Interpretierenden immer erst konstituiert werden muß. Was produktiv ist am New Historicism für eine Filmgeschichte scheint mir die Forderung zu sein, den Film als "communal creation" zu betrachten, als eine kollektive Produktion, bei der es um die ästhetische (ebenso wie psychoanalytische) Durcharbeitung von öffentlichen, sozialen wie politischen Diskursen geht, die dem Film vorausliegen. Rückt man den Film wieder ein in die Diskurszusammenhänge, in denen er ursprünglich eine Funktion hatte, wird seine Vielbezüglichkeit offenbar; der ganze Film wird dadurch neu zum Klingen gebracht.

Von hier aus lassen sich Parallelen zu Siegfried Kracauers These in der Einleitung zu seinem klassischen Werk *Von Caligari to Hitler* ziehen: "Die Filme einer Nation", schreibt Kracauer dort, "reflektieren ihre Mentalität unvermittelt als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen: Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums. (...) Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an.

(...) Was die Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen - jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken.¹⁰ Der New Historicism ist dabei aber weniger an einer Kollektivmentalität interessiert, die von den Filmen angeblich spiegelt wird, als an der karnevalesken und widersprüchlichen Vielfalt der Vorstellungen, Redeweisen und Betrachtungsformen, die in einen Film eingehen und dort symbolisch verfremdet zum Ausdruck kommen. New Historicism ist grundsätzlich davon überzeugt, daß einem Text nicht eine Geschichte innewohnt, sondern viele.

Die Pluralisierung von Bedeutung aufgrund radikaler Historisierung im New Historicism trifft sich mit der Alltagsgeschichte, einer verwandten methodischen Diskussion, die in den letzten zehn Jahren besonders heftig in der Bundesrepublik geführt worden ist.¹¹ Bücher über die Geschichte der Kindheit, der Sexualität, der Geruchs und der Sinne, Bücher über die Geschichte von Gefühlen, Ritualen und Gebrauchsgegenständen sind in den letzten Jahren zunehmend populär geworden; sie deuten auf eine historische Sensibilisierung hin, die vornehmlich auf Alltagsphänomene gerichtet ist. Diese konkreten, meist mit anekdotischen Fallgeschichten illustrierten Beschreibungen vergangener Lebenswelt unterminieren wirkungsvoll die Vorstellung einer geschlossenen kontinuierlichen Geschichte. Politische ebenso wie Sozialgeschichte läßt sich aus dieser Perspektive nicht mehr in einer fortlaufenden Erzählung wiedergeben. Aus der Sicht von unten löst sich die Geschichte in Geschichten auf.

Die identitätsstiftende Funktion der großen Geschichtsschreibung, die immer wieder evoziert wird, befindet sich heute mehr denn je in einer Krise: Nicht nur ist die Idee eines nationalen Kollektivsubjekts heutzutage vor dem Horizont multinationaler Korporationen mehr denn je problematisch, die Beachtung des vergangenen Alltags zeigt die ungeheure Vielfalt an Lebens- und Gefühlsweisen, eine Vielfalt, die im Grunde nicht systematisierbar ist und in jenen Geschichtsbüchern, die eine Geschichte erzählen, notwendigen verloren geht. Der Preis dieser Öffnung der Geschichtswissenschaft, die sich jahrhundertlang an Königen, Feldherren und Staatsoberhäuptern, an Kriegen und Verrätern orientiert hat, gegenüber der Lebenswelt des Alltags ist eine Dezentralisierung und Fragmentarisierung dessen, was früher "die Geschichte" hieß. Wie bei Robert Musils "Mann ohne Eigenschaften" läßt sich die Geschichte nicht mehr in "einem ordentlichen Nacheinander", auf "einem Faden, eben jenem berühmten Faden der Erzählung" aufreihen; stattdessen breitet sie sich wie in "einer unendlich verwobenen Fläche" aus.¹²

Die Tätigkeit des Historikers wird dabei weniger in der kausalen Ableitung als in der Vernetzung bestehen, in dem Erstellen einer Landkarte, die diese "unendlich verwobene Fläche" vermißt, die einzelne Orte darauf in Relation setzt und Möglichkeiten verschiedener Reisen durch die Landschaft aufzeigt. Die Arbeit des Historikers wird sich

darauf konzentrieren müssen, den Forschungsgegenstand erst einmal selbst zu konstituieren, und sich bewußt zu sein, was in die jeweilige Darstellung einbezogen und was ausgeschlossen werden soll, und welche Bezüge zwischen den einzelnen Phänomenen hergestellt werden können. Das erfordert kreative Arbeit am Material, eine Lust am Erkennen von Zusammenhängen und ein Interesse an interdisziplinären Fragestellungen. Filmgeschichte kann nicht mehr abgesondert von der Geschichte der Gesellschaft und der Geschichte der anderen Künste betrachtet werden. Als eminent synkretisches Medium, das auf dem komplexen Zusammenspiel von Technik, Wirtschaft und Kunst beruht, und als öffentliche, gesellschaftlich verankerte Institution, braucht der Film einen Zugang, der mehrere Disziplinen umgreift und kulturhistorisch argumentiert. Die Filmgeschichtsschreibung könnte so zum Paradigma werden für interdisziplinäre, kulturhistorische Geschichtsschreibung im allgemeinen.

Zusammenfassend lassen sich die folgenden Prämissen und Forderungen der hier angelegten neuen Filmgeschichte nennen:

- Als Teilgebiet einer umfassenden neuen Kulturgeschichte geht es einer zukünftigen Filmgeschichte weniger um Interpretation, Exegese und hermeneutische Sinnuche als um die konkrete Beschreibung dessen, was zu einem spezifischen Zeitpunkt die Grenzen und Formen des filmischen Diskurses waren. Der "filmische Diskurs" umfaßt nicht nur die Filme, sondern auch ihre institutionelle Einbettung in kultur- und alltagsgeschichtliche Zusammenhänge. Filmgeschichte ist damit auch Funktionsgeschichte der gesellschaftlichen Institution Kino.
- Narrative Fiktionen im Film (ebenso wie in der Literatur) existieren nicht in einem Vakuum, sondern sind Teil eines dynamischen sozialen und ökonomischen Prozesses; sie spiegeln die Gesellschaft, in der sie entstehen, nicht einfach ab, sondern kommentieren sie und erhellen dadurch oft, was in der Gesellschaft verborgen oder verdrängt ist.
- Die neue Kulturgeschichte versteht sich als eine Art Archäologie, die Diskurse aufdeckt, innerhalb deren die Einzelfilme Bedeutung und Resonanz erlangen. Sie beschreibt auch die Bedingungen, unter denen ein Film entstehen konnte, ebenso die Bedürfnisse und Wünsche, die der Film erweckt und kontrolliert und die Spuren, die er hinterläßt.
- Der Einzelfilm gewinnt in dieser Theorie den Status eines Ereignisses, das erklärt werden muß, und zwar nicht als Ausdruck eines isolierten schöpferischen Ichs, sondern in seinem vielschichtigen Entstehungs- und Wirkungszusammenhang als ge-

sellschaftlich-kollektives Produkt, das verschiedene pragmatische Funktionen erfüllt: Handlungsorientierung, Kollektivierung, Wissensvermittlung, usw., aber auch kritisches Potential besitzt gerade durch seine ästhetische Differenzqualität.

- Die Rekonstruktion der historischen diskursiven Zusammenhänge, in denen sich auch die großen kanonisierten Werke der deutschen Filmgeschichte befinden, macht es möglich, klassische Filme mit gleichzeitigen, heute meist unbekannten (literarischen, nicht-literarischen oder filmischen) Texten zu "vernetzen", um sie wieder mit jenen Bedeutungen aufzuladen, die durch den Kanonisierungsprozeß, d.h. durch die unvermeidlich selektive Überlieferung, verlorengegangen sind.
- Es steht zu hoffen, daß die Verschaltung von Filmgeschichte mit Kulturgeschichte und Alltagsgeschichtsschreibung den Film als Teil des "kulturellen Wissens" einer Zeit erklärbar macht, nicht nur als Ausdruck sozialer Normen (wie in der alten Sozialgeschichte), sondern auch als Weise einer komplexen Weltaneignung und einer spezifischen Auslegung von Erfahrung.

Anmerkungen

- 1 Editorial, *Filmskundliche Mitteilungen* 1 (November 1968), S.1.
- 2 Ulrich Gregor und Enno Patakas, *Geschichte des Films*. Gütersloh: S. Mohr 1962; Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*. 2 Bände. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1987 (Repr.); Georges Sadoul, *Histoire du cinéma*. Paris: Librairie Flammarion 1962; David Cook, *A History of Narrative Film*. New York: Norton 1981.
- 3 Exemplarisch für diesen Paradigmenwechsel sind die einflußreichen Arbeiten von Christian Metz: *Langage et cinéma* (1971) für das linguistische und *Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma* (1977) für das rezeptionsästhetisch-psychoanalytische Paradigma.
- 4 Vgl. Robert C. Allen/Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf 1985; David Bordwell, Kristine Thompson, Janet Steiger, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985; Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starwood 1983.
- 5 Vgl. Thomas Elsaesser, *The New Film History*. In: *Sight and Sound* 55 (Autumn 1986), S.246-251; ders., *Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema*. In: *Cinema Histories, Cinema Practices*. Los Angeles: The American Film Institute 1984, S.47-84; ders., *Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema*. In: *Wide Angle* 5 (1982), 15-25; Stephen Heath, *Questions of Cinema*. London: Macmillan 1981. Vgl. auch David Bordwell, *Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema*. In: *Isis* 1 (1983), S.5-18; Patrice Petro, *Discontinuity and Film History: The Case of Heidegger and Benjamin*. In: *Journal of Film and Video* 37 (Winter 1985), S.21-35.
- 6 Vgl. Gertrud Koch, Schwierigkeiten beim Schreiben von Filmgeschichte. In: *Film und Fernsehen in Forschung und Lehre* 5 (1982), S.80-82; Karsten Witte, Wie Filmgeschichte schreiben? Ebd., S.82-83; Knut Hieckhler (Hrsg.), *Filmgeschichte schreiben... Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Berlin: edition sigma-Rainer Bohn Verlag 1989.
- 7 Hans Michael Bock, *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: edition text + kritik 1984ff.

- 8 Die Bezeichnung "New Historicism", ursprünglich auf die Shakespeareforschung beschränkt, stammt von Stephen Greenblatt und diente zunächst nur dazu, literaturhistorische, kontextinteressierte Forschung von der textimmanenten Analyse des New Criticism zu unterscheiden. Das Interesse, auf das diese neue Orientierung sticht, zeigt sich auch in der wachsenden Literatur darüber: Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press 1988; H. Aram Veeser (Hrsg.), *The New Historicism*. London/New York: Routledge 1989; Anton Kues, *New Historicism and the Study of German Literature*. In: *German Quarterly* 62 (1989), S.210-219. Zur neuen Kulturgeschichte vgl. Lynn Hunt (Hrsg.), *The New Cultural History*. Berkeley: University of California Press 1989. Zur interpretativen Anthropologie vgl. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books 1973; James Clifford/George E. Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press 1986.
- 9 Vgl. Paolo Portoghesi, *Postmodern. The Architecture of the Postindustrial Society*. New York: Rizzoli 1983.
- 10 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984 (urspr. 1947), S.11.
- 11 Vgl. in der Flut der Arbeiten Lutz Nielhammer (Hrsg.), *Lebenseffahrung und kollektives Gedächtnis: Die Praxis der "Oral History"*. Frankfurt a.M.: Syndikat 1988; Martin Jay, *Songs of Experience: Reflections on the Debate over "Oral History"*. In: *Salmagundi* 81 (Winter 1989), S.29-41.
- 12 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek: Rowohlt 1970, S.650.

Knut Hickethier/Siegfried Zielinski (Hrsg.)

Medien/Kultur

Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft,
Medienpraxis und
gesellschaftlicher Kommunikation

Knilli zum Sechzigsten

Unter Mitarbeit von
Gabriele Bock, Gabriele Fuhrich,
Reiner Matzker und Peter Vorderer

Wissenschaftsverlag Volker Spiess · Berlin

1991