Joachim Paech

Filmwissenschaft, Filmtheorie und Filmkritik in Westdeutschland 1960 bis 1980

Das alte (Klage-)Lied

„Mit dem geringen Ansehen, das der Film hierzulande genießt, hängt es zusammen, daß es keine Filmwissenschaft gibt. Einige Aspekte werden zwar von den verschiedenen Universitätsdisziplinen betreut, von Psychologie, Soziologie, Theologie, Rechts- und Wirtschaftswissenschaft. Das jedoch, was sie für ihre Gebiete Theater- und Literaturwissenschaft leisten, hat es für den Film an deutschen Hochschulen nie gegeben: Geschichtsschreibung und Ästhetik."[1] Den Tod des Leiters des Deutschen Instituts für Filmkunde (DIF) in Wiesbaden, Max Lippmann, nahm Reinold E. Thiel zum Anlaß, in der Zeitschrift „Filmkritik" den Klagegesang über den Zustand der Filmwissenschaft in Westdeutschland anzustimmen. Allüberall sah er wißbegierige Filmstudenten in die Pariser Cinémathèque und das Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC), das Londoner British Film Institute (BFI), das Centro Sperimentale in Rom nahe der Cinecittà oder die Filmhochschule im polnischen Łodz eilen, um sich aus Bücherregalen und vor allem direkt von der Leinwand das Rüstzeug für die Erneuerung des nationalen Films zu holen.

Vor ihm hatte schon Walther Schmieding 1961 geklagt: „Schuld an der Misere des Films ist auch die deutsche Wissenschaft, die sich der Beschäftigung mit dem Film beharrlich entzieht. Es gibt keinen Lehrstuhl für Filmwissenschaft in Deutschland, keine filmwissenschaftliche Literatur, keine filmhistorische Forschung, keine Akademie, an der die jungen Regisseure, Kameraleute, Autoren und Dramaturgen studieren können."[2] Was jedoch für 1961 ohne Zweifel zutraf, hatte sich offensichtlich im Jahre 1966, in dem Thiel hier die westdeutsche Filmwissenschaft einklagt, zum Besseren gewandelt. 1966 schien ganz im Gegenteil ein Jahr des hoffnungsvollen Neubeginns zu sein: Gerade hatte die Westberliner Film- und Fernsehakademie das erste Studienjahr eröffnet, ein Jahr später wird die Münchner Hochschule für Film und Fernsehen folgen. Bereits 1963 war um Gerhard Lamprechts Filmsammlung herum die Stiftung Deutsche Kinemathek entstanden als Ergänzung des Koblenzer Bundesfilmarchivs. Zurecht wies das DIF in Wiesbaden implizite

Vorwürfe, daß mit dem Tod Max Lippmanns die filmwissenschaftliche Arbeit des Instituts abbrechen würde, empört zurück.[3]
Dennoch ist Reinold E. Thiels ebenso wie Schmiedings Klage symptomatisch für die widersprüchliche Situation der Filmwissenschaft (wenn es sie gab) in den sechziger Jahren. Sie war motiviert durch die richtige Einsicht, daß die auf der Tagesordnung stehende „Rettung des deutschen Films" nicht nur eine Sache der Proklamation des „neuen" oder „jungen" deutschen Films und filmpolitischer Forderungen sein kann, sondern der Veränderungen in der bundesdeutschen Filmkultur insgesamt bedarf. Die Neugründungen der Film- und Fernsehakademien hätten wahrhaft allseitig (film-)gebildete „Autoren" des neuen deutschen Films hervorbringen sollen, denen Archive für die filmhistorische Forschung offen- und Filmographien als unschätzbare Voraussetzung für die Filmgeschichtsschreibung und vielleicht einmal eine „Geschichte des deutschen Films" zur Verfügung stehen werden. Geschichte, Ästhetik, Theorie des Films sollten noch gleichberechtigt neben der praktischen Filmausbildung, der Schreibtisch sollte neben dem Schneidetisch stehen. Von den Universitäten konnte und wollte man keine filmwissenschaftlichen Initiativen erwarten, die nur in direktem Zusammenhang mit ihrer Funktion für die Verbesserung der Situation des „gefährdeten" deutschen Films gesehen wurden. Für die wissenschaftlichen Hochschulen hätte die Krise des deutschen Films neuerlich die Bestätigung dafür sein können, daß dieser Gegenstand wissenschaftsunwürdig ist, wenn Film überhaupt Zutritt zu den Seminaren gehabt hätte.
Filmwissenschaft ist in den sechziger Jahren nur schwer auszumachen, wenn man darunter Disziplinen versteht, die ihren eigenen, eben wissenschaftlichen Erkenntnisinteressen folgen. Walter Hagemanns Münsteraner Ansätze sind nach seinem Tod nicht weiterverfolgt worden, sie (und seine Schüler Enno Patalas, Theodor Kotulla u. a.) wurden mit ihm (oder auch von ihm) „vertrieben"; die Publizistik in Münster wie andernorts wandte sich wieder ihrem „eigentlichen" Gegenstand, der Presse und ihrer „neuen" Perspektive, der (aus den

USA importierten) Massenkommunikationsforschung, zu. Zugleich war absehbar, daß die Berufsausbildung an den neu gegründeten Film- und Fernsehakademien der Filmpraxis sehr schnell den Vorrang vor historischen, ästhetischen oder theoretischen Fragestellungen geben würde, daß der Zwang zur Produktion diese Fragen gar nicht mehr stellen lassen würde, bzw. daß sie, wie später 1968 die politische Dimension, ausgegrenzt werden würden. Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre entstand dann eine ganz neue Situation, indem strukturelle und inhaltliche Veränderungen an den Universitäten nicht nur erneut den Gegenstand Film, sondern Film als neuen Gegenstand akademisch interessant machten.

Für die sechziger Jahre waren es auf ihre Weise die beiden Filmzeitschriften „Filmkritik" (1957 bis 1984) und „Film" (Velber, 1963 bis 1971), deren Hefte gleichsam als „öffentliche Seminare" das Bewußtsein vom Film als einen über die Aktualität hinaus bedeutenden kulturellen Gegenstand aufrechtzuerhalten versuchten. Einige Diskurse, die filmwissenschaftlich von Bedeutung sind, sollen verfolgt werden, bis Mitte der siebziger Jahre die Filmwissenschaft doch noch ihren mühsamen Einzug in die Universitäten hält.

Ulm, Berlin, München

Die endlosen Debatten um Konzepte und Einrichtung einer (oder mehrerer) Film- und Fernsehakademien, die vor allem von der Deutschen Gesellschaft für Film- und Fernsehforschung betrieben wurden, standen Anfang der sechziger Jahre, als endlich mit den Filmhochschulen ernst gemacht werden sollte, einer gegenüber den 50er Jahren grundlegend veränderten Situation gegenüber. Die bundesdeutsche Filmindustrie und mit ihr das Kino steckten tief in einer Krise, die sie selbst verschuldet hatten, weshalb 1961 auch niemand der provokanten Feststellung von Joe Hembus widersprach: „Der deutsche Film kann gar nicht besser sein". Mit starrem Blick auf die Kasse hatte die Filmindustrie so lange ihre eigene Erneuerung verdrängt, bis die Kasse leer und der Film, ohne Nachwuchs und Ideen, heruntergewirtschaftet war. Den eigenen Verfall der Konkurrenz Fernsehen anzulasten, schien auch damals schon zu einfach zu sein. Das französische Beispiel der Nouvelle Vague und ihrer jungen Regisseure, die, aus den Höhlen der Cinémathèque und den Seminaren des IDHEC kommend, ins Scheinwerferlicht von Cannes gerückt waren, ließ die Forderung nach ähnlichen Ausbildungsstätten unter dieser Perspektive neu und noch dringlicher stellen. Der „filmologische"[4] Ausgangspunkt für die Lehre, Forschung und praktische Ausbildung an den geplanten Akademien war angesichts der Notwendigkeit, den deutschen Film „retten" zu sollen, obsolet geworden. So begrüßte Patalas die gute Nachricht, daß das Münchner Institut für Film und Fernsehen in eine Akademie mit zwei Abteilungen in München und Berlin umgewandelt werden sollte; umso mehr gelte es, zwei „nicht zu unterschätzenden Gefahren (...) zu begegnen: weder ist dem neuen deutschen Film gedient mit einer Ausbildungsstätte für willfährige Adlaten des etablierten Atelierbetriebes, noch mit einer Schmalspur-Hochschule für ‚Filmologie'."[5] Filmwissenschaftliche Forschung, die ihren eigenen Prämissen folgte, erschien lächerlich angesichts der Bemühungen, alle Kräfte zur Rettung des deutschen Films mobilisieren zu müssen. Zwei Jahre später machten Berghahn und Patalas den Zusammenhang, in dem sie die Filmakademien sahen, noch einmal unmißverständlich deutlich: „Daß wir eine Filmakademie brauchen, wird kaum mehr bestritten. Eine Filmproduktion, die wirtschaftlich dahinsiecht und künstlerisch längst verschieden ist, hat jede Hoffnung, daß sie aus sich heraus zu einer Erneuerung fähig sei, zunichte gemacht. (...) In dieser Situation müssen sich alle Hoffnungen für die Zukunft einer deutschen Filmkunst auf die Akademie konzentrieren."[6] Weder Fachhochschule noch Elitekolleg, sollte sie die „bewährten Praktiker" ebenso meiden wie filmfremde Wissenschaftler; Dozenten der Filmtheorie und -geschichte haben den Transfer von den vorbildlichen Meisterwerken auf der Leinwand zu den neuen Filmen in den Kameras zu leisten.

Diese hinsichtlich der Anforderungen an die berufspraktische Ausbildung von Filmstudenten sicherlich verständlichen Vorstellungen haben eine wissenschaftliche Ausbildung

an dieser Stelle von vornherein ausgeschlossen (die an der Babelsberger Filmhochschule „Konrad Wolf" immerhin möglich war) und nicht unerheblich zu einer gewissen Theoriefeindlichkeit an den Akademien beigetragen; die Frage, woher denn die Filmtheoretiker und -historiker kommen sollten, um ihre wissenschaftlichen Kenntnisse zu vermitteln, blieb unbeantwortet.

Ein alternatives Konzept schien sich unmittelbar aus dem Erneuerungsprozeß, ausgehend vom Oberhausener Manifest 1962, zu ergeben: Man hat „sich zusammengesetzt und gefragt: was ist denn nun unser Programm? Es wurden drei Kernpunkte entwickelt. Der erste Punkt hieß Nachwuchsbildung – die Einrichtung von Bildungsstätten, von Filmakademien oder Instituten. Das war mit dem Gedanken verbunden, daß man ein theoretisches Zentrum für den Film braucht."[7] Während die beiden anderen Punkte, Förderung von Erstlingsfilmen und Kurzfilmen, den staatlichen Gremien und der Filmindustrie abgetrotzt werden mußten, wurde die Nachwuchsförderung direkt angegangen. Das Institut für Filmgestaltung, das in der Ulmer Hochschule für Gestaltung von Alexander Kluge, Edgar Reitz und Detten Schleiermacher gegründet wurde, war die praktische Antwort auf die Forderungen der Oberhausener Gruppe nach einer Ausbildung der neuen „Film-Autoren", die gesellschaftliches und Film-Wissen mit kreativer Filmarbeit vermitteln konnten. Ob die Geschichte des Instituts am Eigensinn seiner Mitglieder gescheitert ist (wie Joe Hembus behauptet) oder nicht, mag dahingestellt sein, es hat sich sicherlich um ein Experiment gehandelt, das in Ulm sogar noch in veränderter Form fortdauert und dessen ursprüngliches Konzept für die Entwicklungen der neuen Zentren für Medien/Kunst (in Karlsruhe und Köln zum Beispiel) Bedeutung haben könnte.

Einmal etabliert, rutschten Nachrichten aus den Akademien nur noch selten und nur im Falle größerer Konflikte in die Seiten der beiden Filmzeitschriften, z. B. Christa Maerker, „Eine Akademie am Ende?" in „Film" 4/1967 und Werner Kließ' Protest gegen die Relegation der Instituts-Besetzer in „Film" 1/1969.

Ästhetische Linke – linke Ästhetik

Wenn es (vielleicht etwas zu euphorisch) hieß, daß die Filmzeitschriften „Filmkritik" und „Film" (Velber) so etwas wie publizierte Filmseminare der frühen sechziger Jahre waren (wo hätten sie sonst stattgefunden?), dann ist es nicht unwichtig, die jeweilige Position zu kennen, aus der heraus der filmtheoretische „Lehrplan" vorgestellt wurde. Überdeutlich stellte 1958 die „Filmkritik" als ihr Credo Adorno/Horkheimers aus der US-amerikanischen Medienerfahrung geschriebene kultursoziologische Analyse „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug" voran, später wurde auch Kracauers „Von Caligari zu Hitler" als Pate für die soziologische Filmkritik genannt.[8] Der Neorealismus als Ausdruck überindividueller Nachkriegserfahrung gab das nicht hintergehbare Muster ab. 1961 war die „linke Kritik" noch in keiner Weise fragwürdig, die neue Kritik stellte nach wie vor die Aussage über die Form und „hofft auf den seiner gesellschaftlichen Lage bewußten Film."[9] Selbstzweifel an den Wahrheiten einer Kritik, die dargestellte Inhalte umstandslos an ihrem referentiellen Engagement mißt, wurden durch die Filme der Nouvelle Vague besonders Godards und des Nouveau Cinéma vor allem von Resnais, Marguérite Duras und Robbe-Grillet geweckt, deren formale Faszination der Form neue Beachtung einbringt. Die Antwort auf die Frage nach dem Engagement muß nicht mehr nur mit Sartre bei Brecht, sondern kann auch mit Adorno bei Beckett gefunden werden.[10] Patalas gesteht in seinem „Plädoyer für die ästhetische Linke"[11] der Kritik zu, daß sie sich mit ihrem Gegenstand weiterentwickeln muß, um nicht nur Interpret, sondern Agens der Veränderung sein zu können. Sogar der bis dahin allgemeine Ideologieverdacht bezieht die Kritik mit ein. Kotulla bringt wenig später[12] die ästhetische Linke auf den Begriff des Strukturalismus und rückt die kritische Praxis in die Nähe der „strukturalistischen Tätigkeit" im Sinne Roland Barthes', dessen gleichnamiger Aufsatz gerade im Kursbuch 5/1966 erschienen war. Bleibt die Ermahnung, daß man angesichts der Filme Godards die „soziologische Methode" nicht gleich auf den Müll werfen soll.

Das mag genügen, um das Symptomatische dieser „Selbstverständigungsdebatte" deutlich zu machen, der auch Ernst Wendt in „Film" 1/1967 nichts mehr hinzufügen konnte, als der Konkurrenz zu konzedieren, daß sie nun gefunden hätten, was andere immer schon wußten, daß Filme nicht nur aufgrund ökonomischer, sondern auch ästhetischer Prozesse entstehen. Tatsächlich vollzog sich die Verschiebung von der Sozial- zu den Sprachwissenschaften, von Horkheimer/Adorno, Kracauer (auch Bazin) zur linguistischen, später psychoanalytischen Semiologie. Wieder beklagte Helmut Färber das Fehlen der Filmwissenschaft[13]: Medienpädagogik und soziologische Massenkommunikationsforschung, Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft haben der Filmkritik nichts in dieser Umbruchsituation zu bieten (zumindest nicht in Westdeutschland). Die Filmkritik ist auf sich selbst gestellt. Als die Zeichen in Paris, Berkeley, Berlin auf Sturm stehen und auch das Kino sich auflehnt[14], verstummt die Selbstverständigungsdebatte der „Filmkritik", die nicht zuletzt der internen Abstimmung zwischen der redaktionellen Basis und ihrem Überbau (Patalas) diente, um anschließend zeitgemäß im kollektiven Stimmengewirr aufzugehen. Aus der Selbstfindungsdebatte war längst eine Selbstäußerungsdebatte geworden, jeder sprach ziemlich laut ausschließlich für sich. Als Peter W. Jansen Patalas noch einmal die Sensibilität der „ästhetischen Linken" in revolutionärer Zeit um die Ohren haute, antwortete der so Geschädigte mit dem 68er Bonmot „Monsieur le professeur, je vous dis merde" und macht sich allmählich unsichtbar.[15] „Die Pioniere hatten ihre Schuldigkeit getan. Jetzt kamen die Partisanen."[16] Aber die wirklich revolutionären Töne kamen jetzt vom DIN-A4-Format der anfangs liberalen Zeitschrift „Film" (Velber): Filmkritik dürfte auch im Klassenkampf (der Studentenbewegung) nicht zugunsten der Frontberichterstattung abgeschafft werden. Klaus Kreimeier („Film" 4/1969) widersprach damit Uwe Nettelbeck („Film" 3/1969) und verordnete den Kritikern die „Organisation des theoretischen Lernprozesses" und das von Farocki den Pariser „Etats Généraux du Cinéma" nachempfundene Curriculum „Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren."[17] Chefredakteur Werner Kließ konnte den Ast, auf dem er mit seiner Zeitschrift „Film" saß, nicht mehr gegen die Revolutionäre verteidigen, der „Verlegerkapitalist" sanierte sein Produkt von revolutionären Umtrieben und feuerte Kließ (was die Zeitschrift nicht lange und mit wenig Anstand überlebt hat).

Von den Sechzigern zu den Siebzigern: Theorieslalom

Es war die Rede von den Filmzeitschriften (besonders der „Filmkritik") als den „heimlichen Seminaren" in Ermangelung einer etablierten Film-Lehre und -Forschung an den Hochschulen. Filmkritik sollte nicht nur die publizierte Meinung zu aktuellen Filmen sein (als einziger enthielt der ganze Jahrgang 1958 der „Filmkritik" nur Filmkritiken, hatte allerdings drei Nummern von „Film 58" zur Ergänzung mit Essays zur Theorie und Kulturanalyse des Films). In der „Filmkritik" und in „Film" waren theoretische und methodische Voraussetzungen der Filmkritik Bestandteil der kritischen Praxis und wären auch dort herauszuarbeiten. Darum kann es hier nicht gehen. Im Folgenden sollen einige der Schwerpunkte isoliert werden, an denen theoretisch/methodische Positionen an den theoretischen Texten selbst repräsentiert wurden.

Wer sich unter der Anleitung der „Filmkritik" von Anfang an (seit Januar 1957) dem Verständnis von Film näherte („Wir wollen es mit Walter Benjamin halten: Das Publikum muß stets unrecht erhalten und sich durch den Kritiker vertreten fühlen"[18]), bekam den kulturphilosophischen Kontext für die Absicht der Filmkritik mitgeliefert: „Die Kritik sollte die gesellschaftlichen Mechanismen im Zustandekommen und in der Wirkung von Filmen durchleuchten, die möglichen positiven Fälle, in denen Filme zur sozialen Selbsterkenntnis beitragen, feststellen, und die negativen, in denen politische Beschränktheit gefördert und verewigt wird, denunzieren."[19] Die erste programmatische Lektion, die der Leser in dieser filmkritischen Schule erhielt, lautete: Horkheimer/Adorno: Amusement und Kulturindustrie[20]. Der Ausschnitt aus dem Kulturindustrie-Kapitel der „Dialektik der Aufklä-

rung" macht sozialkritischen Ernst mit dem Kinovergnügen. Wie eine Warnung liest sich der letzte abgedruckte Satz (von anderer Stelle im Text herbeigeholt): „Das Vergnügen befördert die Resignation, die sich in ihm (und der ‚Flucht aus dem Alltag') vergessen will."[21] Das ganze Kulturindustrie-Kapitel konnte dann in drei Fortsetzungen in „Film 58" nachgelesen werden, um sich des argumentativen Zusammenhangs zu versichern. Jetzt wird deutlich, wie trostlos die Lage gegenüber einer Kulturindustrie (des Films, demnächst in gesteigertem Maße des Fernsehens) ist, in der der „Konsument zur Ideologie der Vergnügungsindustrie (wird), deren Institutionen er nicht entrinnen kann", die so funktionieren, daß selbst „das Leben der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden lassen (soll)"[22]. Woher nimmt die Filmkritik den Mut, dennoch über den Massenbetrug der Medien aufklären zu wollen, wenn auch der sozialkritischste Diskurs noch unweigerlich Bestandteil desselben Betruges sein soll? Die zweite Säule einer sich aufklärerisch verstehenden Filmkritik ist tragfähiger im Sinne der Selbstaufklärung des Rezipienten im Spiegel des Films: Kracauers Analyse des „kollektiven Bewußtseins" der Weimarer Zeit in den Filmen von „Caligari zu Hitler" würde methodisch auch für die (Film-)Kritik des Bewußtseins des kollektiven Bundesbürgers der Adenauer-Ära gelten können. Aber erst im Nachruf auf Kracauer, der 1966 in New York starb, werden die Schlüsseltexte in Auszügen präsentiert.[23] Patalas selbst verdankte Kracauer die Anleitung, die „Erscheinung [des Films] als ‚Chiffre gesellschaftlicher Tendenzen' zu lesen"[24]; die abgedruckten Texte belegen eben diese sozialanalytische Methode: 1928 hatte Kracauer in „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino" die Filme als die „Spiegel der bestehenden Gesellschaft" bezeichnet, weshalb sie auch die Wirklichkeit der „Tagträume der Gesellschaft" wiedergeben. Wilfried Berghahn hatte sich zuvor[25] auf diesen Kontext bezogen und die Wirklichkeit der Träume und Wünsche, denen der Realismus der Traumfabrik antwortet, zur Aufgabe der Filmkritik (und ihrer aufgeklärten Hoffnung) gemacht, „denn die Traumfabrik bestätigt ihre Kunden nicht nur, die verrät sie auch."[26] Der Auszug aus „Von Caligari bis (!) Hitler" (1947) wiederholt dieselbe Prämisse sozialkritischer Filmanalyse, daß „die Filme einer Nation deren Mentalität unmittelbarer wider(spiegeln)" als andere künstlerische Medien, weil sie bereits kollektive Produkte sind, die ihr Publikum als eine anonyme Menge ansprechen. Und weil (3. in der „Theorie des Films" von 1960) Filme „uns die physische Realität erfahren lassen müssen und daher wirklich zeigen [müssen], was sie zeigen"[27], geben sie dem Kritiker Auskunft über den symptomatischen Zustand des kollektiven Bewußtseins ihrer unmittelbaren Produktions- und Konsumtionsepoche.

Die Gegenposition zur sozialkritischen Methode und ihrer Voraussetzung im ontologischen Realismus bei Kracauer (dazu gehört auch Bazin) kündigt sich bereits in der Rezeption des russischen Formalismus in „Filmkritik" und „Film" an, wo beide Male der Zugang zum Strukturalismus auf diese Weise eröffnet wird. Der Perspektivwechsel wird auch in der Debatte um die „ästhetische Linke" deutlich, wenn Patalas betont: „Der ‚Panzerkreuzer Potemkin' ist ein großer Film nicht deshalb, weil er im Dienste der Weltrevolution gestanden hat (wobei fraglich ist, ob er ihr auch nur einen neuen Parteigänger zugeführt hat), sondern weil die Vorstellung von der Revolution seit diesem Film eine neue sinnliche Qualität besitzt."[28] Die Verschiebung geht von der „Sache", die als Inhalt des Films repräsentiert wird, zur Vorstellung, die der Film von der Sache gibt, indem er nicht auf das Wiedererkennen, sondern auf die neue Sicht aus ist. Der „revolutionäre" Film macht durch (normale) Kunstgriffe aufmerksam auf die Zeichen einer veränderten Vorstellung von der Wirklichkeit im Film, indem er ihre gewöhnliche Sicht verfremdet, die „Wahrnehmung vom Automatismus" befreit. „Das Material des Filmregisseurs sind nicht die Dinge, sondern die Vorstellungen davon, die er wecken, einsetzen, verändern kann."[29] Damit ist die ontologische Bedingung des Spiegels aufgehoben, Reflex der Sache selbst zu sein; von der materialistischen Widerspiegelung (in ihrer sublimen ontologischen Konsequenz bei Kracauer und Bazin) verschiebt sich die Sicht des Films auf die Materialität der Zeichen,

deren Produktion von Vorstellungen in der Rezeption aus ihrer ästhetischen Stuktur zu rekonstruieren wäre.
Wie Patalas greift auch Helmut Heißenbüttel Viktor Schklowskijs und Boris Eichenbaums Filmtheorie im Rahmen der Wiederentdekkung der russischen Formalisten auf. Allerdings ist Heißenbüttel viel mehr daran gelegen, die „Konstruktivsten" zu legitimieren, indem er sie in die Nähe von Adorno, Benjamin und Eisenstein rückt; die formalistische Ästhetik als Materialismus der Zeichen dient ihm letztlich dazu, linke Ästhetik als Chance des Films zu begreifen, solange „Politik und Kunst eine Identifikation erst in der Zukunftsperspektive finden können."[30] Im Nachwort zur ersten vollständigen Ausgabe der Texte der russischen Formalisten zum Film, die Wolfgang Beilenhoff herausgegeben hat[31], bestimmt Beilenhoff die formalistische Filmanalyse als Diskursanalyse, die in der Nähe zur Filmsemiotik den „Artikulationsmodus der filmischen ‚langage'" zum eigentlichen Gegenstand ihres Interesses macht. In der Auseinandersetzung um die Filmsemiotik geht der Zusammenhang mit den Formalisten verloren, auf den nicht nur Christian Metz hingewiesen hat, sondern auch Patalas selbst, wenn er die Aktualität der semiologischen Äußerungen Pasolinis an ihrer Nähe zu den Überlegungen der Formalisten mißt.[32] Das neue Interesse an konstruktivistischen und kognitionspsychologischen Ansätzen verschafft gegenwärtig den russischen Formalisten erneut berechtigte Aktualität.[33]
Drei berühmt gewordene Aufsätze zum Film von Autoren, die unabhängig davon kaum etwas mit der Theorie und Praxis des Kinos und des Films zu tun haben, bedeuten an ihrer Stelle in der „Filmkritik" zunächst einmal die Ausweitung filmtheoretischer Interessen auf angrenzende Fachgebiete, in denen Kunsthistoriker (Panofsky[34], Elie Faure[35]) und ein Wahrnehmungspsychologe (Merleau-Ponty[36]) sich ihrerseits für den Film interessieren; sie drücken außerdem die Absicht der „Filmkritik" aus, die Diskussion von Filmen in den geeigneten Fällen durch Texte zu unterstützen, die ihre zugrunde gelegten Theoreme einbringen. Dieses Verfahren ist bisweilen durch die Filme selbst vor allem Godards angeregt, wenn etwa Jean-Paul Belmondo in PIERROT LE FOU (Godard, 1965) zu Beginn des Films in der Badewanne sitzend aus Elie Faures „Geschichte der modernen Kunst" zitiert. Panofsky, der im Film die „Dynamisierung des Raumes" und entsprechend die „Verräumlichung der Zeit" beobachtet und im Film das „moderne Äquivalent einer mittelalterlichen Kathedrale"[37] gesehen hat, gab sicherlich den Anstoß für Helmut Färbers aus der Redaktionsarbeit hervorgegangenes singuläres Buch „Baukunst und Film. Aus der Geschichte des Sehens" (München 1977). Merleau-Pontys phänomenologische Einsichten in das „erstaunliche Ineinandergreifen von Sehen und Bewegung"[38] für die Konstitution der Welt des Sichtbaren im Film warten noch auf ihre Bestätigung in einer konstruktivistischen Theorie des Bewegungsbildes. Wieder ist es Godard, dessen Film NUMÉRO DEUX (1974) den französischen Philosophen Gilles Deleuze veranlaßt hat, das produktive Element in Godards Filmen im Zwischenraum zwischen den „Bildern", in ihrer Kopula zu sehen.[39] Merleau-Ponty hatte (im Sinne der Gestalttheorie) überlegt, was passiert, wenn wir statt der Dinge selbst die Zwischenräume zwischen ihnen sehen würden[40]; Deleuze hat sich in dieser Hinsicht auf Bergsons „Materie und Gedächnis" (1919) bezogen; der Vergleich zwischen dem in der „Filmkritik" aus Bergsons Werk abgedruckten Kapitel[41] und Merleau-Pontys Aufsatz ist frappierend zumal in Hinsicht auf die später erschienene Filmtheorie von Gilles Deleuze (Cinéma 1, L'image mouvement, 1983) selbst. An diesen Punkten ist die Verschränkung von Filmkritik (Godard), Filmtheorie (Deleuze) und Filmwissenschaft (die Konstruktion ihres Zusammenhanges) am offensichtlichsten (was die Möglichkeiten der Kommunikation zwischen der Zeitschrift und ihrem Publikum vielleicht bereits überstieg).
Aber auch die Fähigkeit der Zeitschriften-Macher, sich offen zu halten gegenüber neuen Positionen in einer sich verändernden Medien-Realität, erreichte bald ihre Grenzen. An seiner Schreibmaschine sitzend macht sich Patalas Gedanken darüber, welche Konsequenzen die „apparative Mündlichkeit" der Kommunikation per Telephon, Radio und das

Live-Fernsehen für die schriftliche Kultur hat: Knilli (Deutsche Lautsprecher. Versuch zu einer Semiotik des Radios, 1970) und Enzensberger (Baukasten zu einer Theorie der Medien, Kursbuch 20, 1970) verraten nach Patalas' Meinung das Bleibende – das Werk mitsamt seiner Ästhetik – an das Transitorische der Kommunikation. Die Spur der Schrift wird zum „Sündenfall" der apparativ beschleunigten Rede, die nichts zurückläßt als das technische Medium, das sie ermöglicht hat. „Was ich meine, ist nur: Wer sich eine Utopie machen will davon, wozu die Multiplikation von Radio- und Fernsehsendern gut sein kann, der findet bessere Inspiration in den Filmen von Ophüls als in den Aufsätzen von Knilli und Enzensberger."[42] Karl Valentin, der in Ophüls' Film DIE VERKAUFTE BRAUT mitspielt, hat in einem Radio-Sketch das technische Medium in einem Paradox blockiert. In einem Hörspiel soll er als Geräuschemacher arbeiten, aber eine Schrift sagt zu Beginn der Sendung: „Achtung! Wenn rote Lampe brennt, dann größte Ruhe!" Patalas hat es künftig mit Valentin und der Schrift gehalten. In seiner Diskussion der russischen Formalisten hatte Patalas Eichenbaum zitiert: „Der Film ist nicht bloß bewegte Fotografie, sondern die besondere Sprache des Fotogenen."[43]. Das „Fotogene" hatten die visuellen Puristen des Films Louis Delluc und Jean Epstein die Eigenschaft des fotografischen Bildes genannt, den Dingen in ihrer fotografischen Abbildung jenes „gewisse Etwas", die „Poesie" hinzuzufügen, die ihnen nur die (bewegte) Fotografie geben (bzw. zum Ausdruck bringen) kann. Pier Paolo Pasolini hat die Theorie der Sprache des Fotogenen (die sich bei Eichenbaum mit der „inneren Rede im Film" verbindet) für eine (pan)semiotische Theorie der Sprache des Films weiterentwikkelt[44]: In einem mentalistischen Konzept reagieren „Bilder der inneren Kommunikation" aus ihrer subjektiven Geschlossenheit auf Zeichenstrukturen in der Realität, was über die beide Seiten vermittelnde Bilder-Sprache des Films, sein poetisches Fotogene, in idealerer Weise möglich ist als über die symbolische Abstraktion der verbalen und Schriftsprache: „Bilder sind stets konkret, niemals abstrakt (...), die Sprache des Films ist künstlerisch, nicht philosophisch."[45] Auch für Pasolini ist der Film die Sprache des Fotogenen, die die Bilder in der Realität mit ihren geistigen Vorstellungen in der Poesie der filmischen Bilder verbindet.

Allerdings unterscheidet sich Pasolinis „Semiotik", auch wenn sie das Problem einer filmischen Lexik aufstellt, erheblich von der linguistisch begründeten Zeichentheorie des Films, die in einem Aufsatz von Christian Metz erstmals im Jahresband „Film 1966" vorgestellt wurde. Noch gibt sich Metz für die denotative Ebene des filmischen Zeichens mit der ikonischen Analogie zufrieden: der Inhalt (Haus) motiviert den Ausdruck (das ist ein Haus); auf der konnotativen Ebene kommt er über rhetorische Figuren der filmischen Rede (Synekdoche etc.) zu grammatikalischen Strukturen, die er später zu einem System der „Großen Syntagmen" ausbauen wird.

Von der Filmkritik zur Filmwissenschaft

Ohne Zweifel ist es der universalwissenschaftliche Ansatz der Semiotik, der über das Spezialgebiet Filmsemiotik ein neues Interesse für die „wissenschaftliche" Beschäftigung mit Film motiviert hat. An den Universitäten konnte sich ein besonderes Forschungsgebiet „Film" nur aus den vorhandenen Disziplinen rekrutieren: Da die Semiotik quer zu den untereinander isoliert arbeitenden (Geistes-) Wissenschaften liegt und sie tendenziell zu verbinden imstande war, bildete sie die ideale Voraussetzung für die wissenschaftliche Kooperation von Sprach-, Literatur- und Kunstwissenschaftlern in ihrer Annäherung an den Film. Den Anfang machte Friedrich Knilli an der Technischen Universität Berlin. Knilli, der schon während der Begegnung der „Oberhausener Gruppe" mit der „Gruppe 47" im Literarischen Colloquium Berlin Wannsee 1962 in Erscheinung getreten war, offerierte seine „Versuche zu einer Semiotik: Zeichensystem Film" erstmals in der hauseigenen Zeitschrift „Sprache im technischen Zeitalter" (27/1968). In dem drei Jahre später publizierten Band „Semiotik des Films"[46] fehlte bezeichnenderweise Christian Metz, während Eco und Pasolini durch Aufsätze von Sergej Eisenstein und Jan Marie Peters ergänzt wurden, die eine Tra-

dition zeichentheoretischen Denkens in der Filmtheorie nachweisen konnten. Metz, als der führende Filmsemiologe, bekam dann 1972 seinen eigenen Sammelband („Semiologie des Films"[47]) mit ausgewählten Aufsätzen aus den „Essais sur la signification au cinéma" (Paris 1968). Die Filmtheorie war dabei, in die filmwissenschaftlichen Seminare an den Universitäten zurückzukehren.

Das Beispiel des Lehrstuhls Höllerer (verbunden mit dem „Institut für Sprache im technischen Zeitalter") an der Technischen Universität Berlin zeigt überhaupt, wie sich im Arkanbereich eines „Studium generale" fast „klammheimlich" eine Medienforschung an der Universität etablieren konnte. Seit dem Sommer 1959 wurde dort während der gesamten sechziger Jahre durch einen Lehrauftrag über „Gegenwartsprobleme der Theater-, Film- und Funkkritik" gearbeitet. 1962/3 taucht zum erstenmal der Untersuchungsgegenstand „Sprache der Massenmedien" auf (zeitgleich mit der Gründung des „Instituts für Sprache im technischen Zeitalter"). Es folgten (1963/4) Kolloquien zum „Film: Kritische Analysen seiner Kompositionsmöglichkeiten", sowie (1965/6) zur „Analyse deutscher Filme nach 1945". Die Seminare Friedrich Knillis, aus denen die genannten Veröffentlichungen zur Filmsemiotik und weitere Arbeiten zur Fernsehanalyse hervorgegangen sind, begannen 1968/9 mit „Fernsehanalyse 1 und 2: Interview. Gespräch. Diskussion; Reportage und Dokumentation" (Ergebnisse wurden veröffentlicht unter dem Titel: „Ideologie und Strategie von Fernsehgesprächen. Untersuchungen zur Tele-Eristik"[48]). Die Seminare 1969/70 stellten zum ersten Mal die „Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie"[49] in den Mittelpunkt.

Statt jedoch eine Geschichte der Filmsemiotik an den Universitäten zu versuchen (die übrigens mit dem „Münsteraner Arbeitskreis Semiotik (MAkS)" am Institut für Sprachwissenschaft der Universität Münster fortgesetzt werden müßte), soll noch einmal ein Blick auf den spezifischen Umgang mit aktuellen Theoriekonzepten wie der Filmsemiotik in den beiden Filmzeitschriften geworfen werden. Es handelt sich um die Zeit, als die französischen Filmzeitschriften „Cinéthique" und „Cahiers du Cinéma" sich heftige Fehden um die „richtige" Theorie für eine politische Praxis der Filmkritik lieferten: oder als die englische Filmzeitschrift „Screen" auf Grund ihrer Rezeption des französischen Stukturalismus mit ihrer Filmsemiologie zwischen Marx, Freud und Metz, der Text- und Kulturtheorie und in der Tradition englischer New-Left-Kritik für die nächsten 10 Jahre in der filmtheoretischen Diskussion führend wurde.[50] Zur selben Zeit findet „Film" (Velber) als Fernsehprogrammzeitschrift ein vorzeitiges und unrühmliches Ende, während die „Filmkritik" bis zu ihrem Ende 1984 nicht mehr an aktuelle philosophisch-methodische Debatten anschließen kann (was ihr Verdienst um Autoren-zentrierte Arbeiten zur Filmkultur und -geschichte nicht schmälert.) Wer über die Strukturalismus-Debatte informiert werden wollte, wechselte zur „Alternative", die von Hildgard Brenner herausgegeben wurde und zum Beispiel 1977 ein Heft (Nr. 117) über Montagetheorien bei Brecht und Eisenstein („Metaphysik des Sichtbaren") veröffentlichte. Die Peinlichkeiten in der „Filmkritik" häuften sich, die Sprache wurde immer dann unverständlich, wenn dem Schreiben kein Verstehen mehr vorausgegangen war. Auf Knillis publizistische Interventionen in Sachen Film-, Radio- und auch noch Fernseh-Semiotik reagierten Rainer Gansera und Eberhard Ludwig verständnislos. Sie kritisierten zwar zurecht eine beklagenswerte editorische Nachlässigkeit und Redundanz des Herausgebers, was sie indes mit ihrer Polemik inhaltlich beabsichtigten, bleibt undurchsichtig; sie hält sich ausschließlich bei Knillis erstem Einleitungssatz auf: „Die Kinematographie ist längst aus dem Kintop heraus ..." und kommentiert: „Man hat schon verloren, wenn man als Lernender auch nur einen Satz aus diesem Buch liest (...), da wäre es sehr dumm, Verständnisfragen zu stellen, weil die sich gleich einlassen auf eine Terminologie, die das Denken verhindert (hat)."[51] Zum Vergleich: Jürgen Ebert leitete eine Besprechung des (wahrhaft lohnenden) Buches „Die Röte des Rots von Technicolor" (1972) von Hartmut Bitomsky mit der „lohnenden" Bemerkung ein, daß es sich „nicht nur wegen seines Titels empfiehlt. (Es) läßt sich als Symptom für die Schwierig-

keiten lesen, mit denen sich Filmkritik zu befassen hat, seit auch das Kino nicht mehr in Ordnung ist."[52] Weisheiten dieser Art wurden zur Regel: Der „zuständige" Rainer Gansera läßt eine Buchbesprechung des zweiten Bandes der „Essais sur la signification au cinéma" von Metz (dessen „Bibliographie pour une spécialisation approfondie en sémiologie du cinéma" zuvor in der „Filmkritik" erschienen war[53]) in der Quintessenz gipfeln „Wie im ersten Band der Essais (...) gibt es auch in diesem viele Fußnoten. Sie sind das Schicksal des Buches."[54]

Angeregt durch die semiologische Beschreibung des Films als „textuelles System", wie sie Christian Metz vorgeschlagen hatte und die durch marxistische (Althusser, Balibar, Macherey), psychoanalytische (Lacan) und Ansätze der Intertextualität (Kristeva und Tel Quel) erweitert worden war, wurde aus dem Objekt der Analyse „Film" ein grundsätzlich unabgeschlossener Prozeß der Lektüre des filmischen Textes aus der Konstitution seines textuellen Systems in der Lektüre selbst, in die ideologiekritische, psychoanalytische und (inter-)textuelle Momente und Strategien eingingen. Exemplarisch war die „Lektüre" des Films YOUNG MR. LINCOLN (1939) von John Ford durch das Redaktionskollektiv der „Cahiers du Cinéma" vom August/September 1970. Die „Filmkritik" druckte dankenswerterweise die textuelle Lektüre der „Cahiers du Cinéma" von YOUNG MR. LINCOLN in zwei Fortsetzungen ab[55]; Wolf-Eckart Bühlers Kommentar zu dem „Sündenfall" der „Cahiers" ist rührend hilflos: Ohne das generelle methodische Vorgehen oder etwa das Verfahren strukturaler Psychoanalyse des Textes („Ich weigere mich, auf solch Lächerlichkeiten wie die ‚erfolgte Kastration' (...) einzugehen."[56]) zu diskutieren, heißt es dagegen: „ich (stelle) mir vor den John Ford, wie er unter dem Wind in der brennenden Sonne, seine Pfeife im Mund, dem schütteren Henry Fonda die letzten schmunzelnden Anweisungen gibt, wie er sich auf dem Muli zu halten habe, auf dem er in die Stadt zu reiten hat ... Ein billiger Vergleich, ich weiß." Er wehrt sich dagegen, ihm mittels „eines einschüchternden Einsatzes von ‚Wissen' (...) den Spaß zu nehmen, mit Herzenslust zu ‚lesen' und nach Herzenslust zu kritisieren."[57] Das war kein Spaß, diese filmkritische Gartenlaube, garniert mit expressionistischem Sprachgestus, war ernst gemeint und tauchte an vielen anderen Stellen auf, ein „filmwissenschaftliches Seminar", als das die „Filmkritik" lange hatte dienen müssen, war damit nun wirklich nicht mehr möglich. (Auch hier bestätigen Ausnahmen die Regel, so hat es noch einige ausgezeichnete Hefte u. a. mit Texten von Brecht/Eisenstein/Barthes[58] oder André Bazin[59] und zu Godard[60] gegeben.)

Verglichen mit dem „wissenschaftlichen Ertrag" akademischer Bemühungen um den Film an den Universitäten bis Anfang der siebziger Jahre bieten die Hefte von „Filmkritik" und „Film" (Velber) bis dahin allerdings die in den meisten Fällen brauchbareren Beiträge (als Ausnahmen sind diejenigen Hefte von „Sprache im technischen Zeitalter" seit 1963 zu nennen, die aus der Seminararbeit an der TU Berlin hervorgegangen sind). Am Beginn der sechziger Jahre sind Film und Kino interessante Objekte für juristische oder wirtschaftswissenschaftliche Dissertationen, mehr nicht. Ab 1964 tauchen vereinzelt Dissertationen zu filmhistorischen und -ästhetischen Fragestellungen auf, in den siebziger Jahren nehmen die Zahl der Dissertationen und die Vielfalt der Themen in unterschiedlichen Fachgebieten (es gab noch keine Film- oder Medienwissenschaft) sprunghaft zu.

In der sich allmählich entfaltenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Film in den unterschiedlichen Fachgebieten kristallisiert sich der künftige Favorit unter den Fächern für die Beschäftigung mit der Filmanalyse heraus, die Literaturwissenschaft (incl. die neusprachlichen Philologien Anglistik und Romanistik). Fritz Martini hatte 1965 das Startzeichen mit dem Stichwort „Literatur und Film" im Reallexikon gegeben; Helmut Kreuzer, der dienstälteste literaturwissenschaftliche Medienwissenschaftler, hat seit 1976, dem denkwürdigen Düsseldorfer Germanistentag, auf einen angesichts der Medien Film und Fernsehen veränderten Literaturbegriff gedrängt. In diesem Zusammenhang ist auch eine „Medienkunde für Literaturwissenschaftler" von Helmut Schanze zu sehen[61]. Parallel dazu definiert sich die Kunstpädagogik neu als „Visuelle Kommuni-

kation". Im ersten Heft der Zeitschrift „Ästhetik und Kommunikation" (1970) hatte der Braunschweiger Kunstpädagoge Heino R. Möller die ketzerische These vertreten: „Bildende Kunst ist seit langem, aber erst recht heute nicht mehr denn ein Teilbereich optischer Kultur; andere Bereiche optischer Kultur (Fotografie, Film, Fernsehen) haben ihn schon rein quantitativ weit überflügelt."[62] Das „imaginäre Museum" (Malraux) unserer (auch kunstgeschichtlichen) Bilderwelt bevölkert die Massenmedien der Hochglanzmagazine, Kunstsendungen, Videomonitore und Museen. Die Gefahr bestand und besteht weiterhin, daß gegen die apparative Medienwirklichkeit von Kunst (und Literatur, Musik etc.) konservative, das Auratische handwerklicher Kunstproduktion anthropologisch mißverstehende Strömungen sich dem An-Erkennen der Mediatisierung der Künste in ihren Wissenschaften widersetzen werden. Die medienwissenschaftliche Modernisierung der Geisteswissenschaften ist ein Prozeß, der nur gegen erhebliche Widerstände durchgesetzt werden kann.

Am Ende der siebziger Jahre sind Film, Fernsehen, Video, Computer-Animation etc. an vielen westdeutschen Universitäten dabei, selbstverständliche Gegenstände von Forschung und Lehre zu werden. Neue kulturphilosophische Strömungen zeichnen sich ab, die einer bislang an den künstlerischen Medien Literatur oder Malerei orientierte (nicht-publizistische) Medienwissenschaft eine neue Richtung geben: die Auseinandersetzung um die Postmoderne und ihre neuen, apparativ simulierten Medienwirklichkeiten stellt der Theorie der technischen Bilder (Flusser), der Fotografie, des Films und der elektronischen Bildschirme ganz neue Probleme. Aber das ist ein weiteres Kapitel, das für die westdeutsche Mediendiskussion mit den achtziger Jahren beginnt.

Anmerkungen

[1] Reinold E. Thiel, Perspektiven. Das Deutsche Institut für Filmkunde, in: Filmkritik 9/1966, S. 485.

[2] Walther Schmieding, Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film, Hamburg 1961, S. 16, zitiert nach: Karsten Witte, Die Augen wollen sich nicht zu jeder Zeit schließen. Die Zeitschrift „Filmkritik" und Junger Deutscher Film 1960-1970, in: Medium 1-12/1985, S. 90.

[3] Vgl. Leserzuschrift des Deutschen Instituts für Filmkunde, in: Filmkritik 11-12/1966, S. 711.

[4] Vgl. dazu Joachim Paech, Die Anfänge der Filmwissenschaft in Westdeutschland nach 1945, in: Jürgen Berger, Hans-Peter Reichmann, Rudolf Worschech (Red.), Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962, Frankfurt 1989, bes. S. 267f.

[5] pat (= Enno Patalas), Gute Nachrichten, in: Filmkritik 8/1962, S. 339.

[6] Wilfried Berghahn/Enno Patalas, Eine Filmakademie für Deutschland, in: Filmkritik 4/1964, S. 172f.

[7] Klaus Eder/Alexander Kluge, Ulmer Dramaturgien, München 1980, S. 31.

[8] Enno Patalas, Plädoyer für die Ästhetische Linke. Zum Selbstverständnis der „Filmkritik" II, in: Filmkritik 7/1966, S. 404.

[9] Wilfried Berghahn/Enno Patalas, Gibt es eine linke Kritik?, in: Filmkritik 3/1961, S. 134.

[10] Adornos Antwort auf Sartres 1947 veröffentlichte Frage „Qu'est-ce que la littérature" erschien 1962: Engagement, in: Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur, Frankfurt 1981, S. 409-430.

[11] Enno Patalas, Plädoyer für die Ästhetische Linke, in: Filmkritik 7/1966, S. 403-407.

[12] Theodor Kotulla, Diskussion: Zum Selbstverständnis der Filmkritik, in: Filmkritik 12/1966, S. 706-709.

[13] Helmut Färber, Diskussion: Zum Selbstverständnis der Filmkritik, in: Filmkritik 4/1967, S. 226-229.

[14] Film, Juli 1968; vgl. dazu auch; Joachim Paech, Vor 20 Jahren. Das Kino lehnt sich auf (Pariser Mai '68 und das Kino), in: epd Film 7/1988, S. 24-27.

[15] Peter W. Jansen, Krise der Kritik - Kritik der Krise, und Enno Patalas, Statt einer Antwort, in: Filmkritik 3/1969, S. 185-190.

[16] Karsten Witte, a.a.O. (vgl. Anm. 2), S. 94.

[17] Klaus Kreimeier, Filmkritik und Klassenkampf, in: Film (Velber) 3/1969, S. 1-5.

[18] Anstelle eines Programms, in: Filmkritik 1/1957, S. 1.

[19] Ebd., S. 2.

[20] Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Amusement und Kulturindustrie, in: Filmkritik 2/1957, S. 17-18, zuerst abgedruckt in: Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947.

[21] Ebd., S. 18.

[22] Adorno/Horkheimer, Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: Film 58, Nr. 1, S. 11.

[23] Siegfried Kracauer, Wirklichkeit im Zeugenstand, in: Filmkritik 2/1967, S. 108f. Abgedruckt sind Ausschnitte aus: Die Kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino (1928), Von Caligari bis Hitler (1947) und Theorie des Films (1960).

[24] Enno Patalas, Siegfried Kracauer, in: Filmkritik 1/1967, S. 5.

[25] Wilfried Berghahn, Der Realismus der Traumfabrik, in: Filmkritik 9/1967, S. 418-422.

[26] ebd. S. 422.

[27] Siegfried Kracauer, Wirklichkeit im Zeugenstand, a.a.O., S. 108.

[28] Enno Patalas, Plädoyer für die Ästhetische Linke, in: Filmkritik 7/1966, S. 407.

[29] Enno Patalas, Aktualität der Formalisten, in: Filmkritik 10/1966, S. 586.

[30] Helmut Heißenbüttel, Film und Revolution. Victor Schklowskij und die Filmtheorie der russischen Formalisten, in: Film (Velber) 3/1967, S. 29.

[31] Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.), Poetik des Films, München 1974.

[32] Enno Patalas, Aktualität der Formalisten, in: Filmkritik 10/1966, S. 586.

[33] Vgl. David Bordwell, Narration in the Fiction Film, 1985; ebenso: Cinema and Cognitive Psychology, in: IRIS 9/1989.

[34] Erwin Panofsky, Stil und Stoff im Film, in: Filmkritik 6/1967, S. 343-355.

[35] Elie Faure, Mystik des Films, Filmkritik 5/1969, S. 329-337.

[36] Maurice Merleau-Ponty, Das Kino und die neue Psychologie, in: Filmkritik 11/1969, S. 695-702.

[37] Panofsky, a.a.O., S. 353.

[38] Merleau-Ponty, a.a.O., S. 702.

[39] „Veränderung, was ist das?" Gilles Deleuze antwortet auf Fragen zu „Six fois deux", in: Filmkritik 2/1977, S. 80-87.

[40] Merleau-Ponty, a.a.O., S. 695.

[41] „Veränderung, was ist das?" Gilles Deleuze antwortet auf Fragen zu „Six fois deux", a.a.O.

[42] Enno Patalas, Die Ernsten Medienforscher oder Schrift als Sündenfall, in: Filmkritik 10/1970, S. 513.

[43] Enno Patalas, Aktualität der Formalisten, in: Filmkritik 10/1966, S. 586.

[44] Pier Paolo Pasolini, Die Sprache des Films, in: Film (Velber) 2/1966, S. 49-56.

[45] Ebd. S. 50.

[46] Friedrich Knilli, Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme, München 1971.

[47] Christian Metz, Semiologie des Films (Übersetzt von Renate Koch), München 1972.

[48] Sprache im technischen Zeitalter, 1970.

[49] Friedrich Knilli (Hrsg.), Die Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie. Ideologiekritische Untersuchungen, München 1971.

[50] Joachim Paech u.a. (Hrsg.), Screen-Theory. 10 Jahre Filmtheorie in England 1971 bis 1981, Osnabrück 1985.

[51] Rainer Gansera/Eberhard Ludwig, „Semiotik des Films" von Knilli, in: Filmkritik 10/1971, S. 525.

[52] Jürgen Ebert, Das Kino und sein Double. Metz Bazin Barthes Derrida Tel Quel Straub Eisenstein Benjamin Bitomsky „Filmkritik", in: Filmkritik 11/1972, S. 574.

[53] Christian Metz, Bibliographie pour une spécialisation approfondie en sémiologie du cinéma, in: Filmkritik 4/1972, S. 199-203.

[54] Rainer Gansera, Filmliteratur I. „Essais sur la signification au cinéma" von Christian Metz, in: Filmkritik 4/1973, S. 152.

[55] Cahiers du Cinéma, Young Mr. Lincoln von John Ford, in: Filmkritik 1 und 2/1974, S. 8-25/50-79.

[56] Wolf-Eckart Bühler, Wer ist Don Quichotte? Die Ideen und die Quadratfüße, in: Filmkritik 2/1974, S. 80-88.

[57] Wolf-Eckart Bühler, a.a.O.

[58] Filmkritik 11/1974 und 7/1976.

[59] Filmkritik 2/1975.

[60] Filmkritik 2/1977.

[61] Helmut Schanze, Medienkunde für Literaturwissenschaftler, München 1974.

[62] Heino R. Möller, Kunstunterricht und visuelle Kommunikation – Zur Konzeption eines neuen Unterrichtsfaches. 7 Arbeitsthesen, in: Ästhetik und Kommunikation, 1/1970, S. 13.