

## Irina Gradinari, Dorit Müller, Johannes Pause (Hg.): Wissensraum Film

Wiesbaden: Reichert Verlag 2014, 288 S., ISBN 978-3-95490-037-4, EUR 59,-

Obwohl die wahrscheinlich basalste Prädisposition jeder (medien)wissenschaftlichen Arbeit, muss der explizite Fokus auf eine Epistemologie der Medien doch als relativ rezentes Forschungsinteresse medienwissenschaftlicher Bemühungen gelten. Insbesondere der von Vinzenz Hediger, Oliver Fahle und Gudrun Sommer herausgegebene Sammelband *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke* (Marburg: Schüren, 2011) kann hier als unverzichtbares Grundlagenwerk gelten. Zahllose darin enthaltene Einlassungen, Ideen und Inspirationen bedürfen noch immer eines produktiven Aufgreifens, Fortführens und Weiterdenkens durch breitere Aneignungen der medienwissenschaftlichen Forschung.

Die Herausgeber\_innen eines neuen Sammelbands machen sich nun dies dezidiert zur Aufgabe. Der Reader *Wissensraum Film* knüpft an die Grundlagenarbeit von Hediger, Fahle und Sommer an, speziell auch in der vorgelegten Systematisierung der Relationalisierungen von Wissen und Film als „Wissen im Film“, „Wissen durch den Film“ sowie „Wissen über den Film“ (S.22ff.). Der Fokus auf wissenschaftliche und epistemologische Bedingungen des Mediums Film wird zugleich mit einer zweiten Diskurschneise zusammengedacht, die in jüngerer Zeit ebenfalls zahlreiche Arbeiten

der Medienwissenschaft bereichert hat. So werden Fragen nach dem filmischen Wissen an das Paradigma des *spatial turn* gekoppelt, mithin also darauf gerichtet, wie raumtheoretische Positionen fruchtbar zu machen sind, um ein filmisches Wissen reflektieren zu können. In diesem Sinne gilt es, filmischen Raum auch jenseits seiner narrativen Funktion als medienspezifisches, also formal-ästhetisches, technologisch-apparatives und diskursiv-formatives Phänomen zu analysieren. Dabei ist die Perspektive gerade auf jene räumlichen Qualitäten zu richten, die nicht nur an Wissen gebunden sind, sondern es durch ihre räumlichen Konstellationen erst hervorbringen und schließlich auch deskriptiv machen.

Die Herausgeber\_innen des Bandes wollen den Film nicht als „exemplarisches Studienobjekt“ (S.2) verstehen, sondern vielmehr dessen „medialen Besonderheiten“ (ebd.) nachspüren. Ihr Interesse richtet sich mithin auf jene epistemischen Momente, die sich vermeintlich „nicht verlustfrei auf andere Raum- bzw. Wissenskonzepte rückführen“ (ebd.) lassen. Johannes Pause geht in seinem sehr instruktiven Eingangsbeitrag dann gar soweit, einen „autarken Bereich“ (S.15) kinematografischen Wissens zu postulieren. Ein solcher Ansatz kann einerseits sicherlich als politisch verdienstvoll gelten, insbesondere da sich

die Filmwissenschaft in jüngerer Zeit verstärkt unter Druck medienwissenschaftlicher Diskurse hinsichtlich ihrer Existenzberichtigung geraten sieht. Andererseits jedoch schwingt in jeder rhetorischen Emphase einer nachgerade McLuhan'schen Medienspezifik stets auch ein essentialisierender Gestus mit, der im vorliegenden Sammelband nicht immer reflektiert wird. Das ist insbesondere auch daher verwunderlich, weil sich ja gerade avancierte Perspektiven der Filmtheorie beziehungsweise Filmphilosophie – und dies von André Bazin über Jacques Rancière bis zu Alain Badiou – auf breitem Raum mit der konstitutiven, schlichtweg unhintergehbaren Hybridität des filmischen Mediums auseinandergesetzt und diese als besonders wirksame Produktivkraft für epistemologische Untersuchungen apostrophiert haben. Die basale ‚Unreinheit‘ erscheint aus dieser Perspektive als die einzige mediale – nicht-essenzielle – Essenz filmischer Bild-Ton-Relationen.

Vinzenz Hediger diskutiert dementsprechend in seinem äußerst dichten Beitrag zunächst räumliche Anordnungen, die eine präkognitive Wahrnehmung gegenüber zeichenhaft geformter Rezeptionsweisen eines „Wissens mit propositionaler Struktur“ (S.64) privilegieren und damit filmische Erkundungen möglich machen, die jenseits linguistischer oder narratologischer Paradigmen als genuiner „Eigensinn der Kunsterfahrung des filmischen Raums“ (S.69) bedacht werden wollen. Mit Bezugnahme auf Hans-Georg Gadamer gelingt Hediger schließlich eine beeindruckende Neo-Ontologie des

Films als transrepräsentativem Medium und „begehbare[r] Örtlichkeit“ (S.84), die nicht nur etwas zu verstehen gibt, sondern sich zunächst darstellt. Malte Hageners hingegen interessiert sich mit seinem Aufsatz für die Konstitution filmischer Wahrnehmungs- respektive Wissensräume jenseits des traditionellen Kinodispositivs und dekonstruiert dabei scharfsinnig teleologische Filmgeschichtsschreibungen, deren historisches Wissen durch Fixierung auf eine als ‚klassisch‘ missverstandene Exhibitionssituation epistemologisch blind bleiben muss. Hageners Interesse für einen „Raum der Begegnung zwischen Film und Zuschauer“ vor dem Hintergrund „anderer Formen der Erkenntnis“ (S.131) führt konsequent zur Forderung nach einer neu zu schreibenden Geschichte des Films. Lisa Gotto wiederum setzt sich in ihrem ebenso cinéphil inspirierten wie theoretisch anspruchsvollen Aufsatz mit filmischen Schneelandschaften auseinander, die für sie stets auf ein Jenseits des eigenen Repräsentationsregimes – die weiße Leinwand – verweisen, mithin die apparativen Konditionen des Mediums adressieren und auf diese Weise selbstreflexiv über Dispositionen, Möglichkeiten und Grenzen filmischer Darstellungen nachdenken.

Angesichts der durchweg hohen Qualität der Beiträge ist den Herausgeber\_innen mit *Wissensraum Film* ein bemerkenswertes Buch gelungen, das auf innovative Weise raumtheoretische Überlegungen und epistemologische Problemstellungen am Ort des Films zusammendenkt. Nicht zuletzt demonstriert es so, wie notwendig und

anschlussfähig die Auseinandersetzung mit oft unhinterfragt bleibenden Grundprämissen der Medienwissenschaft – Wissensformen, Wissensfor-

maten, Wissenskulturen – weiterhin bleibt.

*Ivo Ritzer (Bayreuth)*