Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler

Filmwissenschaft – eine Disziplin in Kontinuität und fortgesetztem Wandel

Seitdem es ‹Film› gibt, ist er ebenso im Wandel wie die Orte, an denen man Film sieht. Dasselbe gilt seit den Anfängen vor ungefähr 100 Jahren für die theoretische Reflexion über das Medium und seine Dispositive. Auch für die Zukunft sehen wir die Filmwissenschaft als Disziplin in stetem Wandel.

Der Film, der zunächst in einem jeweils nur einer Person zugänglichen Rezeptionsdispositiv – Edisons Kinetoskop – anzuschauen war, kam erst später auf die Leinwand. Die Räume, die die weiße Wand bargen, wandelten sich vom Zelt des Wanderkinobetreibers oder der Varietébühne hin zum Ladenkino – und alsbald zum Kinopalast. Wie ein Kino auszusehen habe, das prägte sich dann nachhaltig in den Jahren des klassischen Filmbetriebs ins kulturelle Bewusstsein ein. Obwohl die Kinos nach der großen Krise in den Jahren um 1960 sich massiv wandelten und nun häufig eine Vielzahl von kleinen Sälen unter einem Dach anboten, kehrt inzwischen in den Multiplexen auch die klassische Form des großen Kinosaals wieder, freilich in vervielfachter Form. Spätestens seit das Fernsehen in den 1950er Jahren begann, regelmäßig Spiel- und Dokumentarfilme zu zeigen, haben sich zudem immer neue Dispositive für die Rezeption entwickelt, verbunden mit neuen Medien der Speicherung und Bereitstellung von Filmen – VHS, DVD, Angebote aus dem Internet. Filme werden nun auf Laptops, Multimedia-Anlagen, aber auch Handys etc. geschaut. Die Dispositive sind mobil geworden. Die Filme waren es schon immer.

Das, was hier als ‹Film› bezeichnet wird, ist zudem – schon in medientechnologischer Hinsicht – ebenfalls kein ahistorisches, festliegendes Phänomen und zwar lange vor dem heutigen digitalen Umbruch. Auf den schwarzweißen Film ohne Tonspur (vielfach viragiert und während der Aufführung mit externen Klängen versehen) folgte der Lichttonfilm, der Farbfilm – beides mit immer neuen Verfahren. Auch 3-D-Filme, die gerade wieder Konjunktur haben, wurden schon mehrfach präsentiert. Und natürlich ist das Trägermaterial in ständiger Veränderung, vom Zelluloid, basierend auf dem hochentflammbaren Zellulosenitrat, hin zu den Sicherheitsmaterialien aus Azetat oder Polyester. Zu erinnern ist auch an die historische Wandlung von der orthochromatischen zur panchromatischen Emulsion. Von der Vielzahl der Trägerformate 35 mm, 16 mm, 65 mm, 70 mm etc. oder der – durch anamorphe Aufzeichnung zusätzlich variierten – Bildformate gar nicht zu reden. Alle diese permanenten Veränderungen prägten und modifizierten immer wieder das ästhetische Erleben, zumindest unter atmosphärischem Aspekt, schon im klassischen Kinosaal.[1]

1 Vgl. Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hrsg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren 2012.

Selbst der *Begriff* ‹Film› unterliegt einer eigenen sprachgeschichtlichen Dynamik. Das Brockhaus-Konversationslexikon von 1894–96 spricht – noch ohne an die Kinematographie zu denken – aus zeitgenössischer Perspektive davon, dass es sich bei dem aus dem Englischen übernommenen Begriff mit der Bedeutung «Häutchen» um die «Bezeichnung für dünne photogr[aphische] Schichten» handle, und ergänzt:

> «Mit dem Produkt kam auch der Ausdruck nach Deutschland, wird aber hier hauptsächlich nur für Bromsilbertrockenplatten gebraucht, bei denen F[ilme] statt Glas die Unterlage für die empfindliche Schicht bilden. Diese F[ilme] zeichnen sich vor den Glasplatten durch ihr geringes Gewicht [...] und ihre Biegsamkeit aus.»[2]

Bezeichnete man also ursprünglich mit dem «Häutchen» die Emulsion, «die empfindliche Schicht», so war der Begriff schon damals auf das flexible und transparente Trägermaterial dieser Schicht übergegangen. Auf diesem Trägermaterial sollte dann auch die Kinematographie basieren. Schon in den Jahren um 1910 aber hatte es sich im deutschen Sprachraum eingebürgert von ‹Films› (später: ‹Filmen›) als einem Synonym für das zu sprechen, was mittels dieses Materials angeboten wurde. Abgesehen von Phasen spektakulärer Innovationen, in denen technische Verfahren noch einmal zur Attraktion werden sollten, beschäftigte das Publikum gemeinhin die Frage des medientechnischen Verfahrens kaum. Man ging und geht ins Kino, um dort ‹einen Film› zu sehen. Meist meint man einen Spielfilm und verbindet damit bestimmte Erwartungen, die durch dieses ‹Format› historisch respektive kulturell aufgebaut wurden. Dasselbe gilt für Dokumentarfilme oder andere etablierte Formate wie etwa Animations- oder Experimentalfilme – die aber je andere Aufführungskontexte entwickelten.

Filme kann man seit einem halben Jahrhundert auch im Fernsehen sehen oder seit längerem auch von einer ‹Konserve›, die auf einer anderen Medientechnik beruht – gleich ob einst auf VHS oder heute auf DVD oder im Netz ... Längst hat sich der Begriff ‹Film› im kulturellen Alltagsbewusstsein weithin abgelöst vom Gedanken an das Zelluloidband und ist zu einem Überbegriff für bestimmte Bewegtbild-Formate geworden, die auf die kinematographisch etablierten Genres, Bild- und Erzählformen, als konstitutiver Teil des kulturellen Imaginären, Bezug nehmen. Daher ist ‹Film› in der Alltagssprache auch nahezu synonym mit dem amerikanischen *movie* – ein Wort, das, obschon es ursprünglich nicht auf ein mediales Trägermaterial rekurriert (sondern auf die Bewegtheit der Bilder), eine ganz ähnliche Bedeutungsverschiebung und kulturelle semantische ‹Auffüllung› erlebt hat. Mit dem Übergang zum digitalen Träger löst sich ‹Film› nun *endgültig* von seiner technisch-materiellen Definition. Das kulturelle Bedürfnis, ‹Filme› zu sehen, verändert sich hingen wohl nicht grundlegend. Freilich, die Filme werden sich mit der neuen

2 *Brockhaus' Konversationslexikon.* Supplement. Bd. 17, 14. Aufl. Leipzig, Berlin, Wien: Brockhaus 1894–96, S. 414.

Technologie ein weiteres Mal ästhetisch wandeln und werden bereits heute in neuen oder modifizierten technischen Dispositiven rezipiert.

Wie bisher wird das Kino nicht der einzige Ort sein, an dem man Filme sieht. Aber es erscheint angesichts der aktuellen Besucherquoten keine Anzeichen für eine fundamentale Krise des Kinos – oder gar für den Anbruch eines effektiven Postkino-Zeitalters – zu geben. Das Kino bleibt auch in digitalisierter Form als kultureller und sozialer ‹Sammlungsraum› – wie man es in den zwanziger Jahren nannte – offenbar unverzichtbar. Und es ist der Ort, an dem die Ereignisse kreiert werden, auf denen die weitere Verwertungskette beruht. Eher scheint das klassische Fernsehprogramm als Mittel der Filmrezeption im digitalen Zeitalter massive Konkurrenz durch neue technische Dispositive zu bekommen und sich tendenziell im Angebot einer Multimediaplattform aufzulösen, auf der Filme permanent verfügbar sind.

Wenn man darüber nachdenkt, was ‹Filmwissenschaft› war und ist und welche Perspektiven sie besitzt, erscheint es nützlich, sich über diesen Fokus im Klaren zu sein: Es geht uns um ‹Film› als eine kulturelle und ästhetische Größe, als diskursives Phänomen mit eigener Geschichte und über ein Jahrhundert sukzessive ausgebildeten Techniken und Konventionen der Narration und visuellen Formung – um ein Phänomen mit hoher Kontinuität und gleichzeitig in steter materialer, kultureller und ästhetischer Transformation. Zudem 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 Multimediascreen 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.

Was uns als Filmwissenschaftler interessiert ist *Film als ein Medium in steter Transformation*; es sind Fragen danach, wie etablierte filmkulturelle Praktiken und ästhetische Formen sich historisch über ein Jahrhundert ausgebildet haben, welche Funktionen sie besaßen und besitzen und wie sich all dies stetig anpasst und verändert: Was ist bei früheren medientechnischen und medienkulturellen Umbrüchen des Films verschwunden, was geblieben, was hat sich neu formiert und was ist zum Modell anderer Formate oder anderer Medien geworden? Welche Wandlungen der filmkulturellen Praxis und der Technologie haben zu welchen Veränderungen im Feld der Produktions-, Aufführungs- und Rezeptionsdispositive und der Film- und Kinoöffentlichkeit geführt. Wie werden sich die entsprechenden Veränderungen des Films in der gegenwärtigen Phase der Vollendung des Übergangs zur digitalen Technologie gestalten, die ja vom ‹Material› zu den Apparaten, zu den Produktions-, Medien- und Wahrnehmungsformaten bis zu den Orten und Modi der Rezeption alles einbezieht?

Filmwissenschaft so zu betreiben, heißt die Geschichte einer spezifischen ‹diskursiven Formation› ernst zu nehmen und sie mit Blick auf aktuelle Wandlungen zu befragen. Lorenz Engell hat davon gesprochen, dass die Filmwissenschaft sich

mit ihrem Wissen und dem Wissen des Films als «Episteme eigenen Rechts» in einem breiter angelegten medienwissenschaftlichen Diskurs bewege, und er hat sich aus der Perspektive des Medienphilosophen gewünscht, die Filmwissenschaft möge gleichzeitig medienphilosophische – oder allgemeiner: medienwissenschaftliche – Perspektiven aufnehmen.[3] Dies erscheint uns ein fruchtbarer Zugang, denn gerade solche Fragen wie die aktuelle Transformation des Films im Zeichen der – nicht nur den Film, sondern alle medialen Sphären erfassenden – Digitalisierung fordern den Austausch mit verwandten Disziplinen heraus. Hier haben sich, so denken wir, Film-, Literatur-, Kunst-, Musik-, Kulturwissenschaftlerinnen, Historiker, Theoretiker neuer Medien und Medienphilosophen viel zu sagen. Denn alle stehen vor ähnlichen Herausforderungen durch den medialen Umbruch. Ein Austausch, von dem Filmwissenschaftler nicht nur profitieren, sondern mit ihrem Wissen um die historischen Entwicklungen des ältesten der audiovisuellen Medien und ihrer eigenen reichen Theorietradition, vieles anzubieten haben und deshalb vielfach gefragt sind.

Ganz in diesem Sinn verweist auch David Rodowick auf die potenziellen Leistungen, die etwa eine sorgfältige Filmtheorie-Geschichtsschreibung für verwandte medienbezogene Arbeitsfelder erbringen kann:

> «Screen, film, spectator; image, movement, and time; representation and the problem of ›realism,‹ or the relation of image to referent; signification and narrative; technology and art: the form and the vocabulary in which these questions are posed has changed continuously in the history of film theory as a series of conflictual debates. Yet the basic set of concepts has remained remarkably constant. Moreover, the real and remarkable accomplishment of cinema studies, I believe, is to have forged more than any other related discipline the methodological and philosophical bases for addressing the most urgent and interesting questions, both aesthetic and cultural, of modernity and visual culture. Only the history of film theory gives us the basis to understand [...] the changes taking place in photographic, cinematographic, electronic, and interactive digital media.»[4]

Ganz Ähnliches lässt sich auch über das historische Wissen zum Film, seinen ästhetischen Formen und Erzählweisen und mithin zum Wert seiner Erarbeitung und Sicherung sagen.

Der vor diesem Hintergrund naheliegende Zugang des Austauschs passt sehr gut zu jenem kooperativen Arbeitsstil, der im heutigen Wissenschaftsbetrieb angesagt ist, Erfolg verspricht und der überdies hilft, übergreifenden kulturellen und medialen Zusammenhängen nachzugehen und Fragen nach Interaktionen zwischen den – von den verschiedenen Disziplinen untersuchten – kulturellen und media-

3 Lorenz Engell: Medienforschung in den Zeiten der Exzellenz. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Medienwissenschaft,* 2009, S. 4–6; hier S. 5.

4 David N. Rodowick: *The Virtual Life of Film*. Cambridge; MA: Harvard University Press 2007, S. 188.

len Gegenständen, Diskursen und Praktiken in den Blick zu nehmen. Das Zürcher Seminar für Filmwissenschaft beteiligt sich ganz in diesem Sinne neben anderen Forschungsprogrammen auch an dem an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich angesiedelten Nationalen Forschungsschwerpunkt (NFS) *Mediality: Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven*, in dem Forschende vor allem der geisteswissenschaftlichen und historischen Disziplinen Aspekte historischer Medialität an ‹ihren› Medien untersuchen.

Unsere Erfahrung ist es, dass die interdisziplinären theoretischen Diskussionen im NFS das Kennenlernen spezifischer historischer Konfigurationen anderer Medien die eigene Perspektive bereichern und dass Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftler vor allem dann gefragt sind, wenn sie ihre eigene Expertise einbringen, also mit konkreten, präzisen Forschungsergebnissen zur Geschichte und Theorie des Films auftreten.

Die in dem Projekt verfolgte Frage nach der Geschichtlichkeit von Medien und Medialität mit dem Schwerpunkt auf der Vormoderne bindet sich an unterschiedliche Objekte, Praktiken und Diskurse – von mittelalterlichen Handschriften und Glossen, frühneuzeitliche Drucken und Kartenwerken über Werkformen der bildenden Kunst, literarischer Texte bis hin zur Kinematographie. Untersuchungen, die (selbstverständlich nicht nur mit Blick z. B. auf mediävistische Themen, sondern auch auf filmische) mit disziplinärer Kompetenz und gleichzeitig mit verbindenden, übergreifenden Fragestellungen zur Medialität geführt werden, machen Situationen des Wandels, Bedingungen des Wechsels beobachtbar und beschreibbar. Auf diese Weise kann die Erforschung jeweils transitorischen Wissens über Prozesse und kontingente Konstellationen des Medialen – Materialien, Bilder, Handlungen und Vorstellungen – in ihrem Zusammenwirken und ihrer Eigendynamik fruchtbar werden.

Aus der Perspektive verschiedener Disziplinen beleuchtet, ergeben sich komplexe synchrone und diachrone Modelle der Herstellung, Wahrnehmung, Bedeutung, Übertragung und Instrumentalisierung von medialen Verfahren und Reflexionen. Angereichert durch das jeweilige Fachwissen über ihre Historizität und metatheoretischen Traditionen lassen sich Kurzschlüsse und teleologische Interpretationen vermeiden. In diesem Sinne leistet die Filmwissenschaft einen Beitrag zum Diskurs der Medienwissenschaft, insbesondere zu einer *Historischen Mediologie* – vorausgesetzt sie stärkt gleichzeitig ihren Kern *und* ihre Anschlussfähigkeit.[5]

Wir möchten das an einem Beispiel ausführen: Seit einigen Jahren sind Debatten neu entflammt über den Verlust des fotografischen Index im digitalen Zeitalter und den gesteigerten, aber artifiziellen Realismus der Filmbilder, über entsprechende ästhetische und ethische Probleme, die sich in Praxis und Theorie durch die Veränderungen der neuen Technologien – des Träger-‹Materials›, der Verarbeitung, der

5 Vgl. http://www.mediality.ch/nfs.php.

Übermittlung, der Formate und Dispositive – ergeben. In diesen Debatten lassen sich einige rhetorische Muster und Imaginationen des Medienwechsels wiedererkennen, wie sie sich mit Blick auf den Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts oder bereits an der Fotografie ab Mitte des 19. Jahrhunderts ausformten. Auch damals sprach man von einem neuen Typ ästhetischer Wahrnehmung, mit dem ein veränderter Zugang zur alltäglichen Realität einhergehe – mit seinen Versprechen und seinen Gefahren. Vielfach wird in der heutigen Diskussion indes auf Realismustheoretiker des Films wie André Bazin und Siegfried Kracauer oder auch auf ältere Filmtheoretiker wie Béla Balázs oder Jean Epstein verwiesen, und für den ‹Index› dienen neben Peirce meist Roland Barthes' ‹Wirklichkeitseffekt› oder der Effekt des ‹Realen› in der Fotografie als Referenz. Dies geschieht, um Unterschiede zwischen dem analogen und dem digitalen Bild zu konturieren und zu begründen und gleichzeitig den immersiven Realismus der filmischen Repräsentation als ‹Fenster zur Welt› auf virtuelle Realitäten, die die aktuale ontologisch ersetzten, zu übertragen. Dabei reduziert man aber vielfach die Definition des (bewegten) fotografischen Bildes auf die ontologische Ebene oder auf seinen referenziellen Weltbezug und lässt die früheren Theoretiker (leicht nostalgisch) zu naiven Realisten mutieren. So gerät einerseits in Vergessenheit, dass weder Bazin noch Barthes noch Walter Benjamin je vom ‹Index› der Fotografie sprachen und erst recht nicht als einer notwendigen oder gar hinreichenden Bedingung für die Entstehung ‹objektiver› Dokumente. Andererseits bleibt das (im filmwissenschaftlichem Diskurs wohl etablierte) Wissen außer Acht, dass der realistische Effekt nicht an vermeintlich kausalen, referenziellen Bildverweisen gemessen werden kann, dass also weder die physiologische noch die fotografische Wahrnehmung, noch der Realismus transhistorisch gültige Konzepte darstellen, sondern kontingente und damit wandelbare konventionelle Konstrukte.[6]

Aus einer vertieften filmhistorischen Perspektive, die medien- und disziplinenübergreifend operiert, lässt sich feststellen, dass die aktuelle Debatte – die immerhin schon seit nahezu 25 Jahren anhält – mit einigen ihrer Elemente an die Topoi eines modernen Mediengründungsmythos anschließt, wie sie in ähnlicher Form bereits die Fotografie oder die Schaudispositive des 19. Jahrhunderts und dann den Film begleiteten.[7] Aus dieser Perspektive drängt sich zudem die Beobachtung auf, dass auch die Debatten zu Literatur und Malerei – wiederum als Praxis und Theorie – von vergleichbaren Topoi erfasst, erfüllt und wiederholt umgetrieben werden und

6 Es ist hier nicht der Ort, diese Debatte und ihre vielfältigen Aspekte, die auch von anderen Autoren kritisch referiert wurde, weiter auszuführen. Dies ist an anderer Stelle geschehen; vgl. Margrit Tröhler, Mediale Ordnungen der Gleichzeitigkeit. Der Realismus der filmischen Objekte. In: Heinz Brüggemann, Sabine Schneider (Hrsg.), *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne,* Zürich: Chronos 2011, S. 311–330.

7 Vgl. Jörg Schweinitz, Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität. Ein Mediengründungsmythos zwischen Kino und Computerspiel. In: Britta Neitzel, Rolf F. Nohr (Hrsg.): *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion*. Marburg: Schüren 2006, S. 136–153.

zwar parallel zu medientechnologischen Neuerungen der mechanisch-chemischen Reproduktion, aber auch schon davor – unabhängig vom Problem des ‹Index›, in dem Sinne, wie er heute oft verhandelt wird.

Mit einem historischen Bewusstsein für den Medienwandel, den Wechsel zwischen medialen Situationen und Logiken und verschiedenen, transitorischen Konstellationen von Wissen durch und über Medien, die auch wissenschaftsgeschichtliche Paradigmen umfassen, schafft man ein Bewusstsein, das neben den Veränderungen auch die Wiederholung und die Variation von Denkfiguren und Formeln beinhaltet. Um unser Beispiel abzurunden: Es lässt sich also bereits am fotografie- und filmhistorischen Theoriediskurs erkennen, dass die Evidenz des fotografischen Bildes nie gesichert war, dass der Effekt von Authentizität nicht einfach durch ‹Indexikalität› garantiert wird, sondern (auch schon in den fotografisch basierten Medien) stets kontextuell und diskursiv hergestellt werden musste. Das heißt, das Problem der referenziellen Glaubhaftigkeit von (bewegten) Bildern war bereits vor der digitalen Technologie immer ein pragmatisch-ethisches und ästhetisches und kein per se technologisches.

Dies ist ein Wissen, dass die Filmwissenschaft in die neueren Diskurse über Medialität einbringen kann – und natürlich kann sie auf vielen anderen theoretischen, theoriehistorischen, filmhistorischen und analytischen Feldern Wissen bereitstellen – aber auch, was «historisch gewachsene Methoden» der Analyse betrifft.[8] Interessanterweise ist es gerade die *filmhistorische* Forschung, die hier vielfach methodische Impulse gegeben hat. So stellt William Uricchio fest, das die auf einen disziplinär sehr spezifischen (und auf den ersten Blick historisch entlegen erscheinenden) Gegenstand ausgerichtete, gründliche Erforschung des frühen Kinos seit der Konferenz von Brighton 1978 erhebliche Impulse zu einem modernen kreativen medienhistorischen und -theoretischen Denken gegeben hat:

> «Post-Brighton scholarship looked into production histories, stylistic trends, the period's reception, and so on, effectively breaking with the teleological trends of the past by re-positioning this body of films simultaneously as the culmination of various nineteenth century representational efforts, and as a catalogue of unexprected possibilities for a yet-to-be disciplined medium. In this sense, it effectively embraced the notion of media dispositif (a concept which links apparatus, the cultural imagination, and constructions of public), but radicalized the deployment of the notion by standing open to grounded speculation.»[9]

Überlegungen wie diese betreffen auch die universitäre Lehre. Auch hier scheint es uns sinnvoll und notwendig, dass Studierende im Rahmen eines Studienpro-

8 Wolfgang Fuhrmann, Franziska Heller, Guido Kirsten: Rotationen der Basis: Positionen, (An-)Stellungen, Mittelbau und Filmwissenschaft». In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Medienwissenschaft,* 2010, S. 6–8.

9 William Uricchio: Historizing Media in Transition. In: David Thorburn, Henry Jenkins (Hrsg.): *Rethinking Media Change: the Aesthetics of Transition*. Cambridge, MA: MIT Press 2004, S. 23–38; hier S. 28–29.

gramms ‹Filmwissenschaft› die Möglichkeit erhalten, die ‹diskursive Formation› des Films mit seinen Formaten, Genres, Rezeptionsdispositiven, theoretischen und theoriehistorischen Dimensionen grundständig zu studieren, solides historisches wie theoretisches Wissen über die konkrete Dynamik zu erwerben, sich in diesem Feld zu spezialisieren und gleichzeitig die Anschlussfähigkeit an übergreifende Theorie- und Wissenschaftsentwicklungen zu erreichen. Ohne eine solche Weitergabe und Umwälzung des Wissens würden viele bereits erlangte Kenntnisse kulturell verloren gehen, zu totem Wissen werden. Dies kann sich eine Mediengesellschaft angesichts der kulturellen Bedeutung, die ‹Film› in ihr spielt, kaum leisten.

Es erscheint uns daher wichtig, den Fokus unserer Disziplin weiterzuentwickeln – einer Disziplin, deren Gegenstand einer ständigen Transformation unterliegt, der sich aber ebenso wenig wie die Disziplin selbst mitnichten auflöst. Er verdient daher unsere fortgesetzte Aufmerksamkeit. Dieses Bekenntnis bedeutet keine Barriere für den interdisziplinären Austausch, im Gegenteil: Das disziplinäre Wissen ermöglicht ihn erst, schließlich ist es das Aufeinandertreffen disziplinärer Kompetenzen, das den Reiz interdisziplinärer Projekte ausmacht. Wir möchten Filmwissenschaft selbst als eine Disziplin in Kontinuität und steter Transformation begreifen – auf dem Weg zu einer offen vernetzten Disziplin, die sich an den medien-, kultur- und kunstwissenschaftlichen Debatten beteiligt, deren Entwicklung indes der eigenen disziplinären Logik und mithin der Transformation ihres Gegenstandes historisch wie theoretisch folgt.

Institutionelle Konsequenz ist es, dass wir uns an der Universität Zürich bewusst entschieden haben, Filmwissenschaft nicht nur als Studiengang weiter auszubauen und im Sinne der aktuellen Herausforderungen an den Film auszugestalten, sondern auch die Forschung weiterhin in einem eigenständigen Institut, dem Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, fortentwickeln wollen. Denn neben der eigenen Logik unserer Disziplin braucht es physische Bedingungen wie eine nach den Erfordernissen unserer Lehre und Forschung aufgebauten Filmsammlung auf den unterschiedlichsten Trägermedien sowie eine entsprechende Bibliothek – und natürlich einen Raum und Strukturen für den Fachdiskurs. Auf diese Weise hoffen wir, interessante Partner im interdisziplinären Feld und eine spezifische Stimme im übergreifenden medienwissenschaftlichen Gespräch zu sein.