

Filme Kinos Geschichten Archive Forschungen

Ein Gespräch zwischen Thomas Elsaesser und Christa Blümlinger *

Christa Blümlinger: Sie beschäftigen sich seit langem mit Filmgeschichte und haben sich gleichzeitig immer wieder als konstruktiver Kritiker historiographischer Methoden betätigt. Ihre Arbeiten weisen jedenfalls weit über das Fach des Filmhistorikers hinaus. Wie würden Sie sich selbst bezeichnen? Als Filmhistoriker? Kulturhistoriker? Kulturwissenschaftler? Filmwissenschaftler? Filmtheoretiker?

* Thomas Elsaesser ist Professor für Filmwissenschaft an der Universität von Amsterdam. Von 1972 bis 1991 lehrte er Englische Literatur, Film und Komparatistik an der University of East Anglia (GB). Gastprofessuren an der University of California, Los Angeles, San Diego, Santa Barbara, Irvine; an der University of Iowa, Northwestern University, University of Southern California, an der Freien Universität Berlin, Universität Hamburg, Universität Wien. Neuere Buchveröffentlichungen als Autor und Herausgeber: *New German Cinema: A History* (1989, dt. 1994), *Early Cinema: Space Frame Narrative* (1990), *Writing for the Medium: Television in Transition* (1994), *Double Trouble* (1994), *Hoogste Tijd voor een speelfilm* (1995) *A Second Life: Germans Cinema's First Decades* (1996) und *Fassbinder's Germany* (1996). Christa Blümlinger ist Filmwissenschaftlerin und -kritikerin und arbeitet vor allem in Paris und Wien. Letzte Publikation (gemeinsam mit Ruth Beckermann):

Thomas Elsaesser: Ich würde mich wohl noch Filmwissenschaftler nennen, denn ich gehöre, ob ich es nun will oder nicht, zu denen, die in den späten 1960er Jahren das Fach – zumindestens in England – an den Universitäten eingeführt haben, also zur vielbespöttelten Gründergeneration dieser vielleicht doch zwiespältigen Disziplin. Das heißt natürlich auch, daß es nicht meine ursprüngliche Disziplin ist: Ich komme aus der literaturwissenschaftlichen Komparatistik, war aber immer schon eher Kulturhistoriker, *history of ideas* als Literaturwissenschaftler philologischer Prägung.

Meine Doktorarbeit behandelte komparative Historiographie des 19. Jahrhunderts – der Geschichtsschreibung Jules Michelets und Thomas Carlyles über die Französische Revolution – das Metapherngeflecht, der *grand récit*, die rhetorische Konstruktion, das war 1969, so ziemlich zur selben Zeit, als Hayden White den Begriff *Metahistory* in die Diskussion einbrachte – allerdings wußte ich nichts von ihm: Ich stand eher unter dem Einfluß der Genfer Schule der Komparatistik – Jean Starobinski, Albert Beguin, dann auch Gaston Bachelards *Psychoana-*
Ohne Untertitel (Wien 1997). Das Gespräch fand im Sommer 1997 in Amsterdam statt.

lyse der Elemente, und natürlich Roland Barthes, dessen *Michelet* ich entdeckte, als ich gerade meine Recherchen beendet hatte und mir die Ordnungsprinzipien meines Materials überlegen mußte – also genau zum richtigen Zeitpunkt. Ich unterrichtete dann Komparatistik – französische und englische Romantik von Chateaubriand und Wordsworth bis Baudelaire und Yeats –, ehe ich dann ab 1976 eines der ersten Departments für *Film Studies* in Großbritannien leitete. Dies waren die Jahre des Umbruchs in den Geisteswissenschaften, als neben Film- und *Media-Studies* auch *Cultural Studies* und *Gender Studies* ihren Einzug in die Universität hielten.

CB: Es waren auch die Jahre, in denen die *New Film History* sich herausbildete, die Sie gegenüber der literaturwissenschaftlich orientierten Filmwissenschaft und auch gegenüber der traditionellen Filmgeschichte sehr früh schon verteidigten. Woher kam damals die Kritik?

TE: Ich glaube, das hatte mit einer gewissen Theoriemüdigkeit zu tun, nachdem die große Revolution der Semiotik (*the linguistic turn*) nicht alles gehalten hatte, was sie einmal auch für den Film zu versprechen schien. Andererseits gab es eine ganz andere Art von Krise, nämlich das Primärmaterial der Filmwissenschaft, die Kopien selbst, waren einem historischen Verfallsprozeß ausgesetzt – bei den Stummfilmen löste sich das Nitromaterial auf, bei den Farbfilmen fingen die Farben an sich zu verwaschen – und zwar so dramatisch, daß diejenigen, die sich damit beschäftigten, nämlich die Archive, umdenken und neue Strategien entwickeln mußten. Man kann die Neue Filmgeschichte ziemlich genau da-

tieren; nämlich in das Jahr 1978, als der erste Kongreß der FIAF mit Filmhistorikern stattfand. Das erste Mal taten sich da Filmhistoriker mit Archivaren zusammen und versuchten, die Kriterien festzulegen, nach denen Material gesichtet, gesammelt, restauriert und konserviert werden könnte. Daraus hat sich natürlich ergeben, daß man mit solchen Kriterien wie den ‚Meisterwerken‘ keine Archivpolitik betreiben kann und andererseits doch über den Druck der Zeit und der Fülle des Materials auch Kriterien der Auswahl finden muß.

CB: Eines der neuen „Objekte“ der *New Film History* war das frühe Kino. Weshalb haben sich neue methodische Erkenntnisse gerade dadurch ergeben?

TE: Unter den von mir eben skizzierten Voraussetzungen war natürlich die frühe Filmperiode besonders wichtig. Sie war auch relativ wenig erforscht, und dann vorzugsweise als Vorgeschichte einer anderen Geschichte, nämlich der Geschichte des narrativen Films, die sich dann mit Griffith in den 1910er Jahren und der Avantgarde in den 1920er Jahren fortsetzte bzw. das erste Mal in Frage gestellt wurde. Es stellte sich dann heraus, daß das Kino nie in dieser Form eine Kindheit hatte, sondern schon von allem Anfang an erwachsen war, weil es einen Teil einer Vielzahl älterer optisch-akustischer Darstellungs- und Schaustellungsformen ausmachte. Zweitens zeigte sich, daß das, was sich trotz großer Verluste erhalten hat, ganz neue Ausblicke ermöglichte, sowohl was die Geschichte des narrativen Films betrifft, der folgte, als auch andere Geschichten, die wir inzwischen als solche anerkannt haben, sei es die Filmgeschichte der Avantgarde,

des abstrakten Films, sei es die Filmgeschichte des Dokumentarfilms, der sich nicht auf Lumière zurückführen ließ – des medizinischen Films, des Naturfilms. Alles, was die spätere Filmgeschichte fein säuberlich getrennt hatte, erwies sich als unhaltbar, angesichts des Materials der frühen Filmgeschichte.

CB: Der Avantgardefilm hat aber doch schon sehr früh seine eigene ‚partikuläre‘ Geschichtsschreibung erfahren, die eine Kunstgeschichtsschreibung ist.

TE: Das ist das Paradoxe, daß man, wenn man sich mit der frühen Filmgeschichte beschäftigt, zwei, drei ganz verschiedene Geschichten im Auge haben muß. Einerseits die Geschichte der Filmform. Gerade da hat die Avantgarde, quasi auf der Suche nach ihrer eigenen Geschichte, den frühen Film wiederentdeckt, denken wir an Ken Jacobs und Noel Burch oder auch Paul Sharits und Hollis Frampton, die an den frühen Film (und die Photographie des ausgehenden 19. Jahrhunderts) eine Sichtweise herantrugen, die an der Avantgarde geschult war, und im frühen Film Formen sahen, die die traditionelle Filmgeschichte entweder ignoriert oder ganz anders gesehen hatte. Insofern war dieser „fremde“ Blick der Avantgarde äußerst wichtig, um überhaupt die Probleme der frühen Filmform auf die Tagesordnung zu setzen. Und da sieht man, wie sehr sich der frühe Film überhaupt vom späteren narrativen Film der 1920er Jahre unterscheidet und wie man diese Unterscheidung nicht als eine Vorform abtun kann, sondern diese frühe Form ihre eigene Geschichte, ihre eigenen Gesetze und ihre Logik hat. Ein Blick auf diese Logik brachte zweierlei ins Spiel; einerseits die Technologieschichte: Was ist

Kino? Ist es das projizierte Bild? Das Bewegungsbild an sich oder nur das bewegte Bild auf Zelluloid, das photographierte oder auch das graphische Bild? Alle diese Parameter, die bestimmen, was Kino und Film ist, haben eine enorme Forschungsreise in die technologischen Umstände des frühen Films gebracht. Andererseits hat dies den Blick darauf gerichtet, was wir vielleicht Kinogeschichte nennen können, nämlich Rezeptionsgeschichte, Geschichte der Institutionen, Geschichte des Publikums, Geschichte, die sich mit den Schauspielern, mit dem Zur-Schau-Stellen des bewegten Bildes beschäftigt. Damit ist das frühe Kino zum Schaltpult anderer Geschichten, Methoden und Blickweisen auf das Kino geworden. Warum das frühe Kino so wichtig wurde, liegt schließlich auch daran, daß gerade an der Andersartigkeit des frühen Films sich zeigen ließ, daß das, was wir als „das Kino“ bezeichnen, nämlich den narrativen, industriell produzierten, für ein Massenpublikum bestimmten Film, nur eine Erscheinungsform war, bei der man wiederum heute sehen kann, daß sie vielleicht durch andere Formen audiovisueller Produkte und ihrer Präsentation/Rezeption abgelöst werden wird.

CB: Es lassen sich, grob gesagt, zwei unterschiedliche Ansätze in der Forschung zum Frühen Kino skizzieren: Empirische und „faktographisch“ orientierte Untersuchungen einerseits, und andererseits Arbeiten, die eher ein theoretisches Interesse verfolgen. Wo stehen Sie, wenn man von diesen beiden Polen ausgeht?

TE: Zu dieser Debatte muß man sagen, daß wichtige Impulse für die *New Film History* gerade aus der Konfrontation von Filmhistorikern, Filmtheore-

tikern und Archivaren kamen. Es ist natürlich so, daß Filmgeschichte zunächst einmal nur Geschichte von Sammlern ist, Geschichte der Archive – Archiv hier auch als theoretischer Begriff im Sinne Foucaults verstanden –, Geschichte der Sammlungen, Geschichte der Kinetheken, und das, was Sie gerade als „faktographisch“ bezeichnet haben, natürlich in erster Linie auch Sicherung des Primärmaterials bedeutet. Legitimerweise, denn es handelt sich um ein Primärmaterial, das so verwundbar und fragil ist, daß der Impuls des Sicherns wesentlich wichtiger ist als in anderen Bereichen der Geschichte. Die Frage nach der Filmgeschichte ist natürlich die: Sind das die Spuren, oder sind das die Objekte selbst? Wenn man Filme als Objekte nimmt, macht man Filmgeschichte. Wenn man Filme als Spuren von etwas Nicht-filmischem nimmt, sei es einem historischen Ereignis (z. B. der Russischen Revolution) oder der Sozialgeschichte (z. B. eines gesellschaftlichen Umwandlungsprozesses wie Verstädterung im Weimarer ‚Straßenfilm‘) oder der Mentalitätsgeschichte (z. B. der ‚autoritären Persönlichkeit‘ in den *Fridericus Rex* Filmen), dann ist hier eine ganz andere Vorgehensweise erforderlich, als wenn ich bestimmte Filme – sagen wir *Oktjabr* im Verhältnis zu *Birth of a Nation* und *Brünhilds Rache* – innerhalb einer Filmgeschichte wie bestimmte Bilder – Picassos *Les Femmes d'Alger* zwischen Manet und Matisse – innerhalb der Kunstgeschichte sehe. Ich würde also diese Opposition zwischen „faktographisch“ und „theoretisch“ mehr im Sinne verschiedener Blickpunkte auf das gleiche Phänomen Filmals-Text sehen. Ob man den Film als Ob-

jekt sieht oder als Spur von etwas anderem, ob man diese Geschichte nun Kinogeschichte nennt oder Geschichte des öffentlichen Raumes oder Geschichte des Sehens oder Geschichte des kulturellen Gedächtnisses, das sind dann weitere, sicherlich sehr wichtige Fragen.

CB: Es stellt sich in diesem Zusammenhang das Problem des Films als Dokument, denn selbst ein Dokumentarfilm kann für einen Historiker nicht einfach Quelle in bezug auf die Rekonstruktion eines Ereignisses sein – es handelt sich ja immer um die Repräsentation von etwas. TE: Das ist ein ganz wichtiger Punkt, denn wegen dieses Mißverständnisses ist ja auch der Dialog zwischen Historikern und Filmhistorikern so belastet und bislang – bis auf wenige Ausnahmen – so unproduktiv geblieben. Ich möchte aber hier noch einen dritten Begriff einbringen, weil vielleicht aus der Tatsache, daß soviel im bewegten Bild sich als Realitätseffekt speichert, sich sehr stark auch die Faszination des Filmmaterials herleitet, mit dem sich der (Film-)Historiker beschäftigen muß. Es handelt sich hier um eine Kategorie, die ich weder faktographisch noch theoretisch nennen würde, sondern eine „Symptomatologie“ vielleicht. Dies meint, daß der epistemologische Status des Films zwischen Objekt und Spur auch in gewisser Weise Möglichkeit beinhaltet. Film hat, auch im Dokumentarischen, immer eine Dimension des Imaginären. Damit könnte Filmgeschichte auch eine Geschichte der *Imaginaires* sein. Einerseits sind das natürlich die Ängste, Befürchtungen, Phantasien, die die Menschheit in diesem Jahrhundert mit sich herumgetragen hat, andererseits besteht aber auch die Möglichkeit, daß sich in den Filmen

etwas erhalten hat, was nie eingelöst worden ist: Hoffnungen, Utopien, ein anderes Verhältnis zum Körper, zum Anderen und zu den Gegenständen, wenn wir an das Musical oder den Revuefilm, aber auch den ‚Naturfilm‘ oder ‚Tierfilme‘ denken. Diese Dimension, diesen ‚Rest‘ auf den erkenntnisphilosophischen Punkt zu bringen ist nicht so einfach. Insofern gibt es noch diese dritte Kategorie zwischen dem „Theoretischen“ und dem „Fakto-graphischen“, wobei ich mit den Termini generell nicht ganz einverstanden bin.

CB: Halten Sie diese Dimension des Imaginären für ein Spezifikum der Filmhistoriographie? Sie schrieben jüngst in einem Aufsatz, daß das Kino in gewisser Weise unserer Auffassung vom Historischen entgegensteht bzw. entgeht.

TE: Um es zuzuspitzen: Es erhebt sich die Frage, ob nicht „Film und Geschichte“ ein Widerspruch in sich ist. Die historische Bedeutung des Kinos besteht ja gerade darin, daß es traditionelle Formen und Vorstellungen von Geschichte außer Kraft setzt. Denn Geschichte bedeutet ja eigentlich, etwas, das nicht mehr da ist, in einem anderen Medium zu rekonstruieren. Das heißt also, über die Spuren, die ein Ereignis hinterläßt, dieses Ereignis in einem anderen Medium neu zu konstituieren und zu fixieren und in hauptsächlich narrative Formen zu kleiden. Andererseits ist Geschichte das, was sich verändert – sei es plötzlich oder innerhalb von längeren Zeitläufen. Nun ist das Merkwürdige am Film seine hohe Ikonizität, was die Filmtheorie immer wieder fasziniert und oft auch gelähmt hat. Film ist eben nicht die Spur eines Ereignisses, sondern ist selbst Ereignis. Darauf bezieht sich die Debatte um den filmischen „Realitäts-

effekt“, wie auch die Debatte über das Verhältnis von Phänomenologie und Semiologie, die den Status des bewegten Bildes als Realitätsträger in Frage stellte. Film hat einen anderen Status als die meisten Dokumente, mit deren Hilfe sich Geschichte rekonstruieren läßt. Der Film als Objekt (insofern er sich erhalten hat) erscheint durch die mechanische Reproduzierbarkeit in genau derselben Form, in der er ursprünglich da war. Die Zeit spielt hier nicht nur eine Rolle, was die Historizität des Films als Kunstwerk, sondern auch was die Historizität des Dargestellten betrifft. Im Film ist Greta Garbo immer jung und James Dean nie in seinem Porsche verunglückt. Ich habe es einmal so formuliert: Der Film will „tiefe, tiefe Ewigkeit“ – allerdings auf ganz andere Art, als das Kunstwerk Ewigkeit beansprucht. Darin liegt der Skandal, das fast schon Obszöne des Films, seine Dracula-Seite, also sein Scheintotsein, sein Nicht-totsein.

CB: Im Unterschied zur Photographie, die immer etwas Mortifizierendes hat, in der Folge immer auf ein „Gewesen-Sein“ verweist ...

TE: Und die immer auch ein Moment ist, während uns der Film durch die Bewegung immer die Illusion der Präsenz gibt. Das beeinflusst natürlich auch unseren Begriff der Geschichte. Wenn man Dracula als einen der Grundmythen des Kinos nimmt und vielleicht auch als Selbstidentifizierung des Films, so ist ja gerade Dracula die Figur, die keine Geschichtlichkeit hat, sondern immer wiederkommt. Diese Überlegung, die vielleicht sehr marginal und spekulativ scheint, beschäftigt mich trotzdem. Daraus könnte sich ergeben, daß das Geschichtliche am Film gerade

die Tatsache ist, daß er die Geschichte außer Kraft zu setzen versucht, und damit kulturgeschichtlich für das so oft beschworene (postmoderne) *Ende der Geschichte* interessant wird, auch hier allerdings nicht im Sinne etwa Fukuyamas.

CB: Gilt das nicht allgemein für das bewegte Bild, also auch für das Fernsehen? Diana Spencer war nie so lebendig und präsent wie am Tag ihres Todes.

TE: Ja und nein: Tempus und Erzählmodi des Fernsehens sind noch einmal ein Kapitel für sich. Nur in seinen extrem fiktionierten Formen, wie zum Beispiel in den ‚soaps‘, kommt Fernsehen an den Was-wäre-wenn-Modus des Films heran. Deshalb mein Plädoyer für die dritte Kategorie neben Theorie und Faktographie, für die Berücksichtigung des Möglichen, der alternativen und anderen Geschichten, die im Filmbild vorhanden sind und die keine Filmgeschichte tilgen kann.

CB: Worauf ließe sich diese Geschichte des Möglichen anwenden? Gilt das etwa auch für die Technikgeschichte? Oder betrifft Ihr Vorschlag doch eher die Filmgeschichte im engeren Sinne?

TE: Es stimmt, daß eine gewisse Krise in der Theorie zum Beispiel auch mich in die Filmgeschichte getrieben hat. Die Theorie des Dispositivs, des filmischen Apparates hat gewisse historische Tatsachen postuliert und Zustände unterstellt, ohne diese im einzelnen untersucht zu haben. Eine säuberliche Trennung von Geschichte und Theorie ist hier nicht möglich. Es hat sich gezeigt, daß für eine Theoriebildung im Sinne von Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli oder Noel Burch die neue Beschäftigung mit der Filmgeschichte ein Korrektiv war, etwa im Hinblick auf die Geschichte des Apparates oder Comollis

Technologieggeschichte und seiner Vorstellung, daß sich die Renaissanceperspektive direkt in der Konstruktion des filmischen Sehens manifestiert, woraus eine bestimmte Ideologie ableitbar wäre. Da haben Untersuchungen, die sich, wie Jonathan Crary oder Martin Jay mit der ‚visuality‘, d.h. der Geschichte des photographischen Sehens, der Geschichte des Stereoskops oder der Geschichte des Panoramas beschäftigt haben, gezeigt, daß diese Vorstellung von Comolli, das filmische Bild schlosse sich direkt an das Tafelbild an, gewiß unzureichend, wenn nicht falsch ist.

CB: Muß man nicht Comollis Beiträge aus den siebziger Jahren doch auch in einem theoriegeschichtlichen Kontext sehen, als Reaktion auf eine phänomenologisch orientierte Filmtheorie der fünfziger Jahre, vor allem auf André Bazin, der die Filmleinwand als „Fenster zur Welt“ begriff und wo der Realitätseindruck im Kino als mystische Epiphanie verstanden wurde? Während ich auch Jonathan Crarys Ansatz als einen theoretischen Beitrag zur Geschichte des Sehens verstehe, scheinen mir die Arbeiten der *New Film History* in ihrer Perspektive dagegen letztlich bloß empirisch ausgerichtet: Ob nun Untersuchungen etwa im ökonomischen Bereich, wie sie Douglas Gomery vorgenommen hat, oder die neueren Beiträge der Rezeptionsforschung. Diese Arbeiten haben meiner Meinung nach durch die Konzentration auf bloß einen Bereich des Kinos das Problem der Interpretation der Fakten und der Hierarchisierung der Determinanten der Filmgeschichte letztlich außer acht gelassen.

TE: In der Neuen Filmgeschichte war zum einen, wie ich schon andeutete, die

Frage der Filmform sehr wichtig. Erstens, um klar zu zeigen, daß es so etwas wie eine frühe Filmform gegeben hat, und daß man diese Filmform auch beschreiben konnte, empirisch-quantitativ, historisch abgesichert: Man konnte zum Beispiel sagen, daß bestimmte Formen der Darstellung (etwa der *Insert-Shot*, oder der *Shot-Reverse-Shot*) in bestimmten Ländern, Studios usw. zu einem bestimmten Zeitpunkt eingeführt worden sind. Das war nun doch ein großer Unterschied zur traditionellen Filmgeschichte, wo es immer um Originalität und „das erste Mal“ geht. Diese Fragen hat die Neue Filmgeschichte anders gestellt: Wann hat sich eine bestimmte Form der Darstellung, der *mise-en-scène* usw. eingebürgert und ist zur Norm geworden? Was bedeutet dies für kulturelle Sehgewohnheiten und Rezeptionshaltungen? Deshalb war das Beschreiben der Filmform sehr stark gebunden an das Suchen von Normen, an das Bedürfnis, den Moment festzustellen, an dem eine bestimmte Praxis sich eingebürgert hatte oder übernommen wurde. Es stellte sich heraus, daß das jeweils auch von den Ländern abhing. So war zum Beispiel ein Unterschied zwischen amerikanischem und europäischem Film, den Barry Salt und Ben Brewster herausgekehrt haben, die Länge der Einstellungen, und auch, ob die Inszenierung flach, ‚frontal‘ und zweidimensional war oder die Raumentiefe auslotete und die Diagonale benutzte. Aus solchen Überlegungen ergaben sich dann Variablen bzw. eine Bündelung von Variablen, mit denen man hoffte, Filmstile wesentlich genauer bestimmen zu können, als wenn man sich wie früher an Meisterwerke des Films, oder an die Pioniere wie Lumière, Porter, Griffith hielt. Durch

diese Erforschung von Normen ergab sich nicht nur ein viel breiter gestreutes Bild der filmischen Traditionen, sondern es ließ sich auch die Geschichte der Filmformen wesentlich präziser und interessanter darstellen.

CB: Das war wohl ein Impuls für Forscher wie Ben Brewster, aber nicht für Leute wie Allen und Gomery. Welche anderen Impulse kamen hier zum Tragen?

TE: Burch, Gunning, Salt und viele andere stehen in der gleichen Tradition wie Brewster, und Robert Allen hat in seiner Arbeit zum Vaudeville enorm viel zum Verständnis der frühen Film-Form beigetragen, während wir Gomery eine neue, absolut ‚theoriefähige‘ Studie zur Einführung des Tonfilms verdanken. Der gemeinsame Impuls war zu sagen, wir können nicht Filmgeschichte schreiben, ohne Kinogeschichte zu betreiben. Kinogeschichte, das sind nun zwei Momente: Das eine ist die Industrialisierung der Filmproduktionen, das andere ist die Industrialisierung der Rezeption – der Filmtheater, der Zuschauer. Wie wurde für Zuschauer geworben, wie regelten sich die Eintrittspreise? Das „Nickelodeon“ ist ja eigentlich eine Angabe des Eintrittspreises und gar nicht des Produkts. Die Forschung hat sich sehr schnell ausdifferenziert: Einige Wissenschaftler haben sich hauptsächlich mit der Produktionsgeschichte auseinandergesetzt, den Anfängen der Studios; etwa mit den Patentkriegen und mit dem Konkurrenzverhalten in Zusammenhang mit der Industrialisierung des Produktionsprozesses. Industriegeschichte setzt sich mit Fertigungsprozessen auseinander, etwa was die Wichtigkeit des Drehbuchs angeht, das als Ingenieurs-Blaupause eigentlich

den ganzen Produktionsprozeß geregelt hat und das bis zum heutigen Tage tut; oder wie diese Absprachen zwischen den Produzenten kartellartige Formen annahmen und zu Phänomenen führten wie den *Independents*; oder wie *Hollywood* überhaupt nach Hollywood ging – solche Fragen beschäftigten Forscher wie Douglas Gomery und Janet Staiger. Andererseits haben sich Wissenschaftler wie Charles Musser und Robert Allen damit auseinandergesetzt, was Musser „Screen Practice“ nannte, also „Exhibition“: Wie, von wem und für wen sind die Filme vorgeführt worden? War es klassenspezifisch, war es genderspezifisch? Wieviel Kontrolle hatten die Vorführer über die Filmform und damit Einfluß auf deren Entwicklung? Da Filme sehr oft als Meterware gekauft worden sind, hatten Kinobetreiber auch die Freiheit, Programme zusammenzustellen. Die Programmgeschichte wurde als wesentlich erkannt, neben der individuellen Filmgeschichte. Daraus ergab sich dann auch eine Forschung über die Vorformen der industrialisierten Unterhaltung, sei es Musical, Variété-Theater oder Vaudeville, um zu zeigen, daß Film Eingang in eine schon konstituierte Unterhaltungs- und Freizeitindustrie fand, ob das nun in den USA, in Frankreich oder Deutschland war. Damit ergaben sich wichtige Einsichten in die Programme und Filmstoffe. Die ersten Picture-Personalities, das, was wir heute als Stars bezeichnen, waren gleichzeitig Grund für und Folge von einer neuen Filmform, die viel mit der Filmlänge zu tun hatte, die wiederum im Zusammenhang stand mit einer anderen Kinoarchitektur. Wir haben es also mit einem recht komplexen Determinantengefüge zu tun: einerseits mit der Ge-

schichte der Filmformen, andererseits mit der Geschichte der Filmproduktion, der Technologie, der Patente, der Industrialisierung des Produktionsprozesses usw., und drittens mit der Kinogeschichte, der Rezeptions- und Vorführgeschichte, der Geschichte der Freizeit- und Unterhaltungskultur.

CB: Hat dieser wohlgerkett amerikansche Paradigmenwechsel, der sehr stark von industrialisierten Produktionsformen ausgeht, nicht einen gewissen Neopositivismus mit sich gebracht? Und implizieren die Partikulargeschichtsschreibungen, wie sie von Robert C. Allen und Douglas Gomery vorgeschlagen werden, nicht zum Teil problematische, nicht hinterfragte Hierarchisierungen der Determinanten – etwa der ökonomischen, bei Gomery? Wird man der Filmgeschichte mit solch kausalen Logiken gerecht? Sie selbst schrieben einmal polemisch, weder kann man Filmgeschichte schreiben, ohne Wirtschaftsgeschichte zu betreiben, noch kann man „Filmgeschichte ohne Film“ betreiben.

TE: Man muß zunächst einmal sehen, daß es einen enormen Aufschwung der Filmgeschichte gegeben hat, als man sich dessen gewahr wurde, was es da alles zu berücksichtigen gab. Auch als man sah, wie unübersehbar das nun zu erforschende Primärmaterial war. Man erkannte, daß ganz andere Quellen herangezogen werden mußten. Aus dieser Situation allein hat sich eine gewisse Spezialisierung als notwendig erwiesen. Keiner konnte mehr sagen, „Ich bin Filmhistoriker und beherrsche das ganze Gebiet“. Es hat sich wie in anderen Wissenschaftszweigen eine Spezialisierung breitgemacht. Da wäre es nun unfair zu sagen,

daß die Determinanten empirisch festgelegt worden sind. Vielmehr geriet die Determinierung des Kinos ins Schwimmen: Man hat da Hand angelegt, wo man sich am besten qualifiziert sah. Aber es stimmt, daß in diesem auch polemisch geführten Kampf um die neue Filmgeschichte Positionen vertreten wurden, die sagten, um Filmgeschichte zu machen, braucht man sich keine Filme anzusehen. Das muß man in Zusammenhang mit einer typischen Neuralgie sehen: Manche Filmhistoriker wittern immer eine Gefahr, nämlich daß wild interpretiert wird und dabei geglaubt wird, es könne theoretische Grundlagenforschung dabei herauskommen. Gerade im Universitätsbereich, wo Film sich nicht in den geschichtswissenschaftlichen, sondern in den literaturwissenschaftlichen Fächern etablieren konnte, sah man in der Interpretation so ziemlich das einzige, was man mit Film ‚praktisch‘ machen kann. Das Polemische von Seiten der Filmhistoriker der neuen Schule war nun zu sagen: „Ehe Ihr nicht wißt, wie dieser Film zustande gekommen ist und wie er rezipiert wurde, wie er gezeigt worden ist, wie eigenständig er in seiner Form war, ist Eure Interpretation doch recht willkürlich.“ Da vertrete ich tatsächlich einen etwas moderateren Standpunkt und sage, daß diese Spurensicherung des Primärmaterials sehr wichtig ist, aber was mich als Filmhistoriker interessiert, ist, daß ich das, was ich an Produktions- oder Technologiesgeschichte von meinen Kollegen lerne oder selbst erforsche, auch tatsächlich an den Filmen wieder festmachen kann, daß mir da tatsächlich neue Interpretationen und Aussichten auf die Filme erschlossen werden. Da gibt

es auch konkrete Fälle, wie zum Beispiel den deutschen Film *Weihnachtsglocken* (1914) von Franz Hofer, der für mich ein ganz anderer Film wurde, als ich mir vergegenwärtigte, daß frühe Filme nie stumm waren, sondern von Musik begleitet wurden oder auch öfters einen Erklärer zur Seite hatten. In dem Moment, wo man sich mit den Rezeptionsbedingungen von 1914 auseinandersetzt, sieht man in diesem Film andere Dinge. In *Weihnachtsglocken* sind z. B. die Verweise auf Ton, auf Musik, auf Tanz, auf Klavier, auf Orgel so stark sichtbar, daß man, wenn man sich einmal diese Rezeptionsbedingungen vor Augen hält, die Handlung und das innere Drama der Figuren nicht nur sieht, sondern auf einmal hört. Damit wird der Film ein ganz anderer Film. *Weihnachtsglocken* existiert, wenn er überhaupt erwähnt wird, in den Filmgeschichten als Propagandafilm, aber es ist natürlich ein Weihnachtsfilm, und als solcher auch ein Familienfilm. Da wird klar, daß die Praxis, wie sie heute in Hollywood gepflegt wird, nämlich Filme zu öffentlichen Feiertagen oder zu Familienfesten zu starten, also die saisonbedingte ökonomische Grundlage eines Blockbusters, sich schon bis in die 1910er Jahre zurückverfolgen läßt: Hier gibt es Kontinuitäten in der Filmgeschichte, die sich erst über eine Erforschung der Rezeptionsgeschichte erklären lassen, oder wenn man die Produktionsgeschichte einschließt. Diese wird oft nicht mitgedacht, wenn man den Film nur als Text, als soziologisch-politisches oder als ästhetisches Objekt begreift.

CB: Zur Ehrenrettung der literaturwissenschaftlich orientierten Filmtheorie gegenüber den Filmhistorikern und der

Europäer gegenüber den Amerikanern muß man doch sagen, daß auch die Literaturwissenschaft rezeptionsorientierte Ansätze entwickelt hat – etwa Hans Robert Jauss mit seiner Ästhetik der Rezeption. Das Problem ist meines Erachtens eher, innerhalb dieses heterogenen Forschungsbereichs diskursive Zusammenhänge herzustellen, die auch dadurch noch erschwert werden, daß weder der transatlantische Austausch (insbesondere zwischen Amerika und Frankreich) noch der europäische, etwa zwischen deutschsprachigen und frankophonen Ländern, hinreichend stattfindet. Sie sind einer der wenigen Wissenschaftler, die hier Verbindungen herstellen.

TE: Der Zufall wollte, daß mir da eine Art Vermittlerfunktion zugefallen ist. Dieser Artikel zur *New Film History*¹, der öfter zitiert wird, hat eigentlich angefangen als eine Sammelrezension, wo ich einem nicht spezialisierten Publikum, nämlich dem von *Sight and Sound*, darlegen wollte, was sich eigentlich in der Filmgeschichte getan hat. Wie differenziert einerseits die Einstiegsmöglichkeiten geworden sind und wie sehr dieses Thema schon polemisch überfrachtet war durch den Streit einerseits zwischen Empirikern und Theoretikern, andererseits zwischen den Amerikanern und den Franzosen. Zumindest in England und Amerika war der Einfluß der französischen Filmtheorie in den späten 1970er Jahren ja sehr stark – die Engländer Peter Wollen, Stephen Heath, Laura Mulvey, Jacqueline Rose waren dabei die wichtigsten Vermittler und machten sich zu den Fürsprechern zunächst

1 Thomas Elsaesser, *The New Film History*, in: *Sight and Sound* Nr. 35 (1986), 246–252.

der Semiologie und dann der Psychoanalyse in der Filmwissenschaft. Teilweise, aber auch nur teilweise, hat sich die Neue Filmgeschichte als Gegenzug zu dem verstanden, was aus Frankreich und England importiert worden ist. Deshalb hebt die Filmgeschichte amerikanischer Prägung das empirische Moment, die historische Forschung und die neue Quellenerschließung so sehr hervor. Das heißt aber nicht, daß in ihren Positionen nicht doch auch theoretische Voraussetzungen gegeben waren. Ich würde zum Beispiel sagen, daß ein Douglas Gomery und ein Robert Allen sehr stark vom (europäischen) Marxismus beeinflusst waren, daß sie in ihrer ökonomischen Filmgeschichte Thesen über Konzernbildungen und Industriegeschichte aufgegriffen haben, die, auch schon was Hollywood angeht, in den dreißiger und vierziger Jahren sehr wohl ihren wissenschaftlichen Niederschlag gefunden haben; man könnte sagen, daß hier ein Neomarxismus sehr deutlich ist, den sie zwar nicht thematisiert oder theoretisiert haben, der aber absolut vorhanden ist.

CB: Diese Diskussion kann aber doch nicht bloß ein kultureller Kampf zwischen altem und neuem Kontinent gewesen sein.

TE: Ich sehe die Debatten in einem institutionellen Rahmen der Etablierung und Legitimierung der Filmwissenschaften an Universitäten, die in den USA wesentlich rapider vor sich gingen als in Europa. Deshalb hat die Neue Filmgeschichte einen amerikanischen Zug: Weil sie ihre eigene methodologische Basis finden wollte, und nicht das, was aus Frankreich importiert wurde, also Strukturalismus, Althusser-Marxismus oder die Lacansche Psychoanalyse. Da andererseits

aber gerade die Filmgeschichte sehr arbeitsaufwendig ist, und sich eigentlich nur amerikanische Wissenschaftler, die einen sicheren Universitätsposten und ein Forschungsbudget hatten, es sich leisten konnten, sechs Monate in Archiven zu verbringen, schienen die Amerikaner zeitweise einen Vorsprung zu haben. Aber wichtige polemische Impulse kamen von Leuten wie Noel Burch, der sich mit dem frühen Film aus einer vielleicht unerwarteten Perspektive her, vom Avantgardefilm kommend, als Alternative zum Hollywoodfilm, beschäftigt hatte. Er stellte fest, daß die frühe Filmgeschichte ganz anders lag, als man das in den von einem einzelnen Autor erstellten Filmbüchern ablesen konnte. Von daher hat sich in der Filmgeschichte eine Arbeitsteilung quasi aufgezwungen. Es wird ganz sicher keine *Single-author*-Filmgeschichten mehr geben wie Sadouls Geschichte oder wie die von Gregor/Patalas oder von Jerzy Toeplitz. Diese Zeiten sind vorbei, weil das Feld viel zu komplex geworden ist und die Fragestellungen sehr viel differenzierter geworden sind.

CB: Sie haben viel über deutsche Filmgeschichte gearbeitet, sowohl über den Neuen deutschen Film als auch über das Weimarer Kino und jüngst das Wilhelminische Kino. In Deutschland hat es nun auch eine Reihe von Mikrostudien etwa zur Geschichte einzelner Kinos, aber auch zum frühen Kino gegeben. Wie sind Sie – quasi „von außen“ – an die deutsche Filmgeschichte herangegangen?

TE: Wenn man sich mit deutscher Filmgeschichte beschäftigt, dann gibt es immer zwei Momente, mit denen man konfrontiert wird: Erstens eine gewisse Zentrierung von hundert Jahren deutschen Films

auf den Faschismus, auf Goebbels' staatlichen Mißbrauch des Mediums für seine Propagandamaschine. Damit hat der Nazifilm ein sehr ambivalentes Erbe hinterlassen, nicht nur weil viele seiner Publikumsfilme bis heute populär geblieben sind, sondern weil er es fertiggebracht hat, indirekt einen großen Teil der deutschen Filmgeschichte zu seiner fatalen Vorgeschichte zu machen. Der zweite Punkt ist, daß die Theoriebildung in einem einmaligen Maße von zwei Büchern bestimmt worden ist, nämlich von Siegfried Kraucers *Von Caligari zu Hitler* und Lotte Eisners *Die dämonische Leinwand*. Da waren gewisse Paradigmen, Muster und Schablonen so stark vorgeprägt, daß sich jede Auseinandersetzung mit der deutschen Filmgeschichte auf diese Positionen beziehen oder sich gegen diese Positionen absetzen mußte. Diese Voraussetzungen wollte ich in meinen Arbeiten erst einmal durchleuchten, wiederum auch aus der Position eines ‚Emigranten‘: wenn auch in den 1950er Jahren unter etwas anderen Bedingungen.

CB: Worin ging es Ihnen vorrangig in Ihrer Geschichte des Neuen deutschen Films?

TE: Was meine Arbeiten zu Fassbinder, Herzog, Wenders, von Trotta, Sanders-Brahms, Sander, Farocki und Achternbusch betrifft, so ging es mir einerseits darum, so etwas wie dem deutschen Film der 1960er bis 1980er Jahre unter dem Namen *New German Cinema* eine kategorielle oder diskursive Realität zu geben. Symptomatisch ist ja, daß sich die meisten, die sich mit dem Neuen deutschen Film um 1980 beschäftigt haben, dies im Ausland getan haben: Eric Rentschler, Anton Kaes, Tim Corrigan und ich selbst.

Wir hatten die internationale Sichtweise und sahen dadurch gewisse Muster, eine gewisse Kohärenz, und trugen Grundvorstellungen an den deutschen Nachkriegsfilm heran, die diejenigen nicht interessierte, denen dieser Abstand fehlte oder die zu sehr polemisch in die Debatten verstrickt waren, als daß sie das Ganze sehen wollten.

Ich habe mein Buch ja auch *New German Cinema – A History* genannt, um das Moment in den Vordergrund zu rücken, daß ich da ‚eine‘ Geschichte konstruiere. Ich war mir im Sinne von Hayden White sehr bewußt, gewisse Topoi, gewisse Tropen, gewisse narrative Muster in die Werke dieser Regisseure einzuführen. Die Struktur des Buches reflektiert diesen Willen, eine Geschichte zu erzählen. Damit unterscheide ich mich etwas von den mir Vorausgegangenen, die sich stärker auf die Autoren berufen haben.

Andererseits ging es mir darum, so etwas wie eine Mentalitätsgeschichte des *Neuen deutschen Films* zu erstellen. Ich wollte gewisse Topoi thematisieren, wie z. B. die Wechselbeziehung zwischen der Selbstdarstellung bzw. der Selbststilisierung des Filmemachers als ‚Autor‘ und Künstler und dem staatlichen Förderungssystem. Ein anderer wichtiger Teilaspekt war etwa die Beschäftigung mit Geschichte: Es ging um das Aufarbeiten der Nazi-Vergangenheit, aber auch um die Unterschiede dieser Aufarbeitung im Vergleich zur *mode retro* des italienischen oder französischen Films der 70er Jahre. Das heißt also, die Frage war nicht sosehr, wie Filme eine politische Kultur oder nationale Geschichte reflektieren, sondern wie sie in dieser Geschichte als das Weitschreiben eines kollektiven Textes oder

der Ausformung einer Mythologie intervenieren.

CB: Der Neue deutsche Film war ja keineswegs Ihre einzige Auseinandersetzung mit den deutschen Traditionen.

TE: Meine Beschäftigung mit dem Weimarer Film hat sich aus einem ganz bestimmten Anlaß ergeben, nämlich in der Mitte der 1970er Jahre in Amerika deutschen Film zu unterrichten. Da mußte man auch konkrete Probleme miteinbeziehen, nämlich die (sehr beschränkte) Verfügbarkeit der Filmkopien. Man sah sich mit den handfesten Folgen der ‚alten Filmgeschichte‘ konfrontiert: Nur die als Meisterwerke des expressionistischen Films oder der ‚Neuen Sachlichkeit‘ schon längst kanonisierten Filme waren im Verleih. Ich habe versucht, diese Filme meinen Studenten unter anderen Gesichtspunkten vorzustellen, z. B. in Auseinandersetzung mit dem frühen (amerikanischen) Kino. Da ich bei meinen Graduate-Studenten ein fundiertes Wissen der Filmtheorie voraussetzen konnte, hat sich eine Geschichte des Dispositivs und eine Geschichte der Narrativität im Weimarer Film als besonders interessant erwiesen. Hier wurden die Perspektiven insoweit umgepolt, als ich den Blick meiner Studenten auf das wenden wollte, was am deutschen Film nicht sosehr die deutsche politische Geschichte reflektiert hat, seien es die Wehen der Weimarer Republik, seien es die Vorzeichen auf die Nazigeschichte (was ja den Eisnerschen und Kracauerschen Ansatz kennzeichnete), sondern wie sich der Film der 1920er Jahre unter optimalen industriellen Bedingungen, nämlich einer tatsächlichen Filmindustrie, wie sie durch den Ufa-Konzern gegeben war, vom Holly-

woodkino unterschied bzw. parallel entwickelte. Ich habe also darauf hingewiesen, wie man nationale Filmgeschichte internationalisieren und komparatistisch betreiben muß, um die Eigengesetzlichkeit des Films als Kulturträger darstellen zu können.

CB: Da Sie auch zum Hollywood-Melodrama und zum britischen Film publiziert haben, stellt sich die Frage, welche Konstanten Sie in Ihrer eigenen Arbeit sehen.

TE: Die eine Konstante in meiner Arbeit ist – wie schon angedeutet – die internationale Perspektive, der Vergleich, das Eigenständige der Filmindustrie und ihrer Produkte, die aus einer industriellen und technischen Grundhaltung entstehen, selbst wenn es sich um die *techné* der Handlungen, der Gefühle und der Körper handelt. Dies wiederum zeigt exemplarisch das Melodram, sowohl in Hollywood als auch im deutschen Film. Gerade weil mein Hauptinteresse sich letztlich doch auf den europäischen Film richtet, ist es mir wichtig, diesen Januskopf des Publikumsfilms einerseits und des Kunstfilms oder Avantgardefilms andererseits nie auseinanderzudividieren oder polemisch auszuspielen, sondern als eine notwendige Doppelstrategie im internationalen Konkurrieren jedes nationalen Kinos mit dem Leitmedium *Hollywood* zu sehen. Die andere Konstante ist, daß mich interessiert, wie ein Film tatsächlich mit seinem Publikum kommuniziert (im Sinne der ‚kommunizierenden Röhren‘). Ich nenne das manchmal „Der Film als Halbfertigprodukt“: Das heißt, daß ein Film erst existiert, wenn er im Akt der Vorführung und Rezeption mitgestaltet wird: vom Kino als Architektur, vom Betreiber als Animateur, von der Presse

als kritischer oder werbender Dienstleistung, vom öffentlichen Raum als demokratischem Forum, vom Publikum als temporärer Gemeinschaft. Viele meiner Arbeiten situieren sich genau an dieser Schnittstelle zwischen Film und Kino, zwischen Film und seinen verschiedenen ‚Aggregatzuständen‘, zu denen natürlich auch der des Films als Ware gehört.

CB: Worin würden dann die Kriterien der Definition eines nationalen Kinos liegen, wenn man wie Sie betont, daß nicht zuletzt ökonomische Verflechtungen eine isolierte Betrachtung obsolet erscheinen lassen?

TE: Auf der einen Seite gibt es da als wichtiges Kriterium die Konkurrenz um den nationalen Markt, der ja schon seit 1917 in jedem europäischen Land zunächst vom amerikanischen Kino bestimmt wurde, sodann die Konkurrenz am internationalen, nicht-nordamerikanischen Markt, der für die deutsche Filmgeschichte der 1920er und 1930er Jahre sehr wichtig war, denn es gab tatsächlich einen internationalen Markt in Europa, Südamerika, in Rußland und den Balkanländern. Andererseits kommt hinzu, daß eine gezielte Politik der Produktdifferenzierung verfolgt wurde. Der deutsche Film, insbesondere unter Erich Pommer, war sich dessen bewußt, daß es eigene Märkte innerhalb des Landes, aber auch spezialisierte Märkte im Ausland gab – das Kino *Art et essai* –, die die amerikanische Produktion nicht erreichte und auch nicht erreichen wollte, und daß sich da ein kulturelles Kapital herausbilden konnte, das einer nationalen Filmindustrie sehr zuträglich war. Nehmen wir das Stichwort *Caligari* und den „expressionistischen Film“ und

die Doppelstrategie, die die Ufa verfolgte, nämlich Konkurrenz mit ihren Großfilmen (*Faust*, *Metropolis* usw.) und andererseits Versorgung eines spezialisierten Marktes mit einem Produkt, das als typisch deutsch oder als „Kunstfilm“, jedenfalls als stilbildend rezipiert wurde. Diese Komponenten sind für die europäische Filmgeschichte, auch für einzelne nationale Filmgeschichten kennzeichnend geblieben: Man denke an Italien, wo sich der Neorealismus oder auch das Autorenkino eines Fellini doch auch auf die nationale Produktion von Unterhaltungsfilmen gestützt hat, sei es auf den Peplum, sei es auf den Spaghetti-Western, sei es auf all die amerikanischen Firmen, die in den 1960er Jahren in Italien Filme gemacht haben. Das gleiche gilt für Frankreich, wo die *Nouvelle Vague* auch immer abhängig davon war, daß die französische Filmindustrie weiterhin kassenträchtige Filme produzieren konnte.

Diese Doppelstrategie des Kunstkinos und des kommerziellen Kinos, des auf das Publikum zugeschnittenen Genre- und Starkinos, darum geht es mir immer noch im Zusammenhang mit der Frage nach einem nationalen Kino. Zumindest bis zu dem Zeitpunkt in den 1960er Jahren, als das Fernsehen das Massenpublikum des populären Kinos umgeschichtet hat.

Es bleibt da natürlich noch sehr viel zu erforschen, was das nationale Kino angeht. Das wichtige ist, daß das, was man unter nationalem Kino versteht, sich außerdem auch aus den zwei Komponenten Produktion und Rezeption zusammensetzt. Denn für jede Nation – außer Amerika – ist es relevant, daß das nationale Publikum sich sehr stark auch mit dem nicht-nationalen, nämlich dem ame-

rikanischen Film identifiziert und auseinandergesetzt hat.

CB: Die Stichworte ‚Expressionismus‘, Nazifilm, Neo-Realismus, *Nouvelle Vague*, Neuer deutscher Film führen uns zum Problem der Periodisierung der Filmgeschichte, das Sie selbst mehrfach artikuliert haben: Periodisierungen, die die deutsche und im übrigen auch die österreichische politische Geschichte markierten – 1914, 1918, 1933, 1945, wären für eine filmhistorische Periodisierung irreführend, weil die historische Logik dieses Kinos zumindest in einer merkwürdig asymptotischen Beziehung zur politischen und sozialen Geschichte sich bewegte. Was bedeutet dies nun konkret in bezug auf die Filmgeschichtsschreibung? Wie könnte man anders periodisieren?

TE: Dazu läßt sich prinzipiell sagen, daß Film ein Zeitmedium ist. Man muß sich in bezug auf die schon angeführten Betrachtungsebenen des Films – Objekt, Spur, Imaginäres – in der Filmgeschichtsschreibung sehr klar darüber sein, welche Zeitlichkeit man jeweils anspricht. Eine *longue durée*, eine Geschichte des Sehens, läßt sich am Dispositiv, am Apparat verfolgen, auch die Diskussion der Rolle des Kinos in Zusammenhang mit dem Begriff der Modernität. Andererseits ist auch der Produktionsprozeß eine Frage der Zeitlichkeit: Wann haben sich Konzerne gebildet, wie haben sie miteinander konkurriert? Welche Möglichkeiten ergaben sich für gewisse Filmformen und Filmgenres zu einer gewissen Zeit? Oft folgt die Periodisierung technischen Begriffen, man redet vom Stummfilm und dann vom Tonfilm. Es gibt auch die Periodisierung nach Stilen (der bildenden Kunst) – man redet vom deutschen Ex-

pressionismus und dann vom französischen Impressionismus im Kino, vom russischen Konstruktivismus oder Montagekino, vom Neorealismus. Das heißt, in der traditionellen Filmgeschichtsschreibung hat eine unwahrscheinliche Konfusion der Kriterien geherrscht, was die Periodisierungen betrifft. Deshalb war es wichtig, sich darüber klar zu werden, unter welchen Gesichtspunkten man überhaupt periodisiert.

Gerade was die deutsche Geschichte angeht, wurden diese Eckpunkte der politischen Geschichte meiner Ansicht nach viel zu sehr überbetont. Denn es läßt sich sehr wohl zeigen, daß die Einschnitte entweder früher oder anders verlaufen sind: Es hat sich zum Beispiel bei meinen Recherchen zum Wilhelminischen Kino herausgestellt, daß tatsächlich 1913, 1914 eine Umbruchperiode war, aber daß der Ausbruch des Ersten Weltkrieges ganz andere Implikationen und Folgen hatte als man normalerweise angenommen hat, und daß sich der Aufschwung des deutschen Films nicht 1918/19, mit der Weimarer Republik, oder 1920 mit *Caligari* vollzogen hat, sondern schon 1916. Es hat sich also gezeigt, daß die politischen Kriterien der Periodisierung neu hinterfragt werden müssen; das gilt auch für die dreißiger Jahre. Die Übergänge zwischen dem sogenannten Weimarer Film und dem Nazi-Film sind wesentlich fließender als man annehmen könnte. Sie sind teilweise bedingt durch die Änderung des politischen Regimes, teilweise hat das NS-Regime natürlich der Filmindustrie auch einen Personalwechsel aufgezwungen dadurch, daß alle jüdischen Mitarbeiter ausscheiden mußten (was die Ufa mit vorauseilendem Gehorsam betrieb). Aber

wenn man zum Beispiel in bezug auf den deutschen oder österreichischen Film von einem Genre- und Starkino ausgeht, läuft die Periodisierung etwas anders: Man denke an den Revuefilm, die Rühmann-Komödie, das Melodram oder den Heimatfilm – die großen Kontinuitäten im deutschen Kino. Was Stars betrifft, so kann man dies etwa an Henny Porten oder – später – an Mario Adorf zeigen. Auch im Neuen deutschen Film, insbesondere bei Syberberg, Fassbinder oder auch Herzog, wurden die ‚alten‘ Stars eingesetzt: Klaus Kinski bei Herzog oder Karl-Heinz Böhm bei Fassbinder. Das heißt, diese Brüche, die man normalerweise macht: Papas Kino/Neuer deutscher Film, werden von einer Genre- oder Stargeschichte unterwandert. Insofern ist es wichtig, daß man bei einer Filmgeschichte immer die Ungleichzeitigkeiten mitdenkt. Daraus ergeben sich größere Probleme, was die Periodisierung angeht, aber auch wesentlich interessantere Ausblicke, als wenn eine Filmgeschichte immer nur an den sehr dramatischen Wendepunkten der deutschen oder österreichischen Geschichte im 20. Jahrhundert ansetzt.

CB: Heißt das, daß Periodisierungen prinzipiell problematisch sind?

TE: Man sollte statt von Periodisierungen vielleicht von Segmentierungen sprechen. Was sind nun die pertinenten Einheiten in der Filmgeschichte: Ist es der individuelle Film, ist es das Studio, ist es ein Genre, ist es ein nationales Kino? Diese Frage wird inzwischen problematisiert, auch teilweise deshalb, weil die Hierarchisierung der Determinanten ins Schwimmen gekommen ist. Gerade aus der Rezeptionsgeschichte kann man erfahren, daß für den Zuschauer manch-

mal Dinge im Kinoerlebnis wichtig sind, die der Historiker eigentlich nie so richtig in den Blick bekommen hat, und wo es noch kein Instrumentarium gibt, um diese Aspekte diskursiv fassen zu können. Zum Beispiel, wann man einen Film sieht oder mit wem, d.h. wie das Kinoerlebnis in die jeweilige Lebenswelt (oft die Kindheit oder Pubertät) eingebettet wurde. Dagegen hat man sich gerade in der herkömmlichen Filmgeschichte und der Soziologie des Films immer sehr stark auf Handlungen, auf die Erzählungen und Erzählmuster berufen. Daraus hat man Schlüsse gezogen, was den nationalen Charakter angeht, oder was das Verhältnis von Film zur Geschichte im weitesten Sinn angeht, oder man hat den künstlerischen Wert eines Filmes an seiner Originalität bemessen: Damit hat man die sogenannte Serienproduktion Hollywoods herabgespielt, weil sie immer die gleichen Geschichten erzählen soll. Wenn man aber nun sagt, Film ist historisch wichtig genau deswegen, weil er eben keine Literatur, kein gedrucktes oder geschriebenes Dokument ist; wenn das, was sich im Film niederschlägt, ganz andere Aspekte unserer Realität mit sich bringt, zum Beispiel des alltäglichen Lebens, der Kleidung, des Mobiliars, der Art, wie sich Menschen bewegen, wie sie sprechen, Interaktionen der Körper, dann könnte genau dies das Dokumenthafte am Film sein, die Spur des Lebens. Soll sich dieses Leben in den Filmen als geschichtsträchtig erweisen, muß natürlich auch eine ganz andere Methodik entwickelt werden, um dies faßbar und erzählbar zu machen. Hierfür sind die Impulse aus der feministischen Theorie und der *Gender Theory* von nicht zu unterschätzender Bedeutung – also, Dis-

kussionen, die nicht unbedingt vom Film ausgegangen sind, die aber rückwirkend gerade im Film ein unwahrscheinlich reiches Primärmaterial finden. Da haben sich neue Perspektiven auch für die Filmgeschichtsschreibung ergeben, die Filmgeschichte als Kulturgeschichte zu betreiben. Das ist natürlich nicht so neu, wie man manchmal denkt. Auch anderswo wird die Phänomenologie wiederentdeckt, und in den Schriften grundlegender Theoretiker der ersten Generation, nehmen wir Balázs, Kracauer, Panofsky oder Arnheim, finden sich zur ‚Oberfläche‘, zur Ikonologie der Massenkultur, zur Physiognomie im Bewegungsbild, zum Raum- und Zeitgefühl des Körpers höchst aufschlußreiche Überlegungen. Trotzdem ist es interessant, daß der neue Blick auf die Geschlechter, den Körper, die Hülle und Verkleidung aus den *Feminist* und *Cultural Studies* kommt, denn damit werden solche historisch wichtigen Kategorien wie ‚Stil‘ oder ‚Stilwille‘ aus ihrem Idealismus bzw. Formalismus geholt, und als *life-styles*, *revolt into style* oder *self-fashioning* auch in den konkreten Zusammenhang mit der Moderne unserer vom Design bestimmten Konsumgesellschaften gebracht, einer Verbindung, die für den Film und das Kino gewiß ebenso bestimmend ist wie die Verbindung mit der Kunstgeschichte.

CB: Die Kategorie des *Film style*, wie sie von der *New Film History* postuliert wird, die sich auf industrielle Produktionsweisen bezieht, könnte man auf das deutsche Autorenkino aber doch kaum anwenden.

TE: Das deutsche Autorenkino, ganz brutal gesagt, ist natürlich ein von der Kulturindustrie aufgewertetes ‚Kino zum Selbermachen‘. Der Neue deutsche Film, wie

wir ihn jetzt bezeichnen, hatte keine industrielle Basis, deshalb auch die große Zahl der sogenannten Eintagsfliegen, der Regisseure, die bloß einen einzigen Film machen und nie ein Werk aufbauen konnten.

Der Neue deutsche Film tat sich gegenüber einem nationalen und internationalen Publikum teilweise mit Qualitäten hervor, die nicht den Qualitätsnormen der sogenannten professionellen Filmproduktion entsprachen, wie man sie vom amerikanischen und zum Teil auch französischen Film her gewohnt war. Deshalb ein anderer Blick auf die Produktionsbedingungen, das Förderungssystem, die Personalunion zwischen Autor, Produzent und Drehbuchschreibern, und auf die Themen, die der Neue deutsche Film aufgegriffen hat, nämlich die deutsche Geschichte, die Frauenbewegung, die deutsch-amerikanischen Beziehungen. Obwohl man da wiederum sehen kann, daß der Neue deutsche Film erst mit seiner Beschäftigung mit der deutschen Geschichte – vor allem mit der Periode des Nationalsozialismus und seinen Nachwirkungen – einen internationalen Status bekommen hat, mit Filmen wie *Die Blechtrommel*, *Die Ehe der Maria Braun*, *Deutschland, bleiche Mutter* und so weiter. Auch da könnte man sagen: Erst als sich der deutsche Film wieder an Stars wie Mario Adorf oder Klaus Kinski heranwagte oder sich Stars selbst herangezogen hatte – wie Hanna Schygulla – und sich auch wieder einem Genre näherte (dem Melodram, dem Antikriegs-Kriegfilm wie *Das Boot*), fand er wieder ein internationales Publikum. Obwohl sich der Neue deutsche Film in sehr vielem ganz bewußt vom Kommerzkino absetzte und obwohl

er den Vorteil hatte, daß die Rezeptionsgegebenheiten eines Autorenkinos schon bestanden, dank der *Nouvelle Vague* und der Arbeit der französischen Kritiker über den Hollywoodfilm, hat er erst, als wieder sogenannte kommerzielle Show-Werte mitspielten, „zu sich selbst gefunden“ – was allerdings trotzdem auf längere Sicht nicht sehr weit über ein Minoritätenkino für amerikanische „Campus-Audiences“ hinausgegangen ist. Man müßte sich die Filme vielleicht im Hinblick auf den anderen, gerade besprochenen Stilbegriff noch einmal ansehen.

CB: Dieses ‚historisierend-relativierende‘ Vorgehen erlaubt Ihnen als Filmwissenschaftler aber auch, gleichzeitig dem Paradigmenwechsel der *New Film History* zu folgen und den Autorenbegriff dennoch nicht ganz über Bord zu werfen.

TE: Im Zusammenhang mit dem Weimarer Film war das fast eine Notwendigkeit aus der Quellenlage heraus, aber auch ein Bedürfnis meinerseits, zu zeigen, wie man ein Autorenkino neu interpretieren kann: Was mich an den Filmen von Murnau, Pabst, Lang und anderen interessiert hat, war zum Beispiel in bezug auf die Narrativität die Frage, warum im sogenannten expressionistischen deutschen Film die Technik des Schuß-Gegenschuß so selten ist, warum die Geschichten anders erzählt werden. Der Corpus der kanonischen Texte hat sich auch im Laufe der Zeit verändert, durch Filme wie *Die Brüder Schellenberg* oder andere Filme, zum Beispiel *Schloß Vogelöd* von Murnau, der eigentlich nicht zu den Klassikern gehört, oder *Phantom*. Die Kriterien, die ich an den Weimarer Film angelegt habe, kommen aus der Perspektive der Neuen Filmgeschichte, die sich auch

für Normen und Divergenzen interessiert, die sie international sucht. Eine Spezifizierung des Weimarer Kinos habe ich dann aus Merkmalen abgeleitet, die mit der politischen Geschichte nur indirekt in Verbindung gebracht werden können, die uns jedoch den Blick für intertextuelle, medienübergreifende und komparatistische Züge eröffnen, die bei klassischen Filmgeschichten wie Kracauer oder Eisner überhaupt nicht berücksichtigt werden.

CB: Interessant ist, daß von klassischen Texten der Kunstgeschichte und Kunsttheorie Impulse kommen, wenn man etwa die Relektüre von Aby Warburg oder Panofsky berücksichtigt, was etwa für ein Interesse an Fragen der Ikonographie spricht.

TE: Es ist aber auch interessant, daß die Kunstgeschichte wichtige Impulse aus der Filmtheorie erfahren hat: Ich denke an Norman Bryson, an Mike Bal oder Griselda Pollock, die alle wichtige Einblicke aus der Filmgeschichte und Filmtheorie bezogen haben. Insofern steht Filmgeschichte immer auch in einer Wechselbeziehung zu dem, was in der Gegenwart, sei es an aktuellen Fragen auftaucht, z. B. die Fragen des Körpers und der Geschlechtlichkeit oder die Frage der neuen Technologien und Medien, der Simulation, der digitalen Bilder, sei es durch andere Kunstformen und Praktiken – Installationen, Videokunst, Websites. In dieser Hinsicht stellt Filmgeschichte, mehr vielleicht als andere Formen der Geschichtsschreibung, immer auch eine Archäologie möglicher Zukunften dar. Das dynamische Element der Forschung ist genau diese Wechselbeziehung zwischen Geschichte und einer Archäologie. Die Archäologie be-

zieht sich immer ganz speziell auch auf eine Gegenwart.

CB: Ich möchte nochmals auf die Kategorie des nationalen Kinos zurückkommen. Es ist ja interessant, daß die „alte“ Filmgeschichtsschreibung, die von einzelnen Autoren verfaßten Filmgeschichten, trotz neuer Erkenntnisse weiter existiert, gerade in Zusammenhang mit nationalen Filmgeschichten, die in den letzten Jahren im Zuge der Jubiläen geradezu Hochkonjunktur hatten. Dies betrifft besonders auch kleine Länder, in denen es keine entwickelte Filmindustrie gibt.

TE: Kleine Länder sind natürlich, solange es die traditionelle Filmgeschichtsschreibung mit den Meisterwerken und spezifischen Stilen gab, sehr schlecht weggekommen, denn sie hatten da anscheinend weniger zu bieten. Wenn man aber den Perspektivenwechsel unternimmt und sagt, daß Filmgeschichte zu einem guten Teil auch Kinogeschichte, das heißt, Rezeptionsgeschichte ist, dann ergibt sich natürlich für jedes Land eine eigene Filmgeschichte. Es fällt dann in den Bereich der Mentalitätsgeschichte zu fragen, wie bestimmte nationale Mythen und Stereotypen über die audiovisuelle Repräsentation zu einer Art „zweitem populären Gedächtnis“ werden. Nehmen wir den österreichischen Film als Beispiel: Da ist für einen Nicht-Österreicher, aber auch für den österreichischen Fremdenverkehr ein Film wie *Der dritte Mann* vielleicht fast so wichtig wie *Sissi*, als Dokument einer nationalen Filmgeschichte. Insofern ist es nicht verwunderlich, daß im Aufwind der Neuen Filmgeschichte – auch ganz unabhängig von Jubiläen – nationale und lokale Filmgeschichte betrieben wird. Fast jede Stadt erachtet es heute

für wichtig, ihre eigene Architekturge-
schichte, aber auch ihre Kinogeschichte
zu haben – eine Geschichte der vom
Kino mitbestimmten Öffentlichkeit. Inso-
fern ist es nicht nur legitim, sondern auch
notwendig, wenn wir einerseits feststellen
können, wie rasant sich das Kino schon in
den ersten zehn Jahren ausgebreitet hat,
wie kongruent in gewisser Weise die Re-
zeptionsgeschichten sind, wie sie aber an-
dererseits auch divergieren können: Die
Kinogeschichte von Berlin ist vielleicht
doch anders als die von München oder
Wien. Es geht auch darum, inwieweit
Filme, die in Großstädten erfolgreich wa-
ren, auf dem Land nicht erfolgreich waren
und umgekehrt. Diese Erkenntnisse sind
ein notwendiger Schritt, um mithilfe auch
empirischer Befunde eine Mentalitätsge-
schichte und eine Geschichte des Imagi-
nären des Kinos zu entwickeln. Jubiläen
sind nun wieder die Gelegenheiten, bei de-
nen die öffentliche Hand auch willens ist,
in etwas zu investieren, was unter den in
Europa gegebenen Forschungsbedingun-
gen fast nicht mehr finanzierbar ist, denn:
Filmgeschichte schreiben ist teuer.

CB: Sind die Filmgeschichten „alter“
Prägung nicht dennoch interessant, etwa
für die Lehre an Universitäten, wo sie
auch kritisch gelesen werden können?

TE: Für die Lehre sind die Ein-Mann-
oder Ein-Frau-Filmgeschichten eher ziem-
lich unbrauchbar. Aber es gibt dafür einen
Markt, insofern wird die „alte“ Filmge-
schichte nach wie vor ihre Berechtigung
haben. Man kann nur hoffen, daß die,
die es sich zutrauen, sogenannte „Ge-
schichtenerzähler“ des Kinos zu sein, sich
genügend bei den nun nicht mehr über-
sehbaren Spezialisierungen und Differen-
zierungen der Filmgeschichten informie-

ren, daß das, was sie als Geschichten
erzählen, sich nicht durch offensichtliche
Fehlkonstruktionen oder allzu abenteu-
erliche ideologische Verbrämungen dar-
stellt, sondern sich eher durch die Aus-
wahl und Akzentsetzung von der fachspe-
zifischen Forschung unterscheidet.

CB: Ist es nicht symptomatisch, daß etwa
auch David Bordwell, der vor vielen Jah-
ren gemeinsam mit Janet Staiger und Kri-
stin Thompson ein Buch über das *Classi-
cal Hollywood Cinema* veröffentlicht hat,
das letztlich auch eine Form von Ge-
schichtsschreibung betreibt, sich nun in
Mikrobereichen bewegt, den „Film Style“
als verifizierbare Kategorie untersucht?
Ist dies ein Effekt der Neuen Filmge-
schichtsschreibung?

TE: David Bordwell und Kristin Thomp-
son haben da schon eine Sonderstellung.
Sosehr unterscheidet sich das, was sie
zusammen im *Classical Hollywood Ci-
nema*, und das, was Bordwell nun in sei-
ner *History of Film Style* macht, wenn
ich es richtig begriffen habe, nicht von-
einander. Denn auch im *Classical Holly-
wood Cinema* haben sie sich schon darum
bemüht, mikrohistorisch zu arbeiten: Sie
hatten ja die berühmte Auswahl, die
Blindwahl von hundert Filmen, und ihre
Einsichten in Filmform aus diesem Sam-
ple bezogen. Wenn sich Bordwell nun mit
der Geschichte des Schuß/Gegenschuß
beschäftigt, so ist es absolut im Sinne sei-
ner Methode des Neoformalismus. Wenn
sich andererseits Kristin Thompson wie
letzthin um die Expressivität des frühen
Filmes bemüht, geht es auch für sie wie-
der um neoformalistische Kriterien der
Norm und der Abweichung. Insofern sehe
ich diese Arbeiten, ob sie nun filmästhe-
tischer Natur sind, sich auf Filmautoren

wie Ozu, Dreyer oder Eisenstein beziehen oder groß angelegte Bücher wie *Film Art* sind, in sich methodisch sehr kohärent. Sie sind amerikanisch, indem sie das Hollywoodkino eigentlich implizit zur Norm machen, wodurch dann alles andere zur Abweichung wird, was natürlich ein sehr amerikazentrisches Bild der Filmästhetik ist.

CB: Ich wollte schließlich nochmals zurück auf den Raum kommen, in dem die filmische Projektion stattfindet, und der gerade auch dann berücksichtigt werden müßte, wenn es um Fragen der Rezeption in Zusammenhang mit Ästhetik geht. Die „Aura“ des Films ist ja zunächst durch das Fernsehen, dann durch den Videorecorder und nun durch die neuen Technologien zumindest transformiert worden. Dies müßte ebenso in den Forschungen berücksichtigt werden.

TE: Man dachte ja noch vor zwanzig Jahren, daß das Kino tot sei. Daß das Fernsehen und das, was folgte, das Kinoerlebnis überflüssig machen würden. Das hat sich als großer Irrtum herausgestellt. Nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, denn die Kinoproduktion eines Films ist immer noch das, was das Kinoprodukt einem Publikum zugänglich machen kann. Das hat man die *billboard-function* des Kinos genannt: das Aufbereiten weiterer Verwendungszwecke und Zirkulationssphären der Medienwelt für die fetischisierte Ware. Andererseits hat aber das Kinoerlebnis wieder einen ganz neuen Stellenwert in der heutigen Kultur bekommen. Es ist tatsächlich etwas, von dem ich sagen würde, daß es auch ein soziales Raumerlebnis ist, unterstützt durch die neuen Tontechnologien, die den Kinoraum wieder neu kodiert haben als gleich-

zeitig einen Innen- und Außenraum, sozusagen ein öffentliches Walkman-Erlebnis. Das heißt, daß gerade der heutige Hollywoodfilm ein Raum-, Körper- und Gemeinschaftserlebnis vermittelt, in dem die Grenzen zwischen außen und innen, zwischen publik und privat, wie auch die Grenzen zwischen psychologisch und motorisch in Frage gestellt werden. Darin liegt eine enorme ästhetische Herausforderung, die merkwürdigerweise das amerikanische Kino wesentlich mehr auszuschnüpfen in der Lage ist. Nicht zuletzt aufgrund der Bereitschaft eines doch erstaunlich risikofreudigen Teils Hollywoods, die neuen Technologien zu nutzen. CB: Hier sind doch aber eher ästhetische Fragen angesprochen denn empirische Fragen der Rezeption.

TE: Für mich ist das Faszinierende am neuen Hollywoodkino, daß es tatsächlich trotz des riesigen ökonomischen Aufwands und der Tatsache, daß ein großer Teil des Budgets für Werbung und Merchandising verwendet wird, eine genuin ästhetische Dimension gibt, die wir als Filmwissenschaftler ernst nehmen können und müssen: nämlich, daß in diesem Raum- und Kinoerlebnis das, was wir Rezeptionshaltung nennen, die ästhetische Haltung *par excellence*, nämlich das Nähe-Distanzverhältnis, ganz neu definiert und differenziert wird. Da bin ich der Meinung, daß wir als Filmwissenschaftler etwas zur Erklärung unserer heutigen Medienwelt beitragen können, die vielleicht kein anderer Zweig der Kulturwissenschaften so leisten kann.