

Paul Kusters

New Film History

Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft¹

Ein Verständnis der Filmgeschichte entwickelt sich denn auch maßgeblich aufgrund der Bemühungen, die Motive, Möglichkeiten und Einschränkungen derjenigen zu verstehen, die sie zu ordnen versuchen. Und mit denselben Mechanismen, mit denen sie sich als Historiker ihren Forschungsgegenständen zuwenden, können auch ihre Leistungen als Forschungsobjekt betrachtet und als solche gedeutet und erklärt werden (Michel Hamel 1991 a, 119).

The analysis of any form of intellectual inquiry must distinguish among three different things: the enabling presuppositions; the logical structure of the theory; and the method whereby the theory is constructed, tested and criticized (David Bordwell 1983, 5).

Seit den sechziger Jahren äußern sich Filmhistoriker regelmäßig auf einer Meta-Ebene zur Historiographie des Films. Ihr Kommentar bezieht sich vor allem auf ältere, "klassische" Werke zur Filmgeschichte. Darüber hinaus formulieren und diskutieren sie aber auch eigene Standpunkte und Ansätze. Anhand ihrer Veröffentlichungen² läßt sich ein Paradigma der Film- und Kinogeschichtswissenschaft³ untersuchen, das seit etwa zehn Jahren immer wieder

1 Dieser Text ist eine Bearbeitung meiner Abschlußarbeit *Der Revisionismus als wissenschaftliches Paradigma. Eine Untersuchung der revidierten Auffassungen zur und der Grenzen von Film- und Kinogeschichtsschreibung*. Katholieke Universiteit Nijmegen 1993. Für die Bearbeitung wurden die wertvollen Hinweise von Jörg Frieß und Hans Veenkamp dankend berücksichtigt.

2 Natürlich formen nicht nur Veröffentlichungen ein Gedankengut. Die Spuren anderer Kommunikationsformen - man denke z.B. an Interviews mit Beteiligten, Vorträge oder Vorlesungsmitschriften - sind allerdings nur mühsam auffindbar. Diese Untersuchung hat sich dafür entschieden, sich auf die veröffentlichten Texte zu beschränken.

3 In Anlehnung an eine Unterscheidung von Christian Metz schlägt Elsaesser vor, von "Kino" [*cinema*] anstatt von "Film" zu sprechen. "[T]he cinema is a complex [...] phenomenon: films are merely one manifestation of the working of the system as a whole [...]" (1986, 247). Im folgenden umfassen die Begriffe "Filmgeschichte",

als *New Film History* bezeichnet wird (vgl. Lagny 1988, 76; Hicketier 1989, 9f; Elsaesser 1986, 247). Im folgenden werden die wichtigsten Konzepte und Funktionsweisen dieses Paradigmas untersucht.⁴ Das dabei verwendete Denkmodell orientiert sich an den theoretischen Auffassungen von Thomas S. Kuhn, wie sie in seinem Buch *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (1976) dargelegt wurden, denn das zentrale Forschungsprojekt der *New Film History* – der Revisionismus – definiert und (re)konstruiert sich in Opposition zu "klassischen" Werken und zu "einer klassischen Methode" (vgl. Hommel 1991a, 136f). Obgleich die untersuchten historiographischen Modelle – etwa von Grau, Ramsaye, Mitry, Sadoul, Knight und Mast⁵ – relativ unterschiedlich sind, werden sie alle als "klassisch" bezeichnet. Eine Untersuchung des Revisionismus bietet deshalb die Chance, nicht nur einen spezifischen Blickwinkel auf einen relativ umfangreichen Bestand älterer Ansätze kennenzulernen. Die Analyse kann darüber hinaus auch etwas über eine Entwicklungslinie der zeitgenössischen Filmgeschichtsschreibung in Erfahrung bringen.

Kuhns wissenschaftliche Revolutionen

In seiner Studie zum "Auftauchen" neuer Paradigmen bietet Kuhn ein Denkmodell an, das in der nachfolgenden Analyse als Heuristik verwendet wird.⁶ Den Begriff "Paradigma" definiert Kuhn an verschiedenen Stellen seines Buches: Paradigmen sind "allgemein anerkannte wissenschaftliche Leistungen, die für eine gewisse Zeit einer Gemeinschaft von Fachleuten maßgebende Probleme und Lösungen liefern" (Kuhn 1976, 10).

4 "Filmgeschichtsschreibung" und "Filmhistoriographie" beide Aspekte. Dort, wo Film oder Kino gemeint sind, ist diese Abweichung gekennzeichnet. Andere historiographische Modelle werden hier nicht thematisiert, wiewohl sie auch Ideen des neuen Paradigmas verwenden; vgl. z.B. die narratologischen Analysen von Gaudreault und Gunning oder die Versuche von Ferro, Fledelius, O'Connor und Sorlin, Filme als historische Quellen zu nutzen, oder die geschichtsphilosophischen Arbeiten von Deleuze.

5 Zu Grau und Ramsay vgl. Allen 1982; Allen/Gomery 1985, 51-60; zu Mitry und Sadoul vgl. Lagny 1988, 73ff; Hommel 1991a, 143ff; zu Knight und Mast vgl. Greenberg 1982/83, 5-9; Hommel 1991, 138-143. Musser (1991, 230) nennt außerdem C.M. Hepworth (1887) *Animated Photography. The ABC of the Cinematograph. A Simple and thorough Guide to the Projection of Living Photographs, with Notes on the Production of Cinematograph Negatives*. London: Hazell, Watson & Viney. Erwähnenswert ist auch F.A. Talbot (1912) *Moving Pictures. How They Are Made and Worked*. London, Philadelphia: Heinemann, J.B. Lippincott Company.

6 Allen und Gomery kommentieren die Ausgangspunkte von Kuhn; vgl. 1985, 13.

Einige anerkannte Beispiele für diese wissenschaftliche Praxis fungieren als Vorbilder, "aus denen bestimmte festgefügte Traditionen wissenschaftlicher Forschung erwachsen" (ibid., 25). Das Paradigma ist eine "konkrete wissenschaftliche Leistung" (ibid., 26), die zwei Merkmale aufweist: eine beständige Gruppe von Anhängern und eine ausreichende Zahl ungelöster Probleme (vgl. ibid., 25). Es ist "ein Objekt für weitere Artikulierung und Spezifizierung unter neuen oder strengeren Voraussetzungen" (ibid., 37).

Aufgrund der (revolutionären) Veränderungen in den (Natur-) Wissenschaften gelangt Kuhn zu der Auffassung, daß erst dann wieder ein wissenschaftlicher Status erreicht sei, wenn das alte Paradigma durch ein neues ersetzt worden ist. Diese Auffassung kann auch für die Untersuchung der zeitgenössischen Filmgeschichtsschreibung fruchtbar gemacht werden, verfolgen ihre theoretischen Konstruktionen doch das Ziel, sich von einem Ideengut, das früher relevant war, abzusetzen. Die neue Filmgeschichtswissenschaft erarbeitet sich einen Raum, in dem "Wissenschaft" aufs Neue Gestalt annehmen kann. Die bereits erwähnten Kommentierungen und Diskussionen lassen sich als Anzeichen dieses Paradigmenwechsels verstehen.⁷

Die "Revisionisten" beschreiben in ihren Publikationen zwei Konzepte: ein revisionistisches und ein klassisches Konzept, wobei das klassische Ideengut eine *Rekonstruktion* darstellt. Die folgende Untersuchung greift die Gegenüberstellung von "Altem" und "Neuem" auf, um den Revisionismus verstehbar zu machen. Die Begriffe "wissenschaftlich" und "nicht-wissenschaftlich" stehen dabei im Mittelpunkt. Zahlreiche Teilaspekte lassen sich unter diesen beiden Kategorien subsumieren: Makro- versus Mikrogeschichte, die Konzeption des Geschichtsverlaufs (linear versus nicht-linear), die Darstellungsweise (narrativ versus nicht-narrativ), die Quellenproblematik, *great man theory* versus Individuum im historischen Kontext. Es entsteht eine Reihe binärer Paare.

Die Übergangsphase

Kuhn unterscheidet nur eine Übergangsphase: die Revolution (=Krise). Faktisch zerfällt diese Phase in drei Teile: eine Phase vor der Krise, in der, eine Anomalie festgestellt wird, die Krise selbst und eine Phase nach der Krise, vor der Stabilisierung des neuen Paradigmas. "Es gibt da keine scharfe Trennungslinie. Vielmehr lockert die Krise [...] die Regeln des normalen Rätsellösens in einer Weise,

7 Im Rahmen dieser Untersuchung wird Kuhns Paradigmenkonzept modifiziert, da sich Kuhns Schlußfolgerungen nicht ohne weiteres auf die Geschichtswissenschaft übertragen lassen.

daß letztlich ein neues Paradigma auftauchen kann" (1976, 93). In jeder Phase verändert sich das Paradigma. Es muß sich nicht grundlegend wandeln, auch in Teilbereichen können sich (kleine) Revolutionen ereignen. Für die Unterscheidung der Paradigmen sind vor allem der Übergang und die "Grenzüberschreitung" bedeutsam.

Ein Paradigma zeichnet sich dadurch aus, daß es sich mit der Zeit ausdifferenziert. Um mit Problemen und Fragen besser umgehen zu können, vergrößert es seine Reichweite und beschreibt die Phänomene detaillierter. Nur langsam und stufenweise wächst das Bewußtsein, daß "ein existierendes Paradigma aufgehört hat, bei der Erforschung eines Aspekts der Natur, zu welchem das Paradigma selbst den Weg gewiesen hat, in adäquater Weise zu funktionieren" (ibid., 104). Im Laufe der Untersuchung gelangt man zu der Einsicht, daß neue Daten notwendig sind, um Fragen zu klären, die im Rahmen des bestehenden Paradigmas nicht mehr zu beantworten sind. Hier kann eine Veränderung des Paradigmas ansetzen.

Während des Übergangs, also der "wissenschaftlichen Revolution", wird "ein älteres Paradigma ganz oder teilweise durch ein nicht mit ihm vereinbares neues ersetzt" (ibid., 104). Was im alten Paradigma als eine Anomalie verstanden wurde, wird im neuen zur Gesetzmäßigkeit. Das Alte und Neue sind nicht "logisch vereinbar" (ibid., 110). Die "Gegensätze zwischen aufeinanderfolgenden Paradigmata [sind] ebenso notwendig wie unversöhnbar" (ibid., 115). Hommel fügt hinzu, daß

[...] die klassische Filmgeschichtsschreibung nicht als ein primitiver Vorläufer der revisionistischen Geschichtsschreibung betrachtet oder die zeitgenössische – viel wissenschaftlichere – Herangehensweise als die einzig richtige verstanden werden darf (1991b, 42).

Es gehe um unterschiedliche Erkenntnisse. Letztlich kann auch die gegenwärtige Dominanz einer *New Film History* andersartige Entwicklungen nicht ausschließen.

Der Revisionismus hat im Bereich der Wissenschaften den Platz der klassischen Ansätze eingenommen. Letztere ist nicht verschwunden, erhielt aber das Etikett "unwissenschaftlich" (was der Analyse der "klassischen Methode" nicht widerfahren ist). Der Revisionismus vertritt Auffassungen, die sich mit denen der älteren Modelle als unvereinbar erweisen. "Man kann sich zwar vorstellen, daß die älteren wissenschaftlichen Theorien logisch in den auf sie folgenden enthalten sind, aber historisch hat das wenig für sich" (Kuhn 1976, 110).

Allerdings zollt der Revisionismus den Auffassungen der klassischen Filmgeschichtsschreibung Tribut. Sie bilden die Grundlage, auf der eine *Rekonstruktion* des Fachgebietes stattgefunden hat (vgl. ibid., 24 u. 118f).

Die Möglichkeiten eines revisionistischen Modells zeichnen sich implizit schon in der Rekonstruktion der klassischen Auffassungen ab. Die Art und Weise, wie der Revisionismus sie verwendet, nämlich als *repoussoir*, scheint diese Einschätzung zu bestätigen:

Da neue Paradigmata aus alten geboren werden, schließen sie gewöhnlich vieles vom Vokabular und der Ausrüstung ein – sowohl begrifflich wie auch verfahrensmäßig –, was vom traditionellen Paradigma vorher bereits verwendet wurde (ibid., 160).

Dies gilt strenggenommen nicht für die revisionistische Verfahrensweise, definiert sie sich doch gerade in Opposition zu den klassischen Auffassungen, was vor allem in der von ihr verwendeten Terminologie zum Ausdruck kommt. Nichtsdestotrotz überlappen sich zahlreiche Aspekte – das "Klassische" ist also weiterhin erkennbar. Die Analyse des Revisionismus wird zeigen, welche Methode sich aus seinen Ideen entwickeln und welche Fragen er zukünftig an die Forschenden richten könnte.

Weiter unten wird ein Schema skizziert, das den Konsolidierungsprozeß, den das Begriffssystem einer "normalen Wissenschaft"⁸ durchläuft, zumindest teilweise abbildet. Zur Veranschaulichung dieses Prozesses können Lehrbücher herangezogen werden, denn die Leistungen des Paradigmas werden

[...] in wissenschaftlichen Lehrbüchern, für Anfänger und für Fortgeschrittene, im einzelnen geschildert, wenn auch selten in ihrer ursprünglichen Form. Diese Lehrbücher legen das anerkannte Theoriegebäude dar, erläutern viele oder alle ihrer erfolgreichen Anwendungen und vergleichen diese Anwendungen mit exemplarischen Beobachtungen und Experimenten (ibid., 25).

Einige Beispiele aus der filmhistoriographischen Praxis lassen sich bereits anführen, Allens und Gomerys *Film History: Theory and Practice* (1985), Hommels *Filmgeschiedschrijving* (1991a; 1991b), Lagnys *De 'histoire du cinéma. Méthodique et histoire de cinéma* (1992) und Engells *Sinn und Industrie. Einführung*

8 Dieser Begriff geht auf Kuhn zurück, der die "normale Wissenschaft" als eine Forschung definiert, "die fest auf einer oder mehreren wissenschaftlichen Leistungen der Vergangenheit beruht, Leistungen, die von einer bestimmten wissenschaftlichen Gemeinschaft eine Zeitlang als Grundlagen für ihre weitere Arbeit anerkannt werden" (1976,25).

in die Filmgeschichte (1992). Folgt man Kuhns Argumentation, so hat eine akademische Anerkennung des Fachgebiets also bereits stattgefunden.

Ursachen und Folgen

Eine der drei wichtigsten Ursachen für den Paradigmenwechsel ist die Institutionalisierung von Forschung und Filmgeschichtsschreibung. Seit dem Ende der sechziger Jahre ist die Filmgeschichtsschreibung in der akademischen Welt als eine selbständige Disziplin anerkannt. Andere, wissenschaftliche Anforderungen werden von nun an gestellt. Bis zum Ende der sechziger Jahre wurde die Filmgeschichtsschreibung stark von den Vorstellungen des neunzehnten Jahrhunderts, insbesondere von denjenigen der Kunstgeschichte und Ästhetik geprägt.⁹ Nun läßt man sich von Auffassungen leiten, die in Frankreich (Annales-Schule und später Michel Foucault), England (E.P. Thompson) und Amerika (Hayden White) entstanden sind. Die zweite Ursache für die Entstehung und Konsolidierung des Revisionismus leitet sich aus den veränderten Arbeitsbedingungen ab. Den Filmhistorikern stehen neue Quellen zur Verfügung, unter anderem weil sich das Verhältnis zwischen Wissenschaftlern und Filmarchivaren vor allem seit der Brighton-Konferenz verbessert (vgl. Bowser 1979; Gartenberg 1984). Die neuen filmtheoretischen Ideen – die dritte Ursache für den Paradigmenwechsel – führen zu einer Neubeurteilung alter Quellen; andere Fragestellungen und Untersuchungsinteressen erschließen der Forschung Quellen, die zuvor gar nicht genutzt wurden. Nicht zuletzt spielt auch ein verändertes (film-)historisches Bewußtsein eine wichtige Rolle (vgl. Hommel 1991a, 132-136 et passim).

Kuhn weist wiederholt darauf hin, daß der Versuch, die sich verändernden Aspekte im alten Paradigma zu situieren, für die Übergangsphase kennzeichnend ist. Es läßt sich in dieser Periode nicht mehr eindeutig bestimmen, was dem alten und was dem neuen Paradigma zuzuordnen ist. Der Paradigmenwechsel vollzieht sich nicht ohne den Widerstand der Verfechter des alten Paradigmas, denn sie müssen feststellen, daß ihr Werk allmählich verdrängt wird.¹⁰

9 E. H. Carr weist in *What is History?* (1961, 22-24) darauf hin, daß sich schon am Ende des neunzehnten Jahrhunderts die geschichtswissenschaftlichen Auffassungen vor allem in Deutschland und England verändert haben. Sie beeinflussen jedoch erst viel später den eher populär ausgerichteten Diskurs der Filmgeschichtsschreibung.

10 Mitry, der zusammen mit Sadoul und Deslandes eine Sonderstellung in der klassischen Tradition einnimmt, sträubt sich in seinem Buch mit dem zutreffenden Titel *L'Ancien et le nouveau* vehement gegen die Vorwürfe der Revisionisten. Lounsbury entdeckte bei

In der normalen wissenschaftlichen Periode erscheinen Studien, die Elemente der klassischen Methode enthalten.¹¹ Kuhn bewertet diese Arbeiten als unwissenschaftlich. Auffällig ist allerdings, daß sie dennoch einen Beitrag zur Entwicklung des (neuen) Paradigmas leisten – eine Leistung, die ihre Veröffentlichung zu rechtfertigen scheint.¹² Abweichend von Kuhns Auffassung kann man diese Publikationen also nicht ohne Einschränkungen ein- oder ausschließen. Das Prädikat "wissenschaftlich" muß nuancierter vergeben werden. Und was die Filmgeschichtswissenschaft betrifft, so scheint hier der Gegensatz zwischen dem alten und dem neuen Paradigma nicht so groß zu sein, wie Kuhn es behauptet.

Die Entstehung eines neuen Paradigmas ist mit zwei Prozessen verbunden: *Konstruktion/Dekonstruktion* (Kuhn 1976, 95f u. 131 f) und *Widerstand* (ibid., Kap. VIII). Dekonstruktion impliziert auch "Verlust" (ibid., 220f), denn nicht jede Veränderung stellt ausschließlich einen Gewinn dar. Einige Qualitäten derjenigen Elemente, die dekonstruiert (und zugleich rekonstruiert) werden, gehen während des Paradigmenwechsels verloren, andere erhalten eine weniger prominente Position. Bemerkenswert ist, daß die Revisionisten den Verlust einer als Erzählung konstruierten, allumfassenden Filmgeschichtsschreibung bedauern und daß sie sich nach diesem historiographischen Modell ebenso zurücksehnen wie nach einem von Leidenschaft geprägten Verhältnis zum Film (vgl. Allen 1985,87; Hommel 1987, 38).

Ein Schema

Die wichtigsten Begriffe des revisionistischen Ansatzes werden im folgenden als Bestandteile binärer Paare vorgestellt. Das Schema entwirft eine Struktur, die seine theoretischen Ausgangspunkte erklärt. Die Beschreibung des "Unwissenschaftlichen" (sprich: des Klassischen) erläutert, wogegen sich die Revisionisten wenden, worauf sie sich beziehen, welche Alternative sie gefunden haben und aus welchem Grund sie sie verwenden. Das Schema ist nicht vollständig ausgearbeitet, denn es soll nur ein Prinzip veranschaulichen.

den Historikern Dyer McCann und Everson einen vergleichbaren Widerstand (vgl. 1980, 50-54).

11 Lagny verweist zum Beispiel auf die positivistischen Geschichtsauffassungen des neunzehnten Jahrhunderts, die für die Filmgeschichtsschreibung noch immer eine Rolle spielen; vgl. 1989,6; vgl. auch Hommel 1991a, 1 62f.

12 Beispielsweise Barry Salts *Film Style and Technology* (1983); Noël Burch *Life to Those Shadows* (1990); Michael Chanans *The Dream that Kicks* (1980) und Gordon Hendricks *Origins of the American Film* (1972).

Jeder Begriff ist in ein Begriffsfeld eingebettet, wobei die Begriffe wechselseitig miteinander verbunden sind und im Rahmen einer filmhistorischen Untersuchung verschiedene Beziehungen untereinander eingehen können. Des weiteren ist zu beachten, daß die Begriffe "wissenschaftlich" und "unwissenschaftlich" bzw. "nicht-wissenschaftlich" die bei den Gruppen insgesamt umfassen. Als zeitgenössischer Filmhistoriker ist man nicht dazu verpflichtet, einem Konzept zu folgen; das Schema ist nicht präskriptiv gemeint. Ein Revisionist wird jedoch versuchen, allen "wissenschaftlichen" Begriffen Rechnung zu tragen. Nur so besteht für ihn die Möglichkeit, seine Forschung innerhalb der "normalen" Wissenschaft, also innerhalb des Paradigmas der neuen Filmgeschichtswissenschaft zu situieren.

<i>klassisch</i>	<i>revisionistisch</i>
nicht-wissenschaftlich	wissenschaftlich
Makro-Geschichte	Mikro-Geschichte
linear	nicht-linear
narrativ	nicht-narrativ
"Quellen"	Quellen
"great man theory"	Individuum im Kontext

Nicht-wissenschaftlich versus wissenschaftlich

Nicht - wissenschaftlich

"A complete innocence of historiography with an utter disregard for the normal conventions of scholarship" (Buscombe 1979, 11).¹³ Diese Typisierung scheint für viele filmhistorische Werke zutreffend zu sein. In der (kunsthistorischen) Vorgabe, Film als Kunst zu betrachten, liegt eine Ursache für diese Kennzeichnung: Der Künstler und das (Meister-) Werk sollen im Mittelpunkt stehen, und eine Untersuchung des Kontextes, in dem das Werk entstehen konnte und in welchem der Künstler (ein Genie, eine Person mit Weitblick, ein Visionär) agierte, erscheint überflüssig. Eine derartige Auffassung führt unvermeidlich zu Reduktionen: Die Phänomene werden isoliert, und die Filmgeschichte geht in einer Geschichte der Meisterwerke, Erfindungen und Biographien auf. Aus Mangel an eigenen filmhistorischen Theorien und Methoden griff die nicht-wissenschaftliche Filmgeschichtsschreibung auf die Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und

13 Buscombe kommentiert mit diesem Satz Eversons *Silent Film* (1978).

Geschichtswissenschaft des neunzehnten Jahrhunderts zurück (vgl. Hickethier 1989, 17f).

Da eine Auseinandersetzung mit möglichen Methoden und Konzepten der Historiographie des Films noch aussteht, zieht man äußerliche Gliederungskriterien legitimer Wissenschaftsdisziplinen heran und übernimmt beispielsweise von der Geschichte die Chronologie, welche eine kontinuierliche und kausale Abfolge der Entwicklungsstufen gewährleisten soll, und von der Literaturwissenschaft die Einteilung in Rubriken wie Autor und Werk (Jutz/Schlemmer 1989,62).

Filmgeschichte wird zur Geschichte der Evolution einer Kunstgattung. Dies führt für gewöhnlich zu einer Ansammlung ästhetischer Urteile und Generalisierungen, zu Klassifizierungen und Periodisierungen, die in einer erzählerischen Form dargeboten werden. Ökonomische, soziale und technologische Faktoren sind von einer untergeordneten Bedeutung. Filmgeschichte bedeutet Aufzählen von Fakten, die als Ursache- Wirkungskette miteinander verbunden sind. Alle Fakten scheinen wichtig zu sein. Empirismus und Archivismus sind häufig die Folgen (vgl. Allen/Gomery 1985, 7f; Straw 1980, 12).

Der Mangel an diskursiver¹⁴ filmgeschichtswissenschaftlicher Praxis kennzeichnet die Form, in der die "Filmgeschichtsschreibung" bis in die dreißiger Jahre hinein betrieben wird. Die "Filmhistoriker" arbeiten als festangestellte oder freie Journalisten sowie als Filmemacher, die sich gelegentlich mit "Filmgeschichte" beschäftigen.¹⁵

They [d.i. Grau und Ramsaye; P.K.] along with Benjamin Hampton and Lewis Jacobs, represent what we might call the amateur period in American film history – amateur in the sense that their work in film history was incidental to their activities as free-lance journalists, business men, or filmmakers. They did not see themselves primarily as film historians [...] (Allen 1982, 12).

Die Zielgruppe ihrer Publikationen ist nicht das akademische Publikum – ein Aspekt, der die Erzählformen der Texte beeinflusst. Es handelt sich größtenteils um Erzählungen des *showbiz*, um *success-stories*, die die Taten der "großen Männer" feiern, kurzum: Die Filmgeschichtsschreibung der ersten Periode ist eine

14 Allen bezieht sich mit dem Begriffspaar "diskursiv / Diskurs" auf Foucaults Texte; vgl. 1982, 5. Er verwendet es in einer Studie zum "populären Diskurs über Technologie" – einem Diskurs, der prägend war, als das "filmhistorische" Buch von Grau und Ramsaye erschien, und der dessen Inhalt merklich beeinflusste.

15 Grau arbeitete z.B. als *theatrical agent* und *free-lance journalist*, Ramsaye als *newspaper reporter* und *director of publicity*; vgl. Allen 1982, 5.

Aneinanderreihung von Anekdoten und Behauptungen, von denen die meisten nicht mehr überprüft werden können.

Die Filmhistoriker der "zweiten Generation" berufen sich oft ohne Einschränkungen auf die Generalisierungen und ästhetischen Urteile der "ersten Generation".¹⁶ Zwar sind diese Historiker wissenschaftlich ausgebildet, ihren Texten fehlt es jedoch an theoretischer Reflexion, Methodologie und kritischer Distanz. Die Generalisierungen der ersten Periode erlangen den Status von Fakten. Fehleinschätzungen und Mythen bleiben bestehen. Was diese Historiker noch am ehesten von ihren Vorgängern unterscheidet, ist der zeitliche Abstand, den sie zu den Primärquellen und zur zeitgenössischen Filmrezeption haben. Ihre "Filmgeschichten" wurden zu einem ernsthaften Problem, als die Filmgeschichte Unterrichtsgegenstand wurde und die alten, neu herausgegebenen Filmgeschichtsbücher unhinterfragt als Lehrmaterial verwendet wurden.

Wissenschaftlich

Ende der sechziger Jahre verändert sich der Status, den die Filmgeschichtsschreibung als diskursive Praxis besitzt. Sie erhält einen Platz im akademischen Bereich. Die meisten Filmhistoriker sind nun wissenschaftlich ausgebildet, beschäftigen sich ausschließlich mit filmgeschichtlichen Fragestellungen und publizieren überwiegend in Fachzeitschriften. Es entsteht das Bedürfnis nach einer methodisch kontrollierten Form der Historiographie, d.h. die Filmgeschichtswissenschaft muß von nun an den gleichen Anforderungen gerecht werden, die auch für die "normalen" Wissenschaften gelten. Allen und Gomery fassen diese Forderungen teilweise unter dem Topos "nonnarrative mode of historical writing" zusammen (1985, 47), ein Begriff, der dem in den Sozialwissenschaften gebräuchlichen Terminus "nonnarrative format for the presentation of research" entlehnt ist (vgl. Greenberg 1982/83, 8f; Mottram 1980,346).

Unter dem Einfluß der Entwicklungen, die in der Geschichtswissenschaft und Filmtheorie stattfinden, bildet sich ein theoretisches Konzept der Filmgeschichtsschreibung sowie eine eigene Forschungsmethodologie heraus. Neue Quellen werden entdeckt und rekonstruiert, alte und vernachlässigte Quellen wiederverwendet. Andere Zusammenhänge werden hergestellt, neue Interpretationen können sich durchsetzen. Filmgeschichte ist nicht länger ausschließlich die Geschichte der Filme und Filmemacher. Man erkundet einen

16 Dieser "zweiten Generation" gehören Historiker wie z.B. Knight an.

breiteren Blickwinkel, was zum einen in der Einbeziehung des Kinos, zum anderen in der Auffächerung des Untersuchungsgegenstands zum Ausdruck kommt. Es entstehen u.a. eine Geschichte der Vorführungspraxis (Musser 1984), eine Geschichte der Perzeption (Allen 1990, Lagny 1989) und eine Geschichte der audiovisuellen Kommunikation (Horak 1985). Die Idee *einer* umfassenden Geschichte wird fallengelassen, stattdessen unterscheidet man mehrere Geschichten, die gleichzeitig nebeneinander bestehen.

Film und Kinematographie werden nicht mehr als Filmkunst, sondern als ein offenes System verstanden, das von verschiedenen Faktoren' abhängig ist (vgl. Allen/Gomery 1985, 37). Die Ästhetik ist dabei nicht mehr dominierend, geht doch die Erforschung "des" Kinos davon aus, daß soziale, ökonomische, ästhetische und kulturelle Faktoren wirksam sind und sich wechselseitig beeinflussen. Das Kino wird in einen größeren Kontext gestellt. Strukturen und (generative) Mechanismen werden untersucht. Nicht der einzelne Film, Filmemacher oder die einzigartige Erfindung sind von Bedeutung. Die Aufmerksamkeit gilt den Entwicklungslinien und Folgeerscheinungen. Dieser Blickwechsel und das Ziel, die klassischen Filmgeschichten neu zu schreiben und ihre Fehler und Mythen zu revidieren (ohne die Bedeutung der klassischen Filmgeschichten dabei in Frage zu stellen): Diese beiden Aspekte sind von nun an kennzeichnend für die Filmgeschichtsschreibung.

Die Geschichtsschreibung beschränkt sich nicht mehr auf ein Zusammentragen und chronologisches Ordnen von Fakten. Filmgeschichtsschreibung heißt Beschreiben *und* Interpretieren. Das "Verstehen", so Usai, wird zum Ziel der Forschung: die Beantwortung der Fragen nach dem Was, Wie und Warum (vgl. Homme! 1987, 38 u. Dussen 1988, 84-87). "Die" Filmgeschichte wird als ein dynamisches Konstrukt verstanden, das ständig präzisiert und überprüft werden muß. Die Idee einer endgültigen, definitiven Geschichte wird fallengelassen, da man zum einen stets mit neuen Fakten rechnen muß, man sich andererseits aber auch bewußt ist, daß jede Generation eine eigene Geschichte schreibt.

Der Revisionismus

Mikrogeschichte

Die mikrohistorische Forschung beschränkt sich meistens auf einen bestimmten Aspekt oder eine bestimmte Erscheinungsweise des Kinos. Ein einzelnes Element wird 'unter die Lupe genommen' und verortet, indem man danach fragt, welche Kombination von Faktoren und Mechanismen das Phänomen hervorgebracht hat. Im

Rahmen einer kontextuellen Herangehensweise wird deutlich, auf welche Weise und aus welchem Grund ein Phänomen entstanden ist, in welchem Verhältnis es zu anderen Erscheinungen steht und welchen Einfluß es auf diese gehabt hat.

Zwar hat die *New Film History* einige Übersichtswerke hervorgebracht, bestimmend sind jedoch die Teilstudien, die überwiegend in Fachzeitschriften veröffentlicht wurden. Für diese Bevorzugung der *Mikrogeschichte* gibt es verschiedene Gründe.

Il n'est plus question de se lancer dans des histoires générales du cinéma non seulement à cause de l'ampleur croissante de la matière à traiter et de la polyvalence impossible qu'elle réclame des chercheurs, mais plus encore parce que des travaux de ce type ont tendance à reprendre des trajets et des découpes insuffisamment questionnés. Déjà, des études récentes ouvrent des voies plus étroites qui permettent de cerner des difficultés spécifiques et d'envisager de nouvelles perspectives (Lagny 1989, 18).

Usai ist der Meinung, dem gegenwärtigen Hang zur Mikrogeschichte läge die Einsicht zugrunde, daß die Darstellung einer umfassenden Filmgeschichte noch ausstehe (vgl. Hommel 1987, 37). Die Angst vor Verallgemeinerungen und das damit zusammenhängende Bestreben, dicht am Gegenstand zu bleiben, sind für Usai weitere Gründe. Darüber hinaus haben sich auch die Vorstellungen zur Periodisierung (und Klassifikation) geändert.

Film history must derive its general history from periodizations developed by each separate approach, rather than fit each approach to comprise a periodization borrowed from general histories (Altman 1977, 24).

Jede Periodisierung ist von den Kriterien abhängig, die einer Methodologie zufolge relevant sind. Unter dem Einfluß von Braudel (Annales-Schule) und anderen werden in der zeitgenössischen Filmgeschichtsschreibung neue Einteilungen vorgenommen. Braudel zieht den linearen Zeitbegriff, die Idee einer Geschichte als uniformes Kontinuum in Zweifel. Er führt die Begriffe "kurz-, mittel- und langfristig" ein und trägt damit der Pluralität historischer Zeitverläufe Rechnung. Die Vorstellung, daß verschiedene Phänomene und Entwicklungen gleichzeitig stattfinden, hat das Modell einer chronologischen Aufeinanderfolge kausal verknüpfter Ereignisse ins Wanken gebracht und dazu beigetragen, daß kleine, zeitlich überschaubare Themen in den Mittelpunkt der Untersuchungen gestellt wurden.

Die Idee einer Filmgeschichte, die von einer einzigen Person verfaßt wird, ist revidiert worden. Mitry schreibt 1967 bereits: "Je ne crois pas d'ailleurs qu'il puisse

être mené par un seul auteur quelque connaissance qu'il puisse avoir de son sujet" (1967-80, 15). Dennoch werden Stimmen laut, in denen sich das Verlangen nach einem synthetischen Ganzen ausdrückt. Die allgegenwärtige Praxis, mehrere Teilstudien aneinander zu reihen, suggeriert zwar dieses Ganze, im Sinne der klassischen Ansätze ist sie es aber nicht, denn einer Reihe von Bruchstücken muß nicht notwendigerweise ein "coherent synoptic view of history" zugrundeliegen.

Nicht-linear

Die revisionistischen Filmhistoriker verstehen die Filmgeschichte "in all ihren Momenten als einen Komplex spezifischer historischer Kräfte, dessen Bedeutung in erster Linie ihm selbst entspringt" (Hommel 1991 a, 150). Die Idee einer als selbstverständlich gegebenen, (chrono-)logischen Kontinuität liegt den Überlegungen dieser Historiker nicht mehr zugrunde. Begriffe wie Differenzierung, Diskontinuität und Gleichzeitigkeit sind nun wichtig. Bordwell und Thompson (1983) haben unter anderem untersucht, inwiefern eine nicht-lineare (materialistische) Filmgeschichtsschreibung möglich ist. Sie analysierten einen Aufsatz von Burch und Dana (1974) und stellten fest, daß von einer ausgearbeiteten Filmgeschichte im Sinne der Vorschläge Comollis noch keine Rede sein kann. Dennoch versuchen sie, eine derartige Filmgeschichte zu entwerfen.

A materialist history of American film could usefully ground itself in a theory which dynamically relates modes of production, distribution and consumption to the representational processes of cinema. [...] A materialist history will also require careful application of concepts such as rupture and overdetermination to the "relatively" autonomous sphere of artistic practice (Bordwell/Thompson 1983, 13f).

Desweiteren fordern sie, die Technik hinsichtlich der Funktionen zu untersuchen, die sie innerhalb bestimmter Systeme (Filme, Genres, Studios, Perioden) besitzt (vgl. *ibid.*), so daß das Modell von Bordwell und Thompson im Grunde eine Funktionsgeschichte darstellt.

Allen und Gomery (1985) schlagen eine auf dem *wissenschaftlichen Realismus* basierende Methode vor. Sie berufen sich auf Texte von Roy Bhaskar (1978) und Rom Harre (1972), in denen die theoretischen Annahmen des wissenschaftlichen Realismus erläutert werden. Dem Realismus liegt die Idee einer unabhängig vom Wissenschaftler existierenden Wirklichkeit zugrunde. Ziel des Wissenschaftlers ist es, diese Wirklichkeit nicht nur zu beschreiben, sondern sie auch zu erklären. Was von der als ein komplexes Phänomen verstandenen Wirklichkeit wahrnehmbar ist, stellt Bhaskar und Harre zufolge nur eine Schicht einer wesentlich vielfältigeren Struktur dar. Eine Erklärung kann deshalb nur dann befriedigend sein, wenn sie eine

Beschreibung sowohl des Wahrnehmbaren als auch der generativen Mechanismen, die dieses wahrnehmbare Ereignis steuern, bietet. Für die (Geschichts-) Wissenschaft leiten sich aus dem realistischen Konzept folgende Ideen ab. Die "Geschichte" existiert unabhängig vom Wissenschaftler. Das historische Beweismaterial ist ein parteiisches und vermitteltes Dokument, aber auch eine unentbehrliche, historische Gegebenheit. Forschungsgegenstand sind die generativen Mechanismen und nicht die Ereignisse selbst. Vom Historiker wird erwartet, daß er die Mechanismen im allgemeinen und hinsichtlich eines bestimmten historischen Phänomens beschreibt. Die historische Aussage soll an anderen Quellen überprüft und in Beziehung zu den Ideen anderer Wissenschaftler gesetzt werden.¹⁷

Der auf diesen Überlegungen basierende filmhistorische Ansatz von Allen und Gomery entwirft die Idee eines Beziehungsnetzwerkes, in dem jeder Film und jedes filmhistorische Ereignis verankert ist:

"Explaining" a film historical event involves specifying the relationships among the various aspects of cinema (economic, aesthetic, technological, cultural) as well as the relationships between cinema and the other systems (politics, the national economy, other media of mass communication, other art forms) (Allen/Gomery 1985,214).

Das Beziehungsnetz veranschaulicht die generativen kausalen Mechanismen, die die (wahrnehmbaren) Erscheinungen determinieren. Die Mechanismen, die nicht linear, sondern netzartig miteinander verbunden sind, interagieren auf verschiedenen Ebenen und mit unterschiedlicher Intensität. Sie lassen sich in vier Kategorien unterteilen: technologische, ökonomische, soziale und ästhetische. Nur wenn alle vier Kategorien beachtet werden, kann das Kino als ein historischer Gegenstand verstanden werden. Die Untersuchung der Kategorien im Sinne einer "kausalen Analyse" (vgl. Allen/Gomery 1985, 17) kann mit Hilfe der von Allen und Gomery vorgelegten filmhistorischen Methode durchgeführt werden. Sie umfaßt fünf aufeinanderfolgende Schritte:

1. die Beschreibung des Ereignisses;
2. die Analyse einzelner Mechanismen;
3. die Berücksichtigung der Tatsache, daß generative Mechanismen (kausale Faktoren) voneinander abhängig sind;

17 Lagny spricht in diesem Zusammenhang von Allens und Gomerys "Neo- Empirismus" (1993, 4).

4. die Berücksichtigung der Tatsache, daß die Macht oder kausale Kraft generativer Mechanismen bei jedem historischen Ereignis ungleich verteilt ist, so daß der Historiker
 - a) den Wirkungsgrad der kausalen Faktoren bestimmen und
 - b) ihre relative Macht oder Bedeutung "einschätzen" muß;
5. die Erarbeitung von Modellen, wenn angesichts verschiedener historischer Ereignisse auf die gleiche Weise dieselben generativen Mechanismen wirksam sind, und das Überprüfen der Modelle an anderen historischen Ereignissen.

Der Filmhistoriker sollte dabei die allgemeinen Richtlinien der Historiographie beachten (vgl. Mottram 1980,346):

1. alle filmhistorischen Erscheinungen ergeben nicht *die*, sondern *eine* Geschichte;
2. bereits bestätigte historische Fakten müssen erstens hinsichtlich ihrer Faktizität und zweitens hinsichtlich ihrer theoretischen Grundlagen überprüft werden;
3. jede neue Einschätzung muß sorgfältig auf der Grundlage derselben Kriterien überprüft werden;
4. ein überprüfter Komplex an Fakten muß als vom Forschungsstand und verfügbaren Material abhängiges (Zwischen-)Ergebnis betrachtet werden, auch die neue Geschichte ist nur eine *mögliche* Geschichte;
5. der Historiker benötigt auch dann eine ausreichende Datenmenge, wenn er induktiv statt deduktiv argumentiert;
6. um feststellen zu können, ob sich angesichts der aktuellen Theorien neue Informationen ergeben, und um diese zu bestimmen, ist es ratsam, die alten (Original-)Quellen zu benutzen und die Filme erneut zu sichten.

Der (Film-)Historiker muß *interpretieren*. Die Filmgeschichte läßt sich nicht auf eine Meinung oder Bedeutung reduzieren, kennzeichnend ist gerade eine Vielzahl nebeneinander bestehender Interpretationen. Statt lediglich die "großen Männer" und die "wichtigsten Ereignisse" zu beschreiben, ist es notwendig, folgenden Grundsatz zu bedenken:

[...] while there are very significant periods of development in which certain emphases and uses are possible or dominant, there are also, from the beginning [...], diverse actual elements and possibilities which often and perhaps always run through such fixed periods (Williams 1983, 11 f).

Nicht-narrativ

Innerhalb des revisionistischen Ansatzes gibt es hinsichtlich der Darstellungsweise mindestens zwei unterschiedliche Auffassungen:

When reading history we cannot afford to be seduced by the story being told as history so that we neglect to ask those historiographic questions the fictional storyteller can so neatly avoid (Allen/Gomery 1985,46);

und:

Ein Historiker muß eine Geschichte erzählen. Mit Ziffern und Tabellen schreibt man keine Filmgeschichte. Man muß eine Geschichte erzählen, wenn man möchte, daß das, was man zu sagen hat, die Leser beeinflusst. Die wissenschaftliche Arbeit ist nicht das Endziel der Filmgeschichtsschreibung (Usai zit.n. Hommel 1987, 38).

Allen und Gomery lassen einer erzählenden Filmgeschichte bzw. -geschichtsschreibung Raum, geben aber zu bedenken, daß die Erzählung nicht die einzige oder zwangsläufig die angemessenste Form der filmhistorischen Erklärung ist (vgl. 1985, 47). Solange der Text wissenschaftlichen Kriterien genügt, scheint – ihrer Auffassung nach – eine erzählende Filmgeschichte kein nennenswertes Problem darzustellen. Die wissenschaftlichen Kriterien erläutern Allen und Gomery im Zusammenhang mit sieben Arbeitsschritten, die man analog zum "nonnarrative format for the presentation of research" verstehen kann (vgl. *ibid.*):

1. Darstellung des Untersuchungsproblems;
2. Sichtung der relevanten Literatur;
3. Beantwortung der Forschungsfrage oder Bildung einer beglaubigten Hypothese;
4. Diskussion der verwendeten Methode;
5. Darlegung der im Rahmen der Untersuchung ermittelten Daten;
6. Ableitung der Schlußfolgerung(en);
7. Unterbreitung von Vorschlägen für weiterführende Untersuchungen.

Die Bedeutung dieser Darstellungsweise besteht – im Gegensatz zur klassischen narrativen Präsentationsform – in ihrer Orientierung an der Prozessualität historischer Entwicklungen:

[...] rather than presenting history as a preknown and closed story to be related, it [d.i. "nonnarrative mode of historical writing"; P.K.] reveals history to be an ongoing process of question framing, data collection, theory building, and argumentation (*ibid.*, 48).

Quellen

Zwei Quellentypen lassen sich unterscheiden: filmische und nicht-filmische Quellen. Der Film als solcher steht bei den Untersuchungen der Revisionisten allerdings nicht im Vordergrund. Etwas polemisch postulieren Allen und Gomery:

It is true that for one narrow form of historical inquiry prints of films are the only valid data. However, for broader (and more interesting) questions, we think, nonfilmic materials prove invaluable. For certain investigations, film viewing is really an inappropriate research method (Allen/Gomery 1985,38).

Und weiter:

Films themselves tell us next to nothing about modes of production, organisation structures, market situations, management decision making, or labor relations, just as close examination of a bar of soap would reveal little data in the study of the personal hygiene industry (*ibid.*, 39).

Andere theoretische Annahmen und Methoden eröffnen die Chance, alte Quellen neu einzuschätzen, vernachlässigte Materialien wieder zu verwenden, und neues Quellenmaterial wie etwa Produktions- und Firmenunterlagen zu rekonstruieren. Desweiteren widmet man sich Forschungsgebieten wie Z.B. der Lokal- und Regionalgeschichte. Erwähnenswert ist auch das Interesse für die klassischen Filmgeschichtsbücher und deren sorgfältige Analyse: Werke und Autoren werden in ihren jeweiligen historischen Kontexten situiert und bewertet (vgl. Allen 1982, 5), Irrtümer und Fehler werden korrigiert, wobei die Bedeutung der geleisteten Pionierarbeit stets hervorgehoben wird.

Das Individuum im historischen Kontext

Certainly, individuals sometimes act in ways that produce significant historical consequences. [...] [B]ut, individuals do not operate outside of historical contexts. In an institution as large and complex as the [...] cinema, innovation of whatever kind almost always occurs as a response to a set of economic, aesthetic, technological, or cultural forces far larger than the actions of one person (Allen/Gomery 1985, 45).

Die "großen Männer" der klassischen Filmgeschichten werden in ihren sozialen, ökonomischen und (kultur-) historischen Kontexten verortet (vgl. Carr 1961, 66-70). Diese Kontextualisierung ermöglicht eine Entmythologisierung der Personen, ohne dabei ihre Rollen als Individuen zu leugnen (vgl. Allen/Gomery 1985, 111). Personen, die die *great man theory* nicht berücksichtigte, rücken ins Blickfeld der revisionistischen Filmhistoriker. Buscombe zufolge war der Marxismus ein

wichtiger Initiator dieses Blickwechsels (vgl. 1991, 5). Die Ablehnung von Erklärungsmustern, die ausschließlich von den bewußten Willensakten der Individuen ausgehen, soll den Historikern andere Erklärungsmuster nahelegen.

Schlußfolgerungen

Eine revisionistische Verfahrensweise

Eine Untersuchung des revisionistischen Paradigmas bestimmt auch dessen Möglichkeiten und Grenzen. Der revisionistische Ansatz definiert sich gegen und in bezug auf die von ihm als "klassisch" bezeichneten Auffassungen. Beiden Ansätzen liegen zwar geschichtswissenschaftliche Paradigmen zugrunde, aus revisionistischer Sicht werden die klassischen Modelle jedoch als überholt beurteilt. Die klassischen Auffassungen gelten als nicht weniger wertvoll, werden aber – gemessen an den zeitgenössischen Wissenschaftskriterien – als unangemessen erachtet. Die Untersuchungsprobleme verändern sich, andere Setzungen und Fragen werden formuliert. Das filmhistorische Bewußtsein entwickelt sich in eine andere Richtung.

Im Gegensatz zu Allen und Gomery, die sich im wesentlichen auf ökonomische und soziologische Aspekte der Filmgeschichte beschränken, liegt die eigentliche Stärke des revisionistischen Paradigmas bzw. der neuen Filmgeschichtswissenschaft in der Komplexität des von ihr untersuchten Gegenstands. Gerade die Kombination der vier generativen Mechanismen, die der Revisionismus aus der historischen Forschung übernommen hat, gewährleistet eine umfassende und differenzierte Forschungsarbeit. Die Leistungsfähigkeit des revisionistischen Ansatzes ist wesentlich größer, als es die angloamerikanischen Studien und Veröffentlichungen nahe legen. Zwar behaupten die revisionistischen Filmhistoriker, sie würden das Kino und alle filmischen Produkte erforschen, jedoch steht eine Geschichte der Filmfragmente noch ebenso aus, wie generell das Interesse für den Dokumentar-, Amateur- und Experimentalfilm fehlt.¹⁸ Auch die revisionistische Filmhistoriographie scheint sich immer noch innerhalb der Grenzen des dominanten Erzählkinos zu bewegen (vgl. De Kuyper 1991; Horak 1993).

18 Die Geschichtswissenschaft hat diese Filme und Fragmente im Laufe der letzten Jahrzehnte als historische Quellen entdeckt.

Die Stärke des Paradigmas

Paradigmen schließen zugleich aus *und* ein. Was den Regeln, die erst während einer Krise sichtbar werden, nicht entspricht, dem wird das Prädikat "wissenschaftlich" entzogen. Es gerät in Vergessenheit, wenn es nicht unter einem anderen Gesichtspunkt die Aufmerksamkeit der Wissenschaft(-ler) zu erregen weiß. Gleichwohl ist zu beobachten, daß sich Paradigmen ständig weiterentwickeln und daß sie sich dabei an ihre Grenzen bewegen. Paradigmen sind dynamische Gebilde. Solange sie noch elastisch sind, oder, wie Kuhn es formuliert, solange sich noch innerhalb der Paradigmen alle Rätsel lösen lassen, besteht kein Grund, an ihrer Gültigkeit zu zweifeln. Publikationen wie *Histoire du cinéma* (Mitry 1967-1980), *Film Style and Technology* (Salt 1983) oder *Life to Those Shadows* (Burch 1990) fordern die revisionistischen Historiker dazu heraus, sich zu diesen Untersuchungen zu verhalten. Dasselbe gilt für Publikationen, die zwar außerhalb des Paradigmas stehen, die aber Elemente der zeitgenössischen Forschungsmethode übernehmen. An der Reichweite des Paradigmas, an seinem Vermögen, so viel wie möglich innerhalb seiner Grenzen aufzunehmen, daran bemißt sich seine Stärke. Obwohl also zwischen wissenschaftlicher und nicht-wissenschaftlicher Filmhistoriographie eine scharfe Grenze zu ziehen ist, zeichnet sich dazwischen ein Gebiet im "Halbschatten" ab: ein Bereich, der zum Teil eine Übergangsphase zur *New Film History* darstellt, der teilweise aber auch neben dem dominierenden Paradigma besteht und in dem populärwissenschaftliche wie "klassische" Untersuchungen entstehen.

Eine neue Filmhistoriographie und andere, alte Horizonte?

Daß sich ein Paradigma verändert, könnte als ein Hinweis auf die "Überlebensfähigkeit" einer Wissenschaft gedeutet werden. Die eigentliche Stärke einer Disziplin liegt jedoch in der kontinuierlichen Entwicklung neuer (Sub-)Paradigmen. Wo indes die Grenze zwischen der Erforschung unbekannter Terrains und der Ausweitung des Paradigmas verläuft, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Wann operiert ein Paradigma differenzierter? Wann büßt es an Elastizität ein? Am folgenden Beispiel sollen diese Unwägbarkeiten abschließend knapp beschrieben werden.

In seinem Artikel *Het schrijven van een moderne historische biografie* konstatiert Jacques Le Goff (1993), daß die Geschichtsschreibung im Zeichen einer Rückkehr zur Erzählform, zum Ereignis und zur politischen Geschichte steht. Le Goff spricht in diesem Zusammenhang von "Auffassungen, die wieder Anklang finden" (1993, 2), einem Phänomen, das vor allem in einem gesteigerten Interesse für die Biographie zum Ausdruck kommt.

Die Biographie als historisches Genre, in dem wie in keinem anderen die *écriture historique* dominierend ist (vgl. *ibid.*, 11), ist für die Geschichtswissenschaft wieder von Belang. Mindestens zwei Entwicklungsrichtungen zeichnen sich im Rahmen dieser Rückbesinnung ab. Einerseits werden die älteren Modelle, die klassischen Verfahren wiederaufgenommen. Le Goff stellt fest, "daß ein Großteil der Biographien ganz einfach auf die traditionelle Biographie zurückgreift, die oberflächlich, anekdotisch und strikt chronologisch verfährt" (*ibid.*, 3). Andererseits testet die Rückkehr zu älteren Modellen die Elastizität des neuen Paradigmas und stellt vielleicht sogar eine Grenzüberschreitung dar. Bei einer "echten Biographie" (*ibid.*, 4) geht es darum, das Leben eines Individuums sowie seine Rolle in der Geschichte zu beschreiben und zu interpretieren. "Nur muß diese Geschichte im Lichte der neuen historiographischen Ansichten gesehen werden" (*ibid.*).

Le Goff nennt verschiedene Ursachen für diese Entwicklung. Zum einen reagiert die Hinwendung zur Biographie "auf die Tendenz zur Vorherrschaft der sozial-ökonomischen, insbesondere der (marxistischen oder nichtmarxistischen) ökonomischen Geschichte [...]" (*ibid.*, 3). Eine andere interessante Ursache ergibt sich für Le Goff aus dem Umstand, daß

[...] der Historiker – wissenschaftlich und geistig besser ausgerüstet – sich nun, da die Geschichte so tiefgreifend revidiert wurde, wieder den zentralen Themen der Geschichte, dem Ereignis, der Politik und dem Individuum widmen kann (*ibid.*).

Was die Paradigmenwechsel der Filmgeschichtswissenschaft betrifft, so zeichnet sich eine spiralförmige Bewegung ab. Es findet eine Rückkehr statt, allerdings die Rückkehr auf ein anderes, wissenschaftliches Niveau. Ältere Theorien werden – im Hegeischen Sinne – aufgehoben, was noch nicht "Fortschritt" bedeuten muß. Die neuen Interessengebiete und Herangehensweisen der Filmhistoriographie orientieren sich an der allgemeinen Geschichtswissenschaft. Ein bemerkenswerter Unterschied zu früheren Entwicklungen stellt allerdings die Schnelligkeit dar, mit der heute neue Gesichtspunkte und Tendenzen aufgegriffen werden. Allens und Usais Befürwortung der narrativen Form weist Parallelen zu der von Le Goff beschriebenen Entwicklung auf. Einige "Biographien" stehen bereits am Anfang dieser Entwicklung, zum Beispiel Mussers und Nelsons *High-class Moving Pictures. Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Travelling Exhibition, 1880-1920* oder Gunnings *D. W. Griffith and the Origins of American Native Film. The Early Years at "Biograph"*. Erscheint da etwas Neues und dennoch Vertrautes?

Aus dem Niederländischen von Hans Veenkamp und Jörg Frieß

Literatur

- Allen, Robert C. (1982) The Archeology of Film History. In: *Wide Angle* 5,2, S.4-14.
 --- (1985) Re-writing American Film History. In: *Framework*, 29, S. 86-96.
 --- (1990) From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. In: *Screen* 31,4, S. 347-357.
 Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1985) *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf.
 Altman, Charles F. (1977) Toward a Historiography of American Film. In: *Cinema Journal* 16,1, S. 1-25.
 Bhaskar, Roy (1978) *A Realist Theory of Science*. New York: Atlantic Highlands.
 Bordwell, David (1983) Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema. In: *Iris* 1,1, S. 5-19.
 --- / Thompson, Kristin (1983) Linearity, Materialism and the Study of the Early American Cinema. In: *Wide Angle* 5,3, S. 4-15.
 Bowser, Eileen (1979) The Brighton Project: An Introduction. In: *Quarterly Review of Film Studies*, 4, S. 509-538.
 Burch, Noël (1990) *Life to Those Shadows*. London: BFI Publishing.
 --- / Dana, Jorge (1974) Propositions. In: *Afterimage*, 5, S. 40-66.
 Buscombe, Edward (1979) Introduction. In: *Film Reader*, 4, S. 11-16.
 --- (1991) Film History in the 1980s. In: *The Velvet Light Trap*, 27, S. 3-9.
 Carr, E.H. (1961) *What is History? The George Macaulay Trevelyan Lectures*. New York: Vintage Books.
 Chanan, Michael (1980) *The Dream that Kicks. The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*. London [...]: Routledge & Kegan Paul.
 Dussen, W.J. van der (1988) *Filosofie van de geschiedwetenschappen*. Leiden: Nijhoff.
 Elsaesser, Thomas (1981) Correction Please. In: *Framework*, 15/16/17, S. 33-36.
 --- (1986) The New Film History. In: *Sight and Sound* 35,4, S. 246-252.
 Engell, Lorenz (1992) *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
 Everson, William K. (1978) *Silent Film*. New York: Oxford University Press.
 Gartenberg, Jon (1984) The Brighton Project: the Archives and Research. In: *Iris* 2,1, S.5-17.
 Le Goff, Jacques (1993) Het schrijven van een moderne historische biografie. In: *Bulletin. Geschiedenis Kunst Cultuur* 2,1, S. 1-12.
 Gunning, Tom (1991) *D. W. Griffith and the Origins of American Native Film. The Early Years at "Biograph"*. Urbana: University of Illinois Press.
 Greenberg, Allen (1982/83) The Reference Shelf Shuffle. In: *Film Quarterly* 36,2, S. 5-16.
 Harre, Rom (1972) *Philosophies of Science*. Oxford: Oxford University Press.
 Hendricks, Gordon (1972) *Origins of the American Film*. New York.
 Hickethier, Knut (1989) Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte. In: *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Berlin: Edition Sigma, S. 7-23.

- Hommel, Michel (1987) Een historicus moet een verhaal vertellen: interview met Paolo Cherchi Usai. In: *Skrien*, 152, S. 36-39.
- (1991a) Filmgeschiedschrijving. In: *Filmkunde. Een inleiding*. Hrsg. v. Peter Bosma. Nijmegen: SUN, S. 119-165.
- (1991 b) Filmgeschiedschrijving. In: *Filmkunde. Een inleidend overzicht*. Hrsg. v. Peter Bosma et al. Heerlen: Open Universiteit, S. 41-99.
- Horak, Jan-Christopher (1985) The Magic Lantern Moves: Early Cinema Reappraised. In: *Film Reader*, 6, S. 93-103.
- (1993) Schadenfreude. Deutsche Filmkomödien und Karl Valentin. In: *Kintop*, 1, S.58-75.
- Jutz, Gabriele / Schlemmer, Gottfried (1989) Vorschläge zur Filmgeschichtsschreibung. Mit einigen Beispielen zur Geschichte filmischer Repräsentations- und Wahrnehmungskonventionen. In: *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Berlin: Edition Sigma, S. 61-68.
- Kuhn, Thomas S. (1976) *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. 2. rev. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kuyper, Eric de (1991) Averechtse filmgeschiedenis. Fragmenten. In: *Versus*, 1, S. 7-17.
- Lagny, Michèle (1988) Histoire et cinéma: des amoms difficiles. In: *CinémAction*, 47, S.73-79.
- (1989) L'histoire, auxiliaire du cinéma. In: *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Ed. par Jacques Aumont et al. Paris: Sorbonne, S. 15-26.
- (1992) *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- (1993) Preface à l'édition française. In: Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1993) *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*. Paris: Nathan, S. 5-9.
- Lounsbury, Myron Osborn (1980) "The gathered light": History, Criticism, and the Rise of the American Film. In: *Quarterly Review of Film Studies* 5, 1, S. 49-86.
- Mitry, Jean (1967-1980) *Histoire du cinéma*. Paris: EU.
- (1989) L'Ancien et le nouveau. In: *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Ed. par Jacques Aumont et al. Paris: Sorbonne, S. 199-206.
- Mottram, Ron (1980) Fact and Affirmation: Some Thoughts on the Methodology of Film History and the Relation of Theory to Historiography. In: *Quarterly Review of Film Studies* 5,3, S. 335-348.
- Musser, Charles (1984) Towards a History of Screen Practice. In: *Quarterly Review of Film Studies* 3,1, S. 24-44.
- (1991) *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley [...]: University of California Press.
- / Nelson, Carol (1991) *High-Class Moving Pictures. Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Travelling Exhibition, 1880-1920*. Princeton: Princeton University Press.
- Salt, Barry (1983) *Film Style and Technology: History & Analysis*. London: Starword.
- Straw, Will (1980) The Myth of Total Cinema History. In: *Ciné-Tracts* 3,1, S. 8-17.
- Williams, R. (1983) British Film History: New Perspectives. In: *British Cinema History*. Ed. by James Curran & Vincent Porter. London: Weidenfeld and Nicholson, S. 9-24.