

Thomas Christen / Robert Blanchet (Hg.)

NEW HOLLYWOOD BIS DOGMA 95

SCHÜREN

Inhalt

Margrit Tröhler

Vorwort

Thomas Christen und Robert Blanchet

Einführung

Thomas Christen

Filmgeschichte und Filmgeschichtsschreibung

Sabina Brändli

Historischer Überblick: Von 1968 zum

11. September

1. Erneuerungsbewegungen nach 1968

Thomas Christen

Das politische Kino

Thomas Christen

New Hollywood: Renaissance des amerikanischen
Films

Thomas Christen

Black Cinema USA

Thomas Christen

Der Neue Schweizer Film

Julia Zutavern

Der Neue Deutsche Film

Michèle Wannaz

Das New British Cinema

Thomas Christen

Junges französisches Kino

2. Dritte Welt und Drittes Kino

Thomas Christen

Schwarzafrikanisches Kino

Thomas Christen

Drittes Kino

Seraina Rohrer

Magischer Realismus im Film

3. Filmemachen unter politischer Zensur

7

Sabina Brändli

Das Kino der moralischen Unruhe in Polen 250

8

Philipp Brunner

Iranisches Kino seit 1979 272

14

Tereza Smid

Filmschaffen in der Volksrepublik China nach 1982:
Die Fünfte Generation und ihre Nachfolger 293

20

4. Gender und Sexualität

Sabina Brändli

Der feministische Film seit den Siebzigerjahren 314

28

Philipp Brunner

Queer Cinema: Schwullesbisches Filmschaffen seit
den Achtzigerjahren 339

51

5. Postmoderne und Kino der Attraktionen

75

Robert Blanchet

Postmoderne und Film 358

93

Robert Blanchet

Blockbuster und High Concept:
Hollywoods Mainstreamkino nach 1975 395

111

Till Brockmann

Das moderne Hongkongkino 412

141

Alexandra Schneider

«Bollywood»: Das kommerzielle Hindi-Kino
in Indien 433

166

Robert Blanchet

Digitales Kino 446

182

6. Unabhängigkeit und Selbstbeschränkung

209

Robert Blanchet

US-Independents 462

229

Thomas Christen

Dogme '95: Rückkehr zum Grundlegenden 487

Einführung

Thomas Christen und Robert Blanchet

«Das Kino ist eine Erfindung ohne Zukunft.» Diesen Satz können wir unterhalb der Leinwand eines Vorführraums in Jean-Luc Godards Film *LE MÉPRIS* (FR/IT 1963) lesen. Er wird ursprünglich Louis Lumière zugeschrieben, einem der Väter des Films. Im Laufe ihrer über hundertjährigen Geschichte wurden Film und Kino immer wieder und aus den verschiedensten Gründen für tot erklärt, nicht zuletzt von Godard selbst. Recht behalten haben solche Unkenrufe aber nie. Auch heute präsentiert sich das Medium in einer bunten Fülle aus unterschiedlichen Stilrichtungen und Strömungen, populären Formen und solchen, die mit dem Kino mehr wollen, als bloß zu unterhalten. Manchmal sind es regionale Eigenheiten, die einer Gruppe von Filmen ihre besondere Färbung verleihen. In anderen Fällen greifen die gemeinsamen Ziele und Anliegen von Filmemachern weit über die Grenzen eines bestimmten Landes hinaus. Das Kino ist also nicht gestorben, sehr wohl aber haben sich Film und Kino im Verlauf ihrer Geschichte immer wieder verändert. Wie die Zukunft des Kinos aussieht, bleibt ungewiss, fest steht aber, dass es eine Vergangenheit hat. Diese Vergangenheit und die Entwicklungen und verschiedenen Ausformungen, die das Kino dabei erlebt hat, bilden das zentrale Thema dieses Buches.

Was ist Filmgeschichte?

Das Wort «Filmgeschichte» steht einerseits für die Vergangenheit des Mediums, andererseits aber auch für einen bestimmten Zugang, der sich mit dieser Vergangenheit auseinandersetzt. Wie dieser Zugang genau aussieht, auf welche Methoden er sich stützt und welche Veränderungen die Filmgeschichtsschreibung und -forschung selbst durchlaufen hat, wird im nächsten Kapitel detaillierter besprochen. Eine erste Antwort auf die Frage, was Filmgeschichte in diesem zweiten Sinne ist und wie sie sich von anderen Zugängen zum Medium Film unterscheidet, soll aber

bereits an dieser Stelle gegeben werden: Filmgeschichte ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit Film und Kino in einer historischen Perspektive. Im Wesentlichen geht es dabei um die Charakterisierung von bestimmten Strömungen und Entwicklungen und von Veränderungen im Laufe der Zeit. Im Zentrum steht nicht das einzelne Filmwerk, sondern das Verbindende oder Trennende einer Gruppe von Filmen und die Berücksichtigung des entsprechenden Umfeldes, das diese Gruppe von Filmen prägt und beeinflusst.

Filmwissenschaft lässt sich vereinfachend, aber grundlegend in drei Teildisziplinen gliedern, die unterschiedliche Fragestellungen in den Mittelpunkt rücken und sich dabei von verschiedenen Erkenntnisinteressen leiten lassen. Die Filmgeschichte stellt eine solche Grunddisziplin dar. Filmanalyse und Filmtheorie heißen die beiden anderen.

Filmgeschichte und Filmtheorie gelten wissenschaftstheoretisch als sogenannte Makroansätze. Sie beschäftigen sich mit großen, umfassenden, weitgespannten Fragen und Themen, während die Filmanalyse als Basisdisziplin einen Mikroansatz darstellt, der das Medium Film in seine Grundbestandteile zerlegt und für deren genaue Analyse das Instrumentarium entwickelt. Der Umstand, dass bei der Filmwissenschaft ein Medium – Film – durch ein anderes – Sprache – vermittelt werden muss, stellt eines der vielen Probleme dar, die vor allem ein Mikroansatz wie die Filmanalyse zu lösen hat in ihrem Bemühen, Bausteine des Films wie Licht, Kamera, Musik, Farbe, Ton, Montage, Mise-en-Scène und andere Parameter möglichst exakt zu beschreiben.

In der Filmgeschichte sind größere Zusammenhänge von Interesse. Nicht die Einzelwerke an sich oder gar ihre kleinsten Bestand- und Bauteile werden betrachtet, sondern gemeinsame Merkmale einer Gruppe von Filmen unterschiedlicher Regisseure, die eine Bewegung oder eine Stilrichtung bilden. Das «Dazwischen» erregt die Aufmerksamkeit der Filmgeschichtsschreibung, verbunden mit der Betrachtung von inner- und außerfilmischen Einflussfaktoren und dem Blick auf Entwicklungen und Veränderungen.

Diesen größeren Fokus teilt die Filmgeschichte mit der Filmtheorie. Dort stehen



Abbildungen 1–2
LE MÉPRIS: Das Kino ist eine Erfindung ohne Zukunft und lebt seit über hundert Jahren.

die Ausdrucksmöglichkeiten und Funktionsweisen des Mediums im Zentrum des Interesses. Der Titel einer bekannten Aufsatzsammlung des französischen Filmkritikers und -theoretikers André Bazin gibt die Ausgangsfrage der Filmtheorie gut wieder: *Qu'est-ce-que le cinéma?* – Film und Kino, was ist das (eigentlich genau)? Wie erzeugt der Film auf der Grundlage der fotografischen Bilder in Bewegung einen Realismuseffekt? Mit welchen Mitteln erzählt er seine Geschichten und wie unterscheidet er sich darin vom Theater oder der Literatur? Wie lassen sich die verschiedenen Gattungen und Filmgenres beschreiben? Wie sprechen sie ihre Zuschauer an?

Nun ist es aber nicht so, dass die drei erwähnten Teildisziplinen der Filmwissenschaft völlig getrennt zu betrachten sind. Filmanalyse bietet im Kleinen das Fundament für die Betrachtung größerer Zusammenhänge. Durch die Differenzierung der filmischen Parameter (etwa von Kamerastandpunkt oder -bewegung, Licht, Montage, Off-Stimme, Musik) und die Untersuchung ihres Zusammenwirkens stellt sie Begriffe zur Verfügung, auf die Filmgeschichte und Filmtheorie zurückgreifen. Was Filmgeschichte und Filmtheorie voneinander trennt, ist der Blickwinkel. Versucht Filmtheorie über allgemeine Fragen und Konzepte das Funktionieren von Film und Kino zu beschreiben, braucht sie dazu nicht unbedingt eine historische Perspektive, oder zumindest tritt diese hinter die konzeptuelle zurück. Gerade die historischen Fragen stehen hingegen im Zentrum der Filmgeschichte. Zudem konzentriert sich die Filmgeschichtsschreibung weniger auf isolierte Momente, sondern verfolgt längerdauernde Entwicklungen in Beziehung zu Faktoren wie Ästhetik, Ökonomie, Technologie und sozialgeschichtlichem Kontext, womit auch gleich die vier elementaren Teilbereiche der Filmgeschichte genannt sind.

Einzelwerke spielen in der Filmgeschichte durchaus eine Rolle, jedoch macht eine

Aufzählung von Filmen noch keine Filmgeschichte aus – sie konstituiert sich erst in den Beziehungen, im Zwischenraum der Filme, vor dem Hintergrund allgemeiner historischer Entwicklungen und unter einer Perspektive, die den zeitlichen Ablauf und Kontext elementar berücksichtigt.

Struktur und Ziele des Buches

Auch dieses Buch besitzt eine Geschichte, die sich über mehr als zehn Jahre erstreckt. Grundlage stellt eine stetig gewachsene Vorlesungsreihe unter dem Titel «Einführung in die Filmgeschichte» dar, die seit Mitte der Neunzigerjahre im Rahmen des Studiengangs Filmwissenschaft an der Universität Zürich den Studierenden als Teil des Grundstudiums angeboten wird. Dieser Vorlesungszyklus und die darin aufgegriffenen Themen bilden die Basis für diese Publikation, ergänzt durch Beiträge, die im Zyklus bislang noch keinen Platz gefunden haben. Alle Texte wurden jedoch neu geschrieben und stellen Originalbeiträge dar.

Der vorliegende Band beschäftigt sich mit dem Kino der Gegenwart, worunter hier die Zeit zwischen 1968 und dem Beginn des neuen Jahrtausends gemeint ist. Das Publikationsprojekt sieht vor, dass zwei weitere Bände die Zeit vor 1968 abdecken werden. Der erste Band beginnt mit der Erfindung des Films Ende des 19. Jahrhunderts und zeichnet die filmhistorische Entwicklung über den Umbruch zum Tonfilm bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges nach. Der zweite Band beginnt mit den Jahren der Nachkriegszeit, mit den Bestrebungen um einen Neuanfang, wie sie sich beispielhaft und einflussreich im italienischen Neorealismus zeigen. Das Hauptgewicht liegt dann aber vor allem auf den sogenannten Neuen Wellen, dem folgenreichen Generationswechsel, der sich Ende der Fünfziger und in den Sechzigerjahren in vielen Län-

dern vollzieht und zu einem Bruch mit den Konventionen des klassischen Kinos führt. Die französische Nouvelle Vague, das britische Free Cinema oder das brasilianische Cinema novo sind Bewegungen, die von jungen Filmemachern getragen werden, ein jüngeres Publikum ansprechen und sich dem Vorsatz verschrieben haben, Film und Kino neu zu erfinden.

Der vorliegende Band umfasst also rund vierzig Jahre. New Hollywood in seiner ambivalenten Rolle als verspäteter Ausläufer der Neuen Wellen in den USA, aber auch Ursprungsort des zeitgenössischen Blockbusterkinos – und die 1995 in Dänemark gegründete Dogma-Bewegung, als radikale Absage an dieses Spektakelkino und Versuch einer Rückkehr zu den technologischen «Basics» des Films, bilden die zeitlichen Eckpunkte dieses Buches. Dazwischen hat sich das Kino aber auch in anderen Ländern und in anderer Weise verändert. Die schwer überschaubare Vielfalt dieser Entwicklungen macht eine Auswahl und Gliederung notwendig – gerade wenn man sich zum Ziel setzt, nicht nur filmwissenschaftlich erfahrene Leser anzusprechen, sondern auch dem interessierten Neuling den Einstieg in die komplexe Materie der Filmgeschichte zu erleichtern.¹

Als Einführung setzt sich dieses Buch nicht zum Ziel, einen möglichst vollständigen und umfassenden Überblick über die letzten vierzig Jahre der Filmgeschichte zu liefern. Vielmehr bilden einzelne, exemplarisch ausgewählte Entwicklungen und Strömungen die Grundlage der verschiedenen Kapitel. Sie sind in sich abgeschlossen geschrieben und können deshalb auch ohne Kenntnis der anderen gelesen werden. Mit Querverweisen soll dennoch die Lust auf verwandte Themen geweckt und zugleich eine Art von Koordinatennetz erstellt werden, das auch die Ausparungen sichtbar werden lässt. Selbstverständlich ist eine solche Auswahl bis zu einem gewissen Grad immer auch sub-

jektiv und von persönlichen Vorlieben geprägt, die andere nicht unbedingt teilen. Trotzdem glauben wir, dass sie weder einseitig noch völlig willkürlich ist, sondern eine angemessene Form darstellt, sich mit der kulturellen Vielfalt und Reichhaltigkeit des Mediums auseinanderzusetzen.

Die Reihenfolge der Kapitel im Buch gibt grob die ungefähre Position der Strömungen auf der historischen Zeitachse wieder (Entwicklungen aus den Siebzigerjahren zuerst, dann Strömungen, die ihren Schwerpunkt in den Achtziger- und Neunzigerjahren haben). Primär wird der Band aber durch eine thematische Gliederung strukturiert. Dazu wurden die insgesamt 22 Einzelkapitel in fünf übergeordnete Themenblöcke geordnet, die auf Gemeinsamkeiten und Parallelen zwischen den Strömungen hinweisen.

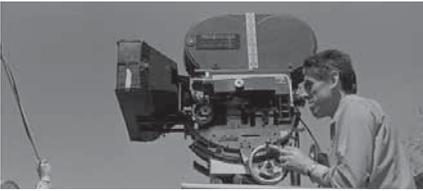
Die Einzelkapitel orientieren sich mehrheitlich an nationalen oder kontinentalen Entwicklungen, zwischendurch durchbrechen aber auch immer wieder thematische oder an filmtheoretischen Fragestellungen orientierte Beiträge diese geografische Perspektive. So etwa, wenn vom politischen Kino als dominantes Merkmal der Zeit um 1968, vom feministischen oder schwullesbischen Film, von der Postmoderne oder von Dogme '95 die Rede ist. Die Bedeutung technologischer Entwicklungen für die Filmgeschichte unterstreicht ein Kapitel, das sich mit den Auswirkungen von Computer und Digitalisierung auf das Kino auseinandersetzt.

Den Themenblöcken vorangestellt ist ein kurzer Beitrag von Sabina Brändli, der einige der wichtigsten Trends und historischen Ereignisse der Zeit um und nach 1968 Revue passieren lässt. Anders als bei den filmgeschichtlichen Kapiteln geschieht dies aus einem allgemeinen Blickwinkel, ohne die besondere Berücksichtigung des Kontexts Kino. Dennoch soll damit natürlich auch ein Gefühl für den Zeitgeist und das gesellschaftliche Klima geweckt werden, in denen die behandelten Strömungen entstanden sind.

Inhaltlicher Überblick

Der erste Themenblock Erneuerungsbewegungen nach 1968 umfasst ein stark

1 Neulingen den Einstieg in die Filmgeschichte zu erleichtern, ist auch der Grund, warum wir uns für eine chronologisch rückwärtslaufende Publikationsreihenfolge der drei Bände entschieden haben. Erfahrungsgemäß ist gerade jungen Lesern das Gegenwartskino nicht nur vertrauter, sondern löst auch mehr Begeisterung aus als die vermeintlich spröden Kurz- und Stummfilme aus den Anfängen der Kinogeschichte. So gesehen ist Band 3 auch als ein Appetitanreger gedacht, der das Interesse für die Ursprünge des Kinos und ältere Filmströmungen wecken soll.



Abbildungen 3–4
LE MÉPRIS: Der Blick durch die Kamera wird zum Blick in die Kamera.

politisiertes Kino in Westeuropa (Bundesrepublik Deutschland, Schweiz, Großbritannien und Frankreich) und in den USA. Film wird in diesen Strömungen als ein geeignetes Medium verstanden, um politische Botschaften zu transportieren oder das Publikum zur politischen Diskussion anzuregen. Das Spektrum zieht sich vom mitreißenden Politthriller über ein Kino als Mittel der Opposition (etwa im New British Cinema) bis hin zum spröden Counter-Cinema, das konventionellen Formen zutiefst misstraut. Im Black Cinema USA oder im französischen Cinéma beurteilen sich bisher stumme Minderheiten und finden im Film ein Mittel zum Ausdruck ihrer eigenen Identität.

Der zweite Themenkomplex Dritte Welt und Drittes Kino stellt das Kino Lateinamerikas und Schwarzafrikas ins Zentrum. Mit dem Konzept des Dritten Kinos kommt ein vielbeachteter und stetigen Wandlungen unterworfenen Ansatz zur Darstellung, der sich vom Kino der industrialisierten, kapitalistischen ersten und der sozialistischen zweiten Welt bewusst abgrenzt, die Armut und Abhängigkeit des Kontinents reflektiert und ein Guerrillakino fordert. Sowohl das Filmschaffen in Schwarzafrika, das in eigenständiger Form erst seit Ende der Sechzigerjahre existiert, als auch der in Lateinamerika besonders stark verwurzelte magische Realismus werden von den Ideen des Dritten Kinos beeinflusst. Der agitatorische Impuls und das Verständnis von Kino als Waffe treten hier jedoch hinter eine leichter zugängliche und weniger politisierte Filmästhetik zurück, die sich eher auf die kulturellen Ursprünge der Filmemacher besinnt und in denen spirituelle Elemente und das Wunderbare eine besondere Rolle spielen. Die Eigenheiten und Fremdheit dieser Traditionen wirken für den westlichen Zuschauer auf den ersten Blick oft ungewohnt. Gerade der Unterschied zu den Sehgewohnheiten des Kinos aus Europa und den USA machen aber

auch die Faszination dieser «exotischen» Filmströmungen aus.

Der Themenblock Filmemachen unter politischer Zensur fasst drei Kapitel zusammen, die sich unter anderem mit den erschwerten Bedingungen befassen, unter denen Filmemacher in autoritären Staaten arbeiten. Dazu gehören das Filmschaffen im islamischen Iran, das Kino der moralischen Unruhe im kommunistischen Polen, in dem sich in den Siebziger- und Achtzigerjahren bereits der Zusammenbruch des politischen Systems ankündigt, und das Filmschaffen im kommunistischen China, das seit den Achtzigerjahren zwar eine zunehmende wirtschaftliche Liberalisierung und kulturelle Öffnung anstrebt, 1989 mit der blutigen Niederschlagung der Studentenproteste auf dem Tian'anmen-Platz den bis heute bestehenden politischen Machtanspruch der Partei aber auf sehr drastische Weise unterstrich.

Geschlechterrollen und Sexualität, zwei Themen, die in der gesellschaftspolitischen Diskussion nach 1968 auch außerhalb des Kinos eine wichtige Rolle spielen, bilden die Überschrift für die beiden nächsten Kapitel. Das eine beschäftigt sich mit dem feministischen Filmschaffen, das andere mit dem schwullesbischen Kino, auch bekannt unter der englischen Bezeichnung Queer Cinema. Analog zum Kampf gegen Benachteiligung und Diskriminierung in der Berufswelt und im Alltagsleben geht es in beiden Bewegungen vor allem darum, Stereotype aufzubrechen und dem von männlichen oder heterosexuellen Vorstellungen geprägten dominanten Kino eigene filmische Ausdruckformen gegenüberzustellen.

Hinter dem Label «postmodern» verbirgt sich ein komplexes, mit vielen Widersprüchen und Missverständnissen belastetes Konzept, das die geisteswissenschaftlichen Debatten der Achtziger- und Neunzigerjahre entscheidend prägte und eine Ära nach der Moderne propagiert.

Nach einem allgemeinen Kapitel, das den Themenbereich Postmoderne und Kino der Attraktionen eröffnet und unter anderem die Entstehungsgeschichte des Postmodernebegriffs aufrollt, kommen verschiedene nationale Filmströmungen zur Sprache, die sich mit dem Begriff in Verbindung setzen lassen, dabei aber vor allem durch ihren ausgeprägten Hang zum Spektakulären auffallen: das zeitgenössische Blockbusterkino aus den USA, das Kino aus der ehemaligen britischen Kronkolonie Hongkong und das äußerst vitale und auch im Westen zunehmend beliebte Bollywoodkino aus Indien. Zudem wird mit der «Digitalisierung» eine wichtige technologische Grundlage für die Attraktionsästhetik dieser populären Kinoformen diskutiert.

Zugleich bildet dieses Kapitel aber auch ein Bindeglied zum letzten Themenblock des Buches, in dem mit Dogma '95 und dem amerikanischen Independentfilm zwei relativ junge Gegenströmungen zum Mainstreamkino zusammenfasst sind. Denn obwohl sich die Dogma-Bewegung gerade durch einen freiwilligen Verzicht auf das technisch Mögliche definiert und in ihrem Manifest eine neue Wahrhaftigkeit fordert, die sich gegen die «Verlogenheit» des kommerziellen Kinos richtet, spielt die Digitalisierung durchaus auch hier eine Rolle. Als Alternative zum großen Hollywood betrachten sich auch die meisten Vertreter des US-Independentkinos. Zwar gilt die ökonomische Unabhängigkeit, die der Bewegung Anfang der Achtzigerjahre ihren Namen gibt, heute nur mehr bedingt, dennoch ist der «unabhängige» und experimentierfreudige Geist, der auch schon die ältere Generation der New-Hollywood-Regisseure beflügelte, den amerikanischen Autorenfilmern deswegen nicht unbedingt abhandengekommen.

Aufbau der Beiträge

Auch die Kapitel dieses Buches stammen von unterschiedlichen Autorinnen und Autoren und weisen daher eine persönliche Handschrift auf. Nicht nur in stilistischer Hinsicht, sondern auch was den Zugang zu den Themen angeht. Zum Teil ergeben sich diese Unterschiede aber auch aus den Themen selbst. Für manche Strömungen

sind wirtschaftliche Faktoren besonders relevant (wie zum Beispiel für das Independent- und Blockbusterkino), für andere gesellschaftliche und politische Aspekte (wie beim Kino aus dem Iran, China und Polen); oder es bestehen Verbindungen zu theoretischen Konzepten: Sei es, weil eine Bewegung selbst schon auf einem Manifest oder einer theoretisch vorformulierten Kinoidee beruht (wie bei Dogma '95 oder dem Dritten Kino) oder weil zu einer Strömung ein besonders ausgeprägter (film-)theoretischer Diskurs besteht, der einen Brückenschlag nahelegt (Beispiele dafür wären das feministische und schwullesbische Filmschaffen, das Black Cinema USA, die Postmoderne oder der magische Realismus). Allen Beiträgen gemein ist aber, dass sie dem Leser neben der Darstellung des historischen Umfelds einer Filmströmung auch ein Set greifbarer ästhetischer Merkmale in die Hand geben. Dies können thematische und inhaltliche Tendenzen sein, stilistische Gemeinsamkeiten oder Haltungen und Strategien, die eine Bewegung auszeichnen.

Auch der strukturelle Aufbau der Beiträge ist einheitlich: Jedes Kapitel setzt sich aus vier Komponenten zusammen. Den gewichtigsten Teil macht der Hauptartikel eines Beitrags aus. Danach wird in einem gesonderten Abschnitt mindestens ein Film genauer vorgestellt, der als herausragendes Beispiel für die Strömung gilt oder anhand dessen sich zumindest einige der wichtigsten Charakteristika der Entwicklung noch einmal exemplarisch verdeutlichen lassen. Da es in den meisten Fällen kaum möglich ist, einen Film zu finden, der sämtliche Merkmale einer Strömung in sich vereint, wird in einzelnen Fällen auch noch ein zweites oder drittes Filmbeispiel hinzugezogen; vor allem dort, wo sich eine Strömung gewandelt hat oder auch schon zu Beginn unterschiedliche Tendenzen bestehen.

An die Kurzvorstellung des Filmbeispiels schließt zunächst die Bibliografie an, bevor in der Filmografie weitere wichtige Vertreter der behandelten Entwicklung aufgelistet werden.

Die Bibliografie besteht aus einem kommentierten «Basisteil», der eine bewusst knappe Auswahl an wichtigen Büchern oder Aufsätzen zum Thema enthält,



die von den Autoren zur weiteren Lektüre empfohlen werden. Der Kommentar gibt Auskunft über die Schwerpunkte der Texte und ihren Zugang zum Thema und soll so die Qual der Wahl in der oft schwer überschaubaren Publikationslandschaft erleichtern. Die weiterführende Bibliografie enthält danach nicht nur alle verwendeten Quellen des Hauptartikels, sondern will auch einen umfassenderen Überblick zum gegenwärtigen Forschungsstand und zur bestehenden Fachliteratur vermitteln. Die Einträge beschränken sich dabei im Wesentlichen auf die englisch-, französisch- und deutschsprachige Literatur; in Ausnahmefällen werden aber auch Publikationen in anderen Sprachen erwähnt.

Der Umfang der Filmografie schwankt je nach «Reichweite» des behandelten Themas. Zu manchen Strömungen sind sehr viele Filme entstanden, andere umfassen nur ein bescheidenes Korpus. In manchen Fällen haben sich die Autoren aber auch gerade deshalb für eine kleinere Auswahl entschieden, weil es eine unüberschaubare Schwemme von Filmen zu einem Thema gibt. Um den historischen Verlauf zu verdeutlichen, sind die Filme chronologisch geordnet. Zudem enthält die Filmografie Angaben zu Regie, Drehbuch, Kamera und den wichtigsten Darstellern. Wer mit einzelnen Filmen etwa im Unterricht arbeiten möchte, wird die Informationen zu erhältlichen DVD- oder VHS-Editionen der Werke schätzen. Angaben zum «aussterbenden» VHS-Format erfolgen in der Regel nur dann, wenn der Film noch nicht auf einem digitalen Träger erschienen ist. Wenn ein Film im deutschsprachigen Raum nicht erhältlich ist (oder nur in einer deutlich nachteiligen Version), wird auf Bezugsmöglichkeiten in anderen Ländern verwiesen: Großbritannien, Frankreich, USA usw. Per Internet sind solche Quellen heutzutage leicht erschließbar. Wir sind uns bewusst, dass solche Angaben veralten, aber die Praxis zeigt, dass einmal



Abbildungen 5–6

LE MÉPRIS: Brigitte Bardot liest eine Biografie über Fritz Lang, der im Film die Odyssee verfilmt.

erschienene Filme über längere Zeit auch antiquarisch zu erwerben sind.

Das Buch ist als Einführung konzipiert. Obwohl die Beiträge in einem wissenschaftlichen Umfeld entstanden sind, setzen sie nur geringes Vorwissen voraus und sind bemüht, komplexe Sachverhalte zu vereinfachen und in einer klaren und verständlichen Sprache darzustellen.² Englische Zitate werden dennoch im Original wiedergegeben. Nicht nur deshalb, weil das im wissenschaftlichen Rahmen weitgehend Usus ist, sondern auch weil sich die Prägnanz eines Zitats in der Übersetzung oft verliert. Selbst mit beschränkten Englischkenntnissen sollten die Beiträge jedoch gut lesbar sein, da die Zitate meist nur als zusätzliche Referenz verwendet werden.

Als Einführungen erheben die Beiträge auch nicht den Anspruch, immer den aktuellsten Stand der Forschung wiederzugeben. Eine komplette Übersicht über bestehende Ansätze zu einem Thema anzubieten, ist im Rahmen einer solchen Einführung nicht möglich. Dennoch sind die Beiträge bemüht, die Gradwanderung zwischen einem Werk mit wissenschaftlichem Anspruch und einer Einstiegslektüre, die auch für Laien zugänglich ist, so zu meistern, dass die Materie dabei weder verfälscht noch zu sehr verflacht wird. Nicht nur Einsteiger, sondern auch Fortgeschrittene sollen etwas von diesem Buch haben.

² Natürlich kommt es dennoch vor, dass die Autoren Fachbegriffe verwenden, die in der Filmwissenschaft zwar sehr geläufig, für den Laien aber unvertraut sind. Zum Nachschlagen solcher Fachbegriffe empfiehlt sich unter anderem das *Lexikon der Filmbegriffe*, das im Internet unter der Adresse <http://lexikon.bender-verlag.de/suche.php> kostenlos zur Verfügung steht und laufend ergänzt wird.

Filmgeschichte und Filmgeschichtsschreibung

Thomas Christen

Filmgeschichtliche Darstellungen sind fast so alt wie die Geschichte des Films selbst. Als frühes Beispiel wird oft das Buch *A Million and One Nights* von Terry Ramsay genannt, das 1926 erstmals erschienen ist und sich im Untertitel explizit als Filmgeschichte deklariert: *A History of Motion Picture Through 1925*. Solche frühen historischen Abrisse, unter denen sich einige auch auf ein einzelnes Land¹ beschränken, unterscheiden sich oft deutlich von denjenigen neueren Datums. Die Filmgeschichtsschreibung selbst, die Methode, wie Filmgeschichte betrieben wird, hat sich im Laufe der Zeit stark verändert. Es lohnt sich deshalb, diese Entwicklung kurz darzustellen, die sich vereinfacht in zwei Phasen gliedern lässt: In eine erste, die vor die Etablierung der Filmwissenschaft fällt, und eine zweite, die mit der Akademisierung der Beschäftigung mit Film und Kino einhergeht und in den Achtzigerjahren erstmals deutlichere Konturen annimmt.

Frühe Filmgeschichten zeichnen sich durch tiefes Insiderwissen, eine Vielzahl von Anekdoten und durch eine geringe Distanz zum behandelten Gegenstand aus. Der Anspruch auf Objektivität und Wissenschaftlichkeit ist wenig ausgeprägt. Es handelt sich eher um eine Selbstdarstellung der Errungenschaften eines noch jungen Mediums, oft geleitet von einer großen Begeisterung und geschrieben für ein breites Publikum, das

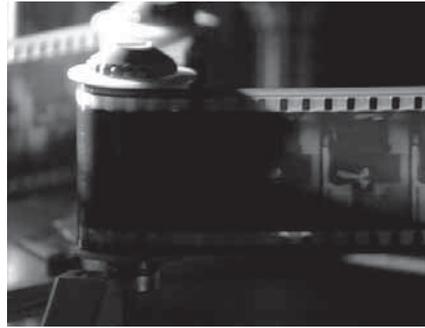
die Liebe der Verfasser zum Film teilt. Frühe Filmgeschichten stammen oft von Filmenthusiasten, bisweilen auch von Autoren, die mit der Filmindustrie verbandelt sind, oder von Filmschaffenden selbst, wie etwa Paul Rothas *The Film Till Now: A Survey of the Cinema*, das 1930 erstmals erscheint und zahlreiche Aktualisierungen und Neuauflagen erlebt. Oder die Autoren sind Journalisten und Kritiker, angetrieben vom Wunsch, Zusammenhänge herzustellen, die über die Tagesaktualität hinausgehen.

Ramsays *A Million and One Night* kann als ein Modell für diese frühen Filmgeschichten betrachtet werden. Der Autor ist vor allem an technischen Entwicklungen interessiert und stellt die historische Entwicklung als progressiven Ablauf dar, der von den Erfindungen und vom Pioniergeist großer Männer geprägt ist. Nicht zu Unrecht wird dieser Ansatz deshalb von Vertretern der neueren Filmgeschichtsschreibung abwertend als «Great Man»-Theorie charakterisiert – allerdings muss der Gerechtigkeit halber gesagt werden, dass sich auch die jüngeren Ansätze an herausragenden Figuren der Filmgeschichte orientieren, jedoch, und hier liegt der Unterschied, nicht ausschließlich. Die Geschichte des neuen Mediums setzt sich für die traditionelle Filmgeschichtsschreibung aus den Taten herausragender Persönlichkeiten zusammen und entwickelt sich von den primitiven Anfängen zur perfektionierten (damaligen) Gegenwart. Als Grundlage dienen Ramsay vor allem sehr gute Kontakte zur Filmindustrie sowie eine vom Autor nicht näher definierte Recherchetätigkeit. Zudem ist das Werk vom Bewusstsein geprägt, ein noch offenes Feld zu bearbeiten. Ohne die Einbettung in akademische Strukturen steht den Pionieren der Filmgeschichtsschreibung ein großer Freiraum zur Verfügung.

In der Zeit unmittelbar vor dem Zweiten Weltkrieg und vor allem in den Nachkriegsjahren erscheinen auffällig viele Universalgeschichten des Films, die sich nun zwar auch auf bereits publiziertes abstützen, allerdings weiterhin den Ansatz der «großen Männer» und der Meisterwerke der Filmkunst pflegen. Meist wird nun der künstlerische Anspruch des Mediums,

1 Als Beispiele früher nationaler Filmgeschichten können etwa *Kino* von Max Preis (1919), *Le cinéma soviétique* von Léon Moussinac (1928) oder *Vom Werden deutscher Filmkunst* von Oskar Kalbus (1935) genannt werden, Letzteres herausgegeben von «Cigaretten-Bilderdienst» – mit sammel- und einklebbarem Fotomaterial.

2 Eine Mittelstellung nehmen Filmgeschichten ein, die neben der filmästhetischen beispielsweise auch die soziologische oder ideologische Komponente berücksichtigen. Dies trifft – wenn auch aus unterschiedlichen Beweggründen – etwa für *Geschichte des Films* (erstmalig 1962) von Ulrich Gregor und Enno Patalas zu, beide Mitarbeiter der Zeitschrift *Filmkritik*, oder für das aus dem Polnischen übersetzte mehrbändige Werk mit dem gleichen Titel von Jerzy Toeplitz (1972–1991). Gregor und Patalas sehen ihre Filmgeschichte in der Tradition von Siegfried Kraucauer und betonen den ideologischen und politischen Gehalt der Filme (Film als Spiegel der Gesellschaft), während der marxistische Ansatz von Toeplitz neben der



Abbildungen 1–2
HISTOIRE(S) DU CINÉMA
von Jean-Luc Godard.

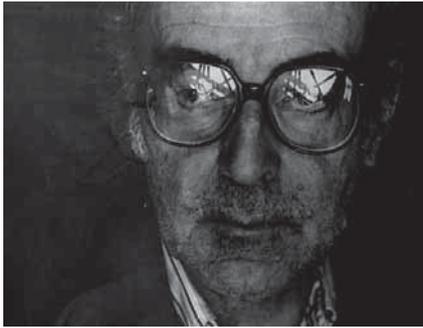
das Konzept von Film als Kunst² hervorgehoben, es handelt sich um Stilgeschichten in Anlehnung an Darstellungen der Literatur oder Malerei. So trägt der dritte Band von Georges Sadouls *Histoire générale du cinéma* (ab 1946 erschienen), der die Zeit bis 1920 umfasst, den programmatischen Untertitel *Le cinéma devient un art* (Film wird eine Kunst). Neben Sadouls monumentalem Werk sind etwa das auch im angelsächsischen Sprachraum gut rezipierte Buch *Histoire du cinéma* von Maurice Bardèche und Robert Brasillach (1935 erstmals erschienen) zu nennen, Francesco Pasinettis *Storia del cinema dalle origini a oggi* (1939 erstmals erschienen), Roger Manvells *Film* (1946), *L'histoire encyclopédique du cinéma* (ab 1947) von René Jeanne und Charles Ford oder das 1956 in deutscher Sprache erschienene *Knaurs Buch vom Film* der beiden schwedischen Autoren Rune Waldekrantz und Vesper Arpe. Neben dem Hang, Geschichte in narrativer Form (d. h. als spannende Abfolge von Geschichten) zu erzählen, verbindet die Werke der Anspruch auf Ausschließlichkeit und Abgeschlossenheit. Dies bedeutet, dass es nur eine Version der Filmgeschichte gibt, nämlich die vom Autor präsentierte. Dementsprechend fehlt diesen Universalgeschichten auch ein kritischer und selbstreflexiver Diskurs – ein Hauptpostulat der sogenannten New-Film-History-Bewegung, wie sie sich in den Achtzigerjahren als Gegenmodell zur traditionellen Filmgeschichtsschreibung etabliert. Sie versteht sich als «revisionistisch», was in diesem Zusammenhang keine politische Bedeutung hat, sondern meint, dass die bisherigen, in der Regel unreflektierten Ansätze und Erkenntnisse der Filmgeschichtsforschung wieder infrage gestellt

und überarbeitet werden sollen.

Diese Neuorientierung, welche die zweite Phase der Filmgeschichtsschreibung kennzeichnet, ist eine Folge der Akademisierung von Film und Kino. Vor allem in den angloamerikanischen und französischen Ländern beschäftigen sich in den Sechzigerjahren Philosophen, Literatur- und Sprachwissenschaftler sowie Historiker mit dem Kino, und im Laufe der Siebzigerjahre wird Film zu einem eigenen Universitätsfach. Damit setzen neben der Lehre auch eine verstärkte Grundlagenforschung und eine kritische Reflexion über das Bisherige ein. So entzündet sich der Methodenstreit bezeichnenderweise an der Bewertung des frühen Kinos, das von der traditionellen Filmgeschichtsschreibung oft als primitiv, unreif und wenig beachtenswert abqualifiziert wurde. Neuere Forschungs-, Archivierungs- und Restaurierungsarbeiten zeigen jedoch, dass sich diese Einschätzung aus tradierter Unkenntnis speist und dass das frühe Kino an einem falschen Maßstab gemessen wird. Frühe Filme, so eine der einflussreichsten Thesen der New Film History, sind nicht schlecht gemachtes Hollywoodkino, sondern basieren auf einem anderen Modell als jenem, das sich ab den Zwanzigerjahren in der amerikanischen Filmindustrie durchsetzt. Als zentrales Werk der New-Film-History-Bewegung gilt das 1985 erschienene Buch *Film History: Theory and Practice* von Robert C. Allen und Douglas Gomery. Es fordert neben einer strengen Wissenschaftlichkeit, die auch empirische Forschungsmethoden einschließt,

pädagogischen Funktion fordert, dass ein Filmgeschichtsforscher sich auch dafür interessieren müsse, «[...] ob der Film, mit dem er sich befasst, ein Zeugnis seiner Zeit ist und welcher Art dieses Zeugnis ist, ob ein wahrheitsgemäßes, unvollständiges, deformiertes, gefälschtes usw.» (Toeplitz, Bd. 1, 1975, 6).

Abbildungen 3–4
HISTOIRE(S) DU CINÉMA
von Jean-Luc Godard.



vor allem eine massive Verbreiterung der Perspektive, ein Abrücken von der Vorstellung einer linearen Entwicklung des Mediums und den Einbezug sekundärer Quellen. Nicht nur die Filme selbst, sondern weitere Dokumente wie Einnahmenverzeichnisse, Zensurkarten, Werbung, Gerichtsentscheide, Presseberichte, Firmenkorrespondenz, Fanmagazine, demografische Daten und dergleichen sollen in die Forschung einbezogen werden. Zudem wird eine angemessene Berücksichtigung des Zuschauer- und Rezeptionsaspekts angestrebt.³ Diese Neuorientierung hat für die umfassenden Filmgeschichten zunächst bescheidene Auswirkungen, denn sie initiiert erst einmal eine Vielzahl von Einzelstudien und Untersuchungen mit sehr eingeschränkten Fragestellungen. Zudem erweist sich der Einbezug des Rezeptionsaspekts bei historischen Untersuchungen als methodische Knacknuss. Wie soll man in Erfahrung bringen, wie ältere Generationen einen bestimmten Film wahrgenommen haben?

Die zentralen Auswirkungen des New-Film-History-Ansatzes liegen in der allgemeinen Einforderung eines wissenschaftlichen Standards und der dringend nötigen Einsicht, dass es die Filmgeschichte nicht gibt, sondern dass sie sich in einem dynamischen, transparenten und diskursiven Prozess des Wissens- und Erkenntnisserwerbs befindet. Am wichtigsten aber ist die bereits erwähnte Verbreiterung des Blickwinkels: Neben der Ästhetik werden

ökonomische, technologische und soziologische Aspekte zu gleichberechtigten Teilbereichen der Filmgeschichte. Allen und Gomery widmen den Hauptteil ihres Buches der anschaulichen Darstellung dieser vier Sektoren. Dabei wird klar, dass bei gewissen Fragestellungen die eine oder andere Perspektive relevanter und ergiebiger ist, dass in einer umfassenden Darstellung aber alle eingebracht werden sollten. Die Autoren sprechen von einem «offenen System» (Open System) der Faktoren. Diese Offenheit ermöglicht auch die Integration neuer filmtheoretischer Ansätze wie beispielsweise der Geschlechterforschung oder der Cultural Studies in die Filmgeschichtsschreibung.

Die *ästhetische* Perspektive stellt, wie die traditionellen Ansätze, Film als Kunstform ins Zentrum. In einem neuen Verständnis bleibt sie allerdings nicht bei einem schematischen Meisterwerkansatz stehen, sondern versucht, formale Konstanten und intermediale Phänomene in historische Zusammenhänge zu stellen. In diesen Kontext gehören auch ästhetisch ausgerichtete Genrestudien und geschichtlich ausgerichtete narratologische Darstellungen. Die *technologische* Perspektive versteht Film primär als «Produkt von Maschinen»; von besonderem Interesse sind technische Entwicklungen und ihre Auswirkungen, vor allem Innovationen im Bereich von Bild und Ton. Die *ökonomische* Fragestellung betrachtet Film und Kino in erster Linie als Wirtschaftsfaktor. Sie beschäftigt sich etwa mit Fragen der Finanzierung von Filmen, der industriellen Entwicklung und Verflechtung, mit Fragen nach Gewinn oder Verlust. Im Gegensatz zu anderen Kunstformen ist ein solcher Ansatz für das Medium Film

3 Eine einseitige Auslegung dieses Postulats kann dazu führen, dass sich Filmgeschichte mit allen möglichen Erscheinungen außer mit den Filmen selbst beschäftigt – eine Befürchtung, wie sie hellsichtig bereits ein Jahr nach Erscheinen des Buches von Allen und Gomery Thomas Elsaesser (1986, 247) äußert. Michèle Lagny (1996, 21) bringt dies mit der Aussage «[...] man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!» auf den Punkt.

besonders relevant, da es sich um eine arbeitsteilige, oft in einen industriellen Kontext eingebettete und relativ kostspielige Ausdrucksform handelt. Ein Teil der ökonomischen Filmgeschichte bedient sich marxistischer Theoriegrundlagen. Die soziologische Filmgeschichte untersucht Film im gesellschaftlichen Umfeld. Filme werden als kulturelles Dokument oder auch als (Zerr-)Spiegel der Gesellschaft verstanden. In diesen Teilbereich gehören auch Untersuchungen über das Kinopublikum, zum Starphänomen, zur zeitgenössischen Rezeption und Fankultur, zur Rekonstruktion der Aufführungspraxis oder theoretische Überlegungen zu einer allgemeinen «Kinogeschichte» (vgl. Schlüpmann 2004).

Zum Schluss soll nun noch ein alternativer Zugang zur Filmgeschichte erwähnt werden, der sich durch zwei Faktoren auszeichnet. Es sind die Filmregisseure selbst, die sich mit dem Thema Filmgeschichte auseinandersetzen, und dies geschieht nicht in schriftlicher Form, sondern in filmischer. Von Martin Scorsese stammen zwei filmhistorische Dokumentationen, die nicht nur seine profunden Kenntnisse, sondern auch seine besondere Sensibilität für stilistische Aspekte unter Beweis stellen. 1995 entstand *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, sechs Jahre später in Zusammenarbeit mit dem Fernsehsender ARTE *Il mio viaggio in Italia*, eine ausgezeichnete Dokumentation über den italienischen Neorealismus. Scorsese gelingt es dabei, mit einer Mischung aus persönlichem Zugang, filmhistorischem Hintergrund und in Bezugnahme auf sein eigenes Werk die Neugierde der Zuschauer zu wecken und anschaulich aufzuzeigen, dass das Vergangene nicht einfach vergangen

und für unsere Gegenwart ohne Belang ist, sondern dass die Gegenwart des Films ohne das filmische Erbe anders aussehen würde. Ebenfalls mit Filmgeschichte beschäftigt sich der französische Regisseur Jean-Luc Godard und wählt dabei einen eigenwilligen Weg. Als Methode bedient er sich einer Art Filmkomparatistik, die verschiedene Filme, Bewegungen, Stile miteinander konfrontiert. *Histoire(s) du cinéma* heißt Godards berühmtester, zwischen 1989 und 1999 entstandener Versuch einer alternativen Geschichtsschreibung, deren Gegenüberstellungen und Assoziationen in dialektischer Manier den Zuschauer zu einer neuen Sicht bewegen soll. Dabei wird das verwendete Material in einem experimentellen Impetus verfremdet, der an Found-Footage-Filme⁴ erinnert. Der Filmemacher als Filmhistoriker – auf der einen Seite der glänzende Vermittler und «Erwecker» filmischer Vergangenheit, auf der anderen der scharfsinnige Analytiker und Provokateur. Damit eröffnet sich ein interessantes Feld für weitere Themenbereiche/ Fragestellungen.⁵

4 Als Found Footage werden Filme bezeichnet, die ganz oder teilweise aus «gefundenem» Material anderer Filmemacher bestehen. Dieses Material ist in der Regel in einem anderen Zusammenhang und für einen anderen Verwendungszweck entstanden (News, Familienfilme, Werbung usw.). Durch die Bearbeitung und neue Kontextualisierung verliert die inhaltliche Ebene an Bedeutung, während die formal-ästhetische stark betont wird. Found-Footage-Filme gehören in der Regel zum Bereich des Experimentalfilms.

5 Zum einhundertjährigen Jubiläum von Film und Kino entstanden Mitte der Neunzigerjahre unter der Federführung des British Film Institute eine ganze Reihe von filmhistorischen Dokumentationen nach diesem Prinzip. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang *HUNDRED YEARS OF JAPANESE CINEMA* von Nagisa Oshima, *A PERSONAL HISTORY OF BRITISH CINEMA* von Stephen Frears, *DEUX FOIS CINQUANTE ANS DE CINÉMA FRANÇAIS* von Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville, *DIE NACHT DER REGISSEURE: FILM ZUM 100. GEBURTSTAG DES DEUTSCHEN FILMS* von Edgar Reitz, *AND THE SHOW GOES ON* von Mrinal Sen über den indischen Film, *FOURTY THOUSAND YEARS OF DREAMING* über den australischen Film von George Miller oder *CINEMA DE LAGRIMAS* von Nelson Pereira dos Santos, der den Film in Lateinamerika zum Thema hat.

Harun Farocki geht in seinem Essayfilm *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (DE 1995)* vom legendären *SORTIE D'USINE (FR 1895)* der Pioniere Lumière aus.