

Pierre Sorlin

Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben?

1996

<https://doi.org/10.25969/mediarep/501>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sorlin, Pierre: Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben?. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 5 (1996), Nr. 1, S. 23–37. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/501>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/1996_5_1_MontageAV/montage_AV_5_1_1996_23-37_Sorlin_Geschichte_des_Kinos.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Pierre Sorlin

Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben?

Es gibt Fragen, die man nie stellen sollte, so selbstverständlich scheint die Antwort zu sein. Der erste Versuch einer Geschichte des Kinos ist bereits 1912 von Emile Kress veröffentlicht worden, und seitdem entstehen wuchernd in allen Ländern der Welt historische Studien, die Filmen gewidmet sind. Man kann diese Geschichte also sehr wohl schreiben, da man sie ja immer schon geschrieben hat! Und doch ist schon das Wort "Geschichte" selbst einer dieser vieldeutigen Begriffe, die sich in ungeklärtesten Weisen verwenden lassen. Borges hat versucht, dies über den Weg des Absurden verständlich zu machen, indem er dieses Wort mit rein abstrakten Begriffen - Niedertracht, Ewigkeit - verband, für die der Begriff chronologischer Evolution ohne jeden Sinn ist. In provozierender Form hat der Schriftsteller an die sehr einfache Tatsache erinnert, daß es nicht genügt, einem Buch einen Titel zu geben, um ein Programm zu erfüllen.

Sobald mehrere Personen sich für ein und denselben Gegenstand interessieren und ihre Beobachtungen veröffentlichen, begründen sie ein Forschungsfeld. Auf diese Weise begann die historische Erforschung der "Siebenten Kunst". Zeugen und oft Akteure der Anfänge des Kinos wollten diese ersten Chronisten die Spuren von Ereignissen bewahren, die ohne sie heute vergessen wären. Die heutigen Historiker dagegen sind zu jung, um sich zu erinnern, sie arbeiten mit indirekten Beweisen, und sie sammeln, wie die Mehrzahl der Historiker, vielfältige Quellen, konfrontieren und kritisieren sie. Die Besten unter ihnen haben sich dem Positivismus verschrieben, dem, was an ihm noch immer aktuell ist, nämlich dem Willen, die Forschung zu rationalisieren, die Schlüsse leicht verifizierbar zu machen und wo nicht Objektivität, so doch Aufrichtigkeit zu beweisen. Von einem rein methodologischen Standpunkt aus betrachtet, arbeiten die Historiker des Kinos wie alle anderen Spezialisten, die an die Kenntnis der Vergangenheit gebunden sind. Aber die Eigenschaften, die eine positive Verfahrensweise erfordert, haben in sich selbst keinerlei epistemologische Tragweite; eine Forschung kann vollkommen positiv in ihrer Stoßrichtung sein und völlig absurd in ihrem Prinzip. Indem sie sich als positiv begreifen will, erlegt sich die Geschichte des Ki-

nos eine wirkliche Strenge auf, befragt jedoch nicht zwangsläufig ihre Grundlagen.

Selbst zwar kein Kinohistoriker, aber doch Geschichtswissenschaftler, der seit langem mit kinematographischen Forschungen beschäftigt ist, möchte ich über die Implikationen der dem Anschein nach sehr einfachen Verbindung von Geschichte und Filmproduktion nachdenken. Welche Art von Geschichtsschreibung kann man betreiben, wenn man sich einer so jungen Kunst wie dem Kino zuwendet? Und welche Ergebnisse erwartet man? Meine Bemerkungen wollen kritisch sein, aber nicht individuell kritisch. Sie zielen auf niemanden im besonderen. Es ist allein das historische Verständnis, das Verständnis von Schaffensprozessen, das mich interessiert. Hinter der Gesellschaftsgeschichte steht eine lange, mehrtausendjährige Tradition, und die Historiker haben sich daran gewöhnt, ihre eigenen Vorannahmen in Frage zu stellen. Die Geschichte des Kinos ist noch besessen von der Sorge, schnell voran zu kommen, ständigen Veränderungen zu begegnen. Die Kinohistoriker werden mir nicht böse sein, so hoffe ich, wenn ich auf die epistemologischen Vorannahmen der Gesellschaftsgeschichte zurückkomme und mich frage, ob sie für die Erforschung von Filmschaffen und Filmbetrieb gültig sind.

Gesellschaftsgeschichte, Kinogeschichte

Alle Gruppierungen von Lebewesen konstituieren sich um ein Gedächtnis herum. Eine Horde Tiere erinnert sich an bestimmte Wege, Gefahren, bevorzugte Orte, und sie paßt ihr Verhalten diesen Erinnerungen an. Die menschlichen Gesellschaften bilden nicht nur keine Ausnahme von dieser Regel, sie bringen darüber hinaus eine ganz besondere Art von Gedächtnis ins Spiel, ein Gedächtnis *in absentia*. Ihre Mitglieder haben Ereignisse, denen sie nicht selbst beigewohnt haben, als Tatsachen verzeichnet, deren Spuren sie in sich tragen. Das Gedächtnis der Tiere löscht überflüssige Erinnerungen aus, um sich jeder neuen Erfahrung anzupassen, während das menschliche Gedächtnis über Jahrhunderte fortbestehen kann. Wir kennen und verorten Ereignisse, von denen niemand außer der Überlieferung uns hat Bericht erstatten können, in bezug auf uns selbst. Bereits Nietzsche hat darauf hingewiesen, daß die Fähigkeit, sich einer Vergangenheit zu erinnern, das heißt dessen, was endgültig vorüber ist, eine der Grundlagen des Menschlichen ist: "Es ist wahr: [...] durch die Kraft, das Vergangene zum Leben zu gebrauchen und aus dem Geschehenen wieder Geschichte zu machen, wird der Mensch zum Menschen" (*Unzeitgemäße Betrachtungen* II,1).

Die Geschichte, Bericht bestimmter vergangener Momente, ist also ein soziales Gedächtnis, die Erzählung, die eine Gruppe nicht aufhört, sich wieder und wieder zu erzählen. Die Geschichte existiert nirgendwo anders als in dem Diskurs, der sie spricht. Sie nimmt verschiedene Formen an, je nach den Mitteln der Überlieferung, nach dem Umfang der Kreise, die sich bilden, um zu hören, wie sie berichtet wird, aber grundsätzlich geht sie nie weiter als die Erwartungen oder Wünsche derer, die sie hervorbringen. Übrigens ist dies einer der Gründe, warum sie unaufhörlich neu geschrieben wird: Wenn die Wünsche sich ändern, wandelt sich die Vorstellung des Vergangenen. Dieses geschichtliche Gedächtnis spielt eine grundlegende Rolle im Leben der Gesellschaften. Die Erinnerung an die Vergangenheit ist das wichtigste, vielleicht das einzige Eichmaß, über das wir verfügen; an ihm ermaßen wir unsere Zeit. Die Geschichte ist unabdingbar als Vergleichsgröße, als Instrument, das es dem Individuum erlaubt, sich zu verorten, und der Gruppe, sich zu definieren. Nietzsche, der die Historie verabscheute, weil sie dazu neigt, das einzigartige Wesen des einzelnen im Kollektiven zu ertränken, hat dennoch erstaunliche Formeln gefunden, um zu zeigen, wie sie vom flüchtigen Ich zum Wir, vom einzelnen zum Kollektiven übergehen läßt: "So blickt er, mit diesem 'Wir', über das vergängliche wunderliche Einzelleben hinweg und fühlt sich selbst als den [...] Stadtgeist" (*Unzeitgemäße Betrachtungen* II,3). Als Trägerin von Beispielen erlaubt es die Geschichte, allen Begriffen Sinn zu geben, die wir brauchen, um unser Universum, Krieg, Krise, Wachstum, Revolte usw. zu ermaßen und, noch umfassender, die Idee der Veränderung selbst zu denken, das Werden zu erfassen.

Das gemeinsame Gedächtnis ist so wichtig, daß die Mehrzahl der Gesellschaften eine spezialisierte Zunft geschaffen hat, um es zu verwalten: die der Historiker, die bezahlt wird, um die Bewahrung und die Verbreitung der Erinnerungen sicherzustellen. Lange Zeit ist die Geschichte ausschließlich ein heiliger Bericht gewesen, nicht notwendigerweise religiös, aber unantastbar, den zu verschönern, ohne ihn zu verfälschen, die einzige Aufgabe der Historiker war. Die Totalitarismen haben uns in jüngster Zeit bewiesen, daß wir noch immer von der Wiederkehr eines heiligen Berichts bedroht sind, der von oben erlassen wird und allein den Erfordernissen der Macht entsprechend umgestoßen werden kann. Die heilige Geschichte ist überall dort dem Positivismus gewichen, wo der kalte Skeptizismus des Laizismus aufkam. Unser Gedächtnis ist heute ein laizistisches Gedächtnis. Es ist deswegen noch kein "wahres" Gedächtnis. Tatsächlich muß der Begriff der Wahrheit an den rechten Ort gerückt werden. Jedes Gedächtnis bildet sich, indem es auswählt, und keine Wahl ist an sich wahr oder falsch; allein die Tatsachen, auf die sich die Wahl gründet, Ereignisse, Zeitpunkte oder Perso-

nen, können mehr oder weniger genau stimmen. Wenn aber die Geschichte, seitdem sie laiziert ist, nicht mehr heilig sein kann, so kann sie sich doch ebensowenig nach der Phantasie jedes einzelnen verändern. Einerseits muß sie vollständig revidierbar sein, andererseits muß sie dem Zugriff von Moden oder Launen des Augenblicks entgehen. So fand sich der Historiker in der paradoxen Situation, die gemeinsame Erinnerung gleichzeitig in Zweifel zu ziehen und zu verbürgen. Der Historiker ist im Grunde der Amtsschreiber des kollektiven Gedächtnisses. Man hat oft darauf hingewiesen, daß die "community" der Historiker allein bestimme, was sie als historisch annimmt, aber sie übt diese bescheidene Macht nur aus, weil die gesamte Gesellschaft es ihr erlaubt.

Inwieweit hat nun die Situation der Geschichte und der Historiker mit der Kinogeschichte zu tun? Zunächst einmal insofern die Unterschiede ins Auge springen, sobald man zu verstehen sucht, was die soziale Funktion der Geschichte ist. Die Geschichte des Kinos hat kein heiliges Gedächtnis, denn keine Instanz könnte ganze Seiten der Tradition durchstreichen und sie durch andere ersetzen; vielmehr hat sie sich als fromme Geschichte konstituiert, als erbauliche Erzählung der notwendigen Kämpfe, um die "Siebente Kunst" durchzusetzen und ihr eine Sprache zu geben. Im Unterschied zur heiligen Geschichte, die von oben durch die Autoritäten kontrolliert wird, ist die fromme Geschichte der individuellen Initiative überlassen, jeder verehrt hier, wen er will. Dieses Gedächtnis ist voller Anekdoten, unverbundener Episoden, unzusammenhängender Details. Im besten Falle dient ihm die Biographie als Leitfaden – das Leben des Regisseurs, von der Kindheit an nachgezeichnet, kündigt an oder erklärt, was man in seinen Filmen findet. Man könnte diese Herangehensweise ohne jede Mühe demontieren, daran erinnern, daß das Leben der Regisseure meist wenig bekannt ist, daß die Filme mit Technikern und Schauspielern gedreht werden, die alle etwas von sich einbringen, und schließlich, daß das Herstellen einer Verbindung zu äußeren Umständen niemals erhellt, was in einem Film die Aufmerksamkeit des Zuschauers fesselt. Aber diese Kritik wäre sinnlos: Die fromme Geschichte kann nicht verschwinden, da es keine spezifischen Interessen gibt, auf die ihre Eliminierung antworten würde. Die historische Positivität war ein integraler Bestandteil des Kampfes, der für die Laizierung und gegen das heilige Gedächtnis geführt wurde. Dagegen stellt der Positivismus in den Filmwissenschaften nur die Wahl einer Schule dar, eine intellektuelle Option. Zu viele Filmliebhaber finden Freude an der barocken Mischung von mystischen Schulen (der Expressionismus, der poetische Realismus, die Nouvelle Vague), von Madonnen (Marlene, der Berlin ein Heiligtum geweiht hat, Greta Garbo, Marilyn), von Heiligen und Doktoren (Eisenstein,

Bazin), als daß die Anekdotensammlungen nicht weiter die Regale der Buchhandlungen füllen würden.

Die Geschichte des Kinos ist keinerlei radikalen Infragestellung ausgesetzt, weil sie keine Allgemeinheit, sondern nur kleine Gruppen von Liebhabern interessiert. Die Gesellschaftshistoriker tun nichts anderes, als Fragen, die für ihre Zeitgenossen dringlich sind, in die Vergangenheit zu übertragen: Sie erforschen die großen Krisen des 19. Jahrhunderts, wenn es der Wirtschaft schlecht geht, sie wenden sich der Familie, dem Phänomen der Randgruppen und der Stellung der Frauen zu, wenn sich ihre Umgebung mit diesen Themen beschäftigt. Hingegen gibt es nichts und niemanden, der das Forschungsfeld absteckt, das der Kinohistoriker wählen kann. Freilich formulieren zahlreiche Wissenschaftler, vor allem Amerikaner, neue Fragen: Wie haben die großen Studios ihr Kapital aufgebracht? Wie haben sich die Erzähltechniken entwickelt? Wie groß war der Einfluß der Vorführstätten auf die Programmgestaltung? Aber diese Problemstellungen sind außerhalb des kinematographischen Bereiches in Forschungsprojekten zur Wirtschaft oder Kommunikation entwickelt worden. Dank bemerkenswerter Arbeiten kennen wir nun die großen Produktionsgesellschaften besser, die Vertriebskreisläufe, die Laufbahnen von Künstlern und Technikern, und das hilft uns, den Kapitalismus zu denken – aber inwieweit hilft es uns, das Kino zu denken? Eine positive Geschichte dieser Art ist nur ein Kapitel einer Geschichte der sozialen Praktiken. Sie hilft uns nicht, Filme anders anzusehen.

Hier liegt wahrscheinlich der Hauptgegensatz von Gesellschaftsgeschichte und Kinogeschichte: Im Unterschied zur Gesellschaftsgeschichte kann die Geschichte des Kinos kein Gedächtnis *in absentia* sein, denn die Filme bleiben bestehen. Durch Fernsehen und Video gehören sie zu unseren täglichen Zerstreuungen, und ihre materielle Fortdauer markiert die unüberwindliche Distanz, die das, was nicht mehr ist, die Vergangenheit, von dem trennt, was noch existiert. Die Gesellschaftsgeschichte wird ständig umgeschrieben, jeweils in Abhängigkeit von den Problemen, auf die jede Generation stößt. Sobald man es jedoch mit Filmen zu tun hat, sind die Gegenstände anwesend; der Filmanalyse wird es immer an jener rein imaginären Dimension mangeln, die entscheidend dafür ist, daß die Geschichte, die sich auf beobachtbare Spuren gründet, etwas ganz anderes ist als diese Spuren selbst, daß sie tatsächlich ein originärer Diskurs ist, eine von den Spuren ausgehende Neuschöpfung. Geschichte und Kinogeschichte beruhen gleichermaßen auf Texten, aber die Art, wie sie sich ihrer bedienen, ist verschieden, fast gegensätzlich. Die Geschichte geht durch die Texte hindurch, um einen Diskurs zu produzieren. Die Geschichte des Kinos, selbst wenn sie sich an peripheren

Problemen festmacht, wie Fragen der Produktion oder der Besucherzahlen, zielt auf die Texte (die Filme), die entweder ihr direkter Gegenstand oder der Vorwand ihrer Forschung sind. Beobachten und dann die Vorstellungskraft walten lassen oder beobachten, um zu analysieren: diese beiden Verfahrensweisen gehören nicht demselben Bereich menschlichen Verstehens an.

Wenn die Diskussion vorankommen soll, erscheint es mir wichtig zu verdeutlichen, was ich sagen möchte: Einer gleichlautenden Benennung zum Trotz haben Geschichte und Geschichte des Kinos nur wenig gemeinsam. Die Geschichte ist nur der formalisierte Aspekt einer Praxis menschlicher Gruppierungen, die ihren Zusammenhalt bewahren wollen. Die Historiker haben das Vorrecht, eine autorisierte Fassung der Vergangenheit zu verbreiten, müssen dafür aber auch die Fragen aufnehmen, die sich ihre Zeitgenossen stellen. Die Geschichte des Kinos betrifft verstreute Individuen, bestenfalls vorübergehend gebildete Gruppen von Liebhabern. Sie hat auf der einen Seite (der verlegerisch wichtigsten) etwas von Sammlertum, von Gelehrtenkabinett, was nicht meint, sie sei willkürliche Phantasie, denn die fromme Geschichte ist begierig nach Genauigkeit; aber sie hat einfach kein anderes Grundprinzip als das des maximalen Ertrags. Auf der anderen Seite erforscht etwas, das man gleichfalls *Geschichte des Kinos* nennt, wenngleich es sich eher um die Untersuchung außerfilmischer Praktiken handelt, die Produktion, Herstellung und die Konsumierung von Filmen – einen der Bereiche, die die allgemeine Geschichte vernachlässigt hat, der sie sich aber ebensogut annehmen könnte. Hin und hergerissen zwischen zwei kaum zu vereinbarenden Optionen, ist die Geschichte des Kinos nur zu einem kleinen Teil die Verwaltung eines Gedächtnisses. Im wesentlichen muß sie sich mit Gegenständen beschäftigen, den Filmen, die noch immer, und sei es nur auf den Fernsehbildschirmen, Bestandteil unseres täglichen Konsums sind. Kann man wirklich "historisieren", was noch ganz und gar lebendig ist, womit Geschäfte gemacht werden, was die Verleiher weiterhin anbieten und bewerten? Ich zweifle nicht daran, daß die Kinohistoriker in der Lage sind, ihre Verfahrensweise in bezug auf die Fragen, die ich ihnen stelle, zu situieren, aber eines erscheint mir wahrscheinlich: Der historischen Kinoforschung wird es nicht gelingen, ihre Eigenständigkeit und ihr Ziel zu definieren, wenn sie sich darauf beschränkt, die Methoden der positivistischen Geschichtsschreibung zu übernehmen.

Herausforderung an die Geschichte

Nietzsche versucht, sich das überwältigende Gefühl von Freiheit vorzustellen, das sich des Menschen bemächtigen würde, wenn es ihm gelänge, und sei es nur für einen Augenblick, seine Vergangenheit auszulöschen. Hat er an die Möglichkeit dieses grundlegenden Vergessens geglaubt? Oder hat er nicht vielmehr den Traum angekündigt, der seitdem zahlreiche unserer Zeitgenossen verfolgt, wie es die tragischen Erfahrungen der chinesischen Kulturrevolution oder der Herrschaft der Roten Khmer zeigen? Im Laufe des 20. Jahrhunderts war das laizistische Gedächtnis ständig zwischen der Wiederkehr des heiligen Gedächtnisses und der Abschaffung des Gedächtnisses gefangen, zwischen der obligatorischen Erinnerung und der Amnesie qua Erlaß von oben, wobei die Verwirklichung der einen wie der anderen Drohung das Ende der positiven Geschichte bedeutet hätte. Selbst im Herzen der laizistischen Gesellschaften ist die Funktion des Gedächtnisses in Frage gestellt worden: Ist für das Fortbestehen der Gesellschaften die Erinnerung wirklich notwendig? Ermöglicht nicht eine vernunftgeleitete Verhaltensweise wirksames Handeln, ohne den Umweg über die Vergangenheit zu machen?

Solcherart ist die Herausforderung, die eine bestimmte Soziologie an die Historiker gestellt hat. Die Soziologie ordnet sich bisweilen der Geschichte unter, deren "Gesetze" sie anerkennt: so im Falle des Marxismus. Es kommt auch vor, daß sie der Dauer gegenüber gleichgültig ist. Aber, mit Max Weber gesprochen, sie stützt sich auf die Vergangenheit, während sie die Geschichte ignoriert; und die Fragen, die sie stellt, haben die Historiker ernstlich erschüttert. Weber gründet seine Forschungen auf eine absolut seriöse Praxis der Quellenforschung, derer sich auch die Historiker bedienen; sein Ziel ist es nicht, die Geschichte, deren Überleben oder Verschwinden ihm gleichgültig ist, abzuschaffen. Indem er einen anderen Zugang zu den Texten anbietet, läßt er einfach die Schwächen der historischen Verfahrensweise klar zutage treten.

Verschwundene menschliche Gruppierungen bieten ein ganzes Repertoire empirischer Beobachtungen; es würde einen Forscher beträchtliche Zeit kosten, um die Sonderfälle zu erfinden, die die Vergangenheit ihm unmittelbar verschafft. Das ist der Grund, warum die Soziologen die Quellen studieren. Die Analyse dieser Beispiele ist nicht ihr eigentliches Ziel, die gegebenen Tatsachen dienen ihnen ausschließlich dazu, einen Katalog von Möglichkeiten aufzustellen. Der Webersche Idealtypus ist kein Modell, er ist eine Konstellation von Elementen, die es erlaubt, ein Problem zu denken. "Wie

etabliert sich ein Herrschaftstypus, welche Austauschvorgänge setzt er zwischen Herrschenden und Beherrschten voraus, zu welchem Preis besteht er fort?", fragt der Soziologe. Diese ganz theoretischen Formulierungen sind der historischen Verfahrensweise absolut entgegengesetzt. Die allgemeine Geschichte geht in vielen Fällen, die Geschichte des Kinos nahezu immer, induktiv vor, in kreisförmigen Bewegungen. Um eine erste Gegebenheit herum sammelt der Forscher qua Anziehungskraft weitere angrenzende Gegebenheiten an, der Kreis erweitert sich bis zu dem Punkt, an dem keine Verbindung mehr auszumachen ist und an dem es angebracht ist aufzuhören. Die Soziologie ist deduktiv, sie definiert ein Feld, dessen Umrisse sie zum Teil rein gedanklich, aber, um Zeit zu gewinnen, auch von beglaubigten Beispielen ausgehend, absteckt.

Die Unterschiede zwischen Soziologie einerseits und Geschichte andererseits sind also offensichtlich. Aber die begrifflich am weitesten entwickelten Disziplinen stellen notwendigerweise eine Herausforderung für die beiden Arten von Geschichte dar. Die Nachwirkung des *Weber-Effektes* hat sich in einer merklichen Kursänderung in der historischen Forschung ausgedrückt; Weber hat die lineare Kausalität zurückweichen lassen: Daraus, daß (b) auf (a) folgt, ergibt sich nicht, daß (a) die Ursache von (b) ist. Der Soziologe schafft nicht jede Kausalbeziehung ab, aber er unterscheidet zwischen determinierenden und konjunkturellen Ursachen. Die letzteren sind einfach, leicht zu definieren und nur von begrenztem Interesse, während die ersteren, wesentlich subtileren a priori angenommen werden müssen, um dann für gültig oder ungültig erklärt zu werden. Nach Weber haben die Historiker begriffen, daß sie, um zu den determinierenden Ursprüngen vorzudringen, diese im voraus konstruieren müssen, statt sie aus den Tatsachen zu deduzieren.

Das positive Ergebnis der Weberschen Unruhestiftung war es, die Historiker beinahe gegen ihren Willen auf die Epistemologie zu stoßen, und die Grenze zwischen Gesellschaftsgeschichte und Kinogeschichte hat sich dadurch noch verfestigt. Eine Debatte wie die über die Kausalität betrifft den größten Teil der Geschichte des Kinos, die ganz einfach "akausal" ist, nicht. Eine Krise, ein Krieg, eine politische Umwälzung mögen Ursprünge haben, aber es kann keine determinierenden Motive, Ursachen oder Konsequenzen geben, wenn man von einem Film spricht; die biographischen Details, die Anekdoten über Produzenten oder Schauspieler, die die fromme Geschichte sammelt, sind keineswegs unmittelbare Ursachen. Die positivistische Geschichte des Kinos, die weit über das Sammeln von Fakten hinausgeht, stößt auf dieselbe epistemologische Schwierigkeit: Wenn sie sich nicht damit begnügen will,

Beziehungen und Vergleiche her- und anzustellen, dann muß sie bestimmen, wie verschiedene soziale, künstlerische, stilistische Faktoren ineinandergreifen. Man steht hier jedoch völlig heterogenen Ordnungen von Sachverhalten gegenüber – auf welche Weise könnte man sie miteinander konfrontieren?

Die findigste Antwort auf dieses Problem ist von denjenigen Kinohistorikern angeboten worden, die versucht haben, Modelle zu definieren, so wie man in der Wirtschaft und in der Soziologie Modelle aufstellt. Trotz der Bewunderung, die ich für diese Arbeiten hege, halte ich es für unabdingbar, ihre Grenzen hervorzuheben. Um nützlich zu sein, muß ein Modell stark sein, das heißt ein Maximum an Filmen einschließen. Aber gerade dadurch, durch seine extreme Allgemeinheit wird es unbeweglich; es läßt keinerlei Spielraum für signifikante Varianten, für Verschiebungen. Wenn man sich für andere Filme, für kleinere Korpora, für einzelne Werke interessiert, ist man gezwungen, das Basismodell als Vergleichsgröße zu nutzen und sich zu fragen: Welche Abweichungen sind im Verhältnis zum dominierenden Typ annehmbar? Hier fangen die Schwierigkeiten an. Das Modell beleuchtet Entstehungsvorgänge durch Übertragung ganz ausgezeichnet: Dieses oder jenes Verfahren ist übernommen, verstärkt, wiedereingesetzt worden in diesen oder jenen späteren Filmen. Aber die anderen Reihen, nenne man sie avantgardistisch, alternativ, unabhängig oder experimentell, passen nicht in diese Logik; tatsächlich handelt es sich bei diesen nur um Einheiten oder sehr kleine Gruppen, die kein System bilden können. Letztlich läuft man Gefahr, sich mit einer Megakategorie zu beschäftigen, die nahezu alles einschließt, und mit ein paar Mikrokategorien, von denen man nicht wissen wird, ob sie Satelliten des Riesen (also zu vernachlässigen) oder im Gegenteil die einzigen Bereiche der Schöpfung und der Öffnung sind.

Die Geschichte hat der Soziologie den Begriff der Struktur entlehnt, dessen sich die wissenschaftliche Geschichte des Kinos ihrerseits bemächtigt hat, aber dieses Wort verbirgt ein riesiges Mißverständnis. Historische "Strukturen" vereinen in sich Kräfte, die Situationseigenschaften gemeinsam haben und die sich jeweils, auf zugleich widerstreitende und komplementäre Weise, durch Positionseigenschaften verorten. Der Bezug zu den Ressourcen und zu den Gebrauchsmitteln sowie die Repräsentation dieses Bezuges stecken grob die gemeinsame Situation ab, die Antagonismen erzeugenden Unterteilungen spezifizieren ihrerseits die Positionen. Das Ganze besteht fort, indem es sich auf der doppelten Basis seiner Trägheit und der inneren Widersprüche, deren Träger es ist, entwickelt. Filme sind individuell strukturierbar, sie sind es nicht als Reihen. Einheiten wie "die Hollywoodfilme", "die Filme des Jahres 19...", "die Filmkomödien" eignen sich für eine deskriptive Analyse, eine

Systematisierung, aber sie enthalten keine dieser dynamischen Widersprüche, die jeder Struktur zugrundeliegen. Wenn die vorherrschenden Filme die Eigenschaften (*a, b...n*) haben, werden die "unabhängigen" Filme keinesfalls *nicht* (*a, b...n*) sein, während die Positionseigenschaften einer sozialen Gruppierung gerade solche sind, die keine andere Gruppe desselben Ganzen aufweist. Als *Produkte* lassen sich die Filme gut in eine Studie über die kapitalistischen Märkte eingliedern, aber sie stehen dann in Opposition zu *anderen Produkten* des Massenkonsums und nicht zu anderen Gruppen von Filmen. So begnügen sich auch manche Kinohistoriker damit, die kinematographische Institution zu erforschen, die uns durch die Archive zugänglich ist, ihre Tendenzen zu beschreiben, sie zu periodisieren, und sie lassen die Werke, die ganz einzigartig sind und ihnen eher einem textuellen Verfahren zugänglich zu sein scheinen, außer acht.

Und doch legt die naive Beobachtung eine Menge von Übereinstimmungen nahe: Die Formen schaffen sich nicht alleine, sie gehorchen einer Tradition, sie werden durch ihrerseits vervollkommnungsfähige Instrumente verbreitet, sie führen Vorlieben und Gewohnheiten ein, die wiederum den Wandel konditionieren. Selbst die Produktionsmaschinerie, verstanden als Erzeugerin von Profit und Verbraucherin von Arbeitskraft, hängt in ihrer Entwicklung von der Nachfrage, also von der Qualität der Filme ab. Könnte die Soziologie nicht, ohne daß sie Rezepte böte, den Kinohistorikern neue Wege weisen? Die Soziologen begnügen sich nicht damit, der Vergangenheit Beispiele zu entlehnen, sie versuchen auch zu entdecken, wie sich im Laufe der Jahre die Werkzeuge, derer sie sich bedienen, herausgebildet und entwickelt haben. Im Wissen darum, daß jeder angenommene Begriff schnell die Kraft der Evidenz annimmt und das Feld, das der Analyse offensteht, eingrenzt – tatsächlich begrenzt –, widmen sie sich einer Archäologie der Begriffe, um sie neu formulieren zu können. Statt unaufhörlich die aufeinanderfolgenden Definitionen der Montage, der Fokalisierung*, der Erzählung zu vergleichen, könnten die Kinohistoriker ihrerseits versuchen zu verstehen, in welchem intellektuellen, sozialen und sogar ökonomischen Kontext der sprachliche Apparat, der das Kino "sagt", entstanden ist und wie dieses exogene Instrument auf die Konstruktion des Gegenstandes eingewirkt hat. Oder, um es direkter zu sagen: Die Geschichte des Kinos könnte die Soziologie befragen,

* Anm.d.Ü.: Der Begriff der "Fokalisation" wurde von der französischen Filmwissenschaft aus Gérard Genettes Literaturtheorie übernommen und meint die Perspektive, aus der heraus erzählt wird, den Fokus der Narration.

nicht um ihr Begriffe zu entlehnen, sondern um ihre eigenen epistemologischen Grundlagen zu bestimmen.

Ausblicke

Es ist bis hierher versucht worden, Geschichte und Kinogeschichte zu vergleichen, um auf der Grundlage der Probleme, die sich ersterer stellen, die Eigenständigkeit der letzteren kenntlich zu machen. Man gelangt hier an einen Punkt, an dem die Parallele nicht mehr trägt: Die Geschichte der Gesellschaften hat Wandlungen durchlaufen, die im kinematographischen Bereich kein Äquivalent finden. Indem ich diese Transformationen untersuche, möchte ich nunmehr einige mögliche Ausblicke für die Filmwissenschaft vorschlagen.

Die Geschichte hat lange Zeit sozial weniger stark legitimierte Verfahrensweisen wie die Geographie, die Archäologie, die Anthropologie als "Hilfswissenschaften" annektiert. Diese Disziplinen haben, indem sie sich wandelten, d.h. vor allem indem sie über die systematische und geordnete Beschreibung hinausgingen, die zunächst ihr Ziel gewesen war, ihre Autonomie behauptet. Sie alle haben etwas mit der Geschichte gemeinsam, aber diese Überschneidung ist begrenzt, sie bezieht sich weder auf das Material noch auf die Ziele, und insofern könnte sich die Konfrontation als fruchtbar für die Historiker erweisen.

Das natürliche Milieu, Erde, Wasser, Himmel, ist für uns alle gewissermaßen das Gegebene, das, was sich nicht wirklich ändern kann: Ist das Mittelmeer nicht heute noch so gefährlich wie zu Odysseus' Zeiten, Galilea im Frühling noch immer so grün wie zur Zeit Christi? Nun ist die Geographie, indem sie das Stadium der Bestandsaufnahme hinter sich ließ, dynamisch geworden, sie hat begonnen, der Evolution materieller Elemente Rechnung zu tragen, die eine an den Standpunkt des Beobachters gefesselte Beschreibung für unbeweglich gehalten hatte. Selbst in historischen Begriffen hat die Welt in den etwa 5000 Jahren, in denen die Menschen über sich selbst Zeugnis abgelegt haben, eine andere Form angenommen, und zwar gemäß Rhythmen, die nicht die der Gesellschaften sind. Die jeweiligen Zeitgenossen haben Veränderungen, die sich über Jahrhunderte erstreckt haben, nicht wahrnehmen können, und der Historiker, der sie im nachhinein rekonstruiert, bringt eine Instabilität ans Licht, von der er weder Ursprünge noch Auswirkungen kennt. Es erscheint ihm jedoch ausgeschlossen, daß so tiefgehende Veränderungen, wie die, deren Bewegung ihm nachzuzeichnen gelingt, keinen Einfluß auf die Lebenden gehabt hätten. Infolgedessen fand sich das strukturelle

Modell, von dem weiter oben die Rede war, heftig in Frage gestellt. Die Situationsmerkmale können keinen Pol der Stabilität mehr darstellen, der den Positionsmerkmalen gegenübersteht, und die Berücksichtigung der der Umwelt eigenen Rhythmen führt eine Ambiguität in den Begriff der Zeitlichkeit ein: Die Zeit der Umgebung ist nicht die Zeit der Menschen. Es fällt dem Historiker zu, Hypothesen über Gleichzeitigkeiten und Verschiebungen zwischen beiden Evolutionsmodi zu wagen.

Die Oszillationen der Umwelt, die sich über mehrere Jahrtausende erstrecken, kontrastieren mit den schnellen Wandlungen, die von Positionskonflikten ausgelöst werden. Das Studium der Repräsentationen – der Bilder, die sich die Gesellschaften konstruieren, um Zugriff auf ihre Umgebung zu erlangen – läßt eine äußerste Labilität hervortreten. Aber die Berücksichtigung der neuen Vorstöße einer Anthropologie, die sich nicht mehr darauf beschränkt, Rituale zu sammeln, zwingt dazu, diese Opposition zu nuancieren: Manche Instrumente der Repräsentation sind von äußerster Widerstandsfähigkeit. Man findet durch die Epochen hindurch und über die Gesamtheit der beobachtbaren Jahrtausende unveränderliche "Motive". Ein "Motiv" ist kein feststehendes Ganzes, sondern eine lockere Konstellation von verbundenen Elementen, die man nie alle zusammen wiederfindet, von denen aber notwendigerweise mehrere auftreten. Um die Kinoliebhaber zu amüsieren, führe ich ein Beispiel an. Ein russisches Märchen erzählt: "In der Nähe von Kiew lebte ein gewaltiges Ungeheuer, das viel Schaden anrichtete: Es entführte aus jedem Haus ein hübsches Mädchen und fraß es auf. Es entführte die Tochter des Königs, fraß sie jedoch nicht: Sie war sehr schön, und das Ungeheuer nahm sie zur Frau." Das Ungeheuer von Kiew und King Kong sind zwei Ausprägungen eines Motivs, das in zahlreichen Zivilisationen aufzufinden ist, sie teilen gemeinsame Züge (das Verhältnis zum Weiblichen und in der Folge, die hier nicht wiedergegeben ist, den Zusammenstoß mit dem Helden), aber King Kong, am Übergang zwischen Meer und Berg, weist auch Ähnungen zu anderen ägyptischen und griechischen Monstern auf. Die Details sind nebensächlich, es zählt allein die Dauerhaftigkeit des Motivs. Wir kennen dieses hier über verschiedenste Zeugnisse, von denen keines als "ursprünglich" bezeichnet werden kann. Die Szenarien, die um das Motiv herum konstruiert sind, sind im Gegenteil datiert, sie zeugen mehr oder weniger von einem "Gesellschaftszustand", aber man kann bei ihrer Analyse nicht völlig von einem festen, überhistorischen Element abstrahieren: dem Motiv, das übrigens eine Folge von Gesten oder Haltungen, ein in seiner Anlage unwandelbares Ritual sein kann, jedoch frei von einer feststehenden Bedeutung ist. Motive und Riten, deren Ursprung zu suchen oder deren Inventar erstellen zu wollen vergeblich wäre, sind für unbegrenzte

konjunkturelle Wiederverwendungen verfügbar.

Die angeblich unbewegliche Natur ist tatsächlich der Ort einer unaufhörlichen Wandlung, deren Phasen erheblich langsamer sind als die der sozialen Veränderung, und der vergängliche Mensch bewahrt im Lauf der Jahrtausende ein mentales, gestisches und imaginäres Handwerkszeug, das von Generation zu Generation neu ins Spiel gebracht wird. Die Begegnung mit der Geographie, der Anthropologie und anderen die Gesellschaften und ihre Umgebung betreffenden Disziplinen hat bei den Historikern einen Schub von Erfindungsgeist ausgelöst, weil sie nicht auf das Wesentliche zielte, die Umsetzung des von der Vergangenheit überkommenen Materials, sondern auf einen noch nie wirklich analysierten Parameter, die Zeit. Nietzsche, der in diesem Punkt die Auffassungen der Gelehrten seiner Epoche teilt, sieht in der historischen Verfahrensweise das Bemühen darum, in die Dichte der Vergangenheit vorzudringen, ehe man sich der Zukunft zuwendet. Die Historiker haben sich lange an dieses vektorialisierte Vorgehen halten können, das für vor allem an Eroberung (des Raumes, des Reichtums, des Rechts...) ausgerichtete Analysen geeignet war, das aber heute nicht mehr ausreichend erscheint. Die Zeitlichkeit, anders gesagt: die Nicht-Gleichzeitigkeit bleibt wohl die erste Bedingung des historischen Diskurses, aber nichts zwingt den Wissenschaftler, die Zeit als eine einfache Ordnungsrelation zu denken. Die Formen zeitlicher Dauer sind vielfältig, sie kreuzen sich, ohne sich zu verbinden, die Vergangenheit kehrt wieder und wirft die Gegenwart durcheinander, die Dauerhaftigkeit durchquert die Bewegung. Beruhigende Vorstellungen wie die Aufeinanderfolge verschiedener "Epochen" lösen sich auf, die historische Zeit erlaubt nunmehr das Unschärfe und die Wechselhaftigkeit.

Da unser Gegenstand hier die Kinogeschichte ist, brauchen wir die Wandlungen, die im Bereich der Geschichte stattfinden, nicht in ihrem gesamten Umfang zu berücksichtigen. Eine analoge Infragestellung ist in der Filmwissenschaft kaum in Betracht zu ziehen, aus einem einfachen Grund, dem jedoch nicht oft genug Rechnung getragen wird: Das Kino hat keine Vergangenheit, zumindest nicht in dem Sinn, in dem die meisten Gesellschaften diesen Begriff benutzen können. Die Geschichte des Kinos wird noch in Jahrzehnte unterteilt, in Generationen, und es wäre schwierig, anders vorzugehen. Hier behält die Chronologie ihre ganze Berechtigung. Nun ist die Aufgabe der unveränderlichen Zeit, die Annahme von flexiblen und nicht meßbaren Zeitlichkeiten neben dem Kalender für die Historiker keine bloße Bequemlichkeit, sondern sie zieht eine ernsthafte epistemologische Revision nach sich. Die Geschichte des Kinos hat ihrerseits diese Rückkehr zu den

eigenen Prämissen nicht zu leisten, sie kann ruhig die Filme, mit denen sie sich beschäftigt, auf einer graduierten Stufenleiter anordnen. Gewiß, sie spielt mit zeitlichen Verschiebungen, nähert die zwanziger den sechziger Jahren an, bemüht sich, die Veränderung zu periodisieren, indem sie jeweils die Innovation, ihre Verbreitung und schließlich ihre Banalisierung in bezug aufeinander situiert – aber diese Vorgänge bleiben in einen homogenen Strang eingeschrieben, den der Jahre, die seit 1896 aufeinander folgten. Die Dauer läßt sich umso besser messen, als sie konkreten, in den Archiven registrierten Gegebenheiten entspricht, wie die Wochen der Dreharbeiten, die den Banken zu zahlenden Zinstage, die "Karriere" der Filme in den Kinos. Der Kalender ist nur eines der zählbaren Elemente, die die Produktion, insofern sie industrielle Aktivität ist, regulieren. Die besten Arbeiten zur Kinogeschichte der letzten Zeit beruhen auf Dokumenten, die erstellt wurden, um die Zeit zu markieren: Anmeldung von Patenten oder Copyrights, Kostenvoranschläge, Buchungspläne, Finanzbilanzen. In ihrer Verankerung in einer rigorosen Periodizität ist die Geschichte des Kinos der schwankenden Zeitlichkeit, die die Historiker heute beschäftigt, diametral entgegengesetzt.

Um ihren Standort zu bestimmen, muß sich die Geschichte des Kinos mit anderen Verfahrensweisen konfrontieren, aber die Begegnung mit der Geschichte könnte ihr ebensowenig zuträglich sein wie die Auseinandersetzung mit der Soziologie: Der Abstand ist viel zu groß, als daß sich eine nützliche Parallele entwickeln würde, insofern die Geschichte Fragen über die Zeiten stellt, während die Kinogeschichte einen Moment erforscht. Gibt es Disziplinen, die, ohne sich den der Kinogeschichte eigenen Gegenständen, den Filmen, zu widmen, einen gemeinsamen Anwendungsbereich mit ihr teilen? Ich habe darüber nicht zu entscheiden, aber es scheint mir, daß die dem Kino eigenen Bereiche die der Aufführung und des Massenkonsums sind. Würde nicht ein Vergleich zunächst mit der Herstellung, dann mit den Modi der Aneignung und des Genusses vergänglicher Güter es erlauben, den Platz des Kinos in den Kreisläufen des Tausches besser zu umreißen? Es stimmt, daß die neuen Kinohistoriker die Arbeiten der Ökonomen berücksichtigen, aber was ich meine, besteht nicht in einer einfachen Anwendung von anderswo übernommenen Techniken; es handelt sich vielmehr darum, die Realisierung und die Zirkulation von Filmen innerhalb der Gesamtbewegung der Produktion und Verbreitung von Gütern im industriellen Zeitalter zu denken. Es ist an den Kinohistorikern zu beurteilen, ob ihnen dies helfen würde, ihr Projekt besser einzukreisen.

Das Paradoxon der Geschichte, das auch ihr unerschöpfliches Interesse ausmacht, ist die unendliche Flucht ihres Horizonts. Die Spuren sind da, für jederman zugänglich, aber sie werden erst durch den Text, der sie in eine Form bringt, zu Geschichte; und dieser Text, der eine unwiderruflich vergangene Zeit nie erreicht, muß fortwährend neu geschrieben werden. Die Geschichte des Kinos kennt diese Schwankungen nicht. Wenn der Traum des Positivismus eines Tages seinen Anwendungsort findet, so wird es wohl in einem Bereich wie dem des Kinos sein, denn man wird, von den Archiven ausgehend, eine erschöpfende Chronologie aller Filme aufstellen. Aber welches über die Anekdote hinausgehende Interesse wird die fundierte Bestandsaufnahme eines Herstellungsprozesses haben? Die Kinohistoriker werden selbst sagen, was sie zu tun beabsichtigen – mein Vorhaben war lediglich, sie jenseits der positivistischen Errungenschaften dazu zu bringen, den Gegenstand *ihrer* Geschichte zu definieren. Erstens: An wen wenden sie sich, da ihre Forschung nicht auf eine gesellschaftliche Forderung antwortet und nicht darauf zielt, ein imaginäres Gedächtnis zu errichten, das einer größeren Gemeinschaft gemeinsam wäre? Dann: In welcher Weise betrachten sie die Filme, die nicht nur Spuren der Vergangenheit sind, sondern eine Karriere bei einem zeitgenössischen Publikum anstreben? Wollen sie sich in die Zeit der Produktion versetzen und den Blick einer vergangenen Zeit wiederherstellen? Oder bekennen sie sich dazu, daß sie Zuschauer von heute sind und daher die alten Filme gleichzeitig zu aktuellen Produktionen sehen, daß also ihr Blick sich in der Gegenwart definiert? Der Rekurs auf den Positivismus, in den sich einige Forscher geflüchtet haben, hat das Problem nicht gelöst; die Historiker haben beachtliche Modelle zur Erforschung von Produktion und Konsum aufgestellt, aber unterwegs haben sie die Filme selbst verloren. Die Kinogeschichte beglaubigt ihre Existenz durch Aktivität, Bücher werden veröffentlicht, die sich recht gut verkaufen. Vielleicht genügt diese Feststellung, um die Arbeit der Forschenden zu rechtfertigen. Aber vielleicht wäre es ihnen von Nutzen, sich zu fragen, welche Art von Gebäude sie zu errichten beabsichtigen. Die Gesellschaftshistoriker haben es lange Zeit vermieden, ihre Praktiken zu hinterfragen; die unbequemen Fragen sind von außen, vor allem von der Soziologie, an sie herangetragen worden, aber sie haben eine epistemologische Reflexion erforderlich gemacht, die den Kurs der Forschung stark verändert hat. Meine Überlegung war, daß die Gesellschaftsgeschichte für eine Geschichte des Kinos, die zu definieren bleibt, eine analoge Rolle spielen könnte.

Aus dem Französischen von Claudia Kalscheuer