

"...man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!"

Ein Gespräch mit Michèle Lagny *

Filmgeschichte und Filmanalyse

Frank Kessler: *Als was würdest Du Dich bezeichnen? Als Historikerin, die über Kino arbeitet, als Filmhistorikerin oder als jemanden, der Film und Kino in einer historischen Perspektive untersucht?*

Michèle Lagny: Ich würde mich als Historikerin bezeichnen, die mit Filmen arbeitet und damit Film und Kino auch in einer historischen Perspektive betrachtet. Um dies zu erreichen, kann man allerdings nicht auf die Filmgeschichte verzichten.

Wenn man sich die Filmwissenschaft als eine Art dynamisches Viereck vorstellt, das von Geschichte, Theorie, Ästhetik und Analyse gebildet wird – welche Beziehungen unterhält dann die Filmgeschichte zu den drei anderen Bereichen?

Ich denke, es gibt einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen Filmgeschichte und -theorie. Doch zur Arbeit eines Filmhistorikers gehört auch die Analyse von Filmen, die natürlich theoretisch fundiert sein muß. Gleichzeitig sollte man dabei auch filmästhetischen Kategorien Rechnung tragen. So gesehen, ist die Filmgeschichte gewissermaßen überdeterminiert durch die drei anderen Bereiche.

Zudem ist die ästhetische Geschichte des Films eng verbunden mit der Theoriegeschichte, da ja Filmtheorie sehr lange in erster Linie als Theorie des Films als Kunst auftrat.

Bei der sogenannten ästhetischen Geschichte des Films handelt es sich ja um seine Formgeschichte, und damit hat sich die Filmtheorie in den letzten Jahren nur sehr wenig beschäftigt. Die ästhetischen Filmtheorien sind dagegen eigentlich durchweg normativ. Man könnte natürlich mit Hilfe filmtheoretischer Ansätze auch eine formgeschichtliche Analyse versuchen. Als Beispiel

* Das Gespräch fand im Februar 1996 in Paris statt.

fallen mir dazu aber eigentlich nur die Arbeiten von Jacques Aumont (1989; 1992) ein.

Ich persönlich habe es immer als sehr hilfreich empfunden, bei der Analyse von Filmen die ästhetischen Normen zu kennen, die in der zeitgenössischen Kritik und Filmtheorie zugrunde gelegt wurden. Beispielsweise formuliert Béla Balázs in den zwanziger Jahren filmästhetische Prinzipien, denen man auch in den Filmen begegnet und die man wiederum besser versteht, wenn man die Texte von Balázs kennt.

Aber die Theorien von Balázs muß man dann auch im Kontext der damaligen Kunsttheorien sehen.

Sicher. Man muß natürlich auch den Status der Theorien sehen, weshalb ich auch die Kritik erwähnte. Balázs, Arnheim oder auch Bazin sind natürlich Filmtheoretiker, aber sie entwickeln die Theorie von der Filmkritik her. Das heißt auch, daß sie normativ sind...

...und damit ergibt sich ein Bezug zur Kunsttheorie und Ästhetik im allgemeinen. Das Kino entwickelt sich aber auch jenseits dieser Theorien, selbst wenn sie vielleicht auf gewisse Filme einen Einfluß ausüben.

Kommen wir noch einmal auf Balázs zurück. Ein Begriff wie "Montage" taucht in seinen theoretischen Überlegungen erst auf, nachdem er die Filme aus der Sowjetunion gesehen hat (und die sich daran anschließenden theoretischen Debatten verfolgt), und das verändert seine Theorie.

Die Filme sind also das Wesentliche, und sie beeinflussen, wie Du selbst gesagt hast, die Theorie. Die Grundlage der Filmgeschichte kann also nur die Filmanalyse sein. Das Feld: Formgeschichte, institutionelle Geschichte, Sozialgeschichte, Geschichte der Repräsentationen.

Betrachtet man die großen filmhistorischen Projekte, dann kann man bis in die Gegenwart unterscheiden zwischen Historikern, die im Bereich der institutionellen oder ökonomischen Geschichte arbeiten, und denjenigen, die sich eher mit der Formgeschichte befassen bzw. beides kombinieren wie z.B. im Falle der "historischen Poetik" von David Bordwell und Kristin Thompson, die die Normen im klassischen Hollywood-Kino analysieren.

Natürlich ist die Ästhetik (oder "Poetik") der Filme weitgehend abhängig von der Produktion, also vom institutionellen System, innerhalb dessen sie entstehen. Jenes ist wiederum in politische und ökonomische Strukturen eingebunden. Im Falle Hollywoods handelt es sich um eine sehr stark integrierte, privatwirtschaftliche Industrie: Douglas Gomery (1986) analysiert deshalb die Studios als Teil der gesamten amerikanischen Industrie. Wenn die französische Filmindustrie ausgesprochen zersplittert ist, so liegt dies –

einige wenige Sektoren, in denen eine hohe Konzentration herrscht, ausgenommen – an der allgemeinen Zersplitterung der französischen Industrie. Dies gilt auch für die zwanziger und dreißiger Jahren, also genau die Periode, in der die amerikanische Filmindustrie sich wirklich entfaltet. Man kann folglich die Filme nicht analysieren, ohne den institutionellen und ökonomischen Rahmen zu kennen, und man kann die Institutionen und die Ökonomie des Kinos nicht untersuchen, ohne zu berücksichtigen, wie sie innerhalb ihres wirtschaftlichen und institutionellen Umfeldes funktionieren.

Im übrigen wird die Formgeschichte auch von den technologischen Veränderungen bestimmt (was Bordwell, Staiger und Thompson sehr gut aufzeigen) und von der Entwicklung anderer Medien. Viele Veränderungen im heutigen Kino hängen mit der Entwicklung des Fernsehens zusammen. Ich würde nicht ganz so weit gehen wie Pierre Sorlin, der sagt, daß die meisten Filme heute eigentlich für das Fernsehen produziert würden. Aber es stimmt schon: Das Fernsehen ist ein äußerst wichtiger Vertriebskanal, was höchstwahrscheinlich auch einen Einfluß auf den Stil der Filme mit sich bringt. Ich meine auch, daß man das Verhältnis zwischen dem Film der dreißiger bis fünfziger Jahre und dem Radio, vor allem dem populären Hörspiel, bislang noch nicht ausreichend erforscht hat. Ebenso könnte man den Film in seiner Beziehung zur Werbung untersuchen. Doch das setzt auch eine Sozialgeschichte des Kinos voraus, im Sinne einer soziologischen Analyse der Gruppe, die die Filme macht.

Wenn man von den Filmen und ihrer Rolle innerhalb der Filmgeschichtsschreibung spricht, geht es auch darum, wie die Filme gesehen wurden. Inwieweit ist die historische Rezeptionsforschung ein eigenständiges, vielleicht sogar das zentrale Arbeitsfeld für den Filmhistoriker?

Das ist ein interessanter und auch wichtiger Punkt, vor allem für die Historiker, die mit Hilfe einer Analyse der historischen Rezeption Aussagen über den Einfluß des Kinos auf die Mentalitäten treffen wollen. Diese Geschichte der Rezeption bleibt jedoch letztlich eine Schimäre. Welche Quellen kann man heranziehen? Es gibt einen relativ leicht zugänglichen Quellentyp, nämlich die Kritiken. Doch es existieren zum Beispiel Verbindungen zwischen der Kritik und dem Bereich der Produktion. Unabhängig davon handelt es sich um die Rezeption einer äußerst schmalen Gruppe. Auf der anderen Seite kann man quantitative Daten erfassen (Besucherzahlen, korreliert mit den verschiedenen Kinotypen), die eine Art Soziologie des Filmsehens ermöglichen. Doch die tatsächliche Rezeption läßt sich nicht dokumentieren. Es existieren auch soziologische Untersuchungen jüngerer Datums, bei deren näherer Betrachtung sich allerdings zeigt, daß die Fragen bestimmte

Antworten vorprogrammieren und somit die Glaubwürdigkeit der Untersuchung sehr einschränken. Wenn man von einer Geschichte des Publikums und der Rezeption spricht, versteht man darunter sehr häufig eine "Sozialgeschichte des Kinos", die zudem auch noch oft mit der Geschichte sozialer Repräsentationen durch das Kino in Verbindung gebracht wird.

Natürlich kann man beides unter diesem Begriff fassen. Ich würde die Geschichte des Publikums eher zur institutionellen Geschichte rechnen, da die Zuschauer ja zur "Maschinerie" des Kinos gehören. Als "soziale Geschichte" könnte man allerdings auch all die Versuche sehen, Filme in Hinblick auf die Darstellung einer Gesellschaft historisch zu analysieren oder Verbindungen zwischen gesellschaftlichen Entwicklungen und der jeweiligen Filmproduktion herzustellen.

Dann würde man die Filmgeschichte also eher im Rahmen einer Geschichte sozialer Repräsentationen sehen oder, um einen heute schon wieder beinahe verworfenen Begriff zu nehmen, als Teil der Mentalitätsgeschichte.

Ich habe die Frage nach der Rezeption deshalb gestellt, weil mir schien, daß man über die sogenannte "historische Rezeption" – die natürlich, wie Du sagst, äußerst problematisch ist – doch Verbindungen zwischen der Diskursanalyse, der Mentalitätsgeschichte usw. knüpfen kann.

Man kann natürlich versuchen, die Rezeption zu erschließen, auch wenn es darüber keine gesicherten historischen Erkenntnisse geben kann. Kann uns aber die Analyse eines kaum faßbaren Phänomens in Hinblick auf die "Mentalitäten" weiterbringen? Oder sollte man nicht eher Bezüge zu anderen Kulturproduktionen in der jeweiligen Epoche herstellen, so wie das Dudley Andrew für die dreißiger Jahre in *Mists of Regrets* (1995) tut?

*Wie habt Ihr Euer Buch über die dreißiger Jahre, *Générique des années 30* (Lagny/Ropars/Sorlin 1986), konzipiert?*

Générique des années 30 beschäftigt sich in keiner Weise mit dem Problem der historischen Rezeption. Das Buch ist eigentlich rein theoretisch angelegt. Wir stellten uns die Frage, wie über die filmische Schreibweise [*écriture*] bestimmte Repräsentationen entstehen. Wir wollten sehen, wie durch die Analyse der Filme und ihrer Schreibweise soziale und politische Themen sichtbar gemacht werden können und wie diese sich zueinander verhalten. Wir analysieren weder die Institutionen dieser Epoche noch die Art und Weise, wie die Filme rezipiert wurden, noch ihre Beziehung zu anderen Kulturproduktionen. Unser Buch ist keine historische Untersuchung, wir haben lediglich einen bestimmten historischen Moment gewählt. Ein Historiker könnte unsere Arbeit vielleicht heranziehen, um zu sehen, wie sich zu dieser Zeit bestimmte Repräsentationsweisen herausbilden.

Ihr stellt aber doch einige Hypothesen zum damaligen Zuschauer auf. Wenn Ihr zum Beispiel analysiert, wie und wann eine von Jean Gabin gespielte Figur, auf deren Erscheinen der Zuschauer wartet, ihren ersten Auftritt hat, dann redet Ihr doch auch über die historische Rezeption.

Hier handelt es sich um rein theoretische Hypothesen darüber, wie die Filme dem Zuschauer einen Ort zuweisen. Aber nichts sagt uns, ob der Zuschauer diese Position auch annimmt. Er kann ja ebenso gut überhaupt nicht reagieren. Auch ohne historische Dokumente kann man Hypothesen darüber aufstellen, wie der Film dem Zuschauer eine bestimmte Position nahelegt, und dann die entsprechenden Verfahren analysieren.

Aber Eure Wahl ist doch nicht zufällig auf die dreißiger Jahre gefallen. Warum wird diese Periode so häufig untersucht, während es zum Beispiel über das französische Kino der zwanziger Jahre kaum Veröffentlichungen gibt?

Unsere ursprüngliche Entscheidung ergab sich vor allem durch die damaligen Möglichkeiten. Raymond Chirats gerade veröffentlichte Filmographie erfaßte zum ersten Mal alle französischen Spielfilme der dreißiger Jahre. Außerdem waren die Filme auch damals, also vor zehn Jahren, schon relativ leicht zugänglich. Im übrigen beeinflußten uns wohl auch die gängigen Topoi, die Hypothese, daß es eine Beziehung zwischen historischen Entwicklungen und den Filmen gibt, François Garçon zeigt das, wenn auch in nuancierterer Form, in seinem Buch *De Blum à Pétain* (1984). Auch die Auswirkung von Gedenktagen darf man nicht vernachlässigen. Das Jahr 1936 ist ein wichtiges Datum, das 1986 sowohl in der Politik (*Front Populaire*), als auch für das Kino (Gründung der *Cinémathèque française*) Anlaß zu 50-Jahr-Feiern gab. Es war damals recht einfach, ein Buch über die dreißiger Jahre zu veröffentlichen. Zudem üben die dreißiger Jahre und der "poetische Realismus" auf viele Autoren eine große Anziehungskraft aus.

Wie würdest Du Générique des années 30 im Vergleich zu der Arbeit von Bordwell, Staiger und Thompson über das klassische Hollywood-Kino sehen?

Die beiden Bücher sind sehr unterschiedlich. Die Untersuchung von Bordwell, Staiger und Thompson ist zweifellos sehr viel nützlicher für die Filmhistoriker, auch wenn man über die Art und Weise, wie sie eine "Norm" für den klassischen Hollywood-Film herleiten, diskutieren müßte, denn sie stützen sich dabei auf Postulate, die eher transhistorisch sind. Für uns stellte sich dieses Problem nicht. Wir wählten die dreißiger Jahre – ursprünglich sogar nur das Jahr 1937 –, um zu untersuchen, wie sich Repräsentationen über die filmische Schreibweise herausbilden. Wir wollten keinesfalls eine Norm für

das französische Kino dieser Periode konstruieren, auch wenn wir Filme aus der Durchschnittsproduktion analysieren. Zudem stellt sich die Frage, ob es eine solche "Norm" überhaupt gibt. Für Hollywood mit seiner integrierten ökonomischen Struktur mag das gelten, für Frankreich läßt sich das nicht so eindeutig sagen. Aber auch die amerikanischen Studios haben ja Filme außerhalb der Norm produziert, also kann man da auch im Falle Hollywoods nicht ganz so sicher sein.

Das Problem der Norm stellt sich auch für Kristin Thompson in Breaking the Glass Armor (1988). Sie wählt dort einen Durchschnittsfilm, der die Norm repräsentieren soll, gleichzeitig aber davon abweicht. Gilt das nicht auch, wenn man über Genres arbeitet? Untersucht man ein Genre im allgemeinen, so mag eine solche Setzung nützlich sein, weil man dadurch einen Rahmen erhält, Roger Odin würde sagen: eine "Institution". Gleichzeitig muß aber jeder einzelne Film zwangsläufig ein bißchen "aus dem Rahmen fallen", da er sonst völlig uninteressant wäre.

Das stimmt nicht unbedingt, so funktionierten die französischen Militärklammotten der dreißiger Jahre völlig innerhalb einer Norm. Gerade die ständige Wiederholung war eine Erfolgsgarantie. Uns ist das heute nicht mehr zugänglich, daher wirken diese Filme auf uns so einschläfernd. Die Filmgeschichtsschreibung muß sich mit der Norm (oder dem Genre) genauso auseinandersetzen wie mit den Ausnahmen (oder den "Meisterwerken" innerhalb eines Genres). Mir scheint allerdings vor allem die Art der Abweichung interessant.

Um noch einmal auf die beiden Bücher zurückzukommen: Bordwell, Staiger und Thompson konstruieren die Norm auf der Basis einer quantitativen Untersuchung. Wir betrachten dagegen jede Gruppe von Filmen für sich, stellen jeweils andere Fragen (zur Stellung des Individuums, zur Rolle des Krieges, der Kolonien usw.) und führen entsprechend eine andere Art von Analyse durch, um die verschiedenen Möglichkeiten, wie Repräsentationen zustande kommen, ermessen zu können. *Générique des années 30* ist also eher ein methodologisches Buch, das verschiedene Herangehensweisen aufzeigt, als eine "modellhafte" Studie zum Kino der dreißiger Jahre.

Die historiographische Reflexion

Mich hat immer erstaunt, daß Frankreich einerseits eine filmhistorische Tradition besitzt, mit Klassikern wie Bardèche und Basillach, Sadoul oder Mitry. Andererseits gab es in den siebziger Jahren auch eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Tradition: Historiker wie Deslandes und

Richard, die die klassischen Filmgeschichten überprüfen und korrigieren wollten, oder Comolli mit seinem marxistischen Ansatz. Darüber hinaus entwickelte sich in der Geschichtswissenschaft mit der École des Annales oder den Arbeiten von Foucault eine sehr lebendige Diskussion zu der Frage: Was ist Geschichtsschreibung? Warum hat all das so wenig Auswirkungen auf die derzeitige Filmgeschichtsschreibung in Frankreich?

Ich habe den Eindruck, das hängt damit zusammen, daß die Filmgeschichten von einer kleinen Gruppe von Leuten geschrieben wurden, die man eher als Gelehrte bezeichnen könnte und die eigentlich vor allem ein Ziel verfolgten: das Kino kulturell aufzuwerten. Dabei entstanden einige außerordentlich interessante Arbeiten, entscheidend ist aber, daß diejenigen, die sich mit der Filmgeschichte befaßt haben, sehr wenig über historiographische Probleme nachdachten. Die Geschichtswissenschaftler hingegen befaßten sich nur selten mit dem Kino (Gilles Deleuze ist ein Fall für sich, aber er ist auch kein Historiker). Ich sehe dafür zwei Gründe: der mühsame Zugang zu den Quellen, der die Filmgeschichtsschreibung behindert, und vor allem das fehlende Interesse der Historiker am Kino.

Das Problem der schwer zugänglichen Quellen ist vielleicht gar nicht so bedeutend, weil ihm abzuhelfen ist. In Frankreich ist dies allerdings ganz entscheidend, denn hier beginnt man erst jetzt damit, im Bereich des Kinos eine Archivpolitik zu entwickeln, die Quellen zu sortieren, zu klassifizieren und sie eventuell auch – sehr zögerlich – zugänglich zu machen. Aber auch heute noch herrscht in Frankreich eine Politik der Geheimniskrämerei – Informationen werden immer noch in großem Umfang zurückgehalten. Bei den wirtschaftshistorischen Quellen muß man zudem die Struktur kleiner Unternehmen berücksichtigen, in denen die Geheimnistuerei sehr ausgeprägt ist, zumal es da wahrscheinlich oft Unregelmäßigkeiten gegeben hat, die niemand öffentlich machen will. Hinzu kommt, daß man sehr lange Zeit nur die Filmarchive ausgewertet hat, obwohl diese nicht unbedingt sehr ergiebig waren. Wirtschafts- und institutionshistorische Quellen muß man anderswo suchen. Schädlich aber war im Grunde vor allem, daß sich die Historiker in Frankreich so gut wie überhaupt nicht für das Kino interessieren. Die beiden großen Ausnahmen sind dabei Marc Ferro und Pierre Sorlin. Doch Ferro beschäftigt sich nicht wirklich mit der Filmgeschichte, er betrachtet die Filme als außergewöhnlich ergiebige Dokumente für die Geschichte der Repräsentationen, stellt sie aber meist nicht in einen filmhistorischen Zusammenhang. Sorlin dagegen hat sich von solchen soziologischen Fragestellungen immer mehr in Richtung Ästhetik bewegt. Er maß der Filmgeschichte, wie sie durch und für eine kleine Gruppe von Forschern betrieben wird, keinerlei Bedeutung zu. Derzeit entstehen andere Arbeiten wie die von Jean-

Pierre Bertin-Maghit, Pascal Ory und Antoine de Baecque, die man dem Bereich der *"histoire culturelle"* zuordnet. Sie beschäftigen sich mit institutionellen, ökonomischen und vielleicht auch sozialen Aspekten, arbeiten aber relativ wenig mit Filmen.

Ich selbst denke, daß man von den Gedanken Foucaults ausgehen könnte, um die Institutionen und die von ihnen produzierten Diskurse aufeinander zu beziehen. Roger Chartier erarbeitete auf diese Weise ein Modell für die Geschichte des Buches; Michel de Certeau und Jacques Rancière untersuchten so die Entwicklung historiographischer Verfahren.

Wenn Paolo Cherchi Usai auf einer Tagung über die ersten zwanzig Jahre des französischen Films behauptet, die Arbeiten auf diesem Gebiet stammten eigentlich allesamt von ausländischen Historikern, dann ist das sicherlich auch provozierend gemeint. Gleichzeitig zeigte aber gerade diese Tagung (vgl. Gili et al. 1995), daß es im Umfeld der Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC) eine "neue Generation" von Historikern gibt, die sich vor allem auch mit dem frühen französischen Kino beschäftigt. Hier entstanden inzwischen auch Arbeiten, die sich mit ähnlichen Fragestellungen beschäftigen wie zum Beispiel Douglas Gomery. Ich denke dabei an Jean-Jacques Meusy (1995) und sein Buch über die Kinos in Paris vor 1918. Man könnte auch den Band von Laurent Mannoni (1994) über die Vorgeschichte des Kinos nennen oder viele der Artikel, die in der Zeitschrift 1895, die von der AFRHC herausgegeben wird, erschienen sind. Hier zeichnet sich eine Bewegung ab, die in eine ähnliche Richtung zielt wie die anglo-amerikanischen Forschungen.

Das verdankt sich zum Teil der besseren Quellenlage, aber auch der eben erwähnten Strömung der *"histoire culturelle"*, in der Institutionen eine größere Rolle spielen. Hier entwickelt sich etwas, wenn auch die Perspektive oft ein wenig eng erscheint. In vielen Fällen wäre es interessant, diese Forschungsgegenstände mit der allgemeinen kulturellen Entwicklung in Beziehung zu setzen. Im Moment ist das noch sehr schwierig, da die Historiker das Kino den Spezialisten überlassen oder den Film als ein Forschungsfeld wie jedes andere betrachten, ohne seinen spezifischen Eigenschaften Rechnung zu tragen.

Liegt hier für die Historiker nicht überhaupt ein Problem? Einerseits erkennen sie im Film eine wichtige historische Quelle, doch andererseits scheinen sie vor ihm auch Angst zu haben. Sie sagen dann: "Davon verstehen wir nichts."

Gerade aus diesem Grund scheint mir die Isolierung des Films in filmwissenschaftlichen Instituten durchaus schädlich. Die Studiengänge dort sollten

eigentlich eine Weiterentwicklung der Filmforschung ermöglichen, tendieren jedoch dazu, das Kino in einem – seinerseits streng unterteilten – Ghetto einzuschließen. Es ist doch erstaunlich, daß man Filmanalyse und Filmgeschichte voneinander trennt. Darüber hinaus hat sich gerade in Frankreich die Filmtheorie in einer Weise entwickelt, daß sie ohne linguistische Kenntnisse überhaupt nicht zugänglich ist. Ich treffe manchmal Historiker, die sich weigern, auch die formalen Aspekte der Filme zu betrachten und sich nur für deren Inhalt interessieren. Aber es gibt auch Filmwissenschaftler, die sich gegen eine Ausweitung soziologischer Analysen wehren und gleichzeitig die ästhetische Dimension des Kinos vernachlässigen.

Diese starken Widerstände müßten sich aber mit der Zeit auflösen. Sie wurzeln in den Strukturen in Frankreich, wo sich die Disziplinen gegeneinander abschotten. Ich jedenfalls verstehe nicht, wie man einen Film analysieren kann, ohne ihn in einen filmhistorischen oder ganz allgemein in einen historischen Zusammenhang zu stellen. Und als Historikerin muß ich mich mit der Filmanalyse beschäftigen, um die Repräsentationen auch bewerten zu können. Gleichzeitig gilt es, gründliche Quellenforschungen zu betreiben. Das bedeutet gründliche und kritische Analyse der Dokumente sowie systematische Filmanalyse. Die audiovisuellen Medien sprechen nicht auf die gleiche Weise zu uns wie andere Diskurse. Es gibt verschiedene Weisen zu filmen und verschiedene Arten, Geschichten zu erzählen, die in Beziehung zu einer sich verändernden Filmgeschichte stehen, wechselseitigen Einflüssen ausgesetzt sind usw. Mit anderen Worten: Man kann nicht begreifen, wie ein filmischer Text funktioniert, wenn man nicht weiß, welches Gewicht der kinematographische Kontext auf ihn ausübt.

Gibt es da nicht auch das Erbe eines – vielleicht mißverstandenen – Strukturalismus, der uns glauben machte, Filme in ihrem immanenten Funktionieren analysieren zu können?

In Frankreich, scheint mir, hat das mehr mit der Starrheit der disziplinären Grenzen zu tun als mit theoretischen Problemen. In den USA, in angelsächsischen Ländern überhaupt, aber auch in Italien, unternimmt man große Anstrengungen, um Dokumente aus dem Umfeld des Kinos zu analysieren und diese dann mit den Filmen in Beziehung zu setzen. Dort wird allerdings die strukturelle Analyse vielleicht etwas zu rigoros abgelehnt.

Fakten und Interpretation

Du hast diese Arbeiten aber doch als "neo-positivistisch" kritisiert...

Du spielst auf meinen Kommentar zu dem Buch von Robert C. Allen und Douglas Gomery (1985) an. Meine Kritik bezieht sich darauf, daß sie die ihrer Meinung nach entscheidenden Postulate nicht genug hinterfragen; zudem setzen sie zu sehr auf eine kausale Logik. Natürlich muß man bestimmte Entscheidungen treffen: Allen und Gomery halten die Ökonomie für den bestimmenden Faktor, wohingegen z. B. Richard Abel Ästhetik und Kritik ins Zentrum rückt. Doch die Analyse kann auf diese Weise zu eng angelegt werden, je nachdem, welche Beziehungen von Ursache und Wirkung sich dann ergeben. Im Prinzip ist diese Vorgehensweise natürlich richtig, doch sie birgt Gefahren, wenn man gegenüber anderen Interpretationsmöglichkeiten nicht offen genug ist.

Vorhin habe ich Dudley Andrews Buch über das französische Kino der dreißiger Jahre erwähnt. Er arbeitet auf eine völlig andere, beinahe intuitive Weise: Andrew versucht, gleichzeitige Erscheinungen miteinander in Beziehung zu setzen, ohne von Ursache und Wirkung zu sprechen. Das ist faszinierend und oft auch produktiv. Doch ich würde hier meine Kritik genau andersherum formulieren: Andrew interpretiert, ohne wirklich zu begründen, warum er bestimmte Beziehungen herstellt.

In Deinem Buch (Lagny 1992) schreibst Du, daß die Amerikaner dank ihrer genauen Untersuchung von Dokumenten zwar auf überzeugende Weise kohärente Reihen konstruieren können, daß sich dann aber das grundlegende Problem der Artikulationen mit anderen Reihen stellt.

Dies gilt vor allem für das Buch von Allen und Gomery, die solche Artikulationen eher auf der Ebene logischer Beziehungen suchen, doch diese existieren nicht zwangsläufig. Ich glaube nicht, daß man die gesamte Hollywood-Produktion von den ökonomischen Strukturen her erklären kann. Andererseits kann man nur weiterkommen, wenn man sich bestimmte Ziele und Methoden setzt und globale Hypothesen aufstellt, die eine Interpretation erst möglich machen. Nur eine solche Hypothese kann der Analyse eine bestimmte Richtung geben, und nur mit Hilfe von Detailanalysen kann man die globale Hypothese wiederum korrigieren. Ich glaube nicht, daß man Geschichte auf einer dazwischenliegenden Ebene schreiben kann, es gibt nur die dialektische Beziehung zwischen Hypothese und Analyse.

Geschichtsschreibung ist eine Frage von Nuancieren und Abwägen. Darin unterscheiden sich Historiker und Theoretiker: Die Theorie muß ihre Postulate deutlich machen und ihr System so konstruieren, daß sie es nicht mehr zu verlassen braucht. Wenn der Historiker ebenso verfährt, dann verfehlt er immer die Wirklichkeit, die sich den Systemen nicht unterordnet. Ohne theoretische Hypothesen sieht man nichts; mit einer dominanten Hypothese zur

Interpretation merkt man bald, daß sich nicht alles dem Modell unterordnet. Die nicht erfaßbaren Phänomene muß man dann mit Hilfe anderer Modelle interpretieren, woraus sich das Problem der Artikulationen ergibt, von denen man immer träumt, um keine "Geschichte in Krümeln" zu schreiben.

Aber einige Deiner Arbeiten, die vor De l'Histoire du cinéma erschienen sind, wie zum Beispiel der Artikel in CinémAction (Lagny 1988), deuten doch an, daß Du solche globalen Ansätze nicht mehr für möglich hältst?

Ich bezog mich dabei auf die allgemeinen Filmgeschichten, die ohne eine zentrale Problemstellung einfach nur Feststellungen aneinanderreihen und ihre eigenen Postulate nicht hinterfragen. Eine globale Hypothese ist etwas völlig anderes, sie besagt: "Das ist mein Ansatzpunkt, und von hier aus gesehen stellen sich die Dinge so und so dar." So arbeiten die angelsächsischen Historiker. Ich bin zwar anderer Meinung als einige dieser Kollegen, deren Postulate oder Methode ich für verkehrt halte. Doch sie haben immerhin etwas Lebendiges geschaffen; man kann sich mit ihnen auseinandersetzen, indem man einen anderen Standpunkt einnimmt. In Frankreich dagegen werden solche Diskussionen oft noch durch die *politique des auteurs* behindert.

Das ist auch bei einer Zeitschrift wie Cinémathèque zu beobachten, zu deren Redaktion Du ja gehörst und die sich als Revue d'esthétique et d'histoire du cinéma präsentiert. Man liest immer wieder die gleichen Namen: Rossellini, Welles, Lang, Renoir...

Mea culpa. Auch hier gibt es institutionelle Gründe, die es sehr schwer machen, andere Wege zu beschreiten. Zum Teil liegt das daran, daß *Cinémathèque* eine Zeitschrift für ein breiteres Publikum ist (und bei dieser Ausstattung auch sein muß). Grundsätzlich muß man unterscheiden zwischen wissenschaftlichen Publikationen, in denen man theoretische, philologische, textkritische Analysen filmischer oder anderer Dokumente veröffentlichen und Quellenmaterial präsentieren kann, und Zeitschriften wie *Cinémathèque*. Unsere Leser erwarten Artikel, die bereits eine gewisse Perspektive haben. Texte, die einfach nur dokumentieren, können wir nicht veröffentlichen, weil so etwas schlicht unlesbar ist. Und dennoch muß diese grundlegende Arbeit unbedingt gemacht werden.

Allerdings sollten wir mehr mit Artikulationen von Detailuntersuchungen arbeiten und alternative Perspektiven zum Autorenkino bieten. Wir sind im Grunde immer noch der Tradition der *cinéphilie* verhaftet. Tatsächlich findet man aber zwei Arten von historischen Arbeiten in *Cinémathèque* (wobei diese im Vergleich zu den eher ästhetischen Untersuchungen ganz klar in der Minderheit sind): Die eine richtet sich auf den Autor, um der Analyse von

Quellenmaterial einen Fluchtpunkt zu geben, so untersucht Charles Tesson zum Beispiel Dokumente zum Produktionsprozeß von Jean Renoirs Film TONI; hinzu kommen nun immer häufiger detailgenaue Forschungen, die bestimmte institutionelle Aspekte (die Apparate, die Kinos usw.) präsentieren.

Im anglo-amerikanischen Raum findet man dagegen eine beachtliche Anzahl Untersuchungen, die sich ganz bewußt als "Geschichte in Krümmeln" präsentieren, als faktographische Analysen, die ein eng umgrenztes Problem gründlich behandeln: genaue Chronologien, lokale Kinogeschichten usw.

Diese meist sehr gut gemachten Arbeiten schaffen eine Grundlage für die Geschichtsschreibung, sind aber sicherlich nicht ihr Ziel. Man muß die faktischen Gegebenheiten klarstellen, aber anschließend muß man sie interpretieren. Um es noch einmal "global" darzustellen: Die Geschichtsschreibung benötigt beides. Man muß ein System faktographischer Untersuchungen entwickeln, Dokumente sammeln (was in Frankreich nicht genug geschieht), sie textkritisch analysieren und zueinander in Beziehung setzen. Zur Perspektivierung dieser Untersuchungen (und vielleicht auch, um sie überhaupt durchführen zu können), muß man schließlich globale Hypothesen zu ihrer Interpretation erarbeiten. Diese können falsch sein, man kann sie jedoch, wie bereits gesagt, auf der Grundlage der Fakten, die man dank ihrer konstruiert hat, korrigieren.

In einer unlängst veröffentlichten Ausgabe der Zeitschrift Film History zum Thema "Die Philosophie der Historiographie" ist ein Artikel von Dir erschienen (Lagny 1994), der in gewisser Weise auf einen Beitrag von Stephen Bottomore (1994) antwortet. Bottomore plädiert für die "Faktizität" in der Filmgeschichtsschreibung, während Du sagst: "Es gibt keine Fakten."

Die Faktizität der Dokumente existiert selbstverständlich; es gibt Objekte, Spuren, die man analysieren kann. Meine Aussage bezog sich auf das, was man auf der Grundlage solcher Spuren konstruieren kann, denn das Faktum ist bereits Resultat von Interpretation. Natürlich plädiere auch ich für die Faktizität, denn ohne Dokumente, die man mit Hilfe bewährter traditioneller Methoden einer Kritik und Analyse unterzogen hat, kann man nicht arbeiten. Doch ich möchte betonen, daß man die Aneinanderreihung von Dokumenten nicht mit den Fakten verwechseln darf: Ein Faktum wird konstruiert, indem man Dokumente zueinander in Beziehung setzt. Dazu benötigt man eine Hypothese, was wiederum bedeutet, daß die Interpretation bereits in Hinblick auf einen Zweck geschieht. Der Zweck kann aber nur auf der Grundlage von Dokumenten bestimmt werden: auch hier gibt es eine Dialektik. Ein Theoretiker kann a priori entscheiden, diesen oder jenen Aspekt eines Textes

zu behandeln, nicht aber der Historiker. Er darf keinen Aspekt des Dokuments vernachlässigen. Ich glaube, daß Bottomore diese Art von Faktizität verteidigt: den Respekt vor dem Dokument. Da bin ich mit ihm einer Meinung.

Es scheint mir wichtig, diesen Punkt zu verdeutlichen. Manchmal gewinnt man den Eindruck, 'die Franzosen' bevorzugen Überlegungen auf einem etwas abstrakteren Niveau. Das mögen Stereotypen sein, aber ich glaube dennoch, die anglo-amerikanischen Historiker messen dieser Art Grundlagenforschung mehr Gewicht bei.

Einerseits irrst Du Dich: Filmgeschichte wurde in Frankreich lange Zeit vor allem von Kritikern betrieben, die sich zwar tatsächlich wenig mit Quellenforschung beschäftigten, die aber auch nicht wirklich von abstrakten Überlegungen ausgingen, sondern eher polemisch argumentierten. Andererseits hast Du recht, weil fast zwei Jahrzehnte lang 'die Theorie' die Filmwissenschaft dominierte.

Fest steht allerdings, daß wir die grundlegenden Arbeiten (Bibliographien, Dokumentensammlungen usw.) nicht genug betrieben haben, weil sie tatsächlich etwas geringschätzig betrachtet werden. Ich selbst hätte mir nie vorstellen können, einmal einen Katalog französischer Dokumentarfilme zusammenzustellen. So etwas interessierte mich nicht, ich habe die Reflexion über allgemeinere Fragen oder die Filmanalyse vorgezogen. Nun mußte ich aber mit einer Gruppe von Studenten diese Arbeit machen und konnte feststellen, daß es sich lohnt, darüber nachzudenken, wie man an eine solche Sache überhaupt herangehen kann. Das Ergebnis wird dann allerdings nicht "Filmgeschichte" sein, sondern eine sicherlich nützliche Materialsammlung: eine CD-ROM, auf der Dokumentarfilme erfaßt und – trotz der Fehler, die es dabei zwangsläufig geben wird – einigermaßen genau beschrieben werden. Ohne solche Arbeiten können die Historiker nicht ernsthaft weiterkommen.

Ich glaube, Du findest mich heute sehr relativistisch und ökumenisch: für Filmanalyse, für Quellenforschung und für die historiographische Reflexion.

In gewisser Weise schon, denn in Deinen Artikeln nimmst Du weit radikalere Positionen ein.

Das liegt daran, daß ich dort meistens irgend jemandem widersprechen will, was allerdings nicht unbedingt der fruchtbarste Weg sein muß. Aber zwei Haltungen ärgern mich tatsächlich: zum einen die Verwechslung von Filmgeschichte und Filmkritik, zum anderen, wenn die bloße Beschreibung von Dokumenten schon für Geschichtsschreibung ausgegeben wird. Für die Filmgeschichte hat sich bislang vor allem das erste Problem gestellt: Die Kritik fällt Urteile, die sie untermauern muß, eventuell auch mit Hilfe von

Dokumenten. Es gibt allerdings auch einen Kult der spezialisierten Materialsammlung, wobei die Interpretationen im Vergleich zum Quellenmaterial recht schwach bleiben. Wozu sollen all diese Dokumente dienen? Darum bin ich auch mit Pierre Sorlin einer Meinung: Die Filmgeschichte darf sich nicht isolieren; sie bleibt Geschichtsschreibung (zumindest in Hinblick auf die Methoden), beschäftigt sich aber mit einem spezifischen Gegenstand – dem Kino.

Filmgeschichte unterrichten

Wie gehst Du vor, wenn Du an der Universität Filmgeschichte unterrichtest?

Eigentlich lehre ich nur selten Filmgeschichte im allgemeinen; meine Kurse beschäftigen sich in der Regel mit Fragestellungen, die sowohl eine historische als auch eine theoretische Dimension besitzen. Bisweilen nehme ich aber an gemeinschaftlichen Programmen teil, z.B. zum Hollywood-Kino als Produktionsstruktur oder zum französischen Kino als nationaler Filmproduktion.

Ist es denn sinnvoll, nationale Filmgeschichte zu betreiben?

Ich denke schon, weil bestimmte institutionelle Determinanten im Rahmen nationaler Strukturen entstehen. Darüber hinaus steht die Filmproduktion eines Landes allerdings auch in Beziehung zu der anderer Länder. Die Regisseure sehen ausländische Filme und verarbeiten diese Erfahrung. Ich frage mich jedoch, ob man nicht besser von "subtilen Wechselbeziehungen" sprechen sollte als von "Einflüssen"...?

Könntest Du an einem Beispiel zeigen, wie Du im Unterricht arbeitest?

Ich gehe eigentlich nie von einem Kanon aus. Wie bereits erwähnt, setze ich bei der Filmanalyse an. Ich arbeite mich also nicht vom Allgemeinen zum Besonderen vor, sondern wähle ein für meine Fragestellung interessantes oder repräsentatives Beispiel, von dem aus ich meine Ausgangshypothese konstruieren kann. Die Filmbeispiele versuche ich dann hinsichtlich ihrer Produktions- und Rezeptionsbedingungen einzuordnen, soweit das Quellenmaterial dies zulässt. Das alles geschieht unter komparatistischen Gesichtspunkten, das heißt: Ich betrachte den ausgewählten Film in Hinblick auf andere Produktionen. Nehmen wir das Beispiel THÉRÈSE RAQUIN (Frankreich 1953, Marcel Carné). Zunächst analysiere ich die Strukturen des Films, was in historischer Hinsicht jedoch unergiebig ist. Dann setze ich ihn in Beziehung zu früheren Filmen wie LA BÊTE HUMAINE (BESTIE MENSCH, Frankreich 1938, Jean Renoir) oder ausländischen Produktionen wie OSSESSIONE (OSSESSIONE... VON LIEBE BESESSEN, Italien 1943, Luchino Visconti), da

einige Szenen von Viscontis Film in THÉRÈSE RAQUIN evoziert werden. Außerdem achte ich noch auf bestimmte für Carné typische dramaturgische oder narrative "Rezepte". Das ist ein sehr einfaches Beispiel, aber es erlaubt zumindest, einige Fragen zu stellen hinsichtlich des "cinéma de qualité", zur Entwicklung des "realistischen" Kinos oder zu den Formen der Literaturverfilmung im französischen Film der fünfziger Jahre. Für mich ist es wichtig, nicht den Film an sich zu analysieren, sondern zu einer Diskussion über Fragen der Genrezuordnung, der Periodisierung usw. zu kommen.

Für mich stellt sich im Unterricht immer das Problem, daß ich, wenn ich die überkommenen Einordnungen und Periodisierungen kritisieren und in Frage stellen will, sie erst einmal darstellen muß. Die kritische Auseinandersetzung setzt in gewisser Weise die Kenntnis der traditionellen Sichtweise voraus.

Darauf gibt keine einfache Antwort. Ich vermeide es, von Einteilungen nach Strömungen, Perioden, Genres und – soweit möglich – Autoren auszugehen. Ich ziehe es vor, solche Kategorien mit Hilfe konkreter Filmbeispiele zu hinterfragen.

Und dabei ist es für Dich kein Problem, daß die Studenten die traditionelle Sichtweise nicht kennen?

Nein, ich denke, man muß sie über konkrete Filme präsentieren und kritisieren. Hat man einen Film erst einmal genau betrachtet und analysiert, dann wird es interessant, die zeitgenössischen Kritiken heranzuziehen und zu schauen, wie man ihn seinerzeit gesehen hat, wie ihn die traditionelle Filmgeschichtsschreibung einordnet und unter welchen Bedingungen und Voraussetzungen er beurteilt, kategorisiert und vielleicht sogar wieder vergessen wurde. Ich glaube, man sollte besser Fragen stellen, als Kategorien wiederzukäuen, von denen man weiß, wie konventionell sie sind.

In dem letzten Buch von Kristin Thompson und David Bordwell (1994) findest Du aber genau diese traditionellen Kategorien wieder. Der Ansatz ist weiter gefaßt, der "Kanon" ist deutlich verändert, es gibt bedeutend mehr Filmbeispiele als in den herkömmlichen Filmgeschichten usw., doch die Einteilung nach nationalen Filmproduktionen, die traditionelle Periodisierung usw. werden beibehalten.

Dieses Problem stört mich in der Lehre immer wieder, ob ich nun Geschichte, Film oder Soziologie unterrichte. Man darf aber nicht die Arbeitsinstrumente mit der Arbeit selbst verwechseln. Das Buch von Thompson und Bordwell ist ein Lehrbuch von sehr hohem Niveau, das einen bestimmten Wissensstand vermitteln will. Solche Bücher sind unverzichtbar. In meinen Kursen stellt sich mir jedoch das Problem, den Studenten beibringen zu müssen, nicht alles zu glauben, was man ihnen erzählt. Sie sollen eher über den

Ansatz nachdenken, als einfach Wissen in sich hineinzufressen. Ich befinde mich in einem ständigen Zwiespalt zwischen einer *doxa*, wie Barthes sagen würde, also einem bestimmten akzeptierten Wissensstand, dem man Rechnung tragen muß, und der Problemstellung, die vom Gegenstand her konstruiert werden muß. Die Gegenstände können dann die *doxa* bestätigen oder sie in Frage stellen.

Die Lehre besteht für mich aus der Konfrontation der *doxa* mit einem konkreten Gegenstand. Wenn es genügte, ein Buch zu lesen, dann könnte jeder für sich alleine arbeiten. Die Lehre besteht aber im Kern darin zu problematisieren. Man braucht Texte, die die *doxa* darstellen (also Hand- und Lehrbücher) und die Dinge zwangsläufig vereinfachen – als ich noch am Gymnasium unterrichtete, habe ich deshalb Filme verwendet, anstatt den Lehrstoff in den Geschichtsbüchern bloß zu wiederholen. So konnte ich die Wiedergabe eines historischen Ereignisses in einem Film mit der Darstellung in den Lehrbüchern vergleichen. Das führte automatisch zu der Frage, warum das Ereignis so oder so dargestellt wurde. Damals beherrschte ich diese Arbeitsweise noch nicht so gut und begnügte mich meist mit einem ideologiekritischen Kommentar. Doch so begriff ich, daß ich mich mehr mit Filmsprache und Filmgeschichte beschäftigen mußte.

Trotzdem bleibt die doxa auch für Dich unverzichtbar?

Ja, aber je mehr man sie problematisiert, desto besser. Ausgehend vom Vertrauen auf die *doxa* kann man keine Forschung betreiben. Wenn man sie nicht in Frage stellt, kommt man nicht weiter.

Für den Unterricht stellt sich aber immer noch das Problem, wie weit man sich auf sie einlassen darf.

Man darf nicht von der *doxa* ausgehen, sondern sollte sich auf sie zu bewegen. Ein Student wird über ein Kapitel in einem Lehrbuch sehr viel besser nachdenken, wenn er von einer Filmanalyse ausgehen und Fragen stellen kann, die zur *doxa* hinführen, eventuell aber auch von ihr weg. So arbeite ich oft: Ich beginne anscheinend ganz ohne Voraussetzungen und prüfe dann, inwieweit meine Aussage in Bezug zur traditionellen Sichtweise sinnvoll ist, vielleicht auch hinsichtlich einer anderen Herangehensweise zutrifft oder überhaupt keinen Sinn macht (auch das ist mir schon passiert!). Bücher wie das von Thompson und Bordwell sind absolut notwendig, weil sie einen allgemeinen Rahmen setzen, auf den man sich beziehen kann. In der didaktischen Praxis sollte man sie jedoch nicht zum Ausgangspunkt machen.

Wie setzt Du bei der Arbeit mit Studenten die verschiedenen Texte und Kontexte zueinander in Beziehung?

Das ist schwierig. Oft beginne ich damit, einen Film und einen allgemeinen theoretischen Text aufeinander zu beziehen. Ausgehend von dem Film versuche ich dann, verschiedene Referenzgeflechte zu konstruieren. In einem Kurs über den Begriff "Populärkino" habe ich den Film JUDEX (Frankreich 1963) von Georges Franju im Lichte eines Textes von Umberto Eco über die Erzählmuster in der Masseliteratur betrachtet, bin aber gleichzeitig auch zu den Quellen von JUDEX zurückgegangen, mit Ausschnitten aus den Filmen von Louis Feuillade oder Serienhelden wie "Fantômas". So konnte ich das populärkulturelle Modell aus den zehner Jahren mit der Arbeit Franjus vergleichen (allerdings geschah dies nicht in einem filmhistorischen Kurs, sondern in einem eher theoretischen Kontext, einer Veranstaltung zum Thema "Kino und Populärkultur"). Natürlich mußte ich auch über Filmgeschichte sprechen, um die Beziehung zwischen Franju 1963 und Feuillade 1916 verdeutlichen zu können. Ich versuche also immer, Texte zueinander in Beziehung zu setzen. Im Fall von JUDEX ist das einfach, weil es ein direktes Modell gibt: Die Verweise finden sich im Genre, in den Zwischentiteln, in bestimmten Einstellungen usw. So kann man beurteilen, wie die Verschiebungen funktionieren. Doch auch die Verweise auf den Surrealismus, die Stellung Franjus in den sechziger Jahren usw. sind zu berücksichtigen. Und die Kritiker sehen in JUDEX 1963 natürlich einen raffinierten Film mit hohem ästhetischen Wert!

Der Film bleibt für Dich also der Ausgangspunkt, die Primärquelle?

Ja, man kann keine Filmgeschichte ohne die Filme betreiben.

Wie vermittelt man den Studenten historiographische Methoden?

Für mich ist das genauso wichtig wie Grundkenntnisse in Linguistik für die strukturelle Analyse sind. Eigentlich gibt es ja auch gar nicht so viele "Methoden" in der Geschichtswissenschaft, imgrunde gibt es nur die Kritik, d.h. die gründliche Analyse der Dokumente. Die Analyse kann philologischer oder struktureller Natur sein und eignet sich für schriftliche Quellen ebenso wie für Filme. Ein zweiter Aspekt der historiographischen Methode ist die chronologische Ordnung. Schließlich kann man Reihen konstruieren, um die Evolution in größeren Zeiträumen zu beobachten.

Das ist an der Universität schwierig, weil die meisten Studenten eben die *doxa* erwarten. Sobald sie Dokumente lesen und analysieren müssen, verlieren sie den Überblick. Denn dabei handelt es sich keineswegs um einfache Methoden: Es ist überhaupt nicht selbstverständlich, daß man ein relevantes Dokument aufspürt, um es analysieren zu können. Man muß mit den Studenten in Bibliotheken und Archive gehen (wie oft verwechseln sie "Primärquellen" und "Bibliographie"!), ihnen zeigen, wie man Dokumente

suchen muß, ihnen beibringen, mit Datenbanken zu arbeiten und Texte genau zu analysieren.

Zur Zeit arbeite ich mit Studenten an einem Forschungsprojekt zum französischen Dokumentarfilm. Sie haben in den Ministerien eine Unmenge von Texten und Filmen aufgespürt, die sie nun zueinander in Beziehung setzen und perspektivieren. Interessant dabei ist, daß die Filmstudenten, die anfangs überhaupt keine Lust hatten, diese Kärnerarbeit zu leisten, auf einmal Geschmack daran finden und sogar Spaß an der Sache haben. Man kann den Studenten also das Arbeiten beibringen, indem man sie arbeiten läßt!

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Literatur

- Allen, Robert C. / Gomery Douglas (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York [...]: McGraw-Hill.
- Andrew, Dudley (1995) *Mists of Regrets. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Aumont, Jacques (1989) *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture*. Paris: Librairie Séguier.
- (1992) Projektor und Pinsel. In: *Montage/AV* 1,1, S. 77-89.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Bottomore, Stephen (1994) Out of this World: Theory, Fact and Film History. In: *Film History* 6,1, S. 7-25.
- Garçon, François (1984) *De Blum à Pétain. Cinéma et société française 1946-1944*. Paris: Cerf.
- Gili, Jean A. et al. (eds.) (1995) *Les vingt premières années du cinéma français*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Gomery, Douglas (1986) *The Hollywood Studio System*. London: Macmillan.
- Lagny, Michèle (1988) Histoire et cinéma, des amours difficiles. In: *CinémAction*, 47, S. 73-78.
- (1992) *De l'Histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- (1994) Film History: or History Expropriated. In: *Film History* 6,1, S. 26-44.
- / Ropars, Marie-Claire / Sorlin, Pierre (1986) *Générique des années 30*. Paris: PUV.
- Mannoni, Laurent (1994) *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. Paris: Nathan.
- Meusy, Jean-Jacques (1995) *Paris-palaces ou le Temps des cinémas*. Paris: CNRS-Éditions.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- / Bordwell, David (1994) *Film History. An Introduction*. New York [...]: McGraw-Hill.