

Ulrich Kriest

'Gespenstergeschichten' von Texten, die Texte umstellen

"New Historicism" und Filmgeschichtsschreibung¹

Can a movement that denies its existence have its canonical instances? Readers may judge themselves whether "New Historicism" is a phrase without a referent (Veese 1994, Klappentext).

Es gibt keinen metarécit, weil es keinen externen Beobachter gibt (Luhmann 1992, 8).

Wie wenn Filmgeschichte keine Wissenschaft wäre, sondern ein mehr oder weniger imaginärer Schnittpunkt verschiedener Diskurs-Möglichkeiten, ein System solcher Schnittmöglichkeiten. So viele Ursachen Film und Film-Sehen hat, so viele Bedingungen Produktion und Konsumtion bestimmen, so viele Wirkungen, so viele Ergebnisse gibt es auch. Es gibt nicht eine Filmgeschichte [...]. [W]enig sollte man sich fürchten vor Widersprüchen und einem Teil Ungleichzeitigkeiten in der Entwicklung unserer Ideen zum Film (Seeblen 1982, 32).

I.

Es begann mit dem Wunsch, mit den Toten zu sprechen. [...] Gewiß, ich hörte stets nur meine eigene Stimme, aber meine Stimme war zugleich die Stimme der Toten, insofern es den Toten gelungen war, Textspuren von sich selbst zu hinterlassen (Greenblatt 1990a, 7).

Auch der Tod macht nicht passiv – und die Reden der Toten sind kein Privateigentum (vgl. *ibid.*, 24). Unsere Geschichte beginnt mit einem Verweis. 1987 eröffnete Edward Pechter seine kritischen Überlegungen zum "New Historicism" mit einer offenen Anspielung auf den Anfang des *Kommunistischen Manifestes*: "A specter is haunting criticism – the specter of a new historicism" (Pechter 1987, 292).

Das Gespensterzitat zielt – recht unglücklich² – darauf, "New Historicism" als "a kind of 'Marxist criticism'" (*ibid.*) zu fixieren und zu denunzieren. Ein-

¹ Für Hinweise und kritische Lektüre danke ich Moritz Baßler und Klaus-Detlef Müller.

fach jedoch ist das Fixieren von 'Gespenstern' nie.³ Dennoch gelangte das Gespenst nach längerer Überfahrt (NOSFERATU!) auch in die deutschsprachige Diskussion, wo es jedoch anfangs nur wenig Schrecken⁴, aber auch nur geringe Faszination auszulösen vermochte. Die sozialgeschichtliche Erfahrung der Disziplin(en) wurde als wirksames Abwehrgewürz eingesetzt ("Kenn ich schon, weiß ich schon, war ich schon!"⁵) und 1994 wurde "das Gespenst" für "tot" erklärt⁶, was allerdings, wie man so sagt, 'wenig SINN' macht. Es spricht allerdings für die Internationalisierung der literaturwissenschaftlichen Debatte, daß eine weitergehende Diskussion im deutschen Sprachraum damit nicht verhindert wurde, obschon die dominante Textsorte damit fixiert war.⁷ Zudem mehren sich Zeichen seiner Wiedergängerqualitäten. Andererseits könnte es sein, daß auch die Hausse der Diskussion über Filmgeschichtsschreibung ein Indiz grassierender Nekrophilie ist – soll durch die Rede von der "Geschichte" des Films vielleicht dessen aktueller Tod bemäntelt werden (Hickethier 1989, 9)? Vielleicht ist dies ein guter

² Marx und Engels hatten sich die Phänomenologie ihrer Gedanken immerhin noch selbst zugeschrieben.

³ Pechter ist denn auch gezwungen, den Gegenstand seiner Attacke zu entmaterialisieren: "Many different and even contradictory critical practices are currently presented as new historicism. [...] By centering the new historicism in Marxist criticism, do I mean classical Marxism or some of the different, 'softer' revisions prefaced by *neo* or *post*? The answer is that I mean all of them, to the extent that they all view history and contemporary life as determined, wholly or in essence, by struggle, contestation, power relations, *libido domandi*" (1987, 292).

⁴ Oder doch? Hohendahl beklagte sich, so wird berichtet, über die "kaum überhörbare Feindseligkeit gegen den New Historicism", die erste Diskussionen in Deutschland "ausgezeichnet" habe (1990, 391).

⁵ Ein besonders schönes, weil ungeschütztes Beispiel hierfür ist der Text "Geschichte als Anekdote", den Hannelore Schlaffer am 17./18.11.1992 in der *Frankfurter Rundschau* plazieren konnte. Hier spricht sie dem "New Historicism" "jegliche Originalität" ab und erkennt in seiner 'Gelassenheit des Plauderns' höchstens die Chance, "eine Lockerungsübung für die schreibende Hand" abzugeben. Derart mit kritischer Verve angereicherter Kompetenz ist sicher nachzusehen, daß der Gewährsmann "Thomas Brook" in Wirklichkeit "Brook Thomas" heißt, was ja auch ein ungewöhnlicher Name ist. Greenblatts Texte charakterisiert sie als "konfus und weitschweifig", was sie aber offenbar nicht davon abgehalten hat weiterzulesen, denn an anderem Ort legte sie später (1994b) wesentlich weniger polemische, aber dennoch kritische und aufschlußreiche Überlegungen zu Greenblatts Projekt einer "Ethnographie der Literatur" vor.

⁶ Als Dr. van Helsing fungierte Patrick Bahners (*FAZ* vom 19.1.1994).

⁷ Es handelt sich um Einzeltexte oder Textsammlungen, die Metadiskurse zum "New Historicism" liefern – wie übrigens auch dieser Text. Vgl. Baßler 1995; den Themenschwerpunkt in *Monatshefte* 84,2 (1992); Reichardt 1991; Hebel 1992; Simonis 1995.

Einstieg, denn dem New Historicist ist "das Gespräch mit Toten" bekanntlich ein erklärtes Bedürfnis (Greenblatt 1990a, 7).

II.

Manchem gilt der "New Historicism" als aktuellste Mode der Kultur- und Literaturwissenschaften US-amerikanischer Provenienz (vgl. Jelavich 1995; Erhart 1994); auch könnte man den "New Historicism" einordnen in die Versuche, "Literaturwissenschaft als interphilologische Kultur- und Medienwissenschaft zu konturieren" (Müller 1995, 337). Andererseits werden Texte verfaßt, die die "generelle Unübertragbarkeit" des "New Historicism" in europäische Verhältnisse postulieren (vgl. Schlaffer 1992; Eggert/Profitlich/Scherpe 1990, 383ff). Die Situation der nordamerikanischen *humanities* sollte bei der Rede vom "New Historicism" stets mitbedacht werden, denn hier spielt die Differenz zwischen den USA und Europa eine zentrale Rolle (vgl. Baßler 1995, 7ff; Jelavich 1995, 266f). "New Historicism" erscheint mitunter auch als ein Effekt ungleichzeitiger transatlantischer Theorie-Kommunikation.⁸ "New Historicism" – dieses Oxymoron kommuniziert mit der dominanten Praxis des "New Criticism" (auch in seiner aktuellsten Version als "deconstruction") und postuliert zunächst (lediglich?)⁹ eine Rückkehr zur Geschichte. Es geht um eine historische Fundierung der eigenen Lektüre. In Deutschland ruft der Begriff gemeinhin längere Überlegungen zum älteren Historismus ab, dem Benjamin bereits adäquat seine Schwächen vorgehalten hatte (vgl. 1980).

Der Begriff "New Historicism" wurde von Stephen Greenblatt geprägt, war aber ein Notbehelf. Handelt es sich doch um ein Etikett für eine Arbeitsweise (Greenblatt 1995b, 107), nicht jedoch für ein theoretisch konsistentes Modell. Greenblatt möchte nach Möglichkeit eine Definition des "New Historicism" umgehen, nennt seine Arbeitsweise mittlerweile vorzüglich "Poetics of

⁸ Die 'diskursive Selbstgenügsamkeit' der deutschen Szene ist auf vielen Ebenen sichtbar und dürfte in der Tat ein 'Signum' der 70er Jahre sein, vgl. hierzu die instruktiven Überlegungen am exemplarischen Fall von Erhart (1996).

⁹ Diese Verhältnisse verkomplizieren sich, wenn man mit Luhmann (1995) davon ausgeht, daß es sich bei der dekonstruktivistischen Perspektive um eine Beobachtung zweiter Ordnung handelt, also um ein Beobachten beobachtender Systeme. Teilt man die Ansicht, daß es sich beim "New Historicism" um eine kritische Revision von "deconstruction" handelt, würde dieses Vermittlungsverhältnis abermals potenziert – ohne daß dies mit einer immanenten 'Selbstdekonstruktion' verwechselt werden dürfte.

Culture" – und wählt auch in expositorischen Aufsätzen lieber die Illustration als die Definition (ibid.). Damit reproduziert er das Verfahren von Geertz¹⁰, was die Sache nicht einfacher macht. Wenden wir uns exemplarisch dem Aufsatz "Grundzüge einer Poetik der Kultur" zu, dessen Titel immerhin Programmatisches verheißt. Der Gestus dieses Aufsatzes ist provokantes 'understatement': der "New Historicism", dessen Axiome hier abgerufen werden sollen, existiert nicht als Schule. Einer ideologischen Einordnung versucht sich Greenblatt durch eine gleichzeitige Kritik von Marxismus (Jameson) wie auch des Poststrukturalismus (Lyotard) zu entziehen;¹¹ gleichzeitig nimmt er damit so etwas wie eine virtuelle Ortsbestimmung des "New Historicism" vor – nach/zwischen Marxismus und Poststrukturalismus. Anhand einer Reihe stupender Beispiele entwickelt Greenblatt dagegen seine Vorstellung einer Zirkulation von Materialien und Diskursen, die eine Grenzziehung zwischen dem Sozialen und dem Ästhetischen hinfällig erscheinen läßt:

[D]as Kunstwerk ist Produkt eines Geschäfts zwischen einem Schöpfer oder einer Klasse – ausgestattet mit einem komplexen, gemeinschaftlichen Repertoire an Konventionen – und den Institutionen und Praktiken der Gesellschaft (Greenblatt 1995b, 120).

Als "ein Modell, das die synchronen kulturgeschichtlichen Zusammenhänge in ihrer Komplexität zum Gegenstand" (Struck 1995, 193; Herv.i.O.) macht, bewegt sich der "New Historicism" zwischen den Extremen ästhetischer Autonomie und materialistischer Widerspiegelungstheorie; es führt in die Richtung der Kategorie der "Vermittlung" (Bürger 1979), verweigert aber

¹⁰ Die interpretative Anthropologie eines Clifford Geertz (1983; 1990) ist – neben Michel Foucault – ein zentraler Theorie-Einfluß des "New Historicism". Inwieweit dessen Technik der "thick description" methodisch überhaupt integrierbar ist und welche Resultate damit erbracht werden könnten, ist allerdings umstritten; vgl. hierzu den Diskussionbeitrag von Jürgen Kocka auf dem Berliner Symposion (Eggert/Profilich/Scherpe 1990, 390). Geertz' zentrale Termini wie "thick description" oder "local knowledge" sind nirgends präzise definiert, sondern konstituieren sich allererst im Nachgang der Analyse. Die vermutete Nähe des "New Historicism" zur "interpretativen Anthropologie" zeigt sich in Einschätzungen wie der Murrays: "To this extent she [d.i. Patrice Petro] practices the kind of 'thick reading' many associate with New Historicism" (1992, 10); oder der Fox-Genoveses, die die Zeitschrift *Representations* als "colorful carnival of cultural readings and thick descriptions" (1989, 214) charakterisierte.

¹¹ Greenblatt sieht in beiden Verfahren fundamentale Analogien: "Die theoretische Befriedigung wird offensichtlich in beiden Fällen von einer utopischen Perspektive gespeist, in welcher historische Widersprüche in moralischen Imperativen aufgehen" (1995b, 112).

deren Tendenz zur Stillstellung der Zirkulation im Moment der Beschreibung.¹² An dieser Schwierigkeit laboriert eine Anzahl theoretischer Ansätze unterschiedlicher Provenienz¹³, die allesamt versuchen, "die beunruhigende Zirkulation von Materialien und Diskursen" (Greenblatt 1995b, 121) adäquat zu beschreiben. Diese Praxis der Moderne aufgreifend, müssen gegenwärtige Theorien ihren Ort selbst finden: nicht außerhalb der Interpretation, sondern "direkt" an den versteckten Plätzen der Verhandlungen und des Austauschs" (ibid.). Veenstra beschreibt das konkrete Vorgehen Greenblatts im Zeichen einer analytischen *écriture automatique*:

Departing from a seemingly insignificant feature of a text, Greenblatt proceeds to locate this minor feature in a larger cultural context, where all of a sudden it gains immense meaning potential, which may cast an entirely new light on the text which he set out to interpret (1995, 188).

Bieten wir fürs erste einen orientierenden Blick auf das ambitionierte Design des "New Historicism"; eine gleichermaßen fragwürdige wie erhabene 'Totale' sozusagen, bevor wir uns einzelnen Aspekten dieser 'Landschaft' zuwenden:

Im Zentrum der Interpretationspraxis des 'New Historicism' steht die Vorstellung einer alle tradierten Differenzierungen, Hierarchisierungen und Privilegierungen auflösenden Dynamik der Zirkulation (*circulation*), des Austauschs (*exchange*), der Verhandlung (*negotiation*), der Auseinandersetzung (*struggle*) zwischen den sich wechselseitig kontextualisierenden und nach je spezifischen Motivationen wechselseitig produzierenden diskursiven und nondiskursiven Formationen einer Kultur zu einem spezifischen historischen Moment bzw. in einer spezifischen historischen Epoche (Hebel 1992, 333; Herv.i.O.).

Größter gemeinsamer Nenner der kulturwissenschaftlichen Praxis "New Historicism" dürfte "a fascination with what one of the best new historicist critics calls 'the historicity of texts and the textuality of history'" sein (Greenblatt 1990b, 3).¹⁴ 'Textualität der Geschichte' meint hierbei einerseits,

¹² In einem anderen Aufsatz beschreibt Greenblatt die Interessen der "New Historicists": "[S]ie befassen sich ebenso sehr mit der Peripherie wie mit dem Zentrum, und anstelle der Verherrlichung der im Kunstwerk erreichten ästhetischen Ordnung wenden sie sich der ideologischen und materiellen Produktionsgrundlage dieser Ordnung zu" (1995a, 13).

¹³ Greenblatt (1995b, 121) nennt explizit Wolfgang Iser, Robert Weimann und Anthony Giddens.

¹⁴ Ergebnisse der anglo-amerikanischen Forschung zur Beziehung zwischen Narrativik und Historiographie präsentiert Scholz-Williams (1989). Grundsätzliche Bedenken gegenüber dem methodischen Eklektizismus des "New Historicism" formuliert Thomas: "Too often those whom literary critics consult outside their discipline are people

daß Historiker Texte schreiben und zumeist auf Texte als Quellen zurückgreifen, andererseits, daß "der Gegenstand solcher Geschichte *wie ein Text* verfaßt ist" (Struck 1995, 193; Herv.i.O.; vgl. hierzu auch Röcke 1995, 217). Damit stellen sich dem Historiker auf seinem Arbeitsfeld prinzipiell dieselben Probleme wie dem Literaturwissenschaftler (Jelavich 1995, 268f.). Mit der angestrebten Aufhebung der Differenz von Text und Kontext¹⁵ verlieren ästhetische Texte zwar ihren autonomen Status, werden deprivilegiert, dafür aber zu 'Akteuren' im Kulturprozeß.¹⁶ Sie haben Teil an der "gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit" (Berger/Luckmann 1980). Zugleich aber tritt an die Stelle einer diachronen Erzählung traditioneller Literatur- oder Filmgeschichte ein forciertes Interesse an der Rekonstruktion des "synchronic text of a cultural system" (Montrose 1989, 17). "New Historicism" interessiert sich für "die Beschreibung einer Kultur in Aktion" (Schlafler 1994b, 12).

Die soziale Einbettung unterschiedlicher diskursiver Praxen – u.a. eben auch Film – wird programmatisch radikalisiert. Was vormals als Kontext fixiert und hierarchisch gegen die ästhetischen Texte ausgespielt wurde¹⁷, gilt dem

like Hayden White, Clifford Geertz, Jacques Derrida, or Jacques Lacan who can be read as to confirm their desire to see the world in textual terms" (1991, 11).

¹⁵ Diese Kategorien werden traditionell auf zwei unterschiedlichen Ebenen angenommen und hierarchisch aufeinander bezogen, wobei der Modus des Bezugs eine Problemzone des sozialgeschichtlichen Paradigmas war, deren Lösungskonzepte (Stichworte: 'Widerspiegelung'; 'Vermittlung') die Probleme eher noch vergrößerten; vgl. hierzu z.B. Hohendahl 1990, 77ff oder, auf Greenblatt bezogen, Thomas 1991, 39.

¹⁶ Vgl. hierzu z.B. Reichardt: "Literatur wird, im Gegensatz zur Mimesisvorstellung, als kulturelle Arbeit aufgefaßt, die historisch determiniert ist – also innerhalb bestimmter Institutionen, Produktionsverhältnisse, gesellschaftlich sanktionierter Urteile entsteht, die aber gleichzeitig auch selbst wieder Vorstellungen, Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen sowie Geschichten produziert, welche Auffassungen prägen und damit letztlich ihrerseits die Verhältnisse determinieren. Die Literatur wird also als reagierende, aber auch als agierende Praxis vorgestellt" (1991, 215).

¹⁷ Vgl. hierzu Greenblatt: "Der Neue Historismus versucht, die sich überschneidenden Umstände nicht als feststehenden, vorfabrizierten Hintergrund zu betrachten, vor dem die literarischen Texte zu plazieren wären, sondern als ein dichtes Netz veränderlicher und oftmals widersprüchlicher sozialer Kräfte. Es geht ihm nicht darum, außerhalb des Kunstwerks einen Felsen ausfindig zu machen, an dem die Interpretation sicher vertäut werden könnte, sondern er versucht, das Werk mit den anderen Repräsentationspraktiken, die zu einem gegebenen Zeitpunkt sowohl seiner als unserer Geschichte wirksam waren, in Beziehung zu setzen" (1995, 15).

"New Historicism" als seinerseits textuell vermittelt und wird damit zum Problem, nicht zur Antwort:

Geht man nun davon aus, daß uns der sogenannte historische background nur mittels überlieferter Texte zugänglich ist, wird der Hintergrund notwendigerweise selbst zum Interpretandum; er kann darum keine privilegierte Autorität haben, die außerhalb des Textes zu lokalisieren wäre: Der background eines Textes ist selbst ein Komplex von Texten, ein Teil dessen, was Derrida "le texte general" nennt (Kaes 1990, 59).¹⁸

Die Arbeit, die bislang in eine Rekonstruktion des 'backgrounds' eines Textes investiert wurde¹⁹, fließt nun in die Rekonstruktion des 'Kontextes', in dem der Text historisch entstanden ist. Der Text wird rekontextualisiert. So scheint der "New Historicism" eine Möglichkeit, "den literarischen Text wieder mit den gesellschaftlichen Energien aufzuladen, die ihm als historisch bedingtes Produkt bei seiner Entstehung in Fülle zu eigen waren" (Kaes 1990, 58) und die – so ist hinzuzufügen – durch die Kanonisierung bestimmter Werke zumindest verdeckt worden sind:

Der Kontext selbst ist immer ein *Konstrukt des Interpreten*; wie Text und Kontext verschaltet werden, hängt von der *intertextuellen Kombinations- und Assoziationsfähigkeit des Interpreten* ab (Kaes 1992a, 56f; Herv. U.K.).

'Rekontextualisierung' ist einer der zentralen Termini des "New Historicism." Durch eine 'Rekontextualisierung' können Texte an 'Resonanz' gewinnen.²⁰ Andererseits weist die 'Rekontextualisierung' bis zu einem gewis-

¹⁸ Auch gründet solch betont selbstreflexives Verfahren in der Besorgnis, in den historisch tradierten Dokumenten lediglich die "Geschichte der Sieger" (Benjamin 1980, 253f) geboten zu bekommen. Hier zeigt sich die Sensibilität der *humanities* für die aktuellen Diskussionen um 'political correctness' (vgl. *FAZ* v. 22.9.1993). Wie aufwendig und diffizil eine Geschichte marginalisierter Bewegungen zu schreiben ist, zeigt *Lipstick Traces* von Greil Marcus (1992), dessen Text in mehrfacher Hinsicht ein gelungenes Beispiel neuhistoristischer Verfahrensweisen ist. Gleichermassen Interesse an und Skepsis gegenüber möglichen oder denkbaren Formen der Negation oder Subversion charakterisiert die diesbezüglich durchaus ambivalente Position des "New Historicism", die Fluck als "abgeschwächte Version Foucaults" charakterisiert (1995, 238).

¹⁹ Stets hoffend, daß die Widersprüche und Spannungen eines Textes durch das Einspeisen zusätzlicher Information aufgelöst oder zumindest geglättet werden könnten; vgl. hierzu die polemischen Ausführungen bei Greenblatt (1995, 12f).

²⁰ Vgl. hierzu Reisenleitner: "Konsequenterweise darf nicht zwischen 'Quelle' und 'Sekundärliteratur' getrennt werden, die Geschichte der Quelle ist ebenso relevant, weil sie genauso textlich ist. Dabei muß der wissenschaftliche Diskurs selbst offen für den Dialog sein, die rigoroseste Lesart ist diejenige, die sich selbst der Dekonstruktion öffnet und die Aufmerksamkeit auf die Begrenztheit ihres Rahmens lenkt. Ironie und

sen Grad immer eher auf den Rekonstrukteur denn auf die Rekonstruktion zurück; sie trägt demgemäß ihrerseits – hermeneutisches Erbe – Züge des Fiktionalen und bezeugt die Historizität der Analyse. Andererseits ist die Arbeit der 'Rekontextualisierung' gerade keine historistische Kärmerarbeit, sondern indiziert Kreativität.

Keinesfalls kann der Film aus seinem (eben nicht vorgegebenen, sondern konstruierten) Kontext kausal abgeleitet werden; jeder Kontext birgt eine unendliche Anzahl potentieller Repräsentationen. Die Kenntnis der Vielschichtigkeit des Kontextes²¹ öffnet den Film: Er erzählt dann nicht nur *eine* Geschichte, sondern mehrere (Kaes 1991, 333; Herv.i.O.).

Exemplarisch benennt Kaes solche 'Kontext-Materialien' bezogen auf einen kanonisierten Film als "Filmkritiken, Lebenserinnerungen, Polizeiberichte, Produktionsgeschichten, gleichzeitig entstandene Romane, Gedichte, Theaterstücke und Filme ebenso wie Gemälde, Lieder und politische Kommentare [...]" (1992a, 57)²², wobei es allerdings keineswegs lediglich um eine positivistische Datenanhäufung im Zeichen der 'New Film History' geht, sondern der kreative Aspekt der 'Bricolage' im Vordergrund steht. Die Aufhebung der Differenz zwischen Text und Kontext bleibt ein Postulat.²³ Die

Vorläufigkeit müssen wieder Platz im wissenschaftlichen Diskurs finden" (1992, 20). Nebenbei bemerkt: Auch die Differenzierung von Text und Anmerkungsapparat etabliert Hierarchien.

²¹ Spätestens hier wird die Schwierigkeit deutlich, die die Prämissen des "New Historicism" schon in der sprachlichen Umsetzung bereiten können. Das kritisierte hierarchische Verhältnis zwischen Text und *background* wird durch die Rede vom Text und Kontext nicht überwunden; auch suggeriert der Terminus "Kenntnis" in diesem Zusammenhang Objektivität, obgleich die angesprochene "Vielschichtigkeit des Kontextes" sich gerade nicht auf den Text, sondern auf den Konstrukteur bezieht. Wie noch zu zeigen sein wird, handelt es sich bei solchen Widersprüchen keineswegs um sprachliche Mängel.

²² Es ist allerdings zu fragen, inwieweit es sich bei dieser Aufzählung nicht lediglich um eine positive Umkehrung der von Lagny beklagten Ortlosigkeit 'des' Films handelt, die fragt: "They [die Filmhistoriker; U.K.] are quite worried indeed, as they are wondering where cinema actually was. Are we going to find it in the films? in the minds of filmmakers? in the off-screen work of film crews, or the actors' performances? in the secret meetings and the manoeuvres of producers, bankers, film moguls? in the theatres where the nocturnal activity of obscure audiences was bound to decide the destiny of the films' survival?" (1994, 36).

²³ Vgl. hierzu auch die kritischen Überlegungen von Fluck, der anmerkt, daß dem anekdotischen Verfahren letztlich sehr wohl eine Topographie von Text und Kontext inhärent ist, denn allein aus der Kenntnis des Zentrums charakterisiere sich der Rand (oder umgekehrt!) (1995, 248). Insofern sind potentielle 'Entdeckungen' in der Tat "theoretisch vorproduziert".

Praxis der Rekontextualisierung versucht, sich diesem Postulat anzunähern, indem Material ("local knowledge") gesammelt und präsentiert wird. Als (Denk- und Schreib-) Bewegung hat die Rekontextualisierung notwendig einen Ausgangspunkt – den *master text* sozusagen. Die Präsentation der ermittelten Daten bedarf, um überhaupt kommunikabel zu sein, einer *clôture* – Entscheidung des Interpreten, die allerdings im Bewußtsein der Kontingenz und Vorläufigkeit²⁴ realisiert werden sollte (vgl. Baßler 1995, 12f).

Im Bewußtsein der prinzipiellen Kontingenz wissenschaftlichen Arbeitens in der Postmoderne (Stichworte: Datenfülle; Skepsis gegenüber verbindlichen Ordnungsmustern), einer Ablehnung von Kausalbeziehungen und dem Mißtrauen gegenüber "der rätselhaften Vollkommenheit eines Texts" (Greenblatt 1990a, 9) liegt denn auch die Bedeutsamkeit neuhistoristischer Praxis, die den "potentiell subversiven Bedeutungsüberschuß" (Kaes 1991, 59) der Texte nicht zu kontrollieren versucht. "Die beunruhigende Zirkulation von Materialien und Diskursen" (Greenblatt 1995b, 121) zwischen unterschiedlichen diskursiven Praxen wird auf Wechselbeziehungen, Spannungen, Widersprüche, Bezugnahmen, Tauschprozesse, Resonanzen befragt:

Statt der glänzenden Schöpfung erhascht man etwas ganz anderes, das auf den ersten Blick weit weniger spektakulär erscheint: ein subtiles, schwer faßbares Ensemble von Tauschprozessen, ein Netzwerk von Wechselgeschäften, ein Gedränge konkurrierender Repräsentationen, eine Verhandlung zwischen Aktiengeschäften (Greenblatt 1990a, 12).

Die Erzählungen der "New Historicists" entwickeln sich an den Rändern der Texte²⁵, an den "Übergänge[n] zwischen Kunstwerken als den traditionell privilegierten Texten und anderen kulturellen Dokumenten" (Hohendahl 1990, 80), drängen nicht auf die Etablierung eines verbindlichen, dominan-

²⁴ Vgl. hierzu auch Prangel: "So tritt der Text, da sich seine Bedeutung schlechthin durch die Hinterfragung keines einzigen Kontextes ermitteln läßt, in eine numerisch potentiell unbegrenzte Anzahl von Kontextbeziehungen ein, mit denen er eine ebenso potentiell unbegrenzte Anzahl von Bedeutungsbeziehungen eingeht. Außerhalb dieser Kontexte vermag der Text überhaupt nicht zu bedeuten. Aber auch innerhalb der Kontexte vermag er Bedeutung immer nur für Momente aufscheinen zu lassen, bis sie nämlich durch neue Text-Kontextkonstellationen zum Verlöschen gebracht werden" (1995, 159).

²⁵ Vgl. hierzu z.B. die skeptische Einschätzung von Schlaffer: "Die Anekdote ist der Stoff des New Historicist. Die Gelassenheit seines Erzählens, ja Plauderns, löst auch noch die in Europa wohlbekannte *petite histoire* auf. [...] Die Anekdote als letzte Orientierung der Geschichtswissenschaft hypostasiert [...] den Erzählcharakter dieser Disziplin: Die Erzählung eines ziellosen Ereignisses, die pure Repräsentation, macht die Historie zur *poesie pure*" (1992).

ten Text-Sinns, bleiben fragmentarisch. Mit ihrem Interesse an materialreichen Detail-Erzählungen, der Skepsis gegenüber immer auch nivellierenden *master narratives*²⁶, gegenüber der Trennung zwischen Hoch- und Populärkultur zeigen sich die "New Historicists" als Kinder einer 'fröhlichen' Postmoderne:

Vertreter des New Historicism und der Postmoderne berufen sich auf Diskontinuität und Brüche, auf Eklektizismus, Heterogenität und dezentrierte Autorität. [...] So erscheint Literatur in ihrer form- und funktionsgeschichtlichen Dimension nicht mehr nur als Ausdruck, sondern als Teil der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Geschichte [...] – dargeboten nicht in einer narrativ kohärenten, einsinnigen Erzählweise, sondern polyphon, unsystematisch, unvollständig, ohne Rücksicht auf traditionelle Epochenschwellen und mit besonderer Betonung der widersprüchlichen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen (Kaes 1991, 62f.).

Es ist dagegen kritisch eingewendet worden, daß der "New Historicism" dazu neigt, Marginalität zu fetischisieren:

This much insisted upon 'central significance of marginality' is, in fact, simply a displacement of centers, a different focus in an otherwise comprehensive interpretative grasp (Veenstra 1995, 188).

Zusammenfassend stellt Kaes fest, daß der "New Historicism" auf mehreren Ebenen fruchtbar zu sein scheint: die *Materialebene* wird erheblich erweitert, weil kanonisierte Texte 'rekontextualisiert' und mit gleichzeitig entstandenen Texten bzw. Dokumenten anderer diskursiver Praxen vernetzt werden. Technologische Innovationen zur Nutzung und Aufbereitung von Archivmaterial erzielen in diesem Bereich produktive Effekte. Auf der *Inhaltsebene* geht es "um die Zirkulation von Repräsentationen innerhalb und außerhalb" des Bereichs ästhetischer Diskurse, wobei die "Grenzen problematisiert werden" (1991, 64). Auf der *Darstellungsebene* kombiniert der "New Historicism" intensive archivarisches Recherche mit einer "bewußt anekdotischen, subjektiven Präsentation, in der das nicht Systematische, Widersprüchliche, Kontingente [...] betont wird" (ibid.).²⁷ Im Zeichen des "New Historicism" impliziert eine Literatur- bzw. Filmgeschichtsschreibung die Betonung von assoziativer und kreativer Pluralität und Heterogenität der montierten Erzählungen – statt der Zwänge der Linearität und Ordnung *einer* Geschichte. Es

²⁶ Zum Begriff der "Großen Erzählung" vgl. Lyotard 1986.

²⁷ Bei allem Gewicht, das der "New Historicism" der individuellen Assoziationsfähigkeit des Konstrukteurs beimißt, sollten jedoch die eingelagerten Prämissen der Foucaultschen Diskurstheorie verhindern, "New Historicism" als Freibrief für "highly personal interpretation[s]" (Ziegler 1990, 363) mißzuverstehen.

ist dabei nicht ausgemacht, daß der Schwerpunkt des Interesses auf der Genese ästhetischer Texte liegt (Hohendahl 1990, 81) – und weniger auf deren Wirkung(en).²⁸

III.

Am 7.6.1989 stellte Helmut Winter den Lesern der *FAZ* anläßlich einer langen Besprechung der *Shakespearean Negotiations* (1988) "New Historicism" durchaus wohlwollend als "eine neue Schule der Literaturwissenschaft" vor, die deutlich mache, daß "[d]ie Grenzen zwischen den Disziplinen [...] durchlässiger" würden: "Literatur, Geschichte und Philosophie erscheinen aus ideologiegeschichtlicher Perspektive in neuem Licht. Aus der alten Literaturgeschichte wird eine neue Kulturgeschichte." Warum? Ich werde hier nicht abermals eine (Kurz-)Geschichte selbstreflexiver Schübe der Historiographie durchhecheln, sondern belasse es vielmehr bei dem Hinweis auf Hayden White, Michel Foucault, Jacques Derrida und Roland Barthes²⁹, deren Arbeiten man vielleicht als Beitrag zu einem Projekt bezeichnen kann, "den Determinismus sozialökonomischer Analysen zu durchbrechen und kulturellen Faktoren, wie der Sprache, einen größeren Raum zu schaffen" (Iggers 1995, 569). In die theoretischen Debatten der Geschichtswissenschaft ist Bewegung gekommen durch einen "linguistic turn" der disziplinären Reflexion (Conrad/Kessel 1994, 11):

Die Debatte dreht sich um den Begriff der "Realität" als sprachlich konstruiertes oder sprachlich repräsentiertes Phänomen; um den Charakter von Geschichtsschreibung als Erzählung; um das Verhältnis von Text und Kontext; und um die Unterscheidbarkeit von literarischen und historischen Texten hinsichtlich ihrer Aussagekraft und Gültigkeit (ibid., 19).

Insbesondere der "Historischen Sozialwissenschaft" – z.B. in der Ausprägung der "Gesellschaftsgeschichte" Wehlers (1987ff) – blieb die Kultur- und Ideengeschichte akzidentuell, was neuerdings – insbesondere mit Bezug auf poststrukturalistische Debatten – durch 'Ergänzung' um einen sozialge-

²⁸ "New Historicism" ist vielgestaltig. Anhand eines reduzierten Textkorpus habe ich zu zeigen versucht, daß es durchaus Gegenstände gibt, die es erlauben, z.B. bestimmte Ebenen von John Fiskes "active audience"-Konzept im Zeichen von "New Historicism" zu nutzen (vgl. Kriest 1995). Es wäre zu diskutieren, inwieweit es möglich ist, größere Entwürfe einer Filmgeschichtsschreibung aus der Perspektive der "zweiten Produktion" (Witte 1981) tragfähig zu gestalten; vgl. z.B. Mikos 1995.

²⁹ Vgl. zum Kontext Iggers 1995; Jelavich 1995; Scholz-Williams 1989.

schichtlich relevanten, relativ autonom gedachten Bereich 'des Kulturellen'³⁰ behoben werden soll (Daniel 1993; Sieder 1994; Jelavich 1995).³¹ Sieder (1994, 445) vermeint zudem, die "poststrukturelle Wendung der Sozialgeschichte" als Schritt hin zu einer "neuen historischen Kulturwissenschaft" bewerten zu können. Diese präsentiere ihre Ergebnisse vorzüglich "im Modus der Differenz und Diskontinuität" (467). "Erhöhte [...] Empirizität" (ibid.) präferiere "Brüche, Abbrüche und Neuanfänge" und trage damit "zur Verunsicherung fragwürdiger Identität" (ibid., 468) bei.

IV.

Spätestens seit Kracauer ist der 'Blick' des sozialgeschichtlich interessierten Filmgeschichtsschreibers bekannt; es ist ein Betrachter, "who looks at films in order to find other things than cinema" (Lagny 1994, 27). Daß man im Kino mehr sehen kann als Filme, mag erinnern an das Diktum Adornos, in den 'authentischen Kunstwerken' sei sedimentiert "die ihrer selbst unbewußte Geschichtsschreibung ihrer Epoche" (Adorno 1973, 272). Daß sich im Falle Kracaurs dieses Verhältnis gar umgekehrt habe, daß Filme zur Illustration einer psychohistorischen Erzählung dienten, die ihrerseits das Derivat einer "retrospektiven Teleologie" (Elsaesser 1995) war, ist als Kritik seit längerem bekannt. Daß diese Mängel in der Realisierung nicht notwendig die Methode Kracaurs obsolet werden lassen, hat neuerdings einige Re-Lektüren Kracaurs inspiriert, die postulieren, daß notorische methodische Mängel Kracaurs konstruktiv zu bewältigen seien (Greffrath 1995; Lowry 1995; Engell 1995, 79, Anm. 107). Zumindest partiell weist somit auch die deutschsprachige Diskussion in die Richtung einer "New Film History" (Elsaesser 1985)³², sollte jedoch Tendenzen eines ökonomischen Determinismus ebenso widerstreben wie der Versuchung, den konkreten Einzelfilm als ästhetischen Text in der positivistischen Datenflut des rekonstruierten Kontextes aufge-

³⁰ Daniel spricht explizit von "der symbolischen Seite gesellschaftlicher und sozialer Reproduktion" (1993, 93), was exemplarisch auf die wirkungsvolle Rezeption der Arbeiten von Geertz im Rahmen geschichtswissenschaftlicher Selbstreflexion hinweist. Zur ersten Einschätzung der Arbeiten von Geertz innerhalb der Ethnographie und zum Diskussionszusammenhang vgl. Berg/Fuchs 1993.

³¹ Zur äußerst reservierten Haltung gegenüber derlei Forderungen seitens etablierter Exponenten der "Historischen Sozialwissenschaft" vgl. Kocka 1993, 1128.

³² Vgl. Elsaesser (1986, 251): "Economic and technological histories have shifted the emphasis from text to context." Neuere deutsche Publikationen stellen sich explizit in diesen internationalen Diskussionszusammenhang, so z.B. Müller 1994.

hen zu lassen. Andererseits scheinen die von Elsaesser 1985 vorgestellten Ansätze noch nicht vertraut. Warum sollten Aufsätze zum gegenwärtigen Stand der Filmgeschichtsschreibung³³ sich immer noch über eine Kritik der "Klassiker der Geschichte der Filmkunst" (Geser/Loacker 1994, 24) fundieren? Aktuelle Fragestellungen widmen sich weniger der Tatsache, daß "Filme als Monumente der Kulturgeschichte aus [...] [ihrem] Kontext" herausgelöst wurden und derart "die komplexen ökonomischen, politischen und soziokulturellen Bedingungen ihrer Produktion und zeitgenössischen Rezeption tendenziell" ausgeblendet wurden (ibid.). Es geht also nicht nur um ein Surplus an Information, sondern insbesondere darum, das Verhältnis zwischen dem Film-Text und den inkorporierten oder externen Diskursen zu bestimmen und – wichtig – dieses Verhältnis wiederum in einen adäquaten Text umzusetzen.

V.

"New Historicism" hat sich bislang lediglich am Rande für filmhistorische Fragestellungen interessiert; auch haben Filmhistoriker den "New Historicism" kaum zur Kenntnis genommen (Mayne 1993, 98).³⁴ Im Zentralorgan des "New Historicism", frühes Dokument gelingender Institutionalisierung, – der Zeitschrift *Representations* – finden sich für heutige Verhältnisse bemerkenswert wenige Texte zum Themenfeld 'Film/Medien', die zudem nur in mehr oder weniger lockerer Beziehung zum "New Historicism" stehen.³⁵ Da

³³ Ist es vielleicht bezeichnend für die Diskussionslandschaft zum Thema, daß Kaes (1991, 330) ein konstatiertes wachsendes Interesse an der Filmgeschichte u.a. damit begründet, daß 1981/82 einige Texte zum Thema in *epd-Kirche und Film* erschienen, während Hickethier (1989, 7) noch mit leichter Hand ein Krisenszenario zum Gegenstand entwerfen konnte?

³⁴ Angesichts der Tatsache, daß der "New Historicism" sich vorzüglich mit Texten Shakespeares beschäftigt hat, ist die folgende Bemerkung von Jürgen Kasten, befragt zum Status des Films als 'Quelle' historischer Forschung, vielleicht bezeichnend: "Ebenso wie heute kaum noch jemand nach der Repräsentanz englischer Geschichte in den Dramen Shakespeares fragt, sondern nach deren universeller Deutbarkeit, so frage ich selten nach der korrekten zeitgeschichtlichen Abbildung, sondern nach den aus ihr erwachsenen dramatischen Möglichkeiten" (Aurich 1995, 31). Es kann festgestellt werden, daß eine Diskussion des Potentials des "New Historicism" für die Filmgeschichtsschreibung auch im deutschsprachigen Raum gerade und sehr sporadisch eingesetzt hat; vgl. Loiperdinger 1993; Wenzel 1995; Kriest 1995; Elsaesser 1995; Lowry 1995.

³⁵ Ich verweise auf Carol J. Clover (1987) und den Heftschwerpunkt "Entertaining History: American Cinema and Popular Culture" mit Beiträgen von Richard Slotkin,

mag es überraschen, wie nachdrücklich in zentralen Aufsätzen von Greenblatt (1995a, 113ff) und am Rande auch bei Kaes (1990, 76) auf Texte des Politologen und Historikers Michael Rogin verwiesen wird.³⁶ Im *New Historicism Reader* (Veeseer 1994) fungiert allein Michael Rogin als Exponent medienwissenschaftlicher Fragestellungen, wobei er in seinem Aufsatz *Älteres* (Rogin 1987) variiert. Bekanntermaßen hat Ronald Reagan (Präsident) in zugespitzten Situationen gerne auf Redewendungen (seltener die Handlungsmuster!) älterer Hollywood-Produktionen zurückgegriffen, partiell, weil er selbst Teil des Hollywoodsystems war ("Spectacle"). Bekanntermaßen war George Bush (Vizepräsident) einst Direktor des CIA ("Covert Operations"; "Secrecy"). Bezogen auf die US-amerikanische Außenpolitik macht diese arbeitsteilige Konstellation – unter postmodernen Bedingungen – Sinn (Rogin 1994, 230). Rogin nimmt eine erinnerte Textzeile Reagans und re-kontextualisiert sie. Er präsentiert dabei seine Fundstücke, "as if I were describing history and not a movie" (234). Ausgehend von dem Sachverhalt, daß zeitgenössische Rezipienten den spezifischen Kontext³⁷ von Reagans Zitation des Clint Eastwood – Satzes "Go ahead. Make my day!" (SUDDEN IMPACT, USA 1983, Clint Eastwood) in einer Haushaltsdebatte (s.o.) nicht erinnerten, entwickelt Rogin die konstitutive Bedeutung eines

Vivian Sobchack, Jed Rasula, David E. James, Carol J. Clover und Michael Rogin in *Representations* 29, 1990.

³⁶ Dies kann durchaus institutionenpolitische bzw. wissenschaftspolitische Gründe haben, bezeugt doch die Tatsache, daß "New Historicism" Resonanzen im Weißen Haus oder bei CBS erzeugt, dessen tagespolitisches Potential. "New Historicism" ist – in den USA – auch eine wissenschaftspolitische Erfolgsgeschichte, wie Kaes zu berichten weiß: Durch seine ostentative theoretische Offenheit "hat sich der New Historicism [...] innerhalb eines knappen Jahrzehnts fest etablieren können" (1990, 57).

³⁷ Vgl. Cole/Williams 1986, 289: "Ein sichtlich gealterter Harry Callahan betritt ein kleines Restaurant und bestellt sich einen Kaffee. Die anderen Gäste, einige Schwarze und eine Handvoll weißer Mittelklassebürger, sehen ihn nervös an. Unmittelbar nachdem er das Lokal wieder verlassen hat, springen die Schwarzen auf und ziehen ihre Waffen. Wie von Geisterhand [!] taucht Callahan im Hintereingang auf. Die Bedienung, erklärt er den verblüfften Räubern, habe ihm zuviel Zucker in den Kaffee geschüttet und deshalb sei er zurückgekommen. [...] In wenigen Sekunden ist alles vorbei. Als sich der letzte der Verbrecher eine Frau als Geisel nimmt, kommt Callahan mit ausgestreckter Magnum drohend auf ihn zu. 'Na, los doch', fordert er den schwitzenden Neger [sic!] heraus. 'Make my Day!'"

Rogin kommentiert treffend: "Eastwood is daring a black man to murder a woman, [...] so that Dirty Harry can kill the black. [...] The lives he proves his toughness by endangering are female and black, not his own" (1994, 233).

historischen Gedächtnisverlustes ("historical memory loss") für die US-Gesellschaft:

Political amnesia signifies not simply memory loss but a dissociation between sensation and ego that operates to preserve both. Amnesia signals forbidden pleasure or memory joined to pain. [...] [T]he political spectacle opens a door the viewer wants to close so that it can be opened again (235f).

Im folgenden führt Rogins analytischer Impetus von *RAMBO. FIRST BLOOD* (USA 1982, Ted Kotcheff) über eine Nachrichtenansage von Walter Cronkite bis hin zu den fiktiven 'Erinnerungen' an die Bombardierung Tokios in den antikommunistischen Parabeln der Sci-Fi B-Movies der 50er Jahre *a la THEM!* (USA 1954, Gordon Douglas), wobei das know-how der F/X-Spezialisten Hollywoods während des Zweiten Weltkrieges auch genutzt wurde, um US-Piloten auf reale Bombardierungen vorzubereiten (243). Der Erzähler dieser Trainingssimulationen, der den Befehl "Bombs Away" gibt, war Capt. Ronald Reagan. Doch auch die Textzeile Clint Eastwoods zirkuliert inmitten dieses Netzwerkes von 'Verhandlungen' – und am Ende wird George Bush – jetzt selbst Präsidentschaftskandidat – diese Formel gegen seinen Konkurrenten Michael Dukakis nutzen. Dessen suggerierte Alternative "Go ahead, have a nice weekend" jedoch verweist auf den aktuellen Fall von Willie Horton, eines farbigen Mörders, der ein Freigang-Wochenende zu Vergewaltigung und Terror genutzt hatte. Damit aber schließt sich der Kreis hin zum Kontext von Clint Eastwoods Satz in *SUDDEN IMPACT*. Diese offenkundig osmotische Beziehung zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen "Spectacle" und "Covert Action" mag spezifisch US-amerikanisch sein, jedoch exemplifiziert dieser Aufsatz Rogins mindestens das, was er auch den Lesern seiner Essay-Sammlung versprochen hat:

Ronald Reagan, the Movie [...] examines the convergence in American political demonology between political discourse and personal symbols, between private and public history. It analyzes the formation of President Reagan through his Hollywood roles (Rogin 1987, xvii).

Galt 'Dirty' Harry Callahans rassistisch und sexistisch konnotierte Attacke einer Revision der 60er Jahre, so könnte man Rogins Text seinerseits durch einen Blick auf den historischen Moment 'erweitern', in dem 'Hollywood' die Zeichen auf Zukunft stellte. In einem eindrucksvollen und m.E. genuin neu-historistischen Aufsatz hat Jim Hoberman (1995) aus dem (fast) gleichzeitigen Kinostart zweier Filme – *NASHVILLE* (USA 1974, Robert Altman) und *JAWS* (USA 1974, Steven Spielberg) – ein Szenario entworfen, in dem zwei weitere US-Präsidenten ihre Rollen spielen; einer davon allerdings nur als 'Gespenst'. Erinnert nicht das stilisierte Lächeln der Jimmy-Carter-Masken an das Antlitz von "Bruce" – wie die Hai-Attrappe vom Filmteam von *JAWS*

liebevoll genannt wurde? Am Abend der Fernsehpremiere von JAWS sendete CBS – als Alternative – ein Porträt von Edward M. Kennedy (TEDDY), in dessen Verlauf eine auf das Privatleben des Senators zielende Interviewfrage diesen derart aus der Fassung brachte, daß seine politische Karriere hier ein vorzeitiges Ende fand. Doch: selbst, wenn man umgeschaltet hätte – die im Wasser zurückgelassene weibliche Leiche vom Beginn von JAWS hätte für die Familie Kennedy das Desaster dieses Abends nur verstärkt. 'Chappaquiddick' besetzte die Kanäle ("Wasserstraßen").

VI.

Der Transfer der US-amerikanischen Diskussion in die deutsche literaturwissenschaftliche Debatte und ebenfalls die anschließende Weiterung hin zur Filmgeschichtsschreibung wurde in einer Reihe von Aufsätzen von Anton Kaes geleistet, deren zentrale Thesen deshalb im folgenden kurz vorgestellt und diskutiert werden sollen. Hierbei sollte jedoch beachtet werden, daß Kaes' programmatische Entwürfe sich – qua Textsorte – in einem deutlichen Gegensatz zum explizit anti-programmatischen Gestus Greenblatts befinden.

Wie Geschichtsschreibung ist Filmgeschichtsschreibung ein infiniter Prozeß, dessen Impetus hermeneutisch stets den Blick auf die eigene Zeitgenossenschaft impliziert (Benjamin 1974, 14). Ein Aspekt der digitalen Vernetzung ist sicherlich der Zuwachs an abrufbaren Daten. Gemeinsam mit einer gesteigerten Sensibilität im Umgang mit den Archivbeständen ergab sich hieraus die Möglichkeit zu einer Vielzahl von 'Revisionen' der Filmgeschichte, deren Ergebnisse Allen 1982 dazu verleitete zu fordern, 'die Filmgeschichte' müßte komplett – en detail und in nuce – neu geschrieben werden (zit. n. Elsaesser 1995, o.S.). Materialzuwachs und politisches Interesse lassen 'die Filmgeschichte' kontingent³⁸ erscheinen, wie insbesondere durch eine historische Abfolge unterschiedlich perspektivierter Rekonstruktionen deutlich gemacht wurde.³⁹

³⁸ Vgl. hierzu Engell: "Für die Filmgeschichte bedeutet das, daß auch eine gänzlich negative Filmgeschichte, die allein aus der Benennung des Forschungsdefizits besteht, das Modell einer konsistenten Historie implizierte" (1995, 69).

³⁹ Ich denke hier insbesondere an die feministische Filmgeschichtsschreibung (Schlupmann), an 'Queer Looks' oder an die Geschichte des 'Black Cinema', die jeweils deutliche Kommentare zu den Ergebnissen traditioneller Filmgeschichtsschreibung lieferten.

Ausgangspunkt sind Kaes' Überlegungen zum "New Historicism", die ihrerseits an einem Unbehagen angesichts der fundamentalen Defizite bisheriger Filmgeschichten ansetzen⁴⁰, die allerdings problemlos über den Gegenstandsbereich "Filmgeschichtsschreibung" hinausweisen:

Was fehlt, ist der Blick auf die spezifischen, historisch sich wandelnden Zusammenhänge von Gesellschaftsstruktur und Filmstil, von filmischer Form und sozialer Funktion (Kaes 1992a, 54).

Das "äußerst synkretistische Medium Film" (ibid., 60) kommt den Prämissen des "New Historicism" sicher entgegen; die Forderung nach einer Rekontextualisierung des Einzeltextes ist plausibel. Durch Archive, Videotechnik und Verkabelung werden potentiell immer mehr Bilder (und Bilderwelten) ins kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft eingespeist, wodurch auch der Bestand an kanonisierten Filmen – zumindest potentiell – einer permanenten Revision unterzogen wird.⁴¹ Kaes fordert, diese technologischen Möglichkeiten zu nutzen:

Die Rekonstruktion der historischen diskursiven Zusammenhänge, in denen sich auch die großen kanonisierten Filme [...] befunden haben, macht es möglich, diese klassischen Filme mit gleichzeitigen, heute meist unbekannten [...] Texten zu 'vernetzen', um sie wieder mit *jenen Bedeutungen aufzuladen*, die durch den Kanonisierungsprozeß, d.h. durch die unvermeidliche selektive Überlieferung, *verlorengegangen* sind (1992a, 62; Herv. U.K.).

Doch der 'kritische Gestus', der in Kaes' Aufsätzen zur Filmgeschichte nachdrücklich vertreten wird, exponiert verdeckte Schwächen des Konzeptes; innovative Überlegungen werden durch traditionelle Vorstellungen durchkreuzt, womit m.E. jedoch allgemeine Darstellungsprobleme experimentell

⁴⁰ Es ist festzuhalten, daß neuere Untersuchungen zu Problemen der Filmgeschichtsschreibung – besonders aus dem anglo-amerikanischen Raum – zwar bei Kaes in den Fußnoten erscheinen, deren Ergebnisse allerdings nur äußerst randständig Berücksichtigung finden. Dadurch aber überschätzt Kaes das Gewicht seiner programmatisch formulierten Überlegungen in Einzelbereichen; vgl. zu diesbezüglichen Überlegungen in der deutschsprachigen Diskussion z.B. Hickethier (1989).

⁴¹ Die Möglichkeiten zur Entdeckung 'zu Unrecht' vergessener Filme wachsen, auch wenn für die Frühgeschichte des Films viele Filme konkret als verschollen angenommen werden müssen. Ein veränderter Umgang mit Filmkopien zeugt auch von der teilweisen Nobilitierung des Films zum Phänomen der Hochkultur. Eine erstaunliche Anzahl von Nachschlagewerken, die aus Anlaß der Jubiläumsfeierlichkeiten '100 Jahre Film' erschienen sind, haben viele Mühen darauf verwandt, die Auflösungserscheinungen des Kanons zu verlangsamen. Andererseits mehren sich gegenläufige Versuche, bislang marginalisierte Filmpraxen ihrerseits alternativ zu kanonisieren – z.B. unter Camp-Gesichtspunkten als "incredibly strange films".

enthierarchisierter Geschichtsschreibung berührt werden.⁴² Nicht nur ist bekannt, wie prekär der Status einer Filmgeschichtsschreibung entlang der kanonisierten Filme ist, auch impliziert die vorgestellte Kritik an der traditionellen Filmgeschichtsschreibung, daß es etwas 'Neues' zu beschreiben gibt, nämlich "[...] die spezifischen, historisch sich wandelnden Zusammenhänge von Gesellschaftsstruktur und Filmstil, von filmischer Form und sozialer Funktion" (Kaes 1992a, 54). Das ist ein anspruchsvolles, aber kein neues Programm. Zumindest partiell bewegt sich Kaes' Argumentation auf die schon klassische Filmgeschichte Kracauers zu, derzufolge die Filmproduktion einer Gesellschaft – aufgrund der Produktionsform und des Entwicklungsstandes der Produktionsverhältnisse – einen Blick auf deren kollektives Unbewußtes erlaube. Entgegen seiner 'demokratischen' Emphase, die 'unterdrückten Texte dieser Welt' ans Licht zu holen, unterschlägt Kaes, daß auch die Beziehung zwischen kanonisiertem Film und seinem Kontext durch den Interpreten konstruiert wird, also kontingent ist. Letztlich – und dies wird in der zitierten Passage deutlich – wird die Energie der Rekontextualisierung auf den kanonisierten Film bezogen, dessen Existenz es schließlich zu verdanken ist, daß sein Licht einen aufzuhellenden Schatten generiert. 'Mit Bedeutung aufgeladen' wird so der bereits kanonisierte Film; die Hierarchie wird affirmiert, lediglich zusätzliche Informationen werden zugeführt.⁴³ Auch geht Kaes problemlos davon aus, daß der kanonisierte Film jene zusätzlichen 'Bedeutungen', die freigelegt werden können, auch enthält. Letztlich bestätigt die Anzahl freigelegter Diskurse, die in einen Film integriert worden sind, dessen Bedeutung – wenn nicht gerade die ästhetische Vollkommenheit, der Greenblatts ursprüngliches Mißtrauen galt. Zu wirklich neuen 'Blicken' wird man so kaum gelangen.

⁴² Mit Fluck (1995, 235) gehe ich davon aus, daß eine "vom Enthierarchisierungsgedanken geleitete Interpretation" sich die Schwierigkeit einhandelt, sich distinktiv zu autorisieren. Mit Fluck gehe ich ebenfalls davon aus, daß dies kein spezifisches Problem des "New Historicism" ist, sondern jeder Form von Historiographie zukommt, die sich nicht länger durch 'große Erzählungen' absichern kann oder will. An die Stelle der 'großen Erzählung' tritt tendenziell der 'große Erzähler'. Fluck bezeichnet dies als "Autorisierung durch 'poetische' Performanz" (ibid., 240), was zwar sympathisch ist, aber innerhalb des Wissenschaftsbetriebes kaum zu einer Akkumulation von Legitimität führt.

⁴³ So gesehen ist es nicht überraschend, daß Kaes (1991; 1992a) zur Illustration seiner programmatischen Ausführungen auf Josef von Sternbergs *DER BLAUE ENGEL* (Deutschland 1930) zu sprechen kommt. Andererseits hat sich Greenblatt auch als Shakespeare-Forscher profiliert.

Solche Ambivalenzen erweisen sich für die Kaes'schen Programmentwürfe als charakteristisch und sind m.E. Ergebnis eines verdeckten Beharrens auf Sinnstiftung durch Kunst⁴⁴, was deutlich wird, wenn überraschend und ideologiekritisch ein 'ästhetischer Mehrwert' postuliert wird. Das liest sich dann so:

Jeder Film kann als Schaltstelle und Umschlagsort für verschiedene Diskurse angesehen werden, die zu einem Zeitpunkt *relevant* waren. [...] Der Film nimmt diese Diskurse, die vor dem Film schon da waren und auch unabhängig vom Film existieren, selektiv auf und verknüpft sie in einer ästhetisch kodierten Form [...], die selbst wieder der Interpretation bedarf. Gleichzeitig spielt der fiktionale Film für diese Diskurse, die er "durcharbeitet", eine Rolle, gerade weil er die Freiheit besitzt, *Lösungen* für die angeschnittenen *Probleme* anzubieten, die *in der Realität* nicht möglich sind. [...] Unkritische Unterhaltungsfilme [...] zeigen etwas, was im Leben außerhalb des Kinos fehlt und "in Wirklichkeit" nicht zu haben ist. Ein Studium der filmischen Fiktionen zu einem Zeitpunkt ermöglicht somit einen Blick in die geheime Geschichte der kollektiven Wünsche, Ängste und Träume. Filme schreiben die ungeschriebene Geschichte des Menschen (Kaes 1992a, 57; Herv. U.K.).

Programmatisches Pathos und unglücklich gewählte Metaphorik führen hier zur Rücknahme zentraler Postulate des "New Historicism", denn die Rede von 'kollektiven Wünschen' und 'versagender Wirklichkeit' setzt – um das mindeste zu sagen – ein *master narrative* von der gesellschaftlichen 'Realität' voraus – die postulierte Aufhebung der Text/Kontext-Dichotomie wird revidiert. Auch an der Ergründung eines "kollektiven Unbewußten" ist der "New Historicism" eigentlich wenig interessiert. Viel interessanter ist doch in der Tat der Blick auf die entstehenden Spannungen und Widersprüche, die "karnevaleske [...] und widersprüchliche [...] Vielfalt der Vorstellungen, Redeweisen und Betrachtungsformen" (Kaes 1992a, 58), die aus der (ästhetischen) Zusammenführung unterschiedlicher Diskurse resultieren können, aber nicht müssen.

Diese Überlegungen seien illustriert anhand einer knappen Analyse einer Passage des Beitrages von Kaes zur *Geschichte des Deutschen Films* (1993), in dessen programmatisches Vorwort Überlegungen des Mitherausgebers Kaes unübersehbar eingegangen sind. So können die Aufgabe einer strikten Chronologie und die relativ autonome Kommentarschiene am Textrand als

⁴⁴ Es wäre sicherlich aufschlußreich, zu untersuchen, an welchen Stellen die Kaes'sche Programm-Arbeit ins Stocken gerät. Die angesprochenen Inkonsistenzen scheinen gerade dort ins Spiel zu kommen, wo der Theorie-Eklektizismus des "New Historicism" Lücken aufweist und so für das 'Aufscheinen' theoretischer Ungleichzeitigkeitsphänomene Raum bietet.

Ausdruck historiographischer Reflexion gewertet werden. Es geht mir im folgenden darum, zu zeigen, wie durch leichte Text-Verschiebungen unter der Hand "der sogenannte Hintergrund als fixiertes, kohärentes, nicht hinterfragbares Faktum" etabliert wird, "auf das sich der [...] Text wie auf einen Fixpunkt beziehen" kann (Kaes 1990, 59). Es geht mir nicht um inhaltliche Aspekte. Auch Kaes erzählt von 'Gespenstern'. Bereits die ersten Sätze des Abschnittes "Der Schauer des Fremden" analogisieren den Zugriff der Filmapparatur mit der Analyse der "Bildersprache des Traums" (1993, 47). Es geht um Symptome, Tiefenhermeneutik. Bekanntermaßen sind die Filme der frühen Weimarer Republik bevölkert mit "mysteriösen Figuren, Monstern, Vampiren [...]" (ibid.). Hat das etwas zu bedeuten? DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Deutschland 1919/20, Robert Wiene) "spiegelt" (ibid., 48) in seiner ambivalenten Struktur essentielle Eigenschaften des Mediums. Einen Monat vor der Premiere von CALIGARI verkündete Hitler ein xenophobes Programm, das "Produkt einer paranoiden Stimmung und einer kollektiven Angst vor unsichtbaren Feinden" gewesen ist. "Diese Stimmung ist auch in den Film DAS CABINET DES DR. CALIGARI eingegangen". "Der Film [...] ist Teil der existentiellen Unsicherheitserfahrung, die für die frühe Weimarer Republik kennzeichnend ist". Angesichts der Komplexität der Alltagsrealität "sucht man ihr durch irrationale Zugänge einen Sinn zu entlocken". "Das Kino wurde bevorzugter Schauplatz dieses Ausbruchs ins Schattenreich der Ängste und Visionen" (ibid.).

Ich breche hier ab. Es dürfte deutlich geworden sein, daß Kaes' Erzählung die erwartbare Aufhebung der Text-Kontext-Dichotomie suspendiert, zugunsten einer traditionellen Abbild-Metaphorik ("Teil"; "Produkt"; "Schauplatz"). Die gewagteste Konstruktion parallelisiert unkommentiert die Premiere eines Films mit dem Gründungsdatum einer Partei. Um diesen Ereignissen die Bedeutung beizumessen, die es legitimierte, daß beide in einer "Geschichte des Deutschen Films" erwähnt werden, bedarf es eines Wissens um den Gang der Geschichte, also einer *master narrative*, die hinter jeder (Text-)Ecke lauert. Immerhin, so erfahren wir, waren Motive des literarischen Expressionismus wie "Wahnsinn, Traum und Halluzination" "Reflex der ästhetischen Moderne gegen technisch-instrumentelle Vernunft und Konformitätsdruck" (ibid., 51). Daneben, so Kaes, "besitzen [sie] oft auch einen harten sozialgeschichtlichen Kern" (ibid.), wenn man an die Visualisierung der Ostjuden in Filmen wie NOSFERATU – EINE SINFONIE DES GRAUENS (Deutschland 1921/22, Friedrich W. Murnau) denke. Die "Gleichsetzung" (ibid., 52) des Untoten mit Ratten – kann man überhaupt von Gleichsetzung sprechen? – läßt Kaes sogleich an die berühmte Montage von DER EWIGE JUDE (Deutschland 1940, Fritz Hippler) denken, ohne daß der Status dieser

Assoziation geklärt würde. Wahrscheinlich aber verweist die "Ratten"-Assoziation auf Vorstellungskomplexe aus bildender Kunst und Literatur, zumal es sich bei NOSFERATU um eine Literaturverfilmung handelt. Und: wie wäre innerhalb des Kaes'schen Interpretationsschemas das erneute Auftauchen der Ratten in Werner Herzogs NOSFERATU — PHANTOM DER NACHT (Deutschland/Frankreich 1978) zu lesen? Als Beleg für die Kontinuität antisemitischer Dispositionen deutscher Mentalität jenseits gerade aktualisierter politischer Systeme? Besonders in diesen Passagen wird deutlich, daß der Leser der *Geschichte des Deutschen Films* eine leicht aktualisierte Version ("mediale Selbstreflexion") der Kracauerschen Erzählung geboten bekommt, aber keineswegs die neuhistoristische Version.

VII.

How can histories of cinema specify the "differentiations and articulations, the struggles and contradictions, crossing and constituting the cinematic institution?" (Murray 1992, 3).

Aus dem bislang Ausgeführten sollte klargeworden sein, daß eine "neuhistoristische" Arbeit an der Filmgeschichte notwendig über die Darstellungsweise ihrer Ergebnisse zu reflektieren hat. Im Zeichen von "New Historicism" fungiert der Filmgeschichtsschreiber notwendig als 'Bricoleur' (Levi-Strauss) seines Materials. Damit könnte "New Historicism" im besten Falle einlösen, was Lagny und Sorlin – notwendig abstrakt – als "Ausdrucksmethode" zu erhoffender Filmgeschichtsschreibung formuliert haben:

Die beste Lösung könnte darin bestehen, eine Montage auszuarbeiten, die sich nicht damit begnügt, auf passive Weise einen Kommentar im Off zu illustrieren, sondern die eine Dynamik quer durch einen aktiven Bezug zwischen den verwendeten Materialien konstruiert; das Dokument würde nicht mehr ein in die Beweisführung integriertes Zeugnis sein, sondern würde der Stoff des Textes sein; der Eingriff des Historikers würde auf die Korrelation der Elemente, die er ausgewählt hat, beschränkt bleiben (1991, 127).

"New Historicism" kann dazu beitragen, in diesem Sinne die Filmgeschichtsschreibung nachdrücklich kulturwissenschaftlich zu öffnen (vgl. etwa Mayne 1993, 98f.); die Postmoderne-Debatte hat die "Arenen" für die selbstreflexive Neubestimmung der Geschichtsschreibung geschaffen:

Die postmodernen Strömungen zeigen ihre ganze Stärke bei der Kritik dominanter Paradigmen, bei der Unterminierung alter Gewißheiten. Man kann sich jedoch fragen, ob sie sich nicht in ausweglose Widersprüche verstricken müßten, wenn sie tatsächlich die herrschende Meinung bestimmen würden und

eigene Repräsentationen von "Wirklichkeit" vorlegten (Conrad/Kessel 1994, 29).

Die explizit anti-programmatische Ausrichtung des "New Historicism" erlaubt es, diese Herausforderung experimentell zu erproben. Ein wesentlicher Aspekt künftiger Untersuchungen wird in der Erarbeitung adäquater Darstellungsformen liegen, die nicht hinter die theoretischen Prämissen des "New Historicism" zurückfallen. In diesem Bereich wird auch die konkrete Arbeit an Filmen und überschaubaren Fragestellungen wichtige Anregungen liefern, schließlich gilt es, der "erschreckende[n] Autonomie" (Lagny/Sorlin 1991, 126) des Bildes angemessen zu begegnen. "New Historicism" versprache (vielleicht), es nicht "bändigen" (ibid.) zu müssen. In diesem Sinne sinnvoll läßt sich auf den "New Historicism" übertragen, was Murray zur Charakterisierung eines Aufsatzes von Elsaesser formulierte:

[H]e [...] resists the urge to formulate some final, authoritative account [and] seems far more interested in raising questions and stimulating dialogue than in finding answers and coming to conclusions about Weimar film. He thus invites his readers to abandon the desire for closed master narratives in favor of the pleasure associated with intellectually creative process (1992, 9).

Demgemäß läge das Potential des "New Historicism" mit seinen dekonstruktiven Implementen darin, bisherige Topoi der Filmgeschichtsschreibung revisionistisch zu überprüfen und durch zusätzliches Material anzureichern. Dies wäre insbesondere in der traditionell werkorientierten deutschen Filmgeschichtsschreibung zweifelsfrei ein Gewinn. Es ist aber zu fragen, inwieweit ein methodisch konsequenter "New Historicism" überhaupt in der Lage ist, längere Zeiträume oder größere Samples zu bearbeiten. In seinem Interesse fürs Partikulare, Abseitige, Übersehene und Vergessene käme dem "New Historicism" jedoch eine wichtige Funktion bei der permanenten Infragestellung des Kanons zu. Das Konzept einer radikalen (Re-)Kontextualisierung des Filmtextes und der (Re-)Konstruktion eines Netzwerkes von Zirkulationen eröffnet natürlich die Frage nach dem Stellenwert des Einzelfilms, der Ausgangspunkt oder zentrierendes Moment der Narration bleibt (bleiben muß?). Oder – anders gefragt: Gibt es eine Filmgeschichtsschreibung ohne Filme?⁴⁵ Hans Robert Jauss hat im Zusammenhang mit dem

⁴⁵ Radikale Kontextualisierung würde die Genese von Studien ermöglichen, bei denen Filme vielleicht noch im Bereich der Fußnoten erschienen. Damit würde die Filmgeschichte, wie Lagny meint, ihrer Identität beraubt. Sie postuliert dagegen nachdrücklich: "[T]here is a crucial condition, whatever the starting point of view, of the methodological approaches and the relationships taken into consideration: the core is the

"New Historicism" von einer Dialektik "zwischen Kanon und Lizenz" gesprochen. Demgemäß radikalisiere "der *New Historicism*, soweit er sich als *Cultural Materialism* versteht" (1994, 315f; Herv.i.O.) im Zeichen von 'Otherness'⁴⁶ die ohnehin erweiterte Quellsituation, wie sie die Sozial- und Strukturgeschichte der 60er Jahre durchgesetzt habe. Aufgrund der spezifischen Produktionsweise von Literatur dürfte die Revision des Kanons im Zeichen von 'Otherness' ihre Produktivität sehr weitgehend auf diesem Gebiet erweisen. Sicherlich gibt es global gesehen marginalisierte Filmpraxen, die heranzuziehen wären oder auch bereits herangezogen wurden, aber im Bereich des Films ist Marginalisierung auch denkbar in der Form des 'Nicht-Realisierten'. Daran knüpft sich die Frage, inwieweit Filmgeschichtsschreibung einen Platz bieten kann für nicht gedrehte Filme, also für eine Geschichte historisch nicht wirksam gewordener Möglichkeiten.⁴⁷ Eine weitere Frage schließt sich an: Inwieweit zeigt der "New Historicism" – auch hierin der "deconstruction" ähnelnd – eine Präferenz für bestimmte ästhetische Strukturen, die von ihm 'liegen'. Ebenso wie Greenblatt sich vorzüglich Texten von Shakespeare und Marlowe widmet, scheinen im Bereich des Films bestimmte Filme dem "New Historicism" näher als andere: z.B. die Essay-Filme von Chris Marker, Alexander Kluge oder Harun Farocki, z.B. Filme, die ostentativ synthetisch strukturiert sind wie *ZABRISKIE POINT* (USA 1969, Michelangelo Antonioni), *PIERROT LE FOU* (Frankreich 1965, Jean-Luc Godard) oder *STRANGE DAYS* (USA 1995, Kathryn Bigelow). Zu fragen bleibt, inwieweit auf dieser Folie "Film" ein weiteres Mal, anders auf seinen Status als historische Quelle zu befragen wäre (vgl. Lagny/Sorlin 1991, 122ff)? Zu fragen ist auch, ob sich das hier vorgestellte Projekt einer Filmgeschichte als Kulturgeschichte (und damit als Gesellschaftsgeschichte)

film text, because only the film is the sign that cinema does exist (or doesn't exist any longer)" (1994, 41).

⁴⁶ Vgl. Jauß: "*Otherness* meint dabei nicht allein, was sich der Herrschaft einer sozialen Ordnung nicht fügte, an den Rand der offiziellen Kultur gedrängt wurde und dort mit Duldung der Autorität sein Dasein fristen durfte. *Otherness* meint in ideologiekritischer Sicht zugleich, daß die Subversion marginaler Kulturen sich selbst wieder entfremdet wurde. Denn eine Lizenz zum Anderssein, die sie scheinbar eigenmächtig beanspruchten, konnte hinter ihrem Rücken *de facto* von der Macht der Ideologie ausgehen, sofern diese das ihr Unbotmäßige in das Anderssein zu verstoßen pflegt [...], um ihre Herrschaft [...] durch 'repressive Toleranz' zu sichern" (1994, 315f; Herv.i.O.).

⁴⁷ Diesbezüglich anregende Überlegungen finden sich bei Elsaesser (1995); vgl. auch Kaes: "Die Existenz eines Filmes wird [...] selbst problematisiert und nicht mehr wie in den üblichen Filmgeschichten einfach für selbstverständlich hingenommen" (1992, 57).

– so es gelänge – am Ende nur noch marginal mit den Filmen beschäftigte? Insofern führt "New Historicism" als methodischer Ansatz einer kulturwissenschaftlich orientierten Filmgeschichtsschreibung notwendig über eine bloße *Film*-Geschichtsschreibung hinaus. Vielleicht handelt es sich beim "New Historicism" also nur um eine – immerhin notwendige – Zwischenstation auf dem Weg zu einer theoretisch avancierten (postmodernen!, vgl. Sieder 1994, 468) interdisziplinären Kulturwissenschaft (vgl. Hebel 1992, 339)⁴⁸, die allererst ein institutionelles Äquivalent zu den 'Cultural Studies' zu entwickeln hätte. Erste, tastende Versuche in diese Richtung wurden jüngst vorgelegt (Glaser/Luserke 1996; Hansen 1995; Sieder 1994; Matejovski 1996) und harren ihrer Resonanz. Am Ende ihres längeren Aufsatzes zu Greenblatt zieht Schlaffer eine kritische Bilanz des vorgestellten Verfahrens:

Im Unterschied zur historischen Hermeneutik, die Tiefe und Wahrheit einer Kultur begreifen will, ist die ethnologische Hermeneutik eine der Oberfläche, des Scheins und [...] der Repräsentationen. [...] Dies ist das Glück, das Greenblatt seinen Lesern verschafft: das Vertrauen in eine Erkenntnis über Blick, Geste, Körper, Kleid, über Zeichen also, die so verständlich sind, da sie zu den Sinnen sprechen (1995b, 22).

Das klingt bescheiden, aber wenn ich bedenke, daß es in unseren Kontext(en) vorzüglich um Bilderwelten und darum geht, bestimmte Mechanismen einer "Kultur in Aktion" (ibid., 12) angemessen zu beschreiben, dann könnte der "New Historicism" im Rahmen einer umfassenden Kulturwissenschaft seine Produktivkräfte entfalten.

⁴⁸ Vgl. hierzu auch das Themenheft zu "Cultural Studies" der *New German Critique*, 65, 1995, als dessen Beiträger Kaes Thesen zu "Film Studies/Cultural Studies" entwickelt und Greenblatt erwähnt – nur vom "New Historicism" ist keine Rede mehr. Zumindest im Bereich der Literaturwissenschaft(en) scheint demgemäß die Perspektive in Richtung "Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft" (Glaser/Luserke 1996; Hansen 1995) zu weisen, wobei dem "New Historicism" die Funktion zukäme, bestimmte Debatten zu forcieren – ohne jedoch selbst zum Paradigma zu werden.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1973) *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York: Random House.
- Ankersmit, Frank R. (1993) Historismus, Postmoderne und Historiographie. In: *Geschichtsdiskurs*. Bd. I. Hrsg. v. Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen & Ernst Schulien. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 65-84.
- Aurich, Rolf (1995) Frage und Antwort. Umfrage: Film und Geschichte. In: *Filmwärts*, 34/35, S. 25-50.
- Bahners, Patrick (1991) Charisma mit Zinseszins. Stephen Greenblatt verhandelt mit Shakespeare über sein Zeitalter. In: *FAZ* v. 31.7.1991.
- (1994) Zirkelschluß. Mit Greenblatt um die Welt. In: *FAZ* v. 19.1.1994.
- Baßler, Moritz (Hrsg.) (1995) *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Benjamin, Walter (1974) Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft [1931]. In: Ders.: *Der Stratege im Literaturkampf*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-14.
- (1980) *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Berg, Eberhard / Fuchs, Martin (Hrsg.) (1993) *Kultur, soziale Praxis, Text*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas (1980) *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Berghahn, Klaus L. (1992) Editorial Introduction. In: *Monatshefte* 84,2, S. 141-147.
- Bürger, Peter (1979) *Vermittlung – Rezeption – Funktion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Clover, Carol J. (1987) Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film. In: *Representations*, 20, S. 187-228.
- Cole, Gerald / Williams, Peter (1986) *Clint Eastwood*. München: Heyne.
- Conrad, Christoph / Kessel, Martina (Hrsg.) (1994) *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart: Reclam.
- / Kessel, Martina (1994) Geschichte ohne Zentrum. In Conrad/Kessel 1994, S. 9-36.
- Daniel, Ute (1993) "Kultur" und "Gesellschaft". Überlegungen zum Gegenstandsbereich der Sozialgeschichte. In: *Geschichte und Gesellschaft* 19,1, S. 69-99.
- Eggert, Hartmut / Profitlich, Ulrich / Scherpe Klaus R. (Hrsg.) (1990) *Geschichte als Literatur*. Stuttgart: Metzler.
- Elsaesser, Thomas (1986) The New Film History. In: *Sight & Sound* 55,4, S. 246-251.
- (1986) Film History as Social History. The Dieterle/Warner Brothers Bio-pic. In: *Wide Angle* 8,2, S. 15ff.
- (1995) *Frühes deutsches Kino. Fallstudien oder Gesamtdarstellung?* Ms. Amsterdam.
- Engell, Lorenz (1992) *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt a.M./New York/Paris: Campus.
- (1995) *bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*. Weimar: VDG.
- Erhart, Walter (1994) Plädoyer für Moden. In: *Jahrbuch der Deutschen Schiller Gesellschaft* 38, S. 415-422.

- (1996) Internationalisierung – Pluralisierung – Interpretation. In: *Wie international ist die Literaturwissenschaft?* Hrsg. v. Lutz Danneberg et al. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 314ff.
- Fluck, Winfried (1995) Die 'Amerikanisierung' der Geschichte im "New Historicism". In: Baßler 1995, S. 229-250.
- Fohrmann, Jürgen (1993) Über das Schreiben von Literaturgeschichte. In: *Geist, Geld und Wissenschaft*. Hrsg. v. Peter J. Brenner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 175-202.
- Fox-Genovese, Elisabeth (1989) Literary Criticism and the Politics of the New Historicism. In: Veese 1989, S. 213-224.
- Gallagher, Catherine (1989) Marxism and the New Historicism. In: Veese 1989, S. 37-48.
- Geertz, Clifford (1983) *Dichte Beschreibung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1990) *Die künstlichen Wilden*. München/Wien: Hanser.
- Geser, Guntram / Loacker, Armin (1994) Neuere Filmgeschichtsschreibung. Entwicklungslinien und Defizite. In: *Filmkunst*, 143, S. 23-33.
- Glaser, Renate / Luserke, Matthias (Hrsg.) (1996) *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Greenblatt, Stephen (1987) Capitalist Culture and the circulatory system. In: *The Aims of Representation. Subject/Text/History*. Ed. by Murray Krieger. New York: Columbia Univ. Press, S. 267-273.
- (1990a) *Verhandlungen mit Shakespeare*. Berlin: Wagenbach.
- (1990b) *Learning to Curse*. New York/London: Routledge.
- (1990c) Culture. In: *Critical Terms for Literary Study*. Ed. by Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin. Chicago/London, S. 225-232.
- (1993) Kindly Visions [Rezension]. In: *The New Yorker* v. 11.10.1993.
- (1994) *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin: Wagenbach.
- (1995a) *Schmutzige Riten*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- (1995b) Grundzüge einer Poetik der Kultur. In: Greenblatt 1995a, S. 107-122.
- Greffrath, Bettina (1995) *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945-1949*. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Hansen, Klaus P. (1995) *Kultur und Kulturwissenschaft*. Tübingen/Basel: Francke.
- Haralovich, Mary Beth (1986) The Social History of Film. Heterogeneity and Mediation. In: *Wide Angle* 8,2, S. 4ff.
- Hebel, Udo J. (1992) Der amerikanische "New Historicism" der achtziger Jahre. Bestandsaufnahme einer neuen Orthodoxie kulturwissenschaftlicher Literaturinterpretation. In: *Amerikastudien – American Studies* 37,2, S. 325-347.
- Hickethier, Knut (1989) Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte. Zur Einleitung. In: *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Berlin: Edition Sigma, S. 7-22.
- Hoberman, J. (1995) NASHVILLE contra JAWS. In: *The Last Great American Picture Show*. Hrsg. v. Alexander Horwarth: Wien: Viennale/Wespennest, S. 270-299.
- Hohendahl, Peter Uwe (1992): A Return to History? The New Historicism and its Agenda. In: *New German Critique*, 55, S. 87-104.

- (1990) Nach der Ideologiekritik: Überlegungen zu geschichtlicher Darstellung. In: Eggert/Profitlich/Scherpe 1990, S. 77-90.
- Iggers, Georg G. (1995) Zur 'Linguistischen Wende' im Geschichtsdenken und in der Geschichtsschreibung. In: *Geschichte und Gesellschaft* 21,4, S. 557-570.
- Jauß, Hans Robert (1994) Alter Wein in neuen Schläuchen? Bemerkungen zum New Historicism. In: Ders.: *Wege des Verstehens*. München: Fink, S. 304-323.
- Jeismann, Michael (1995) Verpuppt. Traum der Sozialgeschichte. In: *FAZ* v. 22.11.1995.
- Jelavich, Peter (1989): Contemporary Literary Theory. From Deconstruction Back to History. In: *Central European History* 22,3/4, S. 360-380.
- (1995) Poststrukturalismus und Sozialgeschichte – aus amerikanischer Perspektive. In: *Geschichte und Gesellschaft* 21,2, S. 259-289.
- Jehlen, Myra (1990) The Story of History told by the New Historicism. In: *Reconstructing American Literary and Historical Studies*. Ed by Günter Lenz. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 308-323.
- Kaes, Anton (1989) New Historicism and the Study of German Literature. In: *German Quarterly* 62,2, S. 210-219.
- (1990) New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne. In: Eggert/Profitlich/Scherpe, S. 56-66.
- (1991) Aspekte einer neuen deutschen Filmgeschichte. In: *Medien / Kultur. Knilli zum Sechzigsten*. Hrsg. v. Siegfried Zielinski & Knut Hickethier. Berlin: Spiess, S. 329-338.
- (1992a) Filmgeschichte als Kulturgeschichte. In: *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. Hrsg. v. Uli Jung & Werner Schatzberg. München [...]: Saur, S. 54-64.
- (1992b) New Historicism: Writing Literary History in the Postmodern Era. In: *Monatshefte* 84,2, S. 148-157.
- (1993) Weimarer Republik. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hrsg. v. Anton Kaes, Wolfgang Jacobsen & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart: Metzler, S. 39-100.
- (1995a) German Cultural History and the Study of Film. In: *New German Critique*, 65, S. 47-58.
- (1995b) How German is it? Probleme beim Schreiben einer nationalen Filmgeschichte. In: *Filmkunst*, 148, S. 54-63.
- Koch, Gertrud (1982) Schwierigkeiten beim Schreiben von Filmgeschichte. In: *Kirche und Film* 35,1/2, S. 14-17.
- Kocka, Jürgen (1993) Sozialgeschichte der neunziger Jahre. In: *Die Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte* 40,12, S. 1125-1129.
- Kriest, Ulrich (1995) "Denen ihr Spiel *nicht* spielen?". Einige Überlegungen zur aktuellen Repräsentation von 'Jugendkultur(en)' in Film, Fernsehen, Forschung und Presse. In: *Weimarer Beiträge* 41,3, S. 376-396.
- Krotz, Friedrich (1992) Kommunikation als Teilhabe. Der 'Cultural Studies Approach.' In: *Rundfunk und Fernsehen* 40,3, S. 412-431.
- Lagny, Michèle (1994): Film History: or History Expropriated. In: *Film History* 6,1, S. 26-44.
- / Sorlin, Pierre (1991): Zwei Historiker nach einem Film: ratlos. In: *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Hrsg. v. Rainer Rother. Berlin: Wagenbach, S. 111-128.
- Lennox, Sara (1992) Feminism and New Historicism. In: *Monatshefte* 84,2, S. 159-70.

- Lentricchia, Frank (1989) Foucault's Legacy: A New Historicism? In: Veerer 1989, S. 231-242.
- Liu, Alan (1989) The Power of Formalism: The New Historicism. In: *English Literary History* 56,4, S. 721-771.
- Loiperdinger, Martin (1993) Das frühe Kino der Kaiserzeit. In: *Der Deutsche Film*. Hrsg. v. Uli Jung. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 21-50.
- Lowry, Stephen (1995) *Filmgeschichte als Sozialgeschichte*. Ms. Braunschweig.
- Lützeler, Paul Michael (1990) Der postmoderne Neohistorismus in den amerikanischen 'humanities'. In: Eggert/Profitlich/Scherpe 1990, S. 67-76.
- Luhmann, Niklas (1992) *Beobachtungen der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (1995) Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung. In: *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*. Hrsg. v. Henk de Berg & Matthias Prangel: Tübingen/Basel: Francke, S. 9-35.
- Liotard, Jean-François (1986) *Das postmoderne Wissen*. Graz/Wien: Böhlau.
- Marcus, Greil (1992) *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Matejovski, Dirk (1996) Von der Sinnstiftung zum Informationsdesign? Die Kulturwissenschaften in den neuen Medienwelten. In: *Literatur im Informationszeitalter* Hrsg. v. Friedrich A. Kittler & Dirk Matejovski. Frankfurt a.M./New York, S. 252-251.
- Mayne, Judith (1993) *Cinema and Spectatorship*. London/New York: Routledge.
- Mikos, Lothar (1995) Filmgeschichte als Rezeptions- und Wirkungsgeschichte. In: *Jahrgänge. 40 Jahre HFF 'Konrad Wolf'*. Im Auftrage des Rektors der HFF hrsg. v. Egbert Lipowski & Dieter Wiedemann, S. 155-175 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, 47.).
- Montrose, Louis A. (1989) Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture. In: Veerer 1989, S. 15-36.
- Müller, Corinna (1994) *Frühe Deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Müller, Harro (1995) Literaturwissenschaft heute. In: *Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Jürgen Fohrmann & Harro Müller. München: Fink, S. 331-341.
- Murray, Bruce A. (1992) Introduction. In: *Framing the Past. The Historiography of German Cinema and Television*. Ed. by Bruce Murray & Christopher J. Wickham. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois Press, S. 1-41.
- Newton, Judith L. (1989) History as Usual? Feminism and the "New Historicism." In: Veerer 1989, S. 152-167.
- Paech, Joachim (1993) Wie soll man Filmgeschichte schreiben? In: *epd-Film*, 9, S. 22-27.
- Pechter, Edward (1987) The New Historicism and its Discontents: Politicizing Renaissance Drama. In: *PMLA* 102,3, S. 292-303.
- Prangel, Matthias (1995) Kontexte – aber welche? Mit Blick auf einen systemtheoretischen Begriff 'objektiven Textverstehens'. In: *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*. Hrsg. v. Henk de Berg & Matthias Prangel. Tübingen/Basel: Francke, pp.153-69.
- Reichardt, Ufried (1991) Poststrukturalismus und der New Historicism: Geschichte(n) und Pluralität. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 16,2, S. 205-223.
- Reisenleitner, Markus (1992) Kulturgeschichte auf der Suche nach dem Sinn. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichte*, 1, S. 7-30.

- Röcke, Werner (1995) 'New Historicism'. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik. In: *Germanistik – disziplinäre Identität und kulturelle Leistung*. Hrsg. v. Ludwig Jäger. Weinheim: Beltz/Athenäum, S. 214-228.
- Rogin, Michael Paul (1984) "Kiss me deadly." Communism, Motherhood, and Cold War Movies. In: *Representations*, 6, S. 1-36.
- (1985) "The Sword became a Flashing Vision." D.W. Griffith's *THE BIRTH OF A NATION*. In: *Representations*, 9, S. 150-195.
- (1987) *RONALD REAGAN, THE MOVIE and Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley [...]: California Univ. Press.
- (1994) "Make my Day!" Spectacle as Amnesia in Imperial Politics. In: Veesper 1994, S. 229-254.
- Schlaffer, Hannelore (1992) Geschichte als Anekdote. In: *Frankfurter Rundschau* v. 17./18.11.1992.
- (1994a) Shakespeare und Schwarzenegger. Ein Gespräch mit dem Kulturforscher Stephen Greenblatt. In: *Frankfurter Rundschau* v. 16.4.1994.
- (1994b) Ethnographie der Literatur. In: *Freibeuter*, 62, S. 11-22.
- Scholz-Williams, Gerhild (1989) Geschichte und die literarische Dimension. Narrativik und Historiographie in der anglo-amerikanischen Forschung der letzten Jahrzehnte. Ein Bericht. In: *DVJS* 63,2, S. 315-392.
- Seeblen, Georg (1982) Zwischen Film und Geschichte steht die Angst. Anmerkungen zu Karsten Wittes Thesen, anderen Beiträgen zu Schwierigkeiten mit der Filmgeschichte und, ach, überhaupt. In: *Kirche und Film*, 6, S. 26-34.
- (1982) Abenteuer im Tal der toten Augen. Einige Thesen zum Stand von Filmbetrachtung und Filmgeschichtsschreibung, BRD, Sommer 1982. In: *Kirche und Film*, 9, S. 2-10.
- Selden, Raman (1989) New Historicism. In: Ders.: *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 2. ed. Lexington: Harvester Wheatsheaf, S. 103-112.
- Sieder, Reinhard (1994) Sozialgeschichte auf dem Weg zu einer historischen Kulturwissenschaft? In: *Geschichte und Gesellschaft* 20,3, S. 445-468.
- Simonis, Annette (1995) "New Historicism" und "Poetics of Culture": "Renaissance Studies" und Shakespeare in neuem Licht. In: *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Trier: WVT, S. 153-172.
- Struck, Wolfgang (1995) Soziale Funktion und kultureller Status literarischer Texte oder: Autonomie als Heteronomie. In: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Miltos Pechlivanos et al. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 182-199.
- Thomas, Brook (1991) *The New Historicism and other Old-Fashioned Topics*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Tillner, Georg (1992) film lesen, geschichte schreiben. In: *und². texte zu film und kino*. Hrsg. v. Karl Sierek & Gernot Heiß. Wien: PVS Verleger, S. 54-60.
- Ulbricht, Otto (1994) Mikrogeschichte. Versuch einer Vorstellung. In: *GWU* 45,6, S. 347-367.
- Veenstra, Jan R. (1995) The New Historicism of Stephen Greenblatt. In: *History & Theory* 34,3, S. 174-198.
- Veesper, H. Aram (ed.) (1989) *The New Historicism*. London/New York: Routledge.
- (1994) *The New Historicism Reader*. London/New York: Routledge.

- Wehler, Hans-Ulrich (1987ff) *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 1-3. München: C.H. Beck.
- Wenzel, Eike (1994) Vorwort. In: *Augen-Blick*, 17, S. 5-9.
- (1994) Kon-Texte. Einige Beobachtungen zum Umgang mit Geschichte in Alexander Kluges *DIE PATRIOTIN*. In: *Augen-Blick*, 17, S. 68-94.
- (1995) Denk-Bilder und Zeit-Zeichen. Wirklichkeit und Geschichte im essayistischen Dokumentarfilm. In: *Medienwissenschaft* 12,1, S. 12-23.
- Winter, Helmut (1989) Im Kraftfeld der Macht. "New Historicism" – eine neue Schule der Literaturwissenschaft. In: *FAZ* v. 7.6.1989.
- Witte, Karsten (1981) Wie Filmgeschichte schreiben? In: *Kirche und Film*, 34,12, S. 12-13.
- Ziegler, Heide (1990) Directions in German American Studies: The Challenge of the "New Historicism." In: *Germany and German Thought in American Literature and Cultural Criticism*. Ed. by Peter Freese. Essen: Die blaue Eule, S. 356-368.