

Een averechtse filmgeschiedenis II

Before Caligari – Pordenone 1990

Wat is er boeiender voor mensen die zich met de geschiedenis van de film bezighouden, dan een confrontatie met onontgonnen gebieden? Hoe vreemd dat ook moge klinken: de geschiedenis van de film bezit nog heel wat 'terrae incognitae'. De deskundige op dit vlak moet dus eerder iets hebben van een explorator dan van een traditionele historicus. De oorzaken zijn bekend: heel veel materiaal uit het recente verleden is verloren gegaan; wat voorhanden is, is ontoegankelijkheid.¹ Dit is bijvoorbeeld het geval bij de Russische pre-revolutionaire film, de Tsaristische film: de jongere generaties konden er tot voor kort geen kennis van nemen. Ook wanneer kopieën van bestaande films slechts op nitraatbasis bestaan, is de toegankelijkheid, en bijgevolg de bestudering, ervan vaak onmogelijk. Bovendien is de inventarisatie en catalogisering van veel cinemateken lacunair, waardoor bepaalde bewegingen, perioden, filmmakers of genres onderbelicht of vrijwel onbekend blijven. Hernieuwde kennismaking en bestudering blijft voor elke generatie allernoodzakelijkst. In de laatste decennia is er een broeierige activiteit ontstaan op het vlak van de conservering, restauratie en presentatie van vergeten of onbekend werk.

De confrontatie met materiaal dat niet belast is door studies, 'maagdelijk' materiaal als het ware, zou een mooie uitdaging voor de historici kunnen vormen. Deze confrontatie biedt de mogelijkheid kennis en wetenschap te toetsen, deze wellicht aan correcties en bijstellingen bloot te stellen. In ieder geval vraagt het een reactie vanuit een diepe betrokkenheid, die van het eigen vakgebied.

De jaarlijkse *Giornate del Cinema Muto* te Pordenone, geheel gewijd aan thematische presentaties van grotendeels onbekend filmmateriaal, zijn wat dat betreft ideale en spectaculaire uitdagingen. Filmhistorici en -deskundigen ondernemen dan ook terecht jaarlijks de bedevaart-

1. Zie bijv. Vincent Pinel, 'De restauratie van films', in: *Versus* 2/1989, 3/1989 en 2/1990.

tocht naar het Italiaanse stadje: De laatste bijeenkomsten, gewijd aan de Tsaristische film (1989) en de Duitse film van voor 1920 (1990), boden een overzicht van perioden uit de filmgeschiedenis die dringend aan bestudering en hernieuwd onderzoek toe zijn. Doch wat gebeurde er: de reacties van de historici op de Tsaristische film waren niet erg geïnspireerd en zeker niet inspirerend, hoewel daar toch veel aanleiding toe was. Ook de lijvige catalogus bij het retrospectief van 1990 *Prima di Caligari* ontgoochelde op zuiver reflexief vlak.²

Volgens Reinhart Koselleck zijn er twee manieren om de geschiedenis te lijf te gaan: de ene vertrekt vanuit de gekende noties en begrippen; de andere probeert door frisse concepten grip te krijgen op het ongekende of slecht gekende.³

In het geval van zo'n onbeschreven blad – je zou ook van een ijsberg kunnen gewagen – als de Duitse film van voor 1920, zou je verwachten dat vooral de tweede benadering wordt uitgeprobeerd: er bestaat immers nauwelijks literatuur, en als die al bestaat – zoals de studies van Lotte Eisner en Siegfried Kracauer, waar ik nog op terugkom – dan bespreekt ze deze periode in zeer algemene termen vanuit het beladen perspectief van de Weimar-film (min of meer geldt hetzelfde voor de Tsaristische film).

Natuurlijk is de benadering vanuit het gekende de meest makkelijkste of voor de hand liggende. En ook de meest dwingende: we ontsnappen niet zo makkelijk aan bestaande denkwijzen. Dat komt het markantst tot uitdrukking in onze (huidige) neiging om in veel werken steeds weer het begrip 'auteur' te hanteren als 'kapstok' of 'criterium'.

Paolo Cherchi Usai en Lorenzo Codelli laten in hun inleiding op *Before Caligari* merken dat ze zich in het nauw gedreven voelen, omdat ze het programma Tsaristische films (Pordenone 1989) heel duidelijk gearticuleerd hadden rond de persoon Evgenii Bauer. De aanklacht of

2. Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (ed.) *Before Caligari / Prima di Caligari. German Cinema, 1895-1920*. Pordenone (Edizioni Biblioteca dell'Imagine) 1990.

3. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1989, p. 127: 'Jede Historiographie bewegt sich auf zwei Ebenen: entweder untersucht sie Sachverhalte, die bereits früher sprachlich artikuliert wurden, oder sie rekonstruiert Sachverhalte, die früher sprachlich nicht artikuliert worden sind, die aber mit Hilfe bestimmter Methoden und von Indizienschlüssen auspräpariert werden. Im ersten Fall dienen die überkommenen Begriffe als heuristischer Einstieg, die vergangene Wirklichkeit zu erfassen. Im letzteren Fall bedient sich die Historie ex post gebildeter und definierter Kategorien, die angewendet werden, ohne im Quellenbefund aufweisbar zu sein.'

het verwijt achteraf dat ze aan 'personencultus' doen, is volgens Paolo Cherchi Usai en Lorenzo Codelli symptomatisch voor een, in hun woorden: 'authoritarian mentality in the historiographical field' (p. 14). Ik zou deze kwestie liever anders stellen en niet meteen in een polemische of zelfverdigende sfeer vervallen, maar eerder de portee van deze kwestie willen onderzoeken: hoe komt het dat we blijkbaar niet kunnen ontsnappen aan het zoeken en vinden van 'auteurs'?⁴ Tijdens het Duitse retrospectief was het Hofer die 'eruit sprong' als auteur, uiteraard ook het resultaat van selectie. Ik kan daar niet veel tegen inbrengen, maar vraag me alleen af wat dat voor consequenties heeft. Welke functie speelt dit 'auteursmechanisme' in de historiografie van de film? Dit soort vragen beantwoorden Cherchi Usai en Codelli jammer genoeg niet, ze stellen ze niet eens want ze ontwijken de auteurskwestie – die toch ook een plaats innam in hun Duitse keuze – alsof het een taboe geworden zou zijn. Het alternatief voor deze 'politique des auteurs' is – blijkbaar – aandacht voor het mineure, de doorsnee. (Ik ben er helemaal niet van overtuigd dat dit alternatief zo juist gesteld is; maar goed...) Doch ook op dit vlak voelen de schrijvers zich aangevallen – hun retrospectieven geven uiteraard veel ruimte aan de 'doorsnee productie', ze willen niet enkel meesterwerken, erkende grootheden, enzovoort onder de aandacht brengen. Wie hierop kritiek heeft wordt van 'intellectual laziness' beticht. De polemische toon verdonkeremaant naar mijn gevoel grotendeels de correcte gedachtengang van Cherchi Usai en Codelli, dat je ook van het gekende, het voorspelbare en de gevestigde waarden moet durven afstappen, wil je je werk als filmhistoricus goed doen.

De grote moeilijkheid met de Duitse film van voor 1920 – buiten het tekort aan kennis en reflectie er over – is dat deze ongenueanceerd bepaald en beperkt wordt door twee fundamentele publikaties, *From Caligari to Hitler* van Kracauer en *Dämonische Leinwand* van Lotte Eisner.⁵ Deze twee studies hebben het esthetische en ideologische kader voor de Duitse stomme film afgebakend. Zij bepalen onze benadering van de Duitse film uit de pre-Weimarperiode dermate, dat deze cine-

4. Ik heb hier naar aanleiding van het Billy Wilder-retrospectief enkele bedenkingen en kanttekeningen bij geplaatst. Zie: E. de Kuyper, 'Wilder en de functie van het verschijnsel "auteur"', in: W. Hesling (red.), *Billy Wilder, tussen Weimar en Hollywood*. Leuven (Garant) 1991.

5. S. Kracauer, *From Caligari to Hitler*. Princeton (Princeton University Press) 1949; Lotte Eisner, *Dämonische Leinwand*. Wiesbaden (Feldt & Co) 1955. Het gaat mij niet om de kwaliteit van deze werken in deze context; het gaat me enkel om de belasting die beide werken gelegd hebben op de voorafgaande periode.

ma tot op heden zo goed als onbekend, ongeliefd en wellicht voor een deel ook verloren gegaan is.⁶ Het werk van deze twee auteurs is zo markant, dat het een niet-vooringenomen of goede kennisname van deze vroege periode bijna onmogelijk maakt. Daarmee werden ook de organisatoren van het retrospectief *Prima di Caligari* geconfronteerd: hoe stel je de problematiek van het 'ervoor' aan de orde? Volgens Cherchi Usai en Codelli is daar maar één antwoord op geweest: als een invloed van een 'ervoor' op een 'erna'. 'We want to know *what* Robert Wiene's film (*CALIGARI*) was the product of? In other words, the time surely has come to ask the following questions: how did we get to *CALIGARI*? In what way did expressionism run through German culture at the end of the 19th century and the beginning of the twentieth to burst out in this emblematic film? And is it really true that history of the German cinema of the 1910s, makes sense only in function of what was to come later, or does it have an intrinsic sense of its own, not to be reduced retrospectively to a nucleus contained in a particular drama of predestination and mental illness?' (p. 16)

De eerste reeks vragen (How did we get to *CALIGARI*...? In what way did expressionism...? And is it really true that...?) bestaat uit kwesties die Eisner reeds aan de orde stelde. De vraag naar wat de schrijvers formuleren als 'intrinsic sense of its own' van deze films, komt echter nauwelijks aan bod. De titel van het retrospectief is veelzeggend voor de belaste Eisner/Kracauer-erfenis en kan bijna programmatisch genoemd worden: *Before Caligari (Prima di Caligari)*. Hun inleidend artikel noemen de auteurs met een variant erop: 'Before and After Caligari'. De markering, de scharniering die Kracauer aanbracht, spreekt als een grote obsessie of trauma uit alle woorden. Moet je deze formulering van Cherchi Usai en Codelli over het Pordenone-programma en de catalogus dan ook niet aanvullen: 'From ... (naar believe nader en later in te vullen) to Hitler'? Nogmaals, ik wil – in deze context – niets tegen een dergelijke gedachtengang inbrengen. Het zou mij helemaal niet storen als de samenstellers zich expliciet in deze traditie zouden hebben willen plaatsen: ze doen het echter niet expliciet maar impliciet, en ik vrees onbewust (vanuit een verkeerde, neerbuigende houding tegenover de 'autoriteit', de vaderfiguur die Kracauer is) en verhinderen daarmee een nieuwe, meer open benadering

6. Zeer concreet: omdat de cinematheken hun selectiecriteria hebben laten bepalen door Kracauer en Eisner, en zo in het verleden wellicht voor het conserveren bepaalde prioriteiten hebben gesteld – misschien onvermijdelijk – maar toch ten koste van de pre-Weimarperiode uit de Duitse filmgeschiedenis.

van deze zo goed als onbekende periode, die nu via een retrolectuur vanuit CALIGARI, vanuit Kracauer, vanuit Weimar, kortom vanuit alle gekende stramien en denkpatronen benaderd wordt.

De schrijvers van de inleiding schijnen dit echter ook te beseffen, wanneer ze schrijven dat diegenen die de jaren tien zien als een ‘era of “preparation” for the so-called great period of German cinema – that of Expressionism (of course), but also of the Kammerspiel and Lubitsch and Lang’ (p. 16), gebruik maken van clichés. Doch opnieuw is dit niet veel meer dan een retorische formule. (De benoeming van het retrospectief en de titel van het artikel illustreren dit cliché-denken waarin Cherchi Usai en Codelli telkens vervallen.) Een gevecht tegen het eigen schaduwbeeld, dat lijkt deze polemisch getinte tekst te zijn; meer niet, helaas.

Het gaat hen om een herwaardering, een nieuwe evaluatie van een miskende brok uit de filmgeschiedenis. Het voorbeeld dat wordt aangehaald, is typerend voor de hele gedachtengang: er wordt een pleidooi gehouden om de Lubitsch-films uit de jaren tien niet meer, zoals dat bij Weinberg en Eisner het geval was, als vulgair af te doen. Doch een zwart/wit-opstelling blijft aanwezig: wat zwart was (Lubitsch, de jiddische entertainer), wordt nu ‘witgewassen’ (p. 16); Lubitsch wordt in zijn totaliteit geherwaardeerd. Doch is het toeval dat juist een voorbeeld van een kritische her-evaluatie van de jaren tien een ‘auteur’ geldt? Alsof de herwaardering uitsluitend vanuit het gekende kan geschieden.

Wat mij hierin met name tegenstaat, is de polemische toon: alsof filmgeschiedenis bedrijven en theoretiseren over de filmgeschiedenis alleen maar kan geschieden in denkpatronen van ‘wij *versus* de anderen’; alsof de schrijvers zich bedreigd voelen, zich menen te moeten verantwoorden. Maar wat erger is: deze toon (en instelling) verhindert juist onderzoek te doen, en ook het eigen standpunt wordt troebel, inzicht in de eigen situatie wordt onmogelijk.

Het stoort mij allerm minst dat vanuit de gekende denkpatronen, zoals ‘auteur’, of via een retrospectief-denken vanuit het kader ‘CALIGARI en Weimar’ (de Eisner/Kracauer-traditie) gedacht wordt, al lijkt mij dat in dit geval niet de beste methode. Doch ik zie niet in waarom dit gepaard moet gaan met een kwaad geweten – met als gevolg dubbelzinnigheden die het hele stuk doortrekken. Wel zou ik een argumentatie voor deze methode willen zien, en een behandeling op kwalitatief niveau. Die ontbreekt nu: de probleemstelling is niet eens duidelijk gesteld, zij verwatert in een polemie en getuigt, vrees ik, van een soort trauma over een denkkader (CALIGARI).

In de catalogus staan bruikbare informatieve stukken, en dat is natuurlijk al heel wat. Doch een paar opstellen van prominente historici getuigen van een nonchalance en laksheid die de naam en reputatie van hun auteurs, en ook het onderwerp onwaardig zijn. Twee ervan wil ik onder de aandacht brengen, omdat ze mijns inziens, anders dan het inleidend artikel van Cherchi Usai en Codelli, weer eens mooi (!) blijk geven van een soort blindheid voor de materie en ook voor hun eigen 'methode'.

Some, many,... such as

Het stuk van Kristin Thompson, '*Im Anfang war...* Some links between German fantasy films of the Teens and the Twenties', is 'exemplarisch' voor een benadering van de jaren tien vanuit de jaren twintig. Het gaat Thompson om enkele accenten in bepaalde genres ('impulses that existed in certain films and genres of the teens enjoyed a continued currency for about a decade', p. 158), in een traditie ('the aesthetic tradition of *DER STUDENT VON PRAG* can be seen as lasting', p. 158), en bepaalde conventies binnen een genre (onder het kopje 'some traits of major fantasy films of the 1910s', p. 148) te poneren als de bakens binnen een beperkte context, die geleid hebben naar het volwaardige expressionisme. Dat volwaardige expressionisme – dat tussen 1920 en 1924 bestaan zou hebben – wordt als referentiepunt buiten beschouwing gelaten, niet getoetst en in zijn geheel overgenomen uit de denktraditie. Maar dat is in ieder geval duidelijk. Thompson construeert een kader vanuit de jaren twintig, maar h \ddot{o} e ze haar thesis verantwoordt, is een andere kwestie.

Ze hanteert drie criteria om aan te tonen dat '*CALIGARI* did not appear in a vacuum' (p. 154); 'the relationship of film to other arts, the resulting emphasis on certain filmic techniques, and the related dependence on specific types of narratives and genres' (p. 156). Het meest betekenisvolle daarin is volgens Thompson wellicht de raamvertelling: 'Expressionistic films frequently employ this device'.⁷ Hiervoor worden *CALIGARI*, *NOSFERATU* en *DAS WACHSFIGURENKABINETT* aangehaald. Voorlopers uit de jaren tien zijn volgens Thompson: *DER STUDENT VON PRAG* (1913), *RUBEZAHLS HOCHZEIT*

7. Uiteraard ontsnapt Thompson niet aan het veelvuldig gebruik van kwantitatieve termen als 'frequently', 'some', 'many', enz. Dit moet een probleem bedekken, waar ik later op terugkom.

(1916), HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN (1916) en UNHEIMLICHE GESCHICHTEN (1919). Het is opvallend dat HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN wat de narratieve constructie betreft, teruggaat op de opera van Offenbach, die met de librettisten Jules Barbier en Michel Carré verschillende novellen van Hoffmann samenbracht en aan elkaar verbond door middel van een raamvertelling. Thompson vermeldt dit niet, maar hierin zou dan dus reeds een soort aankondiging van het 'expressionisme' te vinden zijn.⁸ Dat is best mogelijk, al vind ik deze methode – de 'invloed'- of 'traditie'-methode – doorgaans weinig inzicht opleveren. Hoe dan ook, Thompson doet voor haar argumentatie beroep op slechts vier titels uit de jaren tien. Uit de jaren twintig noemt ze er drie, waar ze aan toevoegt 'and so on' (p. 148). Dat moet blijkbaar volstaan om 'frequently' te onderbouwen.⁹ Dit kan ook volstaan (zelfs één film is voldoende), als de onderbouwende analyse maar sterk en inspirerend genoeg is. Dat is hier niet het geval. Wat mij echter vooral stoort, is niet dat ze dit doet, maar de zelfverzekerdheid waarmee alles geponereerd wordt. Zij hanteert beslist de relativiserende retoriek van de historicus wanneer ze bijvoorbeeld schrijft: 'not all fantasy films of the 1910s contain frame stories and embedded narrative' (p. 152). Zo noteert ze serieus dat HOMUNCULUS en HILDE WARREN UND DER TOD, fantasiefilms uit de jaren tien, geen raamvertelling hebben (dat zijn dus nog twee films die tot het 'corpus' gerekend kunnen worden). Dit geeft niet zozeer de indruk van relativisering; Thompson wekt hiermee eerder de indruk dat ze 'all the fantasy films of the 1910s' gezien zou hebben of toch een goed deel ervan. Dit durf ik te betwijfelen, alleen al vanwege het feit dat ze bij de fantasiefilms ook de Märchenfilms behandelt. Als je deze films niet kent, lijkt dit nogal vanzelfsprekend. Doch deze Märchenfilms uit de jaren tien (het Nederlands Filmmuseum heeft een behoorlijk aantal) hebben nauwelijks iets sprookjesachtigs (behalve dan het letterlijke thema) en kunnen moeilijk als 'fantasie'-films beschouwd worden; ze zijn plat en inspiratieloos.

8. UNHEIMLICHE GESCHICHTEN volgt dit model eveneens met verschillende korte verhalen van o.m. E.A. Poe en Hoffmann. Hoe moet ik zo'n waardering lezen: betekent het dat de raamvertelling uit de jaren tien, die volgens schrijfster de expressionistische film aankondigt, teruggaat – in het geval van HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN – naar de tweede helft van de vorige eeuw (het libretto van Offenbachs opera)? Dit lijkt op de denktrant van Lotte Eisner, die ook overal voorlopers zoekt en vindt, en onder de noemer van de grote Duitse traditie plaatst.

9. Ik ben geen grote verdediger noch gebruiker van de kwantitatieve methode, doch vier films lijkt me hier toch een beetje weinig.

De filmische technieken komen als tweede criterium voor de pre-expressionistische film aan de orde: de *split screen* en de *super-impositie* worden opgemerkt in *DER STUDENT VON PRAG* en *HILDE WARREN UND DER TOD*. Doch deze, en verscheidene andere technieken voor de vervorming van het visuele, komen in ettelijke films uit dezelfde periode voor, zowel in Franse, Italiaanse, Scandinavische als Amerikaanse films, en in alle mogelijke genres (waaronder zelfs komedies). En dit zijn niet altijd commerciële films, maar vaak ook wat Thompson 'art films' noemt. Wat heb je dan aan zo'n criterium? Ik zou totaal anders tegenover Thompsons tekst staan als ze dat criterium zou formuleren als een vraag of een voorstel: zou het misschien niet goed zijn dat..., zou het misschien geen middel kunnen zijn om greep te krijgen op dit moeilijk fenomeen van de Duitse film door...? Kortom: als voorstel, en dan zouden we erover kunnen discussiëren. Maar dit criterium wordt geponeerd met een zelfverzekerdheid die in een andere context dan deze filmhistorische de schrijfster zou discrediteren.

Dit 'criterium' is niet het enige. Een ander stilistisch kenmerk vindt Thompson in het acteren; ze meent 'a few stylistic touches that foreshadow the distortion of the later movement' te ontdekken. (Ze gaat voornamelijk in op *UNHEIMLICHE GESCHICHTEN*, een jaar voor *CALIGARI* gemaakt!) Deze stilistische toetsen in het acteren zou Thompson zonder veel moeite in veel films uit de jaren tien kunnen vinden, in vele andere nationale contexten dan de Duitse. Men kan Thompson niet een gebrek aan kennis verwijten: ze heeft beslist voldoende films uit die periode gezien om voorzichtiger te zijn met zo'n bewering. Waarom wordt dit dan – weer eens – niet gerelativeerd, of op z'n minst meer genuanceerd, exacter gesteld?

Het laatste criterium is de relatie tussen de film en de andere kunsten. Hier wordt het helemaal verwarrend: 'During the teens period, it was a somewhat daring move to insist upon the cinema's similarities to painting as well as to theatre and literature' (p. 156). Hoezo? Juist in deze periode zijn er legio esthetische normen en criteria, voorbeelden en zelfs citaten uit de 19de-eeuwse literatuur, schilderkunst en fotografie. Het aantal literaire adaptaties, zowel in de Europese als de Amerikaanse cinema, is overweldigend. Bedoelt Thompson hiermee misschien dat er in die periode nog weinig over deze relaties in programmatiese zin geschreven werd?¹⁰ Of dat wij dat nog niet voldoende

10. Volledigheidshalve merk ik hierbij op dat het grootste deel van haar artikel bestaat uit de weergave van een lezing die de maker van *DER STUDENT VON*

onderzocht hebben? Hoe dan ook, de cinema uit het begin van de jaren tien staat bol van affiniteiten met de andere kunsten, zowel in de commerciële film als in de 'art film' (denk alleen al aan de Biograph-films van Griffith). Doch uit alles blijkt dat Thompson hier een andere tweedeling wil maken: de post-expressionistische film staat, door zijn benadrukking van de filmische specificiteit, verder af van de films van de jaren tien dan de expressionistische films uit het begin van de jaren twintig. 'In comparison with the direction German filmmaking took the second half of the 1920s, we can see that Expressionism has more in common aesthetically with *some* of the films (cursief van mij) of the 10s than it has with subsequent developments' (p. 156). De fantasiefilm en de expressionistische film hebben gemeen dat ze beroep deden op: 'in part in the combination of mise-en-scene and careful cinematography to create striking compositions, and in the use of trick photography to create fantastic effects. The fantasy and the Märchenfilm, while numerically insignificant in overall German production, contained some of the more prominent films of the pre-Caligari era' (p. 156). Nogmaals, de verbinding van mise-en-scène met 'careful cinematography' en 'the use of trick photography' zou Thompson in talloze andere films, in andere genres, uit diverse landen kunnen vinden.¹¹

Wat heeft Thompson nu gedaan? In haar woorden: 'My own concerns are with explaining how an avant-garde stylistic movement like German Expressionism could arise within a commercial film industry'. Ik hoop dat mijn opmerkingen duidelijk hebben gemaakt dat deze mooie wens zich in haar tekst niet geconcretiseerd heeft: veel meer dan enkele gelijkenissen in een (paar) films uit beide periodes opsporen, heeft ze niet gedaan. De criteria die ze hanteert zijn waardeeloos omdat ze te ruim zijn, en het corpus waarop ze gewerkt heeft, is te onbeduidend om de grote pretentie die het stuk uitstraalt, waar te kunnen maken.

Zoals ik reeds aanstipte: het dogmatische van de toon stoort mij en

PRAG, Paul Wegener, gehouden heeft in 1916 onder de titel 'Die künstlerischen Möglichkeiten des Films'.

11. En wat te denken van een zin als: 'Although I have stressed that the fantasy films of the 1910s do not contain strongly Expressionist elements...' (p. 152), geplaatst naast 'impulses that existed in certain films and genres of the teens enjoyed a continued currency for about a decade' (p. 158), 'generic and stylistic developments of the 1910s prepared the way for Expressionism' (p. 154), 'these genres provide a specific link between some of the most prominent German films of the 1910s and those of the Expressionist movement' (p. 138)? Het zijn retorische nuanceringsen die Thompson inbouwt om zich niet te laten beschuldigen van veralgemeningen!

ik vind dat dit niet getolereerd kan worden. Er wordt geen enkele poging gedaan tot relativering, tot een kritische en al helemaal niet tot een zelf-kritische houding; Thompson doet ook geen poging tot problematisering, en evenmin tot analyse. Het volstaat blijkbaar een thesise te poneren en deze te illustreren met enkele feitelijke gegevens.¹²

Een heel andere historische benadering vinden we in het artikel van Thomas Elsaesser, 'National subjects, international style: navigating early cinema'. Terwijl Thompson nauwelijks problemen zag bij haar retrolectuur, is het stuk van Elsaesser een en al probleemstelling. Hij schetst in grote lijnen de stand van zaken, waardoor de benadering en de bestudering van de Duitse films uit de jaren tien lijken op een vaartocht tussen Scylla en Charibdis. Twee obstakels hebben die bestudering tot op heden bemoeilijkt: Ten eerste de toonaangevende positie van Kracauer en Eisner, die de film 'before Caligari' met een of twee uitzonderingen afgedaan hebben als waardeloos en oninteressant. Ten tweede de obsessie van onderzoekers om in deze cinema 'iets typisch Duits' te zoeken en te vinden, de 'signs of that which was to come, and which posterity has so relentlessly identified with the German soul: the Expressionist cinema, with its themes of the fantastic, the atmosphere of the uncanny, the brooding torment of inner divisions, psychological intensity and morbid introspection' (p. 338).¹³

Gelukkig noemt Elsaesser dit twee 'obstakels', die we niet meer als voorbeeldig of normerend hoeven te beschouwen. (We herkennen hier de toon van de 'progressieve' historicus, die steeds argumenteert vanuit 'nu het nieuwe', vanuit een progressiviteitsgedachte binnen de wetenschap. Hoopgevend en stimulerend, beslist, maar ook te vertrouwen? Dat is een andere vraag.)

Door onze vernieuwde en vermeerderde kennis wat betreft de vroege cinema, het ontstaan van de filmindustrie, de ontwikkeling van filmstijlen en -vormen, het krachtenspel tussen de instellingen en de dynamiek binnen de maatschappij, hoeven we deze posities niet meer te respecteren en als voorbeeldig te beschouwen (p. 338).

Doch in de huidige benadering schuilen volgens Elsaesser (weer) twee gevaren: een positief vooroordeel ten gunste van de artistieke film, de zogenaamde *Autorenfilm*, die slechts een minderheid vormt

12. En vreemd genoeg is de combinatie van mise-en-scène en fotografische plasticiteit juist vaak afwezig in de fantasiefilms waar zij over schrijft, en ontbreekt ook praktisch volledig in de Märchenfilms die ik heb gezien!

13. Hier kan de houding van Thompson in herkend worden; volgens Elsaesser dus een verouderde valkuil.

van de produktie uit die jaren. Een tweede gevaar, het andere paradigma in het poneren van het anders-zijn van deze cinema, schuilt in het positioneren van een andere, alternatieve publiekssfeer: 'The danger is that yet another monolithic identity is forged for this cinema: whether this be defined by its concern with the female spectator, with sexual difference, with the impossible contradictions of being a female consumer.' (p. 342)¹⁴

Dit zijn de gevaren, de verborgen klippen in de troebele en mistige wateren van de pre-Caligariperiode. Elsaesser vraagt zich ook af of het niet wat te vroeg is om deze cinema te onderscheiden, als 'anders' te bestempelen: 'We know too few films, and we possess too little information about the ones we do have, because rather more films have been lost than in the case of other national production companies, and rather more files and records have been destroyed or dispersed' (p. 342). (Moet ik dat letterlijk nemen: 'we know too few films'? Evenals bij Thompson blijkt uit het stuk van Elsaesser geen grote kennis van de films die wel bestaan. Dat hoeft hem natuurlijk niet te verhinderen algemene vragen te stellen over deze periode...)

Elsaesser stelt de interessante vraag of er wel zo iets bestaat als een Duitse nationale cinema vóór deze periode. Is er niet, zeker tot de Eerste Wereldoorlog, sprake van een internationalisering? Doch deze interessante kwestie, die ik nader uitgewerkt had willen zien, wordt in een volgende paragraaf reeds opgegeven voor een ander onderwerp: de zogenaamde achterstand van de Duitse cinema uit deze tijd (de thesis van Eisner en Kracauer, de klip die Elsaesser heeft gesignaleerd in het begin van zijn stuk en waar hij nu vrolijk tegenop vaart). Doch ook dit thema wordt meteen vervangen door een nieuwe problematiek: 'What concerns me here, however, is the question of film style at a point in time when film-making changes from being primarily "producer-driven" to a situation where supply keeps up with demand, and film exchanges and fixed cinemas become the norm' (p. 344). De situatie rond 1910-1911 dus gezien vanuit het standpunt van de 'stijl'. Ook een mooi thema, dat een paragraaf verder uitmondt in: 'What we note in this change (gaat het nog steeds om 'film style?') is the turn tonarrative films away from the "total illusionist spectacle" or the "cinema of attractions"' (p. 346). Zoals Elsaesser toegeeft, is dit een verschijnsel dat

14. Elsaesser verwijst hier naar de richting vertegenwoordigd door M. Hansen en H. Schlüpmann. Waarom wordt dit zo algemeen en anoniem gesteld? Ik kom uitvoerig terug op het boek van Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, in deel III van 'Een averechtse filmgeschiedenis', pp. 47 e.v.

zich in alle filmlanden in deze periode openbaart, en dat de aanleiding is voor het ontstaan van 'a national specific film industry and film styles' (p. 346). Zou dat dus betekenen dat er toch een zekere specifieke nationale filmindustrie en -stijl zou zijn? Er wordt niet op ingegaan. Wel wordt een ander gegeven onderzocht: in de Duitse film uit de daaropvolgende periode (1912-1914) blijkt geen enkel narratief model tot norm verheven te zijn. Je hebt in de Duitse cinema een diversiteit in stijlen die teruggaan op Méliès, Lumière, de Franse Film d'Art, de Vitagraph-films, de Deense cinema en de vroege Sjöström. Het is merkwaardig dat Elsaesser zich in deze voorbeelden niet beperkt tot 'narratieve modellen', maar ook andere laat interveniëren. Zijn voorbeelden zijn: INSEL DER SEELIGEN, DER ANDERE, DER STUDENT VON PRAG en ENGELEIN.

Dit zijn voor het merendeel films waarmee bewust een bepaalde kwaliteit nagestreefd wordt, maar het zou verkeerd zijn je tot deze films te beperken: 'They are not the only ones being made during this period' (p. 348). Zoals bijvoorbeeld de films van Heinrich Bolten-Baeckers, een zeer produktieve filmmaker, van wie Elsaesser er drie aanhaalt: KLEBALIN KLEBT ALLES, THE HAND OF JUSTICE en DON JUAN HEIRATET (waarvan de laatste helaas niet gezien). Dan volgt een bespreking van KLEBALIN. Als voorbeeld waarvan? Ter illustratie waarvan? Was er een Duitse nationale cinema, of juist niet? Welke stijlv verschillen waren er in die vooroorlogse jaren? Of nog een andere thesis? Nee, de bespreking dient gewoon als een voorbeeld van 'an outstanding case of a commercial director having to come to terms with the need to produce longer films' (p. 350). Uit de besprekingen van KLEBALIN KLEBT ALLES en THE HAND OF JUSTICE moeten we opmaken dat dit heel 'aardige films' zijn; de laatste heeft zelfs elementen in zich ('speed and timing') van DR. MABUSE, en 'Bolten-Baeckers mise-en-scène here provides for a most complexly suspenseful and visually satisfying resolution, drawing in the spectator in a manner anticipating the kind of mise-en-abîme more usually associated with the Fritz Lang of SPIONE OF BEYOND A REASONABLE DOUBT' (p. 350). Het gaat hier duidelijk om een weerlegging van het (Kracauer/Eisner) argument dat de cinema uit die jaren een gebrek aan kwaliteit zou vertonen; hiervoor wordt een micro/auteurstheorie opgezet rond Bolten-Baeckers, verbonden aan de erkende auteur Lang.

Dit wat betreft het aangekondigde programma van onderzoek naar stijlwijziging (de problematiek van nationale of internationale cinema lijkt vergeten). Volstaat dit werkelijk? Waarschijnlijk vond Elsaesser

het zelf ook een beetje mager, want hij betreft in zijn slotparagraaf de klassieke thematische legitimatie die de hele Pordenone-onderneming tekent: de referentie aan CALIGARI, die zelfs te vinden is in de doorsnee, commerciële films en in dit geval via het dubbel-motief, het 'Dr. Jekyll and Mr. Hyde'-syndroom. Doch, wordt toegevoegd, het zou gevaarlijk zijn dit motief te beperken tot de Duitse film: 'Made the year prior to DER ANDERE and DER STUDENT VON PRAG, THE HAND OF JUSTICE adds to one's caution against interpreting the motif of the double in the German cinema as the key to the German nation's soul. With the film's pedigree French and Scandinavian, and its line of descent including the Hitchcock thriller, one is more inclined to see in it proof that at least some of the German cinema of the 1910s, if only we knew more about it (or could finally see more of it), might be worthy of our interest because of its mastery over the cinematic process and narration, rather than its mastery over the dark forces of the political unconscious' (p. 352). Of deze beheersing van het cinematografische proces en de narratie geanalyseerd wordt in dit stuk, is nog maar de vraag. En of dat inderdaad op zo'n smalle basis kan, een andere. Voorzichtigheidshalve schrijft Elsaesser tussen haakjes 'if only we would know more about it or could finally see more of it'. Dit stadium is, zoals blijkt, nog niet bereikt. Het verhindert niet dat Elsaessers artikel getuigt van een behoorlijke wanverhouding tussen de pretenties en de beperkte kennis waarop die gebaseerd zijn. Een wanverhouding ook tussen de programmatische ambities en de gebrekkigheid waarmee – binnen dat kader – een behoorlijke argumentatie is opgebouwd; en een wanverhouding tenslotte tussen de paar voorbeelden die behoorlijke geanalyseerd worden en datgene waarvoor ze moeten staan, als dat laatste al duidelijk is. Met een schoolmeesterachtig gebaar worden de grote gevaren aangestipt, maar de eigen tekortkomingen en mankementen worden blijkbaar niet opgemerkt. Dat baart me zorgen, want hoe moet het verder met dit soort gidsen; hoe moet verder gelaveerd worden in deze troebele wateren van de filmgeschiedenis? Maar misschien hoeft ik het allemaal niet zo ernstig te nemen, want Elsaesser zelf besluit na zijn pleidooi voor een benadering van de Duitse cinema uit de jaren tien vanuit de beheersing van de stilistische middelen in plaats van de 'dark forces of the political unconscious': 'Unless, of course, the two, after all, turn out to be the same.' Ik beschik niet over voldoende humor, zeker niet na zo'n opstel, om de pointe van deze slotzin naar waarde te schatten. Ik kan die zin alleen maar lezen als nonchalance, onverschilligheid en gebrek aan engagement met het onderwerp.

Een drietal voorbeelden van hedendaagse geschiedschrijving naar aanleiding van een uitdagend onderwerp. Ik zal niet schrijven dat het 'merendeel' of 'sommige' van de filmhistorici 'al te vaak' dat soort taal en dat soort redeneringen hanteren, en onduidelijkheid en wolligheid verbergen onder zelfgenoegzame autoriteit en dogmatisme. De kwaliteit is ver te zoeken in deze drie stukken. Wat me echter het meest irriteert is uiteraard het gebrek aan zelfkritiek, aan twijfel, aan relativering, aan een zekere bescheidenheid in het beoefenen van het filmhistorische vak. Want als men de twee methodologische benaderingen van Koselleck weer voor ogen neemt, dan geloof ik dat het voor beide methodes goed zou zijn wanneer ze toegepast zouden worden vanuit een mentaliteit van relativering en twijfel (en dat is iets anders dan de ongeëngageerdheid van de slotzin van Elsaesser of de retorische relativeringen van Thompson).¹⁵

15. Ik durf dit, en dit hele artikel, slechts te schrijven omdat ik door mijn werkzaamheden bij het NFM, dat een zeer rijke collectie Duitse films uit deze periode heeft, zeer sterk de behoefte aan relativering heb ondervonden. Maar ik schrijf dit ook in het algemeen, wanneer men überhaupt aan (film)geschiedenis wil doen.