



UND DAS LICHT ERLOSCH (Fritz Bernhardt, 1914)

Een averechtse filmgeschiedenis (III)

Without Caligari – Schlüpmann over de vroege Duitse film

[1]

Hoezeer je in een impasse kunt geraken door blind vast te houden aan een begrip als *continuïteit*, gekoppeld aan begrippen als *overlevering*, *traditie* en *invloed* blijkt uit de problemen waarmee de onderzoekers van de vroege Duitse film (voor 1920) geconfronteerd worden wanneer ze deze periode retrospectief, dus vanuit de Weimar-cinema met zijn *Autoren-Kino*-opvattingen bestuderen. De catalogus van het Pordenone-retrospectief, maar ook het retrospectief zelf, was daar een voorbeeld van. In vele gevallen kwam men niet verder dan een zoeken – en dus ook een vinden – van symptomen die ‘CALIGARI en co.’ aankondigen. Een dwangmatig speuren vanuit een continuïteit heeft als gevolg dat ‘Before Caligari... there was pre-Caligari’. Deze starre retrolectuur heeft twee nadelige consequenties. De belangrijkste is wel dat de periode zelf (de jaren tien dus) als het ware gefilterd, dus niet ‘echt’ onderzocht wordt. Wat na deze filtering overschiet, is een ‘doorsnee-cinema’, waar Paolo Cherchi Usai en Lorenzo Codelli zich wel sterk voor maken, maar die ze in hun kader niet zinvol laten functioneren. Al deze doorsnee-produkten blijven immers het etiket van rest-produkt dragen; als negatieve pool worden ze niet op hun eigen waarde onderzocht. Waar het om gaat, is niet die systematisch geworden politiek van herwaardering waardoor de recente filmhistoriografie maar al te zwaar wordt belast, maar een werkelijke poging te achterhalen en weer te geven waarin nu precies de betekenis, de functie en het functioneren van deze films ligt. Een tweede, minder direct in het oog springend gevolg is, dat door de ponering van een enkel referentiepunt (CALIGARI voor het gemak), de Weimar-cinema als een vanzelfsprekendheid beschouwd wordt en dus niet meer aan de orde gesteld wordt. De Weimar-film kennen we, die kennen we blijkbaar maar al te goed. Is dat zo? Is niet ook onze kennis daarover zwaarbeladen (voornamelijk door de Kracauer/Eisner-erfenis) en dus beperkt?

Is een herbestudering van de Weimar-cinema, en vooral van zijn minder bekende aspecten, niet allernoodzakelijkst? Hiertoe zou je moeten beluiten als je de cinema van de jaren tien problematiseert – en niet standaardiseert zoals nu gebeurt. De verruiming van onze blik door wat zich vóór Caligari afspeelde, zou als onvermijdelijk en dialectisch gevolg moeten hebben dat je ook vragen gaat stellen over het bastion van de filmgeschiedenis dat 'Duitsland in de jaren twintig' heet.

[2]

Ik stel dit zo scherp omdat ik zelf ervaren heb hoe mijn zekerheden omtrent *de* Duitse film werden aangetast door de confrontatie met die beginjaren. Het Nederlands Filmmuseum heeft een groot aantal Duitse films uit de jaren tien, die vanwege de uniciteit en materiële staat dringend geconserveerd moesten worden.¹ Bij de voorbereiding van de selectie bleek echter dat mijn kennis van de Weimar-periode – het klassieke repertoire zal ik maar zeggen – mij hoegenaamd geen houvast bood noch richtlijnen verschaften voor de bestudering van de eraan voorafgaande periode. (Mijn kennis van Amerikaanse of Franse films uit de jaren twintig bijvoorbeeld, verleende mij duidelijk meer toegang tot films uit dezelfde landen uit de jaren tien.) Waren dit films uit hetzelfde land als dat wat in de jaren twintig tijdens de Weimar-periode zoveel 'meesterwerken' had geproduceerd, en het decennium daarvoor gespecialiseerd was in 'middelmaat'? (Ik maak het hier wat heftiger dan het is, maar dat was ongeveer mijn eerste ontredderde reactie.) Waar kwamen meesters als Lubitsch, Lang, Murnau, Pabst, Dupont... vandaan? Hadden ze geen voorlopers? Kortom: ook ik was op zoek naar 'Before Caligari': Hoe moest ik deze filmproductie uit het begin van de jaren tien differentiëren? Hoe kon ik de films uit elkaar houden; hoe het kaf van het koren scheiden? Mijn gebrek aan gevoeligheid of affiniteit moest wel iets te maken hebben met gebrek aan kennis, vermoedde ik. Ik probeerde deze kennis aan te vullen door minder bekende werken uit de Weimar-periode te bekijken in andere archieven, en daar ook films uit de jaren tien te bekijken. Het eerste gaf geen betere aansluiting bij mijn onderzoek naar de jaren tien; het tweede deed me op z'n minst inzien dat de NFM-collectie Duitse films

1. In 1933 werd bij de opkomst van het nazisme een campagne op touw gezet om het zilver uit de nitraatfilms te halen. Hierdoor is er van de Duitse films nog minder overgebleven dan van die uit andere landen, die niet zo systematisch verwoest werden.

uit de jaren tien wat niveau betreft en genres niet zo heel veel verschilt van wat andere archieven bezitten: melodrama's, avonturenfilms (*Sensationsfilme*), komische films en niet te vergeten de *Märchenfilme*.

Uit de impasse geraakte ik pas toen ik met Heide Schlüpmann – die in dezelfde periode onderzoek deed naar de Duitse collectie van het NFM – de films ging bekijken. Dank zij Heide Schlüpmann kon ik de films situeren in een nauwkeurige maatschappelijke context, die van het Wilhelminische Duitsland: een vrij muffige, burgerlijke en kleinburgerlijke periode, die voor een buitenstaander misschien het best vergeleken kan worden met het Victoriaanse Engeland. Een tweede belangrijke factor voor een goed begrip van de Duitse film uit de jaren tien is het belang en de traditie van de 'Volksbildung', die meer dan elders steunt op de literaire en vooral theatrale erfenis. Het is bijvoorbeeld geen toeval dat de *Kino*-reformisten meer dan hun tegenhangers in de Verenigde Staten tot de literaire en theatrale intelligentsia behoren.² De Eerste Wereldoorlog tenslotte brengt in elk land de nodige veranderingen in het wereldbeeld en de filmproductie teweeg, maar in Duitsland zal hierdoor een wereld verdwijnen ten gunste van een nieuwe, of op z'n minst 'andere' (wat dit betreft is Duitsland wel vergelijkbaar met Rusland). Men heeft dus niet alleen te maken met twee perioden uit de filmgeschiedenis – de jaren tien en de jaren twintig – of de vroege stomme film en de bloeiperiode van de stomme film; de adolescentie opgevolgd door de volwassenheid. Als de maatschappelijke en politieke componenten vervangen worden, functioneren de oude esthetische componenten ook niet meer. Dit doet vermoeden dat er discontinuïteit dient te zijn, en dit begrip biedt dus geen goed uitgangspunt voor de bestudering van de jaren tien.

Heide Schlüpmanns boek waarin deze periode van de Duitse cinema behandeld wordt (voornamelijk de jaren 1910-1914), is duidelijk gebaseerd op de overtuiging dat er eerder sprake is van discontinuïteit dan van continuïteit.³ De onderliggende gedachtengang gaat als volgt. De filmgeschiedenis verloopt niet noodzakelijk procesmatig. Door technologische ingrepen (zoals de opkomst van het geluid) of wijzigingen in het productie-consumptiepatroon (zoals de doorbraak van de vaste bioscoop aan het einde van de 'beginnings of cinema', het ein-

2. Zie hiervoor o.m. K. Brownlow, *Behind the mask of innocence. Sex violence, prejudice, crime: films of social conscience in the silent era*. Londen (Jonathan Cape) 1991. Brownlow geeft een goed inzicht van de sfeer waarin de hervormers in de vs opereerden.

3. Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Frankfurt a.M. (Stroemfeld/Roter Stern) 1990.



DIE ABENTEUER EINES JOURNALISTEN (Harry Piel, 1914)

de van het eerste decennium van deze eeuw) kan er een *breuk* of *conflict* ontstaan. Dit kan ook veroorzaakt worden door allerlei extra-cinematografische componenten, politieke of maatschappelijke omwentelingen bijvoorbeeld, zoals in Duitsland en in Rusland juist in die periode het geval was. Kortom, Schlüpmann onderstreept niet de concepten beïnvloeding, traditie en continuïteit, maar vervangt deze door begrippen als breuk, conflict en discontinuïteit.

Dit idee van breuk of conflict kent men ook in de traditionele filmgeschiedenis (zie de voorbeelden van de introductie van de vaste bioscoopzaal of de geluidsfilm), doch dit krachterspel wordt dan meestal uitsluitend geïnterpreteerd vanuit de gedachte van *vooruitgang*: het eerdere, oudere delft het onderspit ten opzichte van het andere, nieuwere. 'En terecht', wordt er impliciet aan toegevoegd: er is immers vooruitgang. Doch de filmgeschiedenis als kunst- en cultuurgeschiedenis is niet altijd gediend met het begrip vooruitgang.⁴ Het zou beter zijn de nadruk te leggen op het feit dat er een grondige *wijziging* plaatsvindt. Dat betekent dat een theorie van de breuk mogelijk is; oude waarden die opgegeven moeten worden en nieuwe die er voor in de plaats treden. Dit betekent ook dat er bij elke grondige wijziging in de waarden-velden beslist 'winst' is, maar evengoed 'verlies'. Het is geen naadloze omzetting, geen vertaling van het ene waardesysteem in het andere. Het kost ons echter moeite om begrippen als 'waarde' los te zien van hun ethische kleuring. Als we 'waarde' zo *neutraal mogelijk* bekijken,⁵ is het makkelijker te aanvaarden dat bij elke wijziging van een waardenveld winst en verlies optreedt. Als we in een tweede fase deze waarden toch in willen kleuren (bijvoorbeeld esthetisch), gaat bij elke wijziging ook een 'esthetisch potentieel' verloren; de nieuwe esthetische waarde kan slechts een deel voortzetten of vervangen. Omdat het niet om een vredelievende wijziging gaat – ik sprak van conflict – worden de oude waarden ook gesmoord, de kop ingedrukt, vernietigd. 'Iets' blijft bestaan of kan gedeeltelijk bewaard en overgeheveld worden, maar het merendeel gaat onherroepelijk verloren. Zo stagneert bijvoorbeeld de ontwikkeling van de toverlantaarn-cultuur (of kunst) gedurende de beginjaren van de film. 'Iets', sporen ervan blijven over in dit nieuwe medium; de film teert op en investeert in het oude glorierijke medium toverlantaarn. Maar hoe dan ook wordt

4. Dit heeft E. Gombrich bijv. onderstreept met betrekking tot de kunstgeschiedenis.

5. Dit is ook in de semiotiek het geval wanneer het bijvoorbeeld gaat om 'semantische waarden'.

de geschiedenis van de toverlantaarn definitief geknakt door de opkomst en de verdere evolutie van de film. Je kunt zo'n historisch breukproces betreuren of toejuichen – daar gaat het mij hier niet om. Maar het is een feit dat niet alles kan worden meegenomen en verder uitgebouwd; een klein deel blijft gespaard; de rest wordt verwoest.⁶

[3]

Ik ben zo lang stil blijven staan bij dit concept van filmgeschiedenis omdat Heide Schlüpmanns boek hierop gebaseerd is en volgens mij een schitterende bijdrage vormt voor de problematiek rond de filmhistoriografie. Het is naar mijn weten de eerste keer dat het verschijnsel filmgeschiedenis – met uitzondering van het werk van André Gaudreault en Tom Gunning⁷ – op deze wijze benaderd wordt. Heide Schlüpmann hanteert het idee van breuk heel subtiel door het te betrekken in een krachtspel (Gaudreault en Gunning introduceren een nogal mechanische tegenstelling tussen twee esthetische categorieën, waarvan de ene, de *attraction*-film, moest worden opgewaarderd). Schlüpmann 'construeert' heel duidelijk de geschiedenis, waardoor gesproken kan worden van 'articulaties'.⁸

Schlüpmanns belangrijke bijdrage tot de filmhistoriografie, waarvan ik hier geprobeerd heb de contouren iets scherper te markeren,

6. Ik wil hier niet verder op ingaan, maar kijk bijvoorbeeld naar hetgeen er gebeurt met het verschijnsel 'film' bij de opkomst en consolidering van het nieuwe medium televisie!

7. A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Parijs (Mériadiens-Klincksieck) 1988 (zie ook de bespreking van Jan Simons in *Versus* 1/1989, pp. 71-80); T. Gunning, 'The cinema of attraction. Early film, its spectators and the Avant-Garde', in: *Wide Angle* 8, 1986, nr. 3/4. Wat betreft hun introductie van de breuk tussen de *cinema of attraction* en de *cinema of narration* vertoont hun werk overeenkomsten met Schlüpmanns aanpak.

8. Jammer genoeg verlangen velen van filmgeschiedenis louter descriptieve aanschakelingen van feiten en vaak ook alleen maar anekdotes. Zo is bijv. Geoffrey O'Brien in: 'The ghost opera', in: *The New York review of books*, 30 mei 1991, bijzonder geïrriteerd door het jargon van de nieuwe historici. Men kan hem hierin niet helemaal ongelijk geven. Doch wanneer hij schrijft dat 'situations are never revealed or clarified, they are articulated', zou hij het verschil moeten inzien tussen het misbruik van een precieze term in een verkeerde context en het juiste gebruik ervan. In een langer artikel, waarin hij boeken bespreekt van Thomas Elsaesser, Noël Burch en andere recente filmgeschiedschrijvingen, gaat zijn voorkeur dan ook uit naar die kabbelende en troebele vorm van geschiedschrijving die K. Brownlow uitoefent. De teneur van O'Briens artikel is in feite anti-intellectualistisch en het is jammer dat sommige van de nieuwe filmhistorici daar soms ook toe neigen.

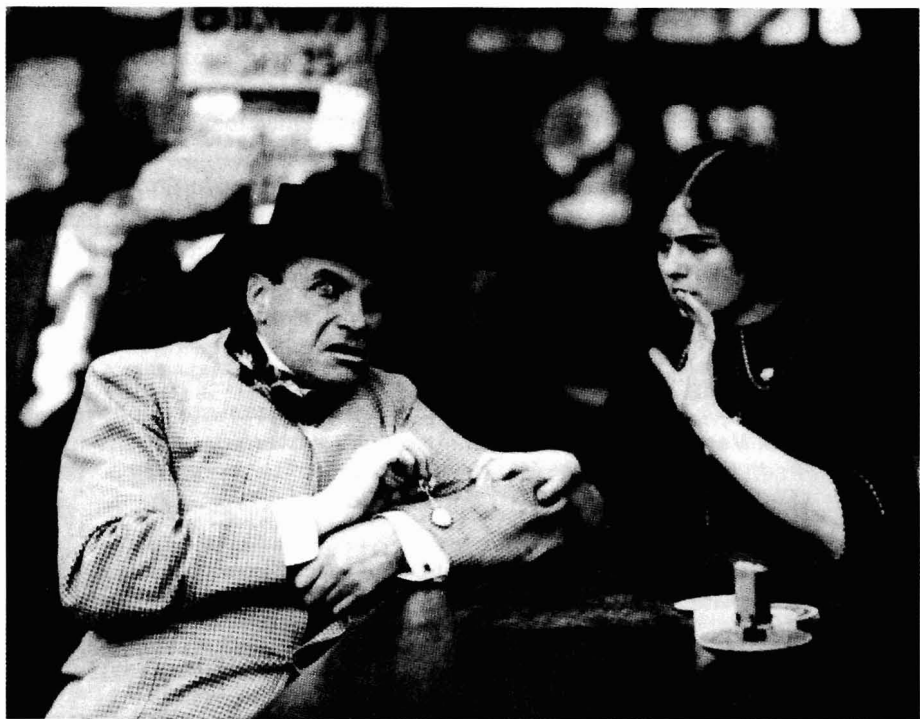
had misschien iets krachtiger geformuleerd en geproblematiseerd, meer als een thesis geformuleerd kunnen worden. De vakbroeders zullen nu deze belangrijke bijdrage aan en uitdaging voor de filmhistoriografie misschien niet ontdekken. Hetgeen Schlüpmann binnen dit 'gefragmenteerde kader' presenteert, is prikkelend en boeiend, doch leidt af – voor wie haar problematisering slordig leest – van de historiografische omwenteling die hier vreedzaam en zonder het minste polemische geharrewar of wapengekletter plaatsvindt.

Er is hier sprake van een breuk tussen de *Autoren-Kino* en wat ik gemakshalve maar de commerciële cinema noem. Het probleem hierbij is dat de *Autoren-Kino* reeds in opkomst is in de jaren tien – de film *DER ANDERE* uit 1913 wordt doorgaans beschouwd als de eerste *Autoren-film* – maar in een benadering à la *Before Caligari* als *hoofdstroom* wordt gekenmerkt omdat deze uitmondt in de bloeiende Weimar-cinema. Schlüpmann keert de verhoudingen om: dit is nu de *tegenstroom*, waardoor al het grijze 'andere' van de doorsnee-filmproductie de hoofdstroom wordt, en dan onderzocht en geanalyseerd kan worden zonder de gebruikelijke belasting. In plaats van grijze zone wordt het nu een te ontginnen gebied. Dit laten openbloeien en differentiëren van het ongekende-onbekende is slechts mogelijk omdat de breuk wordt geïnstalleerd door de *Autoren-Kino*, en later de Weimar-cinema. Het perspectief verandert, de wijziging wordt gearticuleerd, en als consequentie van deze articulatie ontstaan nieuwe configuraties. Van een louter descriptief niveau wordt overgegaan op analyse.⁹

Als ze dit nieuwe perspectief gecreëerd heeft, gaat Schlüpmann met grote wellust en ijver te keer. Het is een waar genoegen te zien hoe zij zich op de films stort – werkelijk films, en niet beschrijvingen van films; de materie en niet de overgeleverde verhalen over die films.¹⁰ De nieuw gecreëerde configuratie stelt haar bijvoorbeeld in staat een onderscheid te maken tussen het melodrama en het sociale drama. Het

9. In een andere terminologie zou men kunnen zeggen dat de 'double bind', ontstaan door de fascinatie voor *Caligari*, wordt doorbroken. Een nieuw probleemveld wordt gecreëerd; en niet zozeer het 'nieuwe' is hier van belang, maar het feit dat het een nieuwe benadering mogelijk maakt.

10. Geheel in tegenstelling tot wat bijv. Brownlow doet wanneer hij ongeveer dezelfde periode beschrijft (zie noot 2). Zie ook: E. de Kuyper, 'Schaduwbeelden van de geschiedenis', in: *Vrij Nederland*, 27 april 1991. Schlüpmann houdt zich zeer strikt aan de films die ze heeft kunnen zien. Dat maakt haar positie sterk, maar heeft soms wel consequenties: de Duitse komedie en klucht worden in een beslist te kort hoofdstuk behandeld, en Schlüpmanns beschouwingen schieten hier te kort (doch dat kan wellicht in de toekomst verholpen worden).



DER ANDERE (Max Mack, 1912/1913)

eerste, met als prototype vertolkster Henny Porten, heeft volgens Schlüpmann duidelijk conservatieve tendensen; het tweede, met Asta Nielsen als boegbeeld, progressieve en emancipatorische. Deze briljante momenten in het boek bereiken hun hoogtepunt in de bijzonder geslaagde analyses van de twee extreme vertegenwoordigsters en vertolksters van de respectievelijke 'genres'.¹¹

Het eerste deel van het boek is gewijd aan de films; het tweede deel gaat in op kritieken en theorieën van tijdgenoten van de films. Dat laatste deel fundeert de 'theses' die Schlüpmann eerder poneert, soms, zo lijkt het, op een nogal roekeloze manier. Maar het gaat Schlüpmann dan ook om een ideologiekritiek, die volgens haar twee onontkoombare componenten bevat: een esthetische en een sociologische. De esthetische component krijgt vorm in het eerste deel (gewijd aan de films), de sociologische in het tweede (over de teksten).

Op de films past zij een soort tekstuele analyse toe. Haar methode is nogal eigenzinnig: zij blijft erg dicht bij de filmtekst maar schrikt er niet voor terug ruim te interpreteren (sommigen zullen zeggen: 'hineininterpretieren', ik vind dat beslist niet). Het probleem is echter dat zij kritiekloos gebruik maakt van de feministische filmtheorie, die soms nogal dominant aanwezig is in Schlüpmanns analyses. Dit valt met name op in het zeer ongedifferentieerde gebruik van het concept 'blik', in zeer diverse, soms tegenstrijdige betekenissen (op een enkele pagina treft men soms een half dozijn verschillende ladingen van de term 'blik' aan). Daar deze theoretische fundering – of methodologie – niet de kern van Schlüpmanns betoog is, wil ik daarop hier ook niet verder ingaan.¹²

De maatschappelijke ideologiekritiek krijgt vorm en wordt gefundeerd in dat tweede deel, met name de impact die de vrouwelijke toeschouwer op deze filmproductie heeft gehad. Wat een loze (feministische) bewering zou kunnen zijn, krijgt hier wel degelijk betekenis, vooral door de geschriften van Emilie Altenloh, die door Schlüpmann

11. Heide Schlüpmanns artikelen in het tijdschrift *Frauen und Film* lieten al zien wat voor een fijngevoeligheid Schlüpmann aan de dag kan leggen wanneer ze het onderwerp 'actrice' aansnijdt.

12. Men kan dit als een onoverkomelijk bezwaar voor de leesbaarheid beschouwen; ik heb daar uiteindelijk minder problemen mee gehad. Op een bepaald moment ben ik opgehouden me eraan te ergeren en haar theoretisch vertoog op dit vlak gaan lezen als een soort *allegorie*. Hiermee bedoel ik dat het niet zwaarder opgenomen moet worden dan Schlüpmann zelf doet. Heeft men eenmaal de relativiteit van dit hulpmiddel ingezien, dan kan men de argumentatie zonder meer naar waarde schatten.

uit de vergetelheid worden gehaald.¹³ Het blijft mijns inziens een wat hachelijke zaak om verschijnselen die bepaalde films uit bepaalde perioden van de filmgeschiedenis karakteriseren, direct te relateren aan de toeschouwerssamenstelling. Doch Schlüpmann heeft mij ervan overtuigd dat – in deze specifieke Duitse context en deze specifieke historische situatie van de film – er goede redenen aangevoerd kunnen worden om deze correlaties te zien. Misschien kunnen ze de zo afwijkende, tegendraadse vroege Duitse cinema niet helemaal verklaren; ze helpen in ieder geval deze beter te begrijpen. Schlüpmann heeft via deze invalshoek bereikt dat we – in afwachting van andere benaderingen – een ander beeld van deze vroege cinema kunnen ontwikkelen dan het pre-Caligarische: zij heeft de consistentie en complexiteit van een moeilijk te plaatsen brokstuk uit de (Duitse) filmgeschiedenis gesitueerd.

Tot besluit laat ik het woord aan de schrijfster, die de problematiek van haar boek en deze periode mooier formuleert dan ik hier heb gedaan:

‘Als entscheidende Schritte in der ästhetischen Entwicklung der deutschen Filmproduktion stellten sich dar: erstens, die Einführung von Geschichten, in denen es vornehmlich um Frauen ging, in dem und zugleich gegen das Kino der Attraktionen und damit verbunden die Entwicklung einer weiblichen Erzählperspektive; zweitens, die Koalition von weiblicher Erzählperspektive mit dem Kino der Attraktionen gegenüber einer aufoktroierten Dramenform; drittens, die Emanzipation des Films als modernem technischem Medium gegenüber der traditionellen Kultur, damit verbunden die Emanzipation des weiblichen Blicks auf der Leinwand; viertens, eine Mischung der Genres –, insbesondere des sozialen Dramas und des Kriminalfilms – in der die Institutionalisierung eines Publikums von Männern und Frauen sich spiegelt, die in gemeinsamer Schaulust sich treffen sollen.

Diesen Stadien in der Entwicklung einer Filmästhetik finden sich in Etappen der Formierung der Filmtheorie gespiegelt. Zuerst gibt es den Kampf gegen das Kino als sozialem Ort und gegen die Anfänge des Spielfilms darin im Namen einer Bildungsveranstaltung mit neuen technischen Mitteln, bzw. der Filmproduktion als reinem Wirtschaftszweig; zum zweiten findet eine erste Anerkennung des Spielfilms in Form einer Ausei-

13. E. Altenloh, *Zur Soziologie des Kino*. Jena 1914.

nandersetzung um das richtige Kinodrama statt; drittens lässt sich eine Hinwendung der Schriftsteller zu dem neuen Medium beobachten, die vom Interesse an seiner Modernität getragen ist; viertens gibt es Ansätze zu einer Würdigung des Kino aus einem Begriff der Schaulust heraus, der seine Theorie zugleich in die Tradition philosophischer Ästhetik stellt.¹⁴

14. Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks*, p. 187.