

Film als historische Forschung

Perspektiven für eine kritische Geschichtswissenschaft als Aneignung der Gegenwart in dialektischen Zeit-Bildern. Anschlüsse an Gilles Deleuze und Walter Benjamin.

Filmbilder sind aus der heutigen Welt nicht mehr wegzudenken. Geschichte ist im Film in allen denkbaren Formaten präsent, vom Fernseh-Feature über den abendfüllenden Dokumentarfilm und experimentierfreudigen Autorenfilm bis hin zum Historiendrama aus Hollywood. Filme haben damit zum Beginn des 21. Jahrhunderts einen bedeutenden Einfluß auf das Geschichtsbild in der Gesellschaft bekommen. In großen Teilen der Historikerzunft gilt das Medium Film dennoch als unseriös und höchstens für die populärwissenschaftliche Verbreitung von historischen Stoffen oder als kulturgeschichtliches Quellenmaterial geeignet.

Im Umgang mit Film und Geschichte lassen sich grob drei Herangehensweisen unterscheiden, die sich gegen alle Widerstände in unterschiedlichem Maße in der Geschichtswissenschaft haben etablieren können. Zunächst hat sich der Umgang mit Film im Sinne einer *historischen Quelle* als gangbare Option durchgesetzt. Siegfried Kracauers 1947 veröffentlichte Studie *From Caligari to Hitler*¹, in der er anhand der deutschen Filmproduktion den Kollektivdispositionen, die zum Nationalsozialismus führten, nachspürt, kann dafür als wegweisend gelten.

Jenseits von Chroniken, die länder-, genre- oder zeitbezogenen Produktionsdaten und Beschreibungen von Filmen zusammenstellen, nimmt die *Filmgeschichte* das Verhältnis von Film und Gesellschaft aus der Perspektive des Films in den Blick und betrachtet die Geschichte des Films als fortschreitende Entwicklung seiner Formen und technischen Möglichkeiten.

Ein dritter Ansatz betrachtet die *Darstellung von Geschichte* im Film. In diesen zumeist literaturwissenschaftlich geprägten Debatten werden zwar die filmischen Möglichkeiten der Geschichtsdarstellung diskutiert, etwa die Darstellbarkeit der Shoah²,

¹ Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, stw 479 (Frankfurt/M, 1984 (1947)).

² Vgl. Thomas Elsaesser, "subject positions, speaking positions: from *holocaust*, *our hitler*, and *heimat* to *shoah* and *schindler's list*," in *The Persistence of History*, Hg. Vivian Sobchack (New York und London, 1996), Gertrud Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung* (Frankfurt/M, 1992), Stefan Krankenhagen, *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Hg. Jörn Rüsen, Beiträge zur Geschichtskultur Bd. 23

jedoch meist nicht daraufhin befragt, wie Film als Mittel der Geschichtskonstruktion Teil des geschichtswissenschaftlichen Diskurses werden kann.

Film als historische Forschung

In einem Aufsatz von 1988 prägt Hayden White den Begriff der „*historiophoty*“ für „the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse“ als filmischem Pendant zur „*historiography*“, der „representation of history in verbal images and written discourse“.³ Er hat bereits in den 1970er Jahren aufgezeigt, daß sich auch das wissenschaftliche Schreiben und die damit verbundene Erkenntnis von Geschichte nicht neutral zur literarischen Form verhält, sondern die gewählte Form einen entscheidenden Einfluß auf die darin hergestellte Geschichte hat, weil die historischen Fakten erst in der Sprache als solche konstituiert werden und es also für die Geschichtswissenschaft kein Faßbares außerhalb der Sprache gibt.⁴ Hans-Jürgen Goertz stellt im Anschluß an Hayden White, Michel Foucault und andere fest, daß Geschichte eine unsichere Sache geworden sei, deren Gegenstand nicht mehr in der Vergangenheit liegt, sondern die Konstruktion einer Beziehung zu Vergangenen ist.⁵ Diese Beziehung ist umkämpft und muß in menschlicher Praxis immer wieder neu hergestellt werden.

Damit ist der Begriff der *Darstellung* von Geschichte mindestens problematisch. Er verweist auf ein für die deutsche Geschichtswissenschaft nicht untypisches Festhalten an einem jeder Erkenntnisarbeit vorgängigen unveränderlichen Gegenstand namens Geschichte, den es unverfälscht zu erkennen und adäquat darzustellen gilt.⁶ Wer die Möglichkeiten wahrnehmen will, die Film als Medium der historischen Forschung bietet, muß diese essentialistische Position überwinden. So wie die Sprache dem Geschichtschreiber das einzige Mittel ist, „um sich Vergangenes zu

erschließen und zur Erkenntnis zu bringen“⁷, kann der Film für den Historiker ein Medium sein, um historisches Wissen zu produzieren und Geschichte herzustellen.

Bereits in der sich in den 1970er und 80er Jahren etablierenden *oral history* finden sich Beispiele für die Integration von Film in den Forschungsprozeß. Das Interview mit Zeitzeugen ist zentrales Mittel der Informationsgewinnung. Die rasche Entwicklung der Videotechnologie hat ab den frühen 80er Jahren dazu beigetragen, immer häufiger die Zeitzeugenbefragung nicht nur auf Tonband aufzuzeichnen, sondern auf Video zu bannen und, oft in einer Zusammenarbeit zwischen Filmemacherinnen und Historikerinnen, zu einem Dokumentarfilm zu verarbeiten.⁸

Dieses Herangehen überschreitet insofern den Film als bloße Quelle, als der Prozeß der Quellengewinnung bereits im Film – mehr oder weniger reflektiert – erfolgt. Die Montage der Interviewpassagen, oft auch widersprüchlicher Aussagen verschiedener Zeitzeugen, und deren Konfrontation mit anderem visuellen Material wie historischen Film- und Fotoaufnahmen, kann als Teil von Quellenkritik und Debatte betrachtet werden. Aus diesem Grunde entsteht mehr als die Narration auf Basis bereits außerhalb des Mediums gesicherter Tatbestände. Es handelt sich um eine filmisch forschende Konstruktion von Geschichte im Medium Film.

Im folgenden soll es darum gehen, wie filmische Erzählweise historische Erkenntnis erzeugen und damit eine herrschaftskritische Geschichtswissenschaft befördern kann. Wie läßt sich die assoziative Kraft der Filmbilder mit einem wissenschaftlichen Anspruch vermitteln? Kann es im Film gelingen, die Geschichtskonstruktion von der Diktatur des Narrativen zu befreien, also mit einer linearen Geschichtserzählung zu brechen, ohne dabei der Beliebigkeit anheimzufallen? Eröffnen die Filmbilder für die Kritische Theorie Möglichkeiten, die Negation der Verhältnisse von der Praxis aus neu zu denken?

Spezifik filmischer Geschichtskonstruktion

Robert Rosenstone gehört zu den wenigen Historikern, die aktiv an der Produktion von Filmen beteiligt waren, sowohl als Dokumentarfilmregisseur als auch als Mitautor und wissenschaftlicher Berater von Spielfilmproduktionen. In mehreren Essays vergleicht er

(Köln, Weimar, Wien, 2001), Christoph Weiss, Hg., *'Der gute Deutsche'. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs "Schindlers Liste" in Deutschland* (St. Ingberg, 1995).

³ Hayden White, "Historiography and Historiophoty," in *American Historical Review* 93 (1988). S. 1193.

⁴ Vgl. Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa* (Frankfurt/M, 1994 (1973)).

⁵ Hans-Jürgen Goertz, *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität* (Stuttgart, 2001).

⁶ wie dies beispielsweise Rainer Rother vertritt. Vgl. Rainer Rother, Hg., *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino* (Berlin, 1991). Und Rainer Rother, *Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur* (Stuttgart, 1990).

⁷ Goertz, *Unsichere Geschichte*. S. 30.

⁸ Die von Steven Spielberg in den 1990ern gegründete *Visual History of the Shoah Survivors Foundation*, eine Stiftung zur filmischen Sicherung von Aussagen von Überlebenden der Shoa, ist ein Beispiel für die Aufmerksamkeit, die diesem Ansatz mittlerweile zukommt.

die Strukturen und Möglichkeiten filmischer Texte mit schriftlichen Formen.⁹ So wie nicht jeder schriftliche Text einen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben kann, kommen nach Rosenstone auch nur bestimmte Filme für eine nähere Untersuchung unter geschichtswissenschaftlichen Aspekten in Betracht. Rosenstone schlägt zur Klassifizierung von Filmen mit historischem Inhalt eine Dreiteilung in Geschichte als Drama, als Dokument und als Experiment vor.¹⁰ Ich halte diese Unterscheidung für problematisch. Rosenstone selbst gibt zu bedenken, daß in Dokument wie Drama nach den gleichen erzählerischen Mustern Geschichte konstruiert wird und der Dokumentarfilm spätestens in der Montage eine Fiktion schafft, indem er in der Realität unverbundene Ereignisse in einen Zusammenhang bringt. Eine mit der Unterscheidung in Dokumentar- und Spielfilm einhergehende Teilung in „Fakten“ und „Fiktionen“ würde zu kurz greifen. Die Kategorie des „Experiments“ ist bei Rosenstone vornehmlich unter dem Aspekt der negativen Abgrenzung zu etablierten Hollywood-Konventionen gebildet, und er weist selbst darauf hin, daß er darunter sehr unterschiedliche Filme zusammenfaßt.

Anders als Rosenstone, der seine Einteilung auf der Ebene der genrespezifischen Konstruktion der Filme ansetzt, halte ich es für sinnvoll, in einem ersten Schritt von dem Film als Gesamtzusammenhang abzusehen und die einzelne Filmaufnahme näher zu betrachten. Im Anschluß an Kirchmanns Definition von Medialität als einer Struktur, die sich polymodal konkretisiert, um als Form von kollektiver Weltaneignung zu fungieren¹¹, soll danach gefragt werden, wie sich das Geschichtsverhältnis medial in Filmaufnahmen konkretisiert. Bei gleichbleibender materieller Trägersubstanz des Films ergeben sich dabei ganz unterschiedliche Formen des Geschichtsbezugs. Ich unterscheide drei Formen, wie die Geschichtsbeziehung in die mediale Konkretion auf dem Filmmaterial eingeschlossen ist.

- a) Film als *Archiv*. Filmmaterial, das in der behandelten historischen Zeit entstanden ist, unabhängig davon, ob als Dokumentar- oder Spielfilmaufnahme.

⁹ Robert A. Rosenstone, "Does a filmic writing of history exist?," in *History and Theory* Theme Issue (2002), Robert A. Rosenstone, "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film," in *American Historical Review* 93 (1988), Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge London, 1995).

¹⁰ Rosenstone, *Visions of the Past*. S. 50ff.

¹¹ Kay Kirchmann, *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenz von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*, 1. Aufl. (Opladen, 1998). S. 61.

Die Beziehung zu Vergangem liegt hier in der Geschichte der Filmaufnahme selbst.

- b) Film als *Spur*. Filmmaterial, welches die Überreste und Erinnerungen einer Zeit einfängt, als Interviews mit Zeitzeugen, in Aufnahmen von historischen Orten heute oder auch in Spielszenen, in denen die Charaktere von ihrer Vergangenheit gezeichnet sind. Die Beziehung zu Vergangem liegt hier in der Geschichte der oder des Aufgenommenen.
- c) Film als *Ableitung*. Filmmaterial, das sich aus einer Beziehung zur Vergangenheit ableitet und damit die Beziehung selbst zum Gegenstand hat, zum Beispiel durch szenisches Nachstellen oder im Interview mit Experten. Die Beziehung zu Vergangem liegt hier nicht im Abgebildeten, das Bild leitet sich vielmehr aus der Beziehung ab und verkörpert etwas Vergangenes.

Authentizität und Zusammenhang

In ihrem programmatischen Aufsatz *Wort und Film* von 1965 sprechen die Filmemacher Edgar Reitz, Alexander Kluge und Wilfried Reinke vom Problem des Films, Ausdruck zu verdichten. Film kann keine Oberbegriffe, keine Leerbegriffe bilden, wie es die Literatur kann. Das filmische Verfahren müßte „mit großem Aufwand versuchen, die dem Film durch zuviel Anschauung anhaftende Oberflächengenauigkeit wieder zu zerstören“.¹² Diese Oberflächengenauigkeit wird beim Geschichtsfilm zu einem besonderen Problem, sie zwingt zur Erfindung in einem Genre, das gerade auf die wahrheitsgetreue Wiedergabe der Fakten viel hält.¹³ Selbst wenn wir das notwendige „Ausfüllen“ einer Szene als vergangenheitsgetreu durchgehen lassen, oder auf dokumentarisches Material aus der betreffenden Zeit zurückgreifen können, ist dessen Wirkung dennoch verzerrt. „All those old photographs and all that newsreel footage are saturated with a prepackaged emotion: nostalgia“¹⁴, stellt Rosenstone fest.

Es besteht also die Gefahr, daß der überwiegend mimetische Charakter des Films dazu verleitet, die Illusion von einem „Fenster zur Geschichte“ zu erzeugen, gerade da, wo das Material am authentischsten scheint. Der Kameramann Günther Hörmann, wie Kluge am Ulmer Filminstitut tätig, sieht dieses Problem ebenfalls auf den mit Gegen-

¹² Edgar Reitz, Alexander Kluge und Wilfried Reinke, "Wort und Film," in *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste (=Arbeitshefte Film 2/3)*, Hg. Klaus Eder und Alexander Kluge (München und Wien, 1980 (1965)), S. 13f.

¹³ Vgl. Rosenstone, *Visions of the Past*. S. 68.

¹⁴ Ebd. S. 52.

wart befaßten Dokumentarfilm bezogen: „Das Problem ist, daß wir ja nicht die Wirklichkeit an sich abbilden, sondern unsere Beziehung dazu.“¹⁵

Rosenstone hat darauf hingewiesen, daß Historikerinnen und Filmschaffende an das Material der Vergangenheit mit einer zentralen Gemeinsamkeit herangehen. Beide besitzen Wertesysteme, die ihre Interpretation einfärben, mit denen sie die Spuren der Vergangenheit organisieren, um Sinn zu produzieren.¹⁶ Denselben Umstand beschreibt Kluge, wenn er auf das Realismusproblem und die Proportionenbildung im Zusammenhang mit seiner Schnitttechnik zu sprechen kommt. Basis der Montage sei „die unmittelbare, identifikatorische Darstellung, bei der die Sache, von der ich spreche, auch im Bild vorhanden ist.“¹⁷ Zur Verdeutlichung einer solchen „in sich ruhenden“ und „authentischen Aussage“ nimmt er ein Beispiel aus seinem Film *Die Patriotin* von 1979, in dem die Geschichtslehrerin Gabi Teichert sich angesichts der nationalsozialistischen Vergangenheit auf die Suche nach einem besseren Ausgangsmaterial für einen „patriotischen“ Geschichtsunterrichts macht. In dem fragmentarischen Film zeigt Kluge in einer Szene einen Busch bei Kaliningrad, der nicht empfindet, daß Kaliningrad einmal Königsberg hieß und zu Deutschland gehörte.¹⁸ Für die Authentizität dieser Aussage, sind die Umstände des Zustandekommens der Aufnahme unerheblich.

„Wenn ich annehme, daß der Busch bei Kaliningrad eine Beziehung darstellt und nicht nur ein Busch, ein Ding ist, dann kann er im Kopf des Zuschauers unabhängig davon entstehen, wo ich ihn aufgenommen habe.“¹⁹

Die Aufnahme des Busches ist in diesem Fall weder Archiv noch Spur sondern eine Ableitung, auch wenn sie dafür steht, daß der politische Wechsel an einem Busch spurlos vorbeigeht. In der Montage bildet die mimetische Qualität des Bildes die Basis für die Konstruktion einer historischen Aussage, das heißt eines Zusammenhangs. Kluge bildet die Wirklichkeit nicht möglichst detailgetreu ab, sondern eröffnet eine

eigene Filmwelt, deren Bilder sich der Realität auf eine Weise gleichmachen, die dem Begriff der Mimesis bei Adorno nahe kommt.²⁰

Mit dem klassischen Selbstverständnis des Historikers, dem die kritische Würdigung der Quelle heilig ist, weil diese als historischer Referent den Wahrheitsgehalt seiner geschichtlichen Darstellung verbürgt, hat das nichts mehr zu tun: Nicht auf einen korrekten zeitlichen und räumlichen (physikalischen) Abbildungszusammenhang hin muß das Bild befragt werden, sondern auf die Relevanz seines Zeichenwerts. Das Bild unterhält keine innere Wahrheitsbeziehung zum Faktum als dessen Abbild. Das Verhältnis von Bild als Signifikant zum Faktum als Signifikat entspringt nicht der technischen Beschaffenheit der Bilder, es ist Ergebnis einer narrativen Anstrengung, der Relation in welche das Bild im Film gesetzt wird. Darum ist das Bild als sprachliches Zeichen zum historischen Faktum arbiträr, unterhält aber zugleich durch seine mimetische Qualität eine besondere Beziehung zu Vergangenem. Es repräsentiert nur insofern es verkörpert.

Intertextualität: Zitieren ohne Quellennachweis

Geschichtsschreibung, insbesondere jene mit wissenschaftlichem Anspruch, pflegt Zitate explizit zu markieren und zu belegen. Sie bindet sich auf diese Weise in den allgemeinen Geschichtsdiskurs ein und legt die eigene Arbeitsweise offen, macht sie überprüfbar. Im Film ist dies die Ausnahme und zumindest die Überprüfung einer möglichen Quellenangabe angesichts des flüchtigen Bildes höchst schwierig. Andererseits besteht beispielsweise ein Großteil des Films *Die Patriotin* aus Zitaten. Ein surreales aus dem Off sprechendes Knie entspringt einem Gedicht Christian Morgensterns, abgefilmte Gemälde, Ausschnitte aus Dokumentar- und Historienfilmen unterlegen seinen Monolog, von Musik begleitet, die Hanns Eisler für Alain Resnais' *Nuit et brouillard* (1955) komponierte²¹. Wie hier anhand der ersten Sequenz beispielhaft aufgezählt, mischt Kluge fremdes Material wie selbstverständlich unter eigene Aufnahmen.

¹⁵ Gespräch abgedruckt in: Klaus Eder und Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, =Arbeitshefte Film 2/3 (München und Wien, 1980). S. 51.

¹⁶ Vgl. Robert A. Rosenstone, Hg., *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton Studies in Culture/Power/History (Princeton, New Jersey, 1995). S. 6.

¹⁷ Eder und Kluge, *Ulmer Dramaturgien*. S. 98f.

¹⁸ Diese Szene taucht in der veröffentlichten Textliste nicht auf. Sie erscheint im Film zwischen der 90. und 91. Szene in der 8. Sequenz. Vgl. Alexander Kluge, *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6* (Frankfurt/M, 1979).

¹⁹ Eder und Kluge, *Ulmer Dramaturgien*. S. 101.

²⁰ Vgl. dazu Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Hg. Rolf Tiedemann, Bd. 7, Gesammelte Schriften (Frankfurt/M, 1997). S. 86f, 180. und Martin Jay, "Mimesis und Mimetologie: Adorno und Lacoue-Labarthe," in *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Hg. Gertrud Koch, Zeitschriften (Frankfurt/M, 1995), S. 178f, 180f.

²¹ Der Film von 1955 zählt zu den ersten Filmen, die sich mit Auschwitz auseinandersetzen. Er wurde im Deutschen Fernsehen zum ersten mal 1978 während der Produktionsphase von *Die Patriotin* ausgestrahlt. Vgl. Kaes: *From Hitler...*, a.a.O., S. 132f

Die „Zitate“ mischen sich tendenziell transparent in die Struktur des Films, werden zu „vergrabenen Zitaten“²² und sind damit eigentlich keine mehr.

Demgegenüber arbeitet die Struktur der Montage von Kluges Film gegen diesen Eindruck von Geschlossenheit an. Die einzelnen Aufnahmen, auch die eigenen, verweigern sich einer Integration in einen narrativen Fluß, ragen sperrig aus dem Film heraus. Sie wirken wie ein Zitat im Sinne des Benjaminschen Geschichtsverständnisses, als Hinweis auf einen außerhalb der Diegese²³ des Films liegenden Inhalt. Als eine Maxime für sein *Passagen Werk* formuliert Benjamin: „Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen.“²⁴ Dieser Grundsatz kann auch als ein Leitmotiv für Kluges Film gelten.

Julia Kristeva hat für solche impliziten textlichen Bezüge, in Anschluß an Ferdinand de Saussures' Studien über Anagramme, den Begriff der Intertextualität geprägt. Mikhail lampolski hat darauf hingewiesen, daß diese Art des Zitierens kein Verhältnis linearer Abfolge der Texte schafft, sondern diese auf einer vertikalen Achse zueinander anordnet. Die Linearität des filmischen Diskurses und die semiotische Transparenz seiner Elemente werden zerstört.²⁵ Intertextualität wirkt in diesem Sinne bezogen auf das einzelne Bild, wie die Montagetechnik Kluges zwischen den Bildern.

„Meaning is generated between a physically given datum and an image residing in the memory. (...) Meaning is thus situated in this linguistic field between a heightened corporeality and a physically evacuated nonbeing.“²⁶

Dieser Ansatz ist, wie lampolski betont, eine „Theorie des Lesens“. Die Bedeutung entsteht in der Vermittlung des kulturellen Wissens des Zuschauers mit der Welt des Films. Der im Kopf des Zuschauers entstehende Film kann auf diese Weise weit über die Intention des Autors hinausgehen. Intertextuelle Bezüge können auch zu zeitlich nachfolgenden Texten hergestellt werden. Wie die Schnittweise Kluges korrespondiert auch diese Art zu zitieren mit einem Geschichtsverständnis, das die Beziehung zur Vergangenheit in den Vordergrund der Geschichtskonstruktion stellt. Wird beim „wis-

²² Mikhail lampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film* (Berkeley, Los Angeles, London, 1998). S. 32.

²³ Also außerhalb der Ebene der „reine Erzählung“ oder „Story“ des Films.

²⁴ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Erster Band (= Gesammelte Schriften Bd. V.1)*, Hg. Rolf Tiedemann, 2 Bde., Bd. 1 (Frankfurt/M, 1983). S. 572.

²⁵ lampolski, *Memory of Tiresias*. S. 17, 27.

senschaftlichen Zitieren“ ein in der Vergangenheit fixierter Punkt aufgerufen und beurteilt, so zielt Intertextualität darauf, ein Moment der Vergangenheit zu vergegenwärtigen und eine Bedeutung für die aktuelle Erfahrung des Zuschauers zu evozieren.

Eine Herausforderung für die Geschichtswissenschaft

Die von meinem Ansatz, Film als historische Forschung aufzufassen, ausgehende Herausforderung für die Geschichtswissenschaft sollte deutlich geworden sein.

1. Die Verschiebung des Begriffs der Authentizität im Film, vom Entstehungszusammenhang zum Zeichenwert des Bildes, fordert einen Bruch mit der Vorstellung von „historischer Realität“ heraus. Die Vergangenheit ist unwiederbringlich vergangen.
2. Die Stellung des historischen Faktums als Referent wird im Film von der Montage als Zusammenhang verdrängt, die Geschichte entsteht zwischen den Bildern durch eine „Relationsmessung“. Dies korrespondiert mit einem Begriff von Geschichte als Beziehung zu Vergangenem und nicht als die Vergangenheit selbst.
3. An die Stelle intersubjektiver Überprüfbarkeit treten im Film meist intertextuelle Bezüge. Die Stärke dieser filmischen Zitate liegt in der Aktualisierung eines Moments der Vergangenheit. Es kommt darauf an, sich in der Geschichte als gemeint zu erkennen, wie Walter Benjamin sagt.

Die Auseinandersetzung mit Film als historischer Forschung veranlaßt dazu, den Praxischarakter der Geschichte näher zu untersuchen. Claude Lanzmann führt das Verhältnis von vergangenem Ereignis und gegenwärtiger Geschichtspraxis in seinen Filmen über die Shoah vor. Er verweigert jedes Bild der Vernichtung, jede Bebilderung mit überliefertem Material, jede Nachstellung der Ereignisse und damit die Autorität des als Abbildung dargestellten oder rekonstruierten vergangenem Faktums. Stattdessen operiert er mit Spurenbildern. Er zeigt die Orte des Geschehens, die Täter und die wenigen Überlebenden in der Gegenwart. Kein Bild kann das Vergangene vergegenwärtigen, es muß aus der, den Bildern der Gegenwart eingeschriebenen, Beziehung herausgelesen werden.

Auch dort, wo Lanzmann inszenierend eingreift, wie etwa in *Shoah* (1985), wo er für das Interview mit Abraham Bomba, der in der Gaskammer von Treblinka den Opfern

²⁶ Ebd. S. 250.

die Haare abschneiden mußte, eigens einen Friseursalon anmietete, geht es nicht um die Rekonstruktion des Geschehenen, sondern darum, eine Situation zu schaffen, in der das Vergangene im Gegenwärtigen aufgehoben ist. „Hätte ich ihn in einen Sessel gesetzt und gesagt: ‚So, nun erzählen sie mal!‘, wäre etwas völlig anderes dabei herausgekommen.“²⁷ An die Stelle der vergegenwärtigenden Rekonstruktion setzt Lanzmann das Konzept der Verkörperung.

„Der Film *ist* eine Verkörperung, eine Reinkarnation. Der einzelne verkörpert sich selbst, es geht nicht um irgendwelche historischen Enthüllungen ... Da, plötzlich, verkörpert er das Geschehen, wenn er anfängt zu weinen, wenn er fast zwei Minuten lang nicht reden kann ...“²⁸

Lanzmanns *Shoah* und Kluges *Patriotin* haben in aller Unterschiedlichkeit gemein, nicht auf die Rekonstruktion der Vergangenheit zu setzen, nicht zu versuchen, eine filmische Illusion davon, wie es einst gewesen ist, zu schaffen. Die Filme verweigern den Fakten eine Autorität, die nur noch auf ihre Existenz als ungenügende Abbildung gründen könnte; stattdessen erscheinen die Bilder als gegenwärtiges Material, in dem eine Beziehung zu Vergangenen enthalten ist, in der wiederum das vergangene Faktum aufgehoben ist. Auf dieser Grundlage erarbeiten sie Geschichte und reflektieren zugleich die Konstruktions- und Existenzbedingungen dieser Geschichte im Film. Auch wenn die Regisseure keinen wissenschaftlichen Anspruch erheben, verweisen sie damit auf die Möglichkeitsbedingungen filmischer Forschung als Teil von Geschichtswissenschaft. Das Herstellen von Beziehungen ist eine der Stärken filmischer Geschichtskonstruktion. Das Anliegen, Film als historische Forschung zu begründen, muß sich demnach auf die Form geschichtswissenschaftlicher Beziehungen konzentrieren.

Gegenwartsaneignung in Geschichtsform

Es stellt sich also die Frage, ob das Vergangene im filmischen Zusammenhang untergeht oder es in ihm aufgehoben wird. Damit ist die Frage nach der historischen Referentialität aufgeworfen. Goertz schlägt vor, von historischer Referentialität zu

²⁷ Claude Lanzmann und Heike Hurst, "Eine befreiende Wirkung. Gespräch mit Claude Lanzmann,," in *Shoah*, Hg. Claude Lanzmann (Düsseldorf, 1986), S. 275.

²⁸ Ebd.

sprechen, wo, in bezug auf Vergangenes, in der Gegenwart eine Geschichte hergestellt wird, und resümiert:

„Aus dem Gegenstand, dem der Historiker gegenüberstand, wurde eine Beziehung, die der Historiker zur Vergangenheit sucht. Fortan werden alle Aussagen über Vergangenes zu Aussagen über die Beziehung zu Vergangenen, aber nicht über die Vergangenheit selbst.“²⁹

Goertz' Position ist eine Provokation für die Geschichtswissenschaft. Wenn der Gegenstand nicht mehr unabhängig von der Erkenntnisanstrengung gegeben ist, sondern erst in der Sprache gefaßt wird, dann erscheint Erkenntnis im Zirkelschluß gefangen und der Beliebigkeit preisgegeben. Spätestens wenn der Gegenstand der Erkenntnis als solcher zugunsten einer Beziehung aufgegeben scheint, steht die Untersuchung unter Verdacht, den Boden der Wissenschaft verlassen und den der Kunst, der Fiktion betreten zu haben. Ins Bodenlose fällt allerdings nur, wer an dem Bewußtseinsdiskurs der Moderne als einzig möglichem Erkenntnisparadigma festhält. Darin erscheint das erkennende Subjekt auf eine Weise vom Gegenstand getrennt, die allein vom Bewußtsein überbrückt werden kann. Ist die konstruktive Erkenntnisanstrengung des in der Innenwelt befindlichen Bewußtseins keine Rekonstruktion des in der Außenwelt liegenden Gegenstands mehr, ist der Kontakt zur gegenständlichen Welt für das Subjekt verloren.

Wolfgang Fritz Haug hat in seinem Aufsatz *Die Camera obscura des Bewußtseins* nachgezeichnet, wie sich, beginnend mit Descartes, der moderne Bewußtseinsdiskurs als „radikal dualistisch“ etabliert: „Alles Menschliche (...) wird zwischen Innen und Außen, zwischen Bewußtsein und Körpersein aufgeteilt.“³⁰ Ein Gedankenexperiment, mit dem Descartes seine Theorie entwickelt, ist für dieses Denken paradigmatisch: Aus seiner Studierstube blickt er durch das Fenster auf die Straße und seine Augen erblicken „nichts als die Hüte und Kleider, unter denen sich ja Automaten verbergen könn-

²⁹ Goertz, *Unsichere Geschichte*. S. 118.

³⁰ Wolfgang Fritz Haug, "Die Camera obscura des Bewußtseins. Kritik der Subjekt/Objekt-Artikulation im Marxismus," in *Die Camera obscura der Ideologie. Philosophie - Ökonomie - Wissenschaft*, Hg. Stuart Hall, Wolfgang Fritz Haug und Veikko Pietilä, Argument-Sonderband AS 70 (Berlin, 1984), S. 29. Vgl. auch seinen Aufsatz in diesem Buch.

ten!"³¹ Daß es sich um Menschen handelt, meint Descartes „einzig und allein durch die meinem Denken innewohnende Fähigkeit zu urteilen“³², erkennen zu können.

„Nur dadurch, daß er das Interieur *nicht* verläßt, die Passanten *nicht* anspricht, erhält er sie im Schwebezustand des Zweifels, *möglicherweise* verkleidete Automaten zu sein. (...) Zwischen der Innenwelt der privaten Studierstube und der öffentlichen ‚Außenwelt‘ der Straße bildet das Fenster ebenso einen Durchlaß wie eine Trennscheibe, Gerät einer visuellen Abstraktion, Produktion von bloßer *Erscheinung*. Es ist die Anlage der Camera obscura.“³³

Weil die Anschauung in dieser Anordnung notwendig versagt, kann Descartes das Bewußtsein, von ihm noch als „res cogitans“ bezeichnet, als Quelle von gedanklich zu konstruierender Erkenntnis begründen. Haug verfolgt das „gesellschaftliche Dispositiv des Bewußtseinsdiskurses“³⁴ in seiner weiteren Entwicklung bei Spinoza, Kant, Hegel und Feuerbach. Die Ausgrenzung der menschlichen Tätigkeit als Grundlage der Erkenntnis bleibt, trotz ihrer differenten Positionen, all diesen Denkern gemein.³⁵

Um die geschichtliche Beziehung anders, denn als eine Bewußtseinsbeziehung, denken zu können, muß die gesamte Anordnung der Erkenntnis umgestellt werden. Kritisches Denken ist nicht außerhalb der Gesellschaft, aber nur außerhalb des von dieser geprägten Bewußtseinsdiskurses möglich. Diesen Widerspruch aufzulösen gelingt nur in einer performativen Verschiebung der Parameter, einer Praxis also, die von den vorgefundenen gesellschaftlichen Verhältnissen ausgeht und diese durch Umstellung umformt. Weil es kein Außerhalb der Gesellschaft gibt, kann diese nur durch Umlenkung und Anwendung ihrer eigenen Kräfte auf sich selbst verändert werden.

Das Vergangene kann nur in Form seiner Überlieferung auf die Gegenwart gelenkt werden, als vergangener Gegenstand ist es unveränderlich, weil vergangen. Da das Vergangene aber allein in der gegenwärtigen Praxis als Gegenstand gefaßt werden kann, wird dessen Gegenstandskonstitution auch von dieser Praxis bestimmt. Das Vergangene ist kein unveränderlicher Gegenstand, den es als gedankliche Konstruktion abzubilden gilt, sondern ein gesellschaftliches Verhältnis, das als solches auch nur in

³¹ René Descartes, *Meditationes de prima philosophia / Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, Hg. Lüder Gäbe (Hamburg, 1992 (1641)). S. 57.

³² Ebd.

³³ Haug, "Camera obscura," S. 29.

³⁴ Ebd., S. 35.

³⁵ Vgl. Ebd., S. 27-35.

einem gegenwärtigen Verhältnis ausgedrückt werden kann, eben einer Beziehung zum Vergangenen. Wenn das Bewußtsein, wie Marx und Engels schreiben, immer bewußtes Sein ist und dieses Sein immer der wirkliche Lebensprozeß des Menschen,³⁶ dann ist historisches Bewußtsein bewußt-tätiges-Sein in Geschichtsform. Geschichte ist das Ergebnis der Umformung der Gegenwart, die Überlieferung ist das Material dafür, die kreative Macht der Menschen die gestaltende Kraft. Von der Praxis ausgehend ist der Umgang mit Geschichte als eine Form der Aneignung der Gegenwart aufzufassen. Als solche ist sie höchst lebendig und zutiefst menschlich, offen, jedoch keinesfalls beliebig.

Um Film in die geschichtliche Aneignungspraxis zu integrieren, darf er nicht als technisch perfektionierte Camera obscura begriffen werden. Er produziert keine Abbilder, keine Erscheinungen der Wirklichkeit, ist kein Fenster zur vergangenen Welt, durch das wir schauen, wie Descartes durch das Fenster seiner Studierstube. Film ist eine Maschine und eine damit verbundene Praxis zur Eröffnung von Welten, in denen vergangenes Geschehen verkörpert werden kann, in dem Sinne, in dem Lanzmann im Interview den Friseur im Frisiersalon seine Geschichte als Haarschneider in Treblinka verkörpern läßt. Er ist in einer anderen Welt und doch verkörpert er plötzlich das Geschehen, das sich nicht darstellen läßt. Das ist Film in der Anlage einer kritischen (wissenschaftlichen) Praxis.

Das Dialektische Bild: Eine neue Form der Referentialität

In seinen geschichtsphilosophischen Überlegungen nimmt Walter Benjamin eine Reihe begrifflicher Verschiebungen gegenüber dem Diskurs der Moderne vor. An die Stelle des Fortschritts tritt die „Aktualisierung“, an die Stelle des Verhältnisses von Gegenwart zur Vergangenheit das vom „Gewesenen“ zur „Jetztzeit“, an die Stelle phänomenologischer „Wesenheit“ treten Bilder, die mit einem „historischen Index“ versehen sind, der aussagt, „daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen“³⁷. Erkenntnis gibt es nur „blitzhaft“, sie erscheint in einem „dialektischen Bild“, das als „Dialektik im Stillstand“ beschrieben wird.³⁸

³⁶ Vgl. Karl Marx und Friedrich Engels, *Marx-Engels-Werke* (Berlin/DDR, 1958ff). S. Bd. 3, p. 26.

³⁷ Benjamin, *Passagen-Werk I*. S. 577.

³⁸ Vgl. Ebd. S. 578.

Diese Anlage für eine kritische Geschichtsschreibung, deren Methode Benjamin historischen Materialismus nennt, stimmt mit dem von mir im vorangehenden Abschnitt entwickelten Ansatz, Geschichte als eine Form der Aneignung der Gegenwart zu denken, überein. Auch für Benjamin steht die menschliche Praxis im Mittelpunkt seiner Konzeption. „Poised somewhere between philosophy and history, like Foucault, Benjamin put historical practice at the center of both intellectual inquiry and eventual social transformation“ stellt Vanessa R. Schwartz anlässlich des Erscheinens der englischen Übersetzung des *Passagen-Werks* fest.³⁹

Wenn an die Stelle des den Verlauf der Geschichte verbürgenden Referenten eine Beziehung zu Vergangenen tritt, kann es nicht mehr darum gehen, das Vergangene möglichst wirklichkeitsgetreu nachzubilden. Benjamins Begriff des dialektischen Bildes umreißt eine Geschichtsdarstellung, die sich dieser Problematik stellt und das Vergangene nicht mehr so darstellen will, als ob es gegenwärtig wäre, sondern mit Hilfe des Vergangenen dem Gegenwärtigen eine Perspektive auf Rettung vor der Katastrophe des kapitalistischen Fortschritts zu entlocken sucht. Mit Benjamins Geschichtsphilosophie läßt sich die vom Film ausgehende Herausforderung für die Geschichtswissenschaft aufgreifen, um zu einer den gesellschaftlichen Verhältnissen des 21. Jahrhunderts adäquaten Konzeption von Geschichte zu gelangen.

„If the so-called postmodern moment in historiography seems mired in a linguistic dead end, Benjamin's questions, topics, and method can help us take cultural history in a new direction – towards the visual. By this, I mean (...) an alternative way to think about historical categories and methods – in some measure what Hayden White referred to as ‚historiophoty‘ – the representation of history and our thought about it in visual images, as filmic discourse.“⁴⁰

Eine solche Auffassung unterstreicht die Bedeutung der Spezifik filmischer Geschichtsdarstellung. Robert Rosenstone hat als eine der gemeinsamen Qualitäten von Filmen wie Kluges *Patriotin* und Lanzmanns *Shoah* ihre Verweigerung gegenüber dem Repräsentationscode des Hollywood-Kinos herausgestrichen: „All refuse to see the screen as a transparent ‚window‘ onto a ‚realistic‘ world.“⁴¹ Film ist kein Fenster zur Vergangenheit, denn die Filmbilder sind gegenwärtig, das Vergangene aber ist vergan-

gen. Aus der Perspektive einer Kritik des cartesianischen Erkenntnismodells stellt sich dieses Problem anders: Auch Wissenschaft darf kein Blick durch das Fenster sein, denn jedes Fenster trennt uns von der Wirklichkeit. Darum kann Gilles Deleuze sagen: „Es stellt sich nicht mehr die Frage: Gibt uns das Kino die Illusion der Welt?, sondern: Wie gibt uns das Kino den Glauben an die Welt zurück?“⁴² Die „Wahrheit“ der Geschichtsdarstellung entscheidet sich an der Fähigkeit des Films, eine Welt zu schaffen, die das Vergangene verkörpert.

Die Referentialität erfordert ein neues Verfahren im Umgang mit der Überlieferung als Material für die Konstruktion einer Geschichte. An die Stelle der vermeintlich wirklichkeitsgetreuen Nachbildung, tritt der konstruktive Akt der Anordnung in Konstellationen. Im Gegensatz zur Dialektik Hegels handelt es sich bei Benjamin um eine Dialektik im Stillstand.⁴³ Benjamin notiert zum dialektischen Bild:

„In ihm steckt die Zeit. Sie steckt schon bei Hegel in der Dialektik. Diese Hegelsche Dialektik kennt aber die Zeit nur als eigentlich historische, wenn nicht psychologische, Denkzeit. Das Zeitdifferential, in dem allein das dialektische Bild wirklich ist, ist ihm noch nicht bekannt.“⁴⁴

Die Aufhebung des Vergangenen in der gegenwärtigen Beziehung darf deshalb nicht im Sinne der Dialektik Hegels als Teil eines fortschreitenden Prozesses der Vervollkommnung des zu sich selbst kommenden Weltgeistes begriffen werden. Benjamin wendet sich im *Passagen-Werk* entschieden gegen jeden Fortschrittsgedanken. Geschichte erscheint Benjamin nicht als ein Prozeß beständigen Fortschritts, sondern als eine „Gefahrenkonstellation“, die es abzuwenden gilt. Die Revolution wird nicht als Gipfel des Geschichtsverlaufs begriffen, sondern als messianisches Ausbrechen aus diesem Verlauf.⁴⁵

Es läßt sich eine Art Heisenbergsche Unschärferelation für die Geschichtswissenschaft formulieren. Wie in der Physik Ort und Impuls eines Teilchens nicht zugleich bestimmt werden kann, herrscht in der Geschichtswissenschaft zwischen der Bestimmung des historischen Faktums und der Konstruktion seiner Geschichte eine Unschärfebeziehung. Das Eine erfordert eine Fixierung, das Andere impliziert eine Bewegung. Wäh-

⁴² Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, stw 1289 (Frankfurt/M, 1997). S. 236.

⁴³ Vgl. Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, 1. Aufl., stw (Frankfurt/M, 2000). S. 266.

⁴⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/M, 1972ff). S. Bd. V.2:1037f.

³⁹ Vanessa Schwartz, R., "Walter Benjamin for Historians," in *American Historical Review* 106 (2001). S. 1723.

⁴⁰ Ebd. S. 1723f.

⁴¹ Rosenstone, *Visions of the Past*. S. 53, vgl. 63.

rend die von Benjamin konzipierte „materialistische Geschichtsschreibung“ auf zeitliche Diskontinuität und eine Kombination von Bewegung und Stillstellung im Denken aufbaut, so verfährt die Geschichtsschreibung des Historismus „additiv: sie bietet die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit auszufüllen“⁴⁶. Die Frage, ob Geschichte zur Affirmation der herrschenden Gegenwart wird, oder die Chance auf deren Überwindung eröffnet, ist damit auf das engste mit der ihr zugrundeliegenden Zeitkonzeption verbunden. Benjamins Konzeption drängt dazu, bildlich gefaßt zu werden. „Die Überlagerung zweier Aktualitäten, der erinnerten und der gegenwärtigen, zur gesteigerten Intensität der ‚Jetztzeit‘ ist nur im Medium bildlicher Wahrnehmung möglich“⁴⁷, stellt Ansgar Hillach in seiner Auseinandersetzung mit Benjamins dialektischem Bild fest.

Die Zeit der Filmbilder

Auch wenn Film technisch darauf beruht, aus der Abfolge einzelner Standbilder aufgrund der Trägheit der Wahrnehmung des Auges eine Bewegungssillusion zu erzeugen, darf dieses Prinzip nicht auf den Charakter der Filmbilder übertragen werden: „[D]er Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild“⁴⁸ schreibt Gilles Deleuze.

So begründet Deleuze einen Bildbegriff, dessen Bezugsrahmen schwer zu fassen ist.⁴⁹ Mal scheint sich sein Bildbegriff auf die einzelne Aufnahme zu beziehen, etwa wenn er von der Großaufnahme als Affektbild spricht, dann läßt sich der Bildbegriff wiederum nur aus dem Film als Ganzen herleiten, wenn er beispielsweise die Unterscheidung zwischen Bewegungs-Bild und Zeit-Bild anhand der „rationalen“ beziehungsweise „irrationalen“ Montage vollzieht. So wie das Filmbild nur im Fluß der Projektion existiert, bestimmt Deleuze seinen Bildbegriff als Teil eines Ganzen, der sich mit diesem in ständiger Wandlung befindet.

⁴⁵ Buck-Morss, *Dialektik des Sehens*. S. 296.

⁴⁶ Benjamin, *Gesammelte Schriften*. S. Bd. I:702.

⁴⁷ Ansgar Hillach, „Dialektisches Bild,“ in *Benjamins Begriffe*, Hg. Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Frankfurt/M, 2000), S. 227.

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, stw 1288 (Frankfurt/M, 1997). S. 15.

⁴⁹ Vgl. dazu auch Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, 1. Aufl. (München, 2003). S. 11f.

Deleuze setzt „einer Konzeption Widerstand entgegen, die darauf hinausläuft, den Film linguistischen oder semiologischen Begriffen zu unterwerfen“⁵⁰. Der gebräuchliche Ansatz der Semiologie des Films, auf Bilder Sprachmodelle anzuwenden, führt, wie Deleuze schreibt, zu einem „Zirkelschluß, insofern die Syntagmatik einerseits die faktische Angleichung des Bildes an die Aussage voraussetzt und andererseits die Angleichung des Bildes an die Aussage von Rechts wegen erst ermöglicht“⁵¹. Deleuze hilft dabei, Rosenstones Forderung, Film mit eigenen Maßstäben zu messen, umzusetzen.

Das Bewegungs-Bild: Die Herstellung raum-zeitlicher Kontinuität

Deleuze unterscheidet zwei grundsätzlich verschiedene Filmbilder, das Bewegungs-Bild und das Zeit-Bild, denen jeweils eine eigene Taxonomie entspricht. Kennzeichnend für das Bewegungs-Bild sind laut Deleuze rationale Schnitte, was man im mathematischen Sinne auffassen sollte: Die Montage stellt ein Kontinuum des kinematographischen Raums durch rationale Schnitte her, jedes Intervall ist zugleich der Beginn des einen und das Ende des anderen Teils. Bewegung wird mit Aktion identifiziert, welche die Kontinuität des Raumes sichert. Das Bewegungs-Bild stellt Zeit damit nur indirekt als Maß einer Bewegung dar.⁵²

Seine ausgeprägteste Form findet das Bewegungs-Bild im Aktionsbild, wie es das Hollywood-Kino bestimmt. Deleuze unterscheidet zwischen einer „großen Form“ und einer „kleinen Form“ des Aktionsbildes. Die „große Form“ verfährt nach dem S-A-S' Schema: Auf eine Ausgangssituation S reagiert die Protagonistin mit einer Aktion A, welche zu einer veränderten Situation S' führt. Die „kleine Form“ dreht dieses Schema zu A-S-A' um: Die Aktion A des Protagonisten erschließt die Situation S, welche eine neue Aktion A' provoziert. Im Bereich der Geschichtsdarstellung führt Deleuze als Beispiel die historischen Monumentalfilme für die „große“ und die Kostümfilme für die „kleine“ Form an.⁵³

Deleuze besteht darauf, Filmsprache als Reaktion auf eine ihr vorgängige Zeichen-Materie zu bestimmen. Das mag spitzfindig erscheinen, ist aber wichtig, um Filme

⁵⁰ Hans-Joachim Lenger, *Fragen an Deleuze. Fragen an Wenders. Das Digitale*, Schriftenreihe zur Theorie, material 157 (Hamburg, 2003). S. 12.

⁵¹ Deleuze, *Zeit-Bild*. S. 42.

⁵² Vgl. D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Hg. Stanley Fish und Frederic Jameson, Post-Contemporary Interventions (Durham & London, 1997). S. 3.

⁵³ Vgl. Deleuze, *Bewegungs-Bild*. S. 221.

nicht von vornherein als narrativ strukturiert zu begreifen. Für eine Geschichtskonstruktion im Film eröffnet genau dies neue Möglichkeiten. Auch die geschichtlichen Fakten erscheinen zunächst als Teile eines in ständiger Veränderung befindlichen Ganzen und zugleich auf je spezifischen Positionen zu einem historischen Geschehen verknüpft. Mit Deleuze ließe sich das historische Feld also als bereits vorsprachlich strukturiert auffassen, auch wenn sich die Narration immer schon seiner bemächtigt hat, wenn es im Bewegungs-Bild erscheint. Das Zeit-Bild verspricht das Bewegungs-Bild gerade in dieser Hinsicht zu überschreiten.

Das Zeit-Bild: Die Überlagerung der Zeitschichten

Deleuze entwickelt das Zeit-Bild in Abgrenzung zum Bewegungs-Bild. Es tritt im Film historisch später auf, etwa nach Ende des Zweiten Weltkrieges im italienischen Neorealismus, der französischen *Nouvelle Vague* und dem Neuen Deutschen Film, aber auch im japanischen Kino, den Kinematographien der Dritten Welt und unabhängigen US-amerikanischen Produktionen. Doch das Zeit-Bild steht in keinem einfachen Gegensatz zum Bewegungs-Bild: „Das Bewegungs-Bild ist nicht verschwunden, aber es existiert nur noch als die erste Dimension eines Bildes, das unaufhörlich in seinen Dimensionen wächst.“⁵⁴ Das Zeit-Bild hebt das Bewegungs-Bild also in sich auf.⁵⁵

Kennzeichnend für das Zeit-Bild ist die Auflösung des senso-motorischen Bandes, also der raum-zeitlichen Kontinuität, die durch die Bewegung der Aktion zusammengehalten wird. Der Schnitt wird damit im mathematischen Sinne irrational. Das den Raum zerteilende Intervall wird autonom und irreduzibel, es ist weder das Ende des einen, noch der Beginn des anderen Segments.⁵⁶ Bild und Ton erhalten ebenfalls eine relative Autonomie, auch wenn sie auf einander verweisen, so lassen sie sich nicht mehr in ein organisches Ganzes vereinen. Die Filmbilder müssen gelesen werden. Der Zuschauer wird sich fragen müssen: „Was ist auf dem Bild zu sehen?“ (und nicht mehr: ‚Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen ?‘)⁵⁷.

⁵⁴ Deleuze, *Zeit-Bild*. S. 37.

⁵⁵ Ich spiele hier bewußt auf ein dialektisches Moment an. Während beispielsweise Lenger Deleuze strikt anti-dialektisch interpretiert, halte ich Deleuze Position durchaus für vereinbar mit einer nicht hegelianischen Lesart marxischer Dialektikkonzeption.

⁵⁶ Vgl. Rodowick, *Deleuze Time Machine*. S. 5.

⁵⁷ Deleuze, *Zeit-Bild*. S. 348.

Verdeutlichen läßt sich die Veränderung an Chris Markers *La Jetée* (1962). Ein Kriegsgefangener wird nach einem Atomschlag in einem Experiment auf Zeitreise geschickt, um Hilfe für die Menschheit zu beschaffen. Die einzelnen Aufnahmen sind zu Standbildern eingefroren. Die Zeitreise erfolgt unter Drogeneinfluß vermittelt der Aktivierung von Erinnerungen des Gefangenen. Eine lose Bilderfolge erscheint, ein Park, eine Katze, eine Straße, ein Friedhof, eine Frau. Es gibt keine Anschlüsse zwischen den Aufnahmen, es ist nicht einmal zu entscheiden, was „real“ und was erträumt ist, die Chronologie der Ereignisse ist nicht zu ermitteln. Die Montage folgt keinem Bewegungsablauf, sie stellt aus disparaten Bildern eine Abfolge erst her.

In gewissem Sinne ist das Zeit-Bild eine Verdoppelung des Bildes, die Deleuze als Kristallbild beschreibt: „Das Kristallbild kann noch so viele verschiedene Elemente besitzen, seine Irreduzibilität besteht in der unteilbaren Einheit eines aktuellen und ‚seines‘ virtuellen Bildes.“⁵⁸ Aktuelles und virtuelles Bild sind dabei verschiedenartig, aber ununterscheidbar. Verschiedenartig, insofern Reales und Imaginäres nicht miteinander zu vermengen sind. Ununterscheidbar sind die zwei Seiten des Kristallbildes, da die Unterscheidung der beiden Seiten zwar nicht verhindert wird, „wohl aber ihre Zuordnung, wobei jede Seite die Rolle der anderen innerhalb einer Relation einnimmt, die man als reziproke Voraussetzung oder als Umkehrbarkeit bezeichnen kann“⁵⁹. Die Reziprozität von aktuellem und virtuellem Bild verdeutlicht Deleuze am Beispiel des Spiegelbildes:

„[D]as Spiegelbild ist in bezug auf die aktuelle Person, die es einfängt, virtuell, aber zugleich ist es aktuell im Spiegel, der von der Person nicht mehr als eine einfache Virtualität zurückläßt und sie aus dem Bild – *hors champ* – verdrängt.“⁶⁰

Deleuze' Begriffe von Bewegungs-Bild und Zeit-Bild können genauer beschreiben, was Rosenstone in der Unterscheidung zwischen Geschichte im Film als Drama und Experiment zu fassen sucht, indem sie sich auf der Ebene der aus dem Film entstehenden Zeichen begründen. Der experimentelle Bruch mit den Konventionen des klassischen Hollywood-Dramas erscheint als ein Bruch mit der raum-zeitlichen Kontinuität des Bewegungs-Bildes. Es entsteht ein filmischer Ort, an dem Vergangenheit und Gegenwart sich überlagern. Ein Ort, der sehr viel gemein hat mit der vom Historiker konstruierten Geschichte, die auf der einen Seite allein in der Gegenwart existieren kann und

⁵⁸ Ebd. S. 108.

⁵⁹ Ebd. S. 96f.

⁶⁰ Ebd. S. 97.

sich andererseits auf längst vergangenes Geschehen bezieht. Aktuelles Geschehen und virtuelle Vergangenheit treten in der Geschichte in eine Konstellation, für die sowohl die Verschiedenartigkeit von Vergangenem und Gegenwärtigem, als auch deren Ununterscheidbarkeit als gegenseitiger Bedingungs Zusammenhang konstitutiv ist, denn Vergangenes kann nur von der Gegenwart aus als deren sie begründende Vorgeschichte begriffen werden und in der so konstruierten Geschichte ist damit untrennbar die Gegenwart eingeschrieben.

Deleuze und Benjamin

Gilles Deleuze' Taxonomie filmischer Bilder weist eine überraschende Parallele zu Benjamins Geschichtsphilosophie auf. Das von Benjamin kritisierte additive Auffüllen der homogenen und leeren Zeit durch den Historismus erinnert an Deleuze Kritik an einem Verständnis des Films als die Aneinanderreihung von einzelnen Bildern, die nachträglich in Bewegung gebracht werden⁶¹ und seine Feststellung: „das Ganze ist ebensowenig eine Addition wie die Zeit eine Sukzession von Gegenwarten“⁶². Das dialektische Bild, in dem die Bewegung stillgestellt ist, und „das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt“⁶³, entspricht dem Zeit-Bild, in dem „das aktuelle Bild mit dem *eigenen* virtuellen Bild als solchem in Beziehung tritt“⁶⁴. Und so wie die Geschichte das Vergangene in seiner Beziehung zu diesem aufhebt, hebt das Zeit-Bild als seine erste Dimension das Bewegungs-Bild in sich auf.

Im Medium Film verdichten sich gesellschaftliche Strukturzusammenhänge zu einem Zeit-Bild, mit dem das Geschichtsverhältnis der Gegenwart zu Vergangenem in die Konstellation eines dialektischen Bildes gebracht werden kann, um der menschlichen Praxis als sinnvolle Handlungsmatrix zu dienen. „[D]as Kino wird zum Medium des Erkennens, nicht mehr des Wiedererkennens“.⁶⁵

Film als historische Forschung zu begreifen, drängt dazu, die Perspektive der Praxis einzunehmen, und aus dieser Perspektive ist die Geschichte Aneignung von Gegenwart. Film steht darum nicht vor der Aufgabe, den (imaginären) Blick des Historikers

auf seinen (vergangenen) Gegenstand zu repräsentieren, es geht darum, Film als Gestaltungsmittel der Aneignungspraxis zu nutzen.

Benjamins Jetztzeit, die wie ein Blitz in die Gegenwart und ihre Geschichte einschlägt, entspricht den Opto- und Sonozeichen, die nach Deleuze das Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild hin überschreiten. So wie die neuen Zeichen nicht mehr das Bewegungs-Bild als Repräsentation des Ganzen voraussetzen, sondern umgekehrt eine transparente Materie formen und selbst spezifizieren,⁶⁶ sprengt die Jetztzeit das Kontinuum der Zeit auf. Das dialektische Bild hält die Ambivalenz zwischen dem endgültig Vergangenen der Vergangenheit und dem Aktualitätsindex, den die historischen Bilder mit sich führen. In ähnlicher Weise hält das Zeit-Bild die Ambivalenz von aktuellem und virtuellem Bild. Sie werden ununterscheidbar, ohne ihre Differenz preiszugeben. Sie tauschen sich beständig aus und befinden sich damit in einer ständigen Praxis, die das Zeit-Bild besonders geeignet erscheinen läßt, die als Aneignungspraxis verstandene Geschichtsform zu gestalten.

Indem die zwischen Aktualität und Virtualität changierenden Zeit-Bilder wie die aufblitzenden dialektischen Bilder sich einer Fixierung verweigern, ohne deswegen beliebig zu werden, stellen sie eine Referentialität her, ohne einen Referenten zu fixieren. Sie sind Bilder der Praxis, besser eine Praxis der Bilder, die sich dem Bewußtseinsdiskurs der Moderne, jedes auf seine Art, verweigern.

Die Praxen der Bilder: Geschichtsform im Film

Für ein Geschichtsmodell im oben skizzierten Sinne bemächte ich mich des Bewegungs-Bildes und Zeit-Bildes von Deleuze aus einer Perspektive der Dialektik Benjamins. Anders als bei Hegel gibt es in dieser keinen vom Ursprung zur Vollendung der Selbstverwirklichung des Geistes laufenden Fortschritt. Die dialektische Spannung entfaltet sich vielmehr in jedem Moment neu, ausgehend vom nur kurz aufblitzenden dialektischen Bild. Die Synthese ist „kein Fortschreiten in Richtung auf eine Lösung“⁶⁷, sondern der Schnittpunkt von Achsen widersprüchlicher Begriffe. Nicht Fortschritt, sondern Erlösung, als in jedem Moment möglicher revolutionärer „Tigersprung“, ist das Ziel. Das Bewegungs-Bild organisiert das historische Material chronologisch als Abfolge. Das Bild wird der Narration unterworfen, die in ihrer Linearität zu einer Affirmation

⁶¹ Vgl. Deleuze, *Bewegungs-Bild*. S. 15.

⁶² Deleuze, *Zeit-Bild*. S. 53.

⁶³ Benjamin, *Passagen-Werk I*. S. 576.

⁶⁴ Deleuze, *Zeit-Bild*. S. 349.

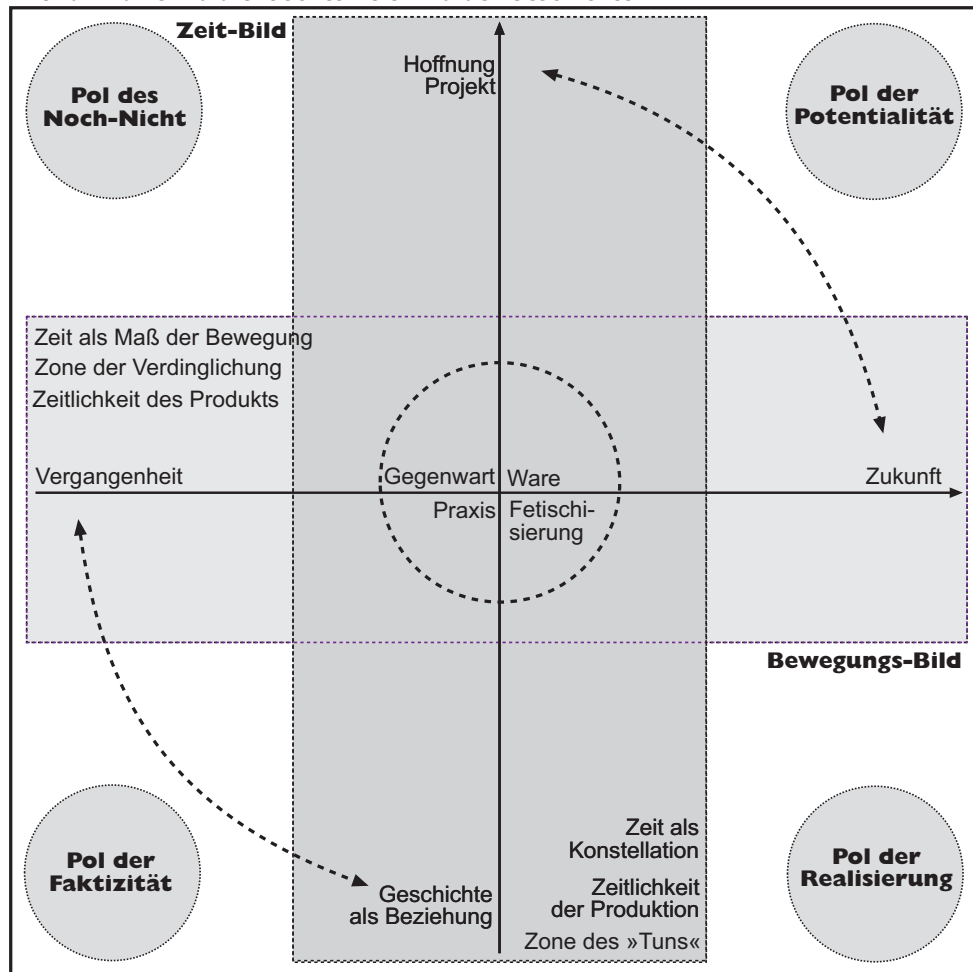
⁶⁵ Ebd. S. 33.

⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 52f.

⁶⁷ Buck-Morss, *Dialektik des Sehens*. S. 255.

der Gegenwart tendiert. Das Zukünftige wird zur bloßen Verlängerung des Vergangenen, Resultat eines Ablaufs. Das Zeit-Bild zieht demgegenüber eine senkrecht zum zeitlichen Ablauf stehende Achse ein, die mit Jetztzeit geladen ist. Es organisiert im Moment einer flüchtigen Gegenwart die Überreste des Vergangenen als Geschichte und richtet sie auf die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, also auf seine Möglichkeit hin. Beides, Vergangenheit und Zukunft sind nur virtuell, aber in Bezug auf eine Praxis, die mit ihnen verbunden ist, sind sie ununterscheidbar von deren Aktualität.

Entwurf für ein dialektisches Zeit-Bild der Geschichte



Damit ist eine Anordnung skizziert (vgl. Abbildung), die im Film ein Feld der historischen Forschung eröffnen kann, indem sie die von Deleuze umrissenen spezifischen Eigenschaften von Filmbildern für eine Geschichtspraxis nutzbar macht, ohne den wissenschaftlichen Anspruch historiographischer Arbeit preiszugeben.

Entlang der waagerechten Achse des kontinuierlichen Ablaufs, ordnet die Geschichtswissenschaft traditionell ihre Fakten zu einer narrativ strukturierten Geschichte. Sie werden wie das Bewegungs-Bild in einem sensomotorischen Band zu einer rationalen Abfolge zwischen einem Ausgangs- und einem Endpunkt montiert. Gesellschaftliche Strukturen und Akteure werden wie im Aktionsbild zu einer kontinuierlichen Kette von Situationen und Aktionen verknüpft und zeigen so die Geschichte als eine Genese der Gegenwart. In solcher Darstellung scheint keine Potentialität im Vergangenen mehr auf, sie nimmt das Vergangene als verdinglichte Objekte wahr, in denen menschliche Arbeit verausgabt und damit erloschen ist; Geschichte wird zur Affirmation der Gegenwart und Zukunft zur Verlängerung dieses Ablaufs.

Die senkrechte Achse der diskontinuierlichen Öffnung, entspricht dem Versuch einer kritischen Geschichtswissenschaft, ihren historischen Gegenstand aus dem Kontinuum der Vergangenheit herauszusprengen und als stillgestelltes dialektisches Bild erkennbar zu machen. In dieser Anordnung kann es gelingen, die vergangenen Fakten in eine Konstellation zur Jetztzeit der Gegenwart zu bringen, die das noch nicht Erfüllte in der Geschichte aufblitzen läßt. Die Geschichte öffnet sich im Eingedenken zur Vergangenheit und eröffnet damit die Chance auf eine bessere Zukunft.

Im Zentrum der beiden Achsen ist die Jetztzeit und in ihr die menschlichen Praxen. Allein in diesem flüchtigen Moment steckt die Kraft der Veränderung, von ihm geht die Konstruktion der nicht nur unsicheren, sondern auch umkämpften Geschichte aus. Im Kapitalismus tritt das Resultat menschlichen Tuns⁶⁸ diesem als entfremdet beziehungsweise fetischisiert entgegen. Tun wird zu Arbeit und damit die kreative Macht einer instrumentellen Macht unterworfen, die diese negiert. Das Produkt der Arbeit wird als Ware angeeignet, die von ihnen geschaffenen Dinge treten den Menschen in Kapitalform als Subjekte entgegen.⁶⁹ Die in der Ware verkörperte Spaltung von Tun und Getanem entspricht der Differenz der zwei Zeitebenen in der Gegenwart, die das Vergangene in der Geschichte als abgeschlossenes Geschehen, das keine Zukunft mehr

⁶⁸ Holloway benutzt bewußt den im Vergleich zu Tätigkeit oder Praxis relativ unbestimmten und theoretisch unverbrauchten Begriff des Tuns (doing), der auch unintendiertes Handeln beinhaltet.

⁶⁹ Vgl. John Holloway, *Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen* (Münster, 2002). S. Kapitel 3 und 4.

heilt, und als unabgeschlossene Möglichkeit der Rettung eines noch nicht Erfüllten erscheinen läßt. Beides durchzieht unter kapitalistischen Bedingungen den Menschen und die Gesellschaft, indem sich in den Praxen der Menschen sowohl kreative Macht, als auch deren Entfremdung ausdrückt und die Gesellschaft menschliche Kooperation und zugleich deren Strukturierung in Form institutionalisierter Macht ist. Darum liegt in der Jetztzeit zugleich die aufblitzende Chance auf Veränderung und der Platz der Ware, als der fetischisierten Form menschlicher Kreativität.⁷⁰

Die Vergangenheit erstreckt sich zwischen dem Pol der Faktizität und dem Pol des „Noch-Nicht“ (Bloch). Das noch nicht Verwirklichte gilt es in der konstruierten Geschichte als deren Zielinhalt zu aktualisieren und in der spannungsgeladenen Jetztzeit zu verdichten, um in den Praxen die Chance zum revolutionären Erwachen ergreifen zu können. Die Zukunft liegt zwischen dem Pol der Potentialität und dem der Realisierung. Gelingt es nicht, die im dialektischen Bild aufblitzende Chance zu ergreifen, scheitert das Projekt. Die Realisierung der in der Jetztzeit liegenden Möglichkeiten ist ungewiß, die Zukunft offen, auch der Zielinhalt unterliegt dem beständigen Wandel der aufblitzenden dialektischen Bilder. In einem untrennbaren doppelten Akt ordnen die Menschen das Feld der Vergangenheit zu einer Geschichte, die sie auf eine Hoffnung auf Zukunft projektieren und produzieren eine zukünftige Vergangenheit, die ihren Plänen sogleich entgleitet.

Die Praxen zielen auf die Verwirklichung einer Geschichte, die genauso flüchtig ist, wie die Gegenwart und das Filmbild. Der mechanische Ablauf des Films setzt genauso unerbittlich einen Anfang und ein Ende, zu dem das gegenwärtige Bild in einem durch die Zeit als Maß der Bewegung genau definierten Verhältnis steht, wie der Ablauf des menschlichen Lebens diesem einen Anfang und ein Ende setzt. Die kreative Macht des Menschen ist die Fähigkeit, im Handeln diese Bewegung einer „Tick-Tack-Zeit“⁷¹ aufzubrechen und die drei Zeitdimensionen im dialektischen Bild als „Jetztzeit“ zu vergegenwärtigen. Da Handeln aber selbst eine Bewegung ist, kann diese Jetztzeit nur flüchtig sein. Das „Zeit-Bild“ kann diese Jetztzeit darstellen, nicht aber daraus das erste und letzte Bild des Filmes ableiten (und umgekehrt).

Ich behaupte nicht, der in dieser Arbeit verfolgte Weg, sei der einzig gangbare für die Nutzung von Film in der Geschichtswissenschaft. Die Suche nach einer kritischen, die

herrschenden Verhältnisse nicht affirmierenden Geschichtswissenschaft war für meine Untersuchung ebenso leitender Gedanke, wie der Wunsch, Film nicht nur als Quelle, sondern auch als „Werkzeug“ in die geschichtswissenschaftliche Arbeit zu integrieren. Es zeichnet sich dabei ab, daß Film eine Form der geschichtlichen Beziehung in *dialektischen Zeit-Bildern* ermöglicht, die zumindest eine andere Ordnung historischer Fakten erlaubt, als die gewohnten narrativen Modelle der *Geschichtsschreibung*. Wer Geschichtswissenschaft als eine Praxis der Aneignung von Gegenwart in Geschichtsfilm betreibt, um im Sinne der Kritischen Theorie die als unerträglich erkannten herrschenden Verhältnisse zu überwinden, sollte zumindest ernsthaft die Nutzung der vom Film eröffneten Mittel bedenken.

Ob und wie eine solche Geschichtskonstruktion gelingen kann, wird weitere, auch filmische, Forschung erweisen müssen. Ein Erfolg hängt gewiß nicht nur von diesen wissenschaftlichen Praxen allein ab, sondern auch von dem Netz anderer gesellschaftlicher Praxen, in das sie sich zu integrieren haben. Nicht nur der Film entsteht, wie Kluge sagt, im Kopf der Zuschauerin, auch die Geschichte.

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Hg. Rolf Tiedemann. Bd. 7, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1997.

Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Erster Band (= Gesammelte Schriften Bd. V.1)*. Hg. Rolf Tiedemann. 2 Bd. Bd. 1. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1983.

———. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1972ff.

Buck-Morss, Susan. *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Übersetzt von Joachim Schulte. 1 Aufl., stw. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000.

Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild. Kino 1, stw 1288*. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1997.

———. *Das Zeit-Bild. Kino 2, stw 1289*. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1997.

Descartes, René. *Meditationes de prima philosophia / Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*. Hg. Lüder Gäbe. Hamburg: Meiner, 1992 (1641).

Eder, Klaus, und Alexander Kluge. *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, =Arbeitshefte Film 2/3*. München und Wien: Carl Hanser Verlag, 1980.

⁷⁰ Vgl. dazu die Ausführungen in Buck-Morss, *Dialektik des Sehens*. S. 255ff. zum Konstruktionsprinzip des *Passagen-Werks*.

⁷¹ Vgl. Holloway, *Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen*. S. 74.

- Elsaesser, Thomas. "subject positions, speaking positions: from *holocaust*, *our hitler*, and *heimat* to *shoah* and *schindler's list*." In *The Persistence of History*, Hg. von Vivian Sobchack, 145-183. New York und London: Routledge, 1996.
- Goertz, Hans-Jürgen. *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2001.
- Haug, Wolfgang Fritz. "Die Camera obscura des Bewußtseins. Kritik der Subjekt/Objekt-Artikulation im Marxismus." In *Die Camera obscura der Ideologie. Philosophie - Ökonomie - Wissenschaft*, Hg. von Stuart Hall, Wolfgang Fritz Haug und Veikko Pietilä, 9-95. Berlin: Argument-Verlag, 1984.
- Hillach, Ansgar. "Dialektisches Bild." In *Benjamins Begriffe*, Hg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla, 186-229. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000.
- Holloway, John. *Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen*. Übersetzt von Lars Stubbe. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2002.
- Iampolski, Mikhail. *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.
- Jay, Martin. "Mimesis und Mimetologie: Adorno und Lacoue-Labarthe." In *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Hg. von Gertrud Koch, 175-201. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch, 1995.
- Kirchmann, Kay. *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenz von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*. 1. Aufl. Opladen: Leske + Budrich, 1998.
- Kluge, Alexander. *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Frankfurt/M: Zweitausendeins, 1979.
- Koch, Gertrud. *Die Einstellung ist die Einstellung*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1992.
- Kracauer, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, stw 479. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1984 (1947).
- Krankenhausen, Stefan. *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walsler*. Hg. Jörn Rüsen, *Beiträge zur Geschichtskultur Bd. 23*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2001.
- Lanzmann, Claude, und Heike Hurst. "Eine befreiende Wirkung. Gespräch mit Claude Lanzmann." In *Shoah*, Hg. von Claude Lanzmann, 269-277. Düsseldorf: Claassen Verlag, 1986.
- Lenger, Hans-Joachim. *Fragen an Deleuze. Fragen an Wenders. Das Digitale, Schriftenreihe zur Theorie, material 157*. Hamburg: material-verlag HfbK Hamburg, 2003.
- Marx, Karl, und Friedrich Engels. *Marx-Engels-Werke*. Berlin/DDR: Dietz, 1958ff.
- Reitz, Edgar, Alexander Kluge, und Wilfried Reinke. "Wort und Film." In *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste (=Arbeitshefte Film 2/3)*, Hg. von Klaus Eder und Alexander Kluge. München und Wien: Carl Hanser Verlag, 1980 (1965).
- Rodowick, D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Hg. Stanley Fish und Frederic Jameson, *Post-Contemporary Interventions*. Durham & London: Duke University Press, 1997.
- Rosenstone, Robert A. "Does a filmic writing of history exist?" *History and Theory* Theme Issue, Nr. 41 (2002): 134-144.
- . "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film." *American Historical Review* 93, Nr. 5 (1988): 1173-1185.
- . *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge London: Harvard University Press, 1995.
- , Hg. *Revising History. Film and the Construction of a New Past, Princeton Studies in Culture/Power/History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Rother, Rainer. *Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- , Hg. *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach, 1991.
- Schaub, Mirjam. *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. 1. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.
- Schwartz, Vanessa, R. "Walter Benjamin for Historians." *American Historical Review* 106, Nr. 5 (2001): 1721-1743.
- Weiss, Christoph, Hg. *'Der gute Deutsche'. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs "Schindlers Liste" in Deutschland*. St. Ingberg: Röhrig Universitätsverlag, 1995.
- White, Hayden. "Historiography and Historiophoty." *American Historical Review* 93, Nr. 5 (1988): 1193-1199.
- . *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Übersetzt von Peter Kohlhaas. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch, 1994 (1973).