

Olaf Berg

Film als historische Forschung: Geschichte in dialektischen Zeit-Bildern

Perspektiven für eine kritische Geschichtswissenschaft
in Anschluß an Gilles Deleuze, Walter Benjamin und
Alexander Kluge

Olaf Berg: *Film als historische Forschung: Geschichte in dialektischen Zeit-Bildern. Perspektiven für eine kritische Geschichtswissenschaft in Anschluß an Gilles Deleuze, Walter Benjamin und Alexander Kluge (= mpz-materialien Nr. 9).*

mpz-materialien Nr. 9

mpz – medienpädagogik zentrum hamburg e.V.
Susannenstraße 14 d, D-20357 Hamburg

Hamburg, 2004

Inhaltsverzeichnis

1	GESCHICHTE IM FILM: EINE ERSTE ANNÄHERUNG	5
2	GESCHICHTSWISSENSCHAFT UND FILM	13
2.1	Unsichere Geschichte.....	13
2.2	Der Historiker im Kino.....	16
2.2.1	<i>Film als historische Quelle</i>	20
2.2.2	<i>Filmgeschichte</i>	20
2.2.3	<i>Geschichtsdarstellung im Film</i>	21
2.3	Film als historische Forschung.....	22
3	FILMISCHE FORSCHUNG UND GESCHICHTE	27
3.1	Medialität als Relationenbildung.....	28
3.2	Das Verhältnis der Filmaufnahme zur Geschichte.....	31
3.3	Bewegungs-Bild und Zeit-Bild.....	35
4	GESCHICHTE UND EIGENSINN: DIE PATRIOTIN	43
4.1	Autor und Zeitkontext.....	44
4.2	Elemente des filmischen Diskurses.....	46
4.2.1	<i>Arbeiten mit disparatem Material</i>	46
4.2.2	<i>Die Protagonisten: Frau Teichert und das Knie</i>	48
4.2.3	<i>Fakten und Gefühle: Das Eindringen der Fiktion in den dokumentarischen Raum</i>	50
4.2.4	<i>Argumentieren in „Miniaturen“</i>	51
4.3	Vorstellung von Geschichte in „Die Patriotin“.....	53
4.3.1	<i>Erfahrung als zentrale Kategorie einer Geschichte „von unten“</i>	54
4.3.2	<i>Konstruktion von Bedeutung für die „Jetztzeit“</i>	56
4.3.3	<i>Auf der Suche nach einem Ausweg aus der Geschichte</i>	58
5	SPEZIFIK FILMISCHER GESCHICHTSKONSTRUKTION	61
5.1	Dominanz der Mimesis: Der Zwang zur bildlichen Konkretion.....	61
5.2	Montage und Überlagerung: Die Kunst des Zusammenhangs.....	63
5.3	Intertextualität: Zitieren ohne Quellennachweis.....	64
6	EINE HERAUSFORDERUNG FÜR DIE GESCHICHTSWISSENSCHAFT	69
6.1	Geschichte und Geschichtsform: Die Aneignung der Gegenwart.....	76
6.2	Dialektisches Bild und Zeit-Bild: Formen der Referentialität.....	84
6.3	Die Praxen der Bilder: Geschichtsform im Film.....	99
7	PERSPEKTIVEN FÜR EINE OFFENE GESCHICHTE IN FILMBILDERN	105
8	FILM- UND LITERATURVERZEICHNIS	109

Dieses Buch ist all jenen gewidmet, ohne deren Bereitschaft zur kritischen Diskussion (nicht nur) des Manuskripts und ohne deren vielfältige sachliche, emotionale, technische und kulinarische Unterstützung, es dieses Buch nicht geben würde:

Helen Schwenken, Claus Sasse, Sebastian Pranghofer, Hans-Jürgen Goertz, Norbert Finzsch, Suza Fettweiß, Silke Martens, Lars Stubbe, Urs Lindner, Arno Netzbrandt, Rosa Fava, Heike Russow, Christian Reichert, Jürgen Kinter, Ulrike Gay, Gerd Müller und selbstverständlich das mpz-hamburg. Wichtige Anregungen verdanke ich John Holloway, Sabine Falk, Roger Behrens und dem sonntäglichen „Lesebutt“.

Preguntando caminamos

1 Geschichte im Film: eine erste Annäherung

Gegenstand dieser Untersuchung ist die Beschäftigung mit Geschichte im Film. Mein Ausgangspunkt ist die Frage:

Filmbilder sind aus der heutigen Welt nicht mehr wegzudenken. Das Fernsehen ist für viele der wohl wichtigste Träger von Information und Unterhaltung. Das Kino findet, schon häufig totgesagt, immer wieder seine Besucherinnen¹. Die eigene Videokamera ist ein verbreiteter Begleiter auf Reisen und Feiern. Auch im Internet finden sich bereits Filme eingespeist. Dadurch entstehen immer mehr historische Quellen und zugleich schafft Film einen enormen diskursiven Raum.

Geschichte ist im Film in allen denkbaren Formaten präsent, vom Fernsehfeature über den abendfüllenden Dokumentarfilm und experimentierfreudigen Autorenfilmen bis hin zum Historiendrama aus Hollywood. Filme haben damit zum Beginn des 21. Jahrhunderts einen bedeutenden Einfluß auf das Geschichtsbild in der Gesellschaft bekommen. Vor diesem Hintergrund erscheint es geradezu sträflich, den Film als Mittel zur Geschichtskonstruktion und -diskussion zu vernachlässigen. Auffällig ist demgegenüber, daß diese Filme in der Mehrzahl von Filmschaffenden mit journalistischem, künstlerischem, oder anderweitig kulturindustriellem Hintergrund hergestellt werden und Historikerinnen bestenfalls als wissenschaftliche Beraterinnen oder als Expertinnen im Interview in Erscheinung treten. Allgemein gefaßt stellt sich darum aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft die Frage:

Welche Möglichkeiten bieten sich im Medium Film, einen Beitrag zum wissenschaftlichen Diskurs um Geschichte zu liefern?

In großen Teilen der Historikerzunft gilt das Medium Film noch immer als unseriös und höchstens für die populärwissenschaftliche Verbreitung von historischen Stoffen oder als kulturgeschichtliches Quellenmaterial geeignet. Dabei hat der Film seinen Status als Unterhaltungsspektakel längst überwunden und wird beispielsweise von der Literaturwissenschaft als ernstzunehmender Forschungsgegenstand begriffen, der als Text untersucht werden kann und über eine eigene Syntax und Semantik verfügt.

¹ Die deutsche Sprache bietet keine geschlechtsneutrale allgemeine Form der Bezeichnung von Personengruppen. Gemeinhin wird statt dessen wie selbstverständlich die männliche Form verwendet. Um dies einerseits nicht ganz so selbstverständlich zu nehmen und andererseits dem an mich herangetragenen Wunsch, nicht durch den Bruch mit Konventionen vom eigentlichen Thema der Arbeit abzulenken, gerecht zu werden, werde ich mich im Folgenden weitgehend an die Konvention halten, jedoch wie hier hin und wieder auch die weibliche Form als allgemeine verwenden, um mit dieser kleinen Irritation die Problematik sichtbar zu halten.

Zum anderen wurde im Rahmen geschichtstheoretischer Arbeiten die Geschichtsschreibung ins Visier genommen. So hat Hayden White (White 1994 (1973)) 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. Die Fragestellung läßt sich also präzisieren:

Welchen Einfluß haben die spezifisch filmischen Erzählweisen auf die Darstellung von Geschichte im Film? Wie lassen sich diese Eigenarten mit dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit vermitteln?

Die drei in der Fragestellung zentralen Begriffe – filmische Erzählung, Geschichte und Wissenschaftlichkeit – sind allerdings höchst umstritten. Gilles Deleuze zeigt, daß der Film eigene Bilder und Zeichen hervorbringt, ein Film-Denken, das sich nicht als Narration mit den Kategorien der Linguistik oder Semiologie fassen läßt (Deleuze 1997a, b). 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 Vergangenem ist (Goertz 2001). Diese Beziehung ist umkämpft und muß in menschlicher Praxis immer wieder neu hergestellt werden.

Die Kritische Theorie hat an verschiedenen Stellen den traditionellen positivistischen Wissenschaftsbegriff in Frage gestellt und sich von dessen, die kapitalistischen Verhältnisse affirmierenden, Charakter abgesetzt. Die positivistische Wissenschaft bleibt demnach in der verdinglichten Welt des kapitalistischen Warenfetischismus gefangen, das unberechenbar Lebendige der gesellschaftlichen Beziehungen erscheint im Kapitalismus als ein fetischisiertes sachliches Verhältnis, es existiert nur in Form seiner Negation. Darum bedarf es einer kritischen Wissenschaft, die in negativen Begriffen, in Widersprüchen denkt. Ein Gedanke den John Holloway für das 21. Jahrhundert zu aktualisieren versucht, um das Lebendige adäquat zum Ausdruck zu bringen, indem er vom Aufschrei gegen die unerträglichen Verhältnisse und vom „Tun“ als kreativer Macht ausgeht (Holloway 2002). Wolfgang Fritz Haug arbeitet heraus, wie Marx eine „kopernikanische Wende“ vollzieht, indem er die Praxis zum Ausgangspunkt wissenschaftlicher Erkenntnis nimmt. Haug zeigt, daß diese Wende eine subversive Radikalität besitzt, hinter die in Marx Nachfolge auch viele seiner Verfechter zurückgefallen sind (Haug 2003, 1984). Walter Benjamin entwickelte in den 1930er Jahren im Umfeld der Kritischen Theorie seine Geschichtsphilosophischen Thesen (Benjamin 1972ff:Bd. I.2, 691-704).

Die hier nur skizzierten Ansätze stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander, das ich im Laufe der Arbeit weiter diskutieren werde. Es sollte jedoch bereits an dieser Stelle deutlich geworden sein, daß die Fragestellung einer erneuten Wendung bedarf:

Welche Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit ermöglicht Film? Kann es im Film gelingen, die Geschichtskonstruktion von der Diktatur des Narrativen zu befreien? Eröffnen die Film-Bilder für die Kritische Theorie Möglichkeiten, die Negation der Verhältnisse von der Praxis aus neu zu denken?

Um das Thema auf ein im Rahmen dieser Arbeit sinnvoll zu bearbeitendes Maß einzugrenzen, habe ich mich entschieden, die Untersuchung als Kommentar zur *Unsicheren Geschichte* zu konzipieren, die Hans-Jürgen Goertz zur Theorie historischer Referentialität 2001 veröffentlichte. In der daran anknüpfenden Gedankenbewegung werde ich bei verschiedenen Theorien aus dem Bereich der Medien- und der Geschichtswissenschaft sowie der Philosophie Anleihen machen. Dies jedoch ohne den Anspruch, die jeweiligen Problemkreise und Konzepte vollständig zu erfassen, sondern in der Absicht, sie mit Verve, ohne Rücksicht auf ihre Urheber und deren Kontext, unter dem pragmatischen Gesichtspunkt ihrer Brauchbarkeit für mein Unterfangen auszuwählen. Mein Zugriff auf Theorie hat also einen experimentellen Charakter, der keine nach allen Seiten abgesicherte Ausarbeitung, wohl aber ein „proof of concept“² liefern kann.

Gilles Deleuze' *Kino-Bücher* und Walter Benjamins geschichtsphilosophische Überlegungen im Rahmen des *Passagen-Werkes* sind dabei zwei wichtige Bezugspunkte. Der hier vorgeschlagene Versuch, Autoren aus unterschiedlichsten Theorietraditionen zusammenzudenken, setzt eine gewisse Respektlosigkeit voraus, kann doch nicht davon ausgegangen werden, daß diese damit einverstanden wären. Gilles Deleuze leitet die Begriffe seiner Taxonomie des Films unter anderem von Henri Bergson ab, den Max Horkheimer als „Lebensphilosoph und Metaphysiker“ (Horkheimer 1933) kritisierte. Vor diesem Hintergrund scheint es zumindest problematisch, einen Bergsonschen Dualismus und Zeitbegriff auf ein Geschichtsverständnis aus der Tradition des dialektischen Materialismus der Kritischen Theorie zu beziehen, wie es Walter Benjamin entwickelt hat.

² Diesen Begriff entlehne ich der Informatik, wo er eine praktische Machbarkeitsstudie in Form eines lauffähigen aber noch nicht voll implementierten Programms bezeichnet, das ein Problem exemplarisch löst, ohne den Aufwand einer vollständigen Anwendung zu betreiben.

Ein näherer Blick auf die Arbeiten von Deleuze und Benjamin läßt jedoch einen anderen Eindruck entstehen. So haben verschiedene Autoren darauf hingewiesen, daß Deleuze eine höchst eigenwillige Lesart von Bergson pflegte, die nicht mit der Vorlage gleichgesetzt werden könne (Vgl. Rodowick 1997:xv; Weinmann 2001:18). Deleuze selbst beschreibt sein Vorgehen bei der Arbeit an seinem Buch über Bergson (Deleuze 2001 (1966)) in drastischen Worten: „Ich stellte mir vor, einen Autor von hinten zu nehmen und ihm ein Kind zu machen, das seines, aber trotzdem monströs wäre.“ (Deleuze 1993:15)

Auch Walter Benjamin zählt im Kreis der Kritischen Theorie eher zu den Häretikern des dialektischen Materialismus, auch wenn Susan Buck-Morss andererseits den entscheidenden Einfluß Benjamins auf Adornos Denken nachgezeichnet hat (Buck-Morss 1977). Ansgar Hillach hat darauf hingewiesen, daß Benjamin sich intensiv mit Bergson auseinandergesetzt hat und sein Begriff der Jetztzeit deutlich davon geprägt ist (Vgl. Hillach 2000:188f, 218 Anm. 25). Wolfgang Bock vermerkt, daß Benjamin im Laufe der Zeit auf unterschiedliche Weise rezipiert wurde, von einer materialistischen Sicht in den sechziger und siebziger Jahren, über eine jüdisch-messianistisch bestimmte Lektüre in den achtziger Jahren, bis zur Interpretation als Vorreiter der Postmoderne in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Mit den Worten: „Man kann sich Benjamins Denkform auf verschiedenen Wegen nähern, will man sie aber in den Griff einer bestimmten Linie nehmen, entschlüpft ihr Gehalt“ (Bock 2000:8), beschreibt Bock die Problematik im Umgang mit Benjamin.

Das Werk Alexander Kluges, dessen Film *Die Patriotin* (1979) in meiner Arbeit ausführlich untersucht wird, durchzieht ebenfalls dieser doppelte Bezug. So knüpft Kluge, wie sich zeigen wird, unverkennbar an Benjamin und die Kritische Theorie an, nicht von ungefähr unterstreicht etwa Rainer Rother die Bedeutung Benjamins für die Interpretation von Kluges Film (Vgl. Rother 1990:12), zugleich hat Burkhardt Wolf (Wolf 1998) anhand des literarischen Werkes die engen Bezüge zwischen Deleuze und Kluge aufgezeigt.

Auch erhebe ich nicht den Anspruch, mit meinem Ansatz die Philosophie so komplexer Denker wie Deleuze oder Benjamin vollständig zu durchdringen. Im Gegenteil ist es meine erklärte Strategie, mir Bruchstücke ihres Denkens anzueignen, um sie in eine günstige Konstellation zu bringen, die das Nachdenken über Film als historische Forschung befördert. Ich stütze mich dabei wo möglich auf die Arbeit anderer Autoren, die deren Denken unter spezifischen Aspekten interpretiert haben, wie die Untersuchungen von Susan Buck-Morss (2000), D. N. Rodowick (1997) und Jean-Pierre

Esquenazi (1997). Ob deren Interpretation in Hinblick auf das Original „richtig“ ist (soweit es das überhaupt geben kann), ist darum für meine Untersuchung zweitrangig.

Neben pragmatischen Erwägungen, die aus dem Format dieser Arbeit und dem geschichtswissenschaftlichen Bezugsrahmen resultieren, rechtfertigt sich mein Vorgehen in der literaturwissenschaftlichen Erkenntnis, daß „Der Text keine Sache ist“ (Bakhtin 1979:285)³ und es daher „unmöglich ist, die Intentionen des Autoren von der Arbeit des Lesers am Text zu trennen“ (Iampolski 1996:12f, eigene Übersetzung). Jeder Text ist ein Intertext, indem er durch anonyme Zitate auf andere Texte verweist, die den Kontext seiner Lektüre bilden; die Vorstellung vom Autor als Besitzer des Textes ist damit unhaltbar.

„Wir können einen Text lesen, ohne den Willen seines Vaters zu berücksichtigen; bei der Wiedereinsetzung des Intertext in sein Recht, wird paradoxerweise das Recht der Abstammung annulliert. Das Gespenst des Autors kann weiterhin im Text ‚auftauchen‘, in seinem Text, aber nun nur noch als Gast“ (Barthes 1989:420)⁴.

Dieser Ansatz ist dennoch kein Freibrief, Beliebiges aus einem Text herauszulesen. Es bleibt die Aufgabe, die Texte mit denen ich im folgenden arbeite, mit meinem Interesse und Vorwissen in eine produktive Anordnung zu bringen, sie mir anzueignen und durch diese Erkenntnisarbeit umzuformen. Es geht darum, Elemente der hier verhandelten Theorien als Bauteile für eine „Maschine“ (Deleuze/Guattari) zu nutzen, welche dann zeigen muß, wozu sie taugt. Ob, wie und unter welchen Bedingungen ein solcher Versuch gelingen kann, diese Fragen sind Teil des im folgenden beschriebenen Argumentationsgangs meiner Arbeit.

Die abschließende Forderung der *Unsicheren Geschichte*, „begrifflich zwischen Vergangenheit und Geschichte zu trennen“ (Goertz 2001:118), wobei letztere als ausgesprochen aktuelle Beziehung zu Vergangenen aufzufassen ist, nehme ich zum Ausgangspunkt, um nach der Bedeutung und den Möglichkeiten von Film für diese Art der Geschichtskonstruktion zu fragen (Kapitel 2). Dafür entwickle ich, in Auseinandersetzung mit der von Rainer Rother vorgeschlagenen Unterscheidung verschiedener Weisen in denen Film zum Gegenstand des historischen Interesse werden kann, eine eigene Systematik der geschichtswissenschaftlichen Zugänge zum Film. Während Rother zwischen Film als Quelle, Darstellung geschichtlicher Sachverhalte

³ Zitiert nach Iampolski (1996:12), eigene Übersetzung

⁴ Zitiert nach Iampolski (1996:13), eigene Übersetzung

und Präsentation von Geschichte unterscheidet, trenne ich zwischen Quelle, Filmgeschichte und Darstellung von Geschichte. Hierbei beschränke ich mich bewußt auf die Bestimmung einer Systematik unterschiedlicher Vorgehensweisen und Erkenntnisinteressen und erhebe nicht den Anspruch auf eine differenzierte Darstellung und Diskussion aller existierenden Forschungsansätze auf diesem Gebiet. Auf dieser Grundlage grenze ich den Gegenstand meiner Untersuchung, Film als historische Forschung, als vierte Form des geschichtswissenschaftlichen Umgangs mit Film ab.

Im nächsten Schritt geht es mir darum, ein Begriffsinstrumentarium zur Erfassung der verschiedenen Verbindungen von Film(bildern) mit Geschichte zu erarbeiten (Kapitel 3). Zunächst diskutiere ich, in Anlehnung an den Medienwissenschaftler Kay Kirchmann, einen geeigneten Medienbegriff. Seine Kritik an substanzialistischen Definitionsversuchen führt Kirchmann dazu, Medien als polymodale Formen kollektiver Weltaneignung zu begreifen und auf die Zeitvorstellung von Henri Bergson zu beziehen. Damit liefert er Anknüpfungsmöglichkeiten zum in Anlehnung an Goertz skizzierten Geschichtsbegriff, insofern es sich dabei auch um eine Form der Weltaneignung handelt, die mit zeitlichen Bezügen versehen ist. In kritischer Auseinandersetzung mit dem Vorschlag des Historikers Robert Rosenstone, der eine aus meiner Sicht ungenügende Dreiteilung in Geschichte als Drama, Dokument und Experiment vorschlägt, entwickle ich zwei Kategoriengruppen. Zum einen formuliere ich eine Dreiteilung der Form, in der die geschichtliche Beziehung in das Filmbild eingeschlossen sein kann: als Archiv, Spur oder Ableitung. Dabei ergibt sich eine Analogie zu Charles S. Peirce' Zeichenlehre, jedoch keine logische Ableitung aus dieser. Diese Parallele zu Peirce' Ansatz ist für meine Arbeit von Interesse, weil Deleuze einen Teil seiner Argumentation in Auseinandersetzung mit Peirce entwickelt. Er schätzt an Peirce, daß dieser seine Kategorien auf die Beziehung, in der etwas zu sich selbst oder zu etwas anderem steht, gründet, ohne dabei bereits einen den Dingen äußerlichen narrativen Zusammenhang vorauszusetzen.

Zum anderen stelle ich die beiden grundlegenden Kategorien von Gilles Deleuze' Taxonomie der Filmbilder vor, das Bewegungs-Bild und das Zeit-Bild. Sein Ansatz ist für meine Fragestellung ergiebig, weil es ihm nicht um eine Filmtheorie geht, sondern um die (Im)Materialisierung eines philosophischen Konzepts im Film, welches viele Parallelen zur Kritik des Geschichtsbegriffs aufweist, die Goertz vorgelegt hat. Darüber hinaus trifft sich Deleuze in seinem Bezug auf die Philosophie Henri Bergsons mit Kirchmann.

Mit einem philosophisch geschärften Blick mache ich mich im vierten Kapitel daran, den filmischen Forschungsstand anhand eines Beispiels zu durchleuchten, Alexander Kluges Film *Die Patriotin* von 1979. Der Film untersucht nicht nur die vorwiegend jüngere deutsche Geschichte, sondern reflektiert gleichermaßen die Möglichkeit und Methodik der Geschichtsdarstellung im Film.

Anhand von Kluges Film lassen sich drei Problemkonstellationen der filmischen Forschung herausarbeiten, die es besonders zu betrachten lohnt (Kapitel 5): die besondere „Oberflächengenauigkeit“ des Films, die Rolle der Montage als Konstruktion von Zusammenhang und die Zitierweise von Filmen. Dabei ergeben sich u.a. Bezüge zu Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen und der Theorie der Intertextualität, wie sie in der Literaturwissenschaft unter anderem von Julia Kristeva und Mikhail Iampolski vertreten wird.

Zu Beginn von Kapitel 6 ziehe ich eine vorläufige Bilanz, um die erzielten Ergebnisse zusammenzuführen und auf ihre Konsequenzen für die Geschichtswissenschaft hin zu befragen. Die Herausforderung, die von dem Ansatz, Film als Teil historischer Forschung zu begreifen, ausgeht, zielt in eine ähnliche Richtung wie die Untersuchung von Goertz. Die menschliche Praxis zum Ausgangspunkt der Erkenntnisarbeit zu nehmen, erweist sich dabei als zentral. Ausgehend von Deleuze' Bildbegriff und Benjamins im Kontext der Kritischen Theorie stehendem Geschichtszugang läßt sich ein Konzept entwickeln, welches das menschliche Handeln ins Zentrum rückt. Zwischen Vergangenheit und Zukunft stellt die menschliche Praxis in der Gegenwart eine Geschichte her, und zielt auf die Erfüllung des in dieser Geschichte enthaltenen „Noch-Nicht“ (Bloch). Die beiden Achsen zwischen Vergangenheit und Zukunft sowie Geschichte und Hoffnung lassen sich in ein Verhältnis zum Bewegungs-Bild und zum Zeit-Bild setzen, welches Film als ein hervorragendes Werkzeug der Geschichtsforschung erscheinen läßt.

Abschließend skizziere ich eine Fluchtlinie, in der sich eine Perspektive für eine offene Geschichte in Filmbildern eröffnet (Kapitel 7). Ob dieser Ansatz tatsächlich tragfähig ist, muß eine intensivere Forschung (und damit auch filmische Praxis) erst noch erweisen.

2 Geschichtswissenschaft und Film

In der Einleitung habe ich die These entwickelt, daß die Frage nach der Bedeutung des Films für die Geschichtswissenschaft sinnvoll nur vor dem Hintergrund einer geschichtstheoretischen Reflexion über den narrativen und konstruktiven Charakter von Geschichte gestellt werden kann. Für die Bestimmung meines Geschichtsbegriffes knüpfe ich dabei an die bereits erwähnte Untersuchung von Hans-Jürgen Goertz an.

In Auseinandersetzung mit Rainer Rothers Bestimmung unterschiedlicher Formen, in denen Film zum Gegenstand des historiographischen Interesses werden kann, spezifiziere ich den Gegenstand meiner theoretischen Überlegungen, indem ich Film als historische Forschung von anderen sinnvollen Formen der Verbindung von Film und Geschichte abgrenze: der Geschichtsdarstellung im Film, der Filmgeschichte und dem Bezug auf Film als Quelle.

2.1 Unsichere Geschichte

Nach herkömmlichem Verständnis suchen Historiker in der Überlieferung der Vergangenheit nach Referenten als Garanten einer historischen Wahrheit, um diese Fundstücke dann zu einer sinnvollen Geschichte zu ordnen und zu verdichten. Die Geschichte ist jedoch, wie Hans-Jürgen Goertz unter Berufung auf Michel Foucault, Hayden White und den radikalen Konstruktivismus schreibt, eine unsichere Sache geworden:

„Aus dem Gegenstand, dem der Historiker gegenüberstand, wurde eine Beziehung, die der Historiker zur Vergangenheit sucht. (...) Daher ist es sinnvoller, von der Referentialität als vom Referenten zu sprechen (...) [und] begrifflich zwischen Vergangenheit und Geschichte zu trennen. Geschichte ist der Versuch, ein Verhältnis zur Vergangenheit herzustellen (*historia rerum gestarum*), nicht die Vergangenheit als solche (*res gestae*). (...) Die Beziehung zu Vergangenem ist ein Konstrukt, das mit der Konstruktion der Wirklichkeit entsteht. Sie ist, wie die Wirklichkeit, ausgesprochen aktuell, veränderlich und unsicher“ (Goertz 2001:118).

Die Beziehung zu Vergangenem stellt der Historiker gewöhnlich als Narration her, er erzählt (eine) Geschichte. Die gewählte Form der Narration strukturiert dabei das historische Feld vor und übt so einen erheblichen Einfluß auf die hergestellte Geschichte aus, wie Hayden White aufzeigt. Er stellt fest, daß in der historischen Forschung

„das Denken der Gefangene der Sprachform bleibt, mit der es die Umriss der in seinem Wahrnehmungsfeld erscheinenden Gegenstände erfaßt. (...) [F]olglich sind wir (...) bei jeder Reflexion auf

Geschichte zu einer *Wahl* zwischen den vorausgesetzten Interpretationsstrategien gezwungen“ (White 1994 (1973):12f).

Egal wie die Wahl des Historikers ausfällt, allen narrativen Strategien gemein ist, daß sie darauf aufbauen, zunächst „die Elemente des historischen Feldes (...) in der zeitlichen Reihenfolge ihres Auftretens zu einer Chronik organisiert“ zu haben, um diese dann in eine Fabel zu transformieren, einen Geschehniszusammenhang, „in dem man klar einen Anfang, eine Mitte und einen Schluß glaubt unterscheiden zu können“ (White 1994 (1973):19).

„Geschichte ist also nicht der Ausdruck, den das historische Material sich selber gibt. Sie ist ein Artefakt *post factum*. Sowohl der Anfang als auch die Mitte und das Ende eines Geschehens sind ‚unvermeidlich poetische Konstruktionen‘, nicht Abbilder, sondern ein ‚Neuschreiben‘ des Geschehensablaufs“ (Goertz 2001:20).

Diesen Prozeß der Überlieferung durch Transformation ins Sprachliche entwickelt Goertz entlang eines Beispiels aus der Reformation. Hans Sachs habe Martin Luther als „Wittenbergisch Nachtigall“ begrüßt und damit der Reformation den Stempel des Anbruchs einer neuen Epoche aufgedrückt. Der innere Funktionszusammenhang dieses Vorgangs entspricht einer Relationsbildung im Sprachbild. Der Vorgang der Reformation, für den Luther steht, wird mit dem naturhaft feststehenden Muster des morgendlichen Tagesanbruchs, für den die Nachtigall steht, verbunden. „Die grundsätzlich unberechenbare Veränderlichkeit des Geschehens wird aufgehoben und in einem Sprachbild objektiviert“ (Goertz 2001:29). Mit der textlichen Ordnung einher geht die Produktion von Sinn, mit dem das vergangene Geschehen auf die Gegenwart bezogen werden kann.

Versucht man aus Goertz' Beispiel ein allgemeines Modell für die Geschichtskonstruktion zu gewinnen, stellt sich ein Problem: Die Metapher der „Wittenbergisch Nachtigall“ wird bereits von Hans Sachs gebildet. Ihr kommt also nicht nur die Aufgabe zu, etwas Vergangenes zur Sprache zu bringen, sie ist bereits Teil der Überlieferung. Nun besitzt aber nicht jede Überlieferung eine textuale Struktur und nicht jeder Text ist metaphorisch strukturiert. Auch ist die Metapher der Nachtigall nicht so zeitlos, wie der Bezug auf den täglichen Wechsel von Tag und Nacht glauben macht. In der frühen Neuzeit mag der Ruf der Nachtigall bei Tagesanbruch eine allgemeine Erfahrung gewesen sein, manch einen Bauern begleitet ihr Gesang vielleicht noch heute in den Morgen, einem durchschnittlichen Stadtbewohner unserer Tage aber entschlüsselt sich die Metapher nicht aus seiner Alltagserfahrung. So haftet der Metapher heute eine gewisse nostal-

gische Note und ein Bezugsfeld weiterer Referenzen an, von dem sie bestimmt wird.

Auch die Metapher entkommt also nicht dem Schicksal einer jeden Aussage, sie ist an den Kontext gebunden, in dem sie steht. Die Metapher ist so gegenwärtig wie die Geschichte, die mit ihr hergestellt werden soll. Modellbildend an Goertz' Beispiel ist also nicht das Überdauern der von Sachs formulierten Metapher, sondern ihre Kraft, ein veränderliches Geschehen im Sprachbild zu erfassen, indem sie eine Beziehung zu einem anderen Geschehen herstellt. Zwischen der Reformation Luthers, dem Gesang der Nachtigall und dem natürlichen Tagesablauf wird durch die Metapher ein Beziehungsgeflecht etabliert, das ein vergangenes Geschehen mit unserem bisherigen Wissen von der Welt vermittelt. Das Beziehungsgeflecht verleiht dem Bezeichneten eine Qualität, aber keine Richtung, es setzt noch kein Aktions-Reaktions-Schema voraus; Luther betreibt die Reformation nicht, weil die Nachtigall ihn ruft oder der Tag anbricht. Der geschichtliche Zusammenhang, der dem vergangenen Geschehen einen Sinn verleiht, wird erst in der die Metapher verwendenden Narration hergestellt; in der Geschichtsdarstellung wird die Relation des Vergangenen zum Gegenwärtigen vermessen. Nur in Textform ist die vergangene Realität den heutigen Menschen zugänglich und kann darum auf die (gegenwärtige) Wirklichkeit bezogen werden.

Der Sprache kommt somit eine zentrale Bedeutung in der Geschichtsschreibung zu. Sie vermag, wie Goertz in Auseinandersetzung mit White feststellt,

„zweierlei: 1. Sie kann die geschichtlich bedingte Begrenztheit ihrer Aussagekraft transzendieren und für einen Augenblick festhalten, was sich realiter in sich verändernder Bewegung befindet. 2. Sie trennt den Historiker von der Welt des Faktischen, die vergangen ist, und sie verbindet ihn mit eben dieser Welt, denn Sprache, Begriff, Metapher und Erzählung sind die einzigen Mittel, die der Historiker hat, um sich Vergangenes zu erschließen und zur Erkenntnis zu bringen. So wird ihm die Vergangenheit zur Geschichte und die Geschichte zum Text“ (Goertz 2001:29f).

Wenn die Sprache und gerade das Sprachbild der Metapher derart bedeutend für die Konstruktion von Geschichte werden, stellt sich die Frage um so dringlicher, ob jenes Medium, das in Bildern erzählt, nicht geradezu prädestiniert für die Arbeit der Historikerin ist. Zumindest ist das landläufige Argument, Film könne die historischen Fakten aufgrund mangelnder Objektivität nicht angemessen zur Sprache bringen, insofern außer Kraft gesetzt, als die Fakten nicht außerhalb der Sprache existieren und, wie

Goertz es ausdrückt, vergangenes Geschehen „sich genaugenommen nur noch als ein Sprachgeschehen fassen läßt“ (Goertz 2001:29). Gerade dem Sprachbild spricht er die Kraft der Verobjektivierung eines grundsätzlich unberechenbar veränderlichen Geschehens zu. Warum soll dies nicht auch auf Filmbilder zutreffen?

2.2 Der Historiker im Kino

Die Beschäftigung mit Film ist für Geschichtswissenschaftler, zumindest in der deutschen Debatte, noch eine Ausnahme. In den letzten zehn Jahrgängen der *Historischen Zeitschrift* beispielsweise finden sich nur drei Aufsätze, die mit Film und Geschichte zu tun haben: Karl Christian Führer vertritt in *Auf dem Weg zur „Massenkultur“? Kino und Rundfunk in der Weimarer Republik* (Führer 1996) die These, daß die von SPD und KPD betriebene Entwicklung einer proletarischen Kultur, zwar durch deren geringen Einfluß auf die Medien geschwächt wurde, aber dennoch keiner kulturellen Homogenisierung durch Kino und Rundfunk wich, da diese noch keine standardisierte Massenkultur entwickelt hatten. Andreas Schulz spricht sich in *Der Aufstieg der „vierten Gewalt“. Medien, Politik und Öffentlichkeit im Zeitalter der Massenkommunikation* (Schulz 2000) für die Untersuchung der Medien neben Politik und Ökonomie als „Dritte Ebene historischer ‚Realität‘“ aus. In der Dezemberausgabe 2003 schließlich liefern Fabio Crivellari und Marcus Sandl einen Überblick über *Forschungsstand und Perspektiven einer interdisziplinären Zusammenarbeit von Geschichts- und Medienwissenschaften*, so der Untertitel ihres Aufsatzes (Crivellari und Sandl 2003). Dazu kommen ein bis zwei Buchbesprechungen pro Jahr.

Auch in der Zeitschrift *Geschichte und Gesellschaft* ist das Thema erst in den letzten Jahren überhaupt in den Blick geraten. 1999 gab Knut Hickethier einen Überblick über den Stand der Debatte medienwissenschaftlicher Paradigmen (Hickethier 1999), und Jörg Requate arbeitete sich am Beispiel des 19. Jahrhunderts an Habermas' Begriff des Strukturwandels der Öffentlichkeit ab (Requate 1999). Axel Schildt setzte sich 2001 für die Berücksichtigung der Massenmedien in der historischen Forschung ein (Schildt 2001). Ein Jahr später erschien eine Untersuchung von Irmgard Wilharm über *Film-Wirtschaft, Filmpolitik und der „Publikumsgeschmack“ im Westdeutschland der Nachkriegszeit* (Wilharm 2002). Zuletzt schrieb Bernd Roeck über *Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder* (Roeck 2003). In seinem Plädoyer für das Aufgreifen von Bildern und die Bedeutung der Kulturgeschichte hat er allerdings nur einen Halbsatz für den Film übrig.

Die Zeitschrift *1999* veröffentlichte im September 2002 ein Heft mit dem Schwerpunkt Medien – Krieg – Nationalsozialismus, in dem es überwiegend um Guido Knopps Verwertung der Shoah im deutschen Fernsehen geht (Frahm 2002; Horn 2002; Keilbach 2002; Linne 2002; Loewy 2002; Weigel-Klinck 2002). In der Zeitschrift *Geschichtswerkstatt* erschien bereits 1989 ein Schwerpunkt Heft zum Thema Film – Geschichte – Wirklichkeit, in der mehrere Aufsätze zum Film als historischer Quelle (Greffrath 1989; Stettner 1989; Wilharm 1989) und zur Darstellung von Geschichte im Film (Behring 1989; Rother 1989), sowie ein kommentierter Literaturüberblick zum Thema (Aurich 1989) enthalten sind. Die Zeitschrift *Werkstatt Geschichte* hat im Mai 2000 die regelmäßige Rubrik „Film-Kritik“ „wiedererweckt“, nachdem zwischen 1994 und 1996 bereits unregelmäßig kurze Filmbesprechungen aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive erschienen waren.

Im deutschsprachigen Raum ist Rainer Rother wohl einer der Historiker, die sich am engagiertesten für die Beschäftigung mit Film in der Geschichtswissenschaft eingesetzt haben. 1990 veröffentlichte er mit *Die Gegenwart der Geschichte* (Rother 1990) eine Untersuchung zu Reflexionsformen historiographischer Darstellung in Film und Literatur, 1991 stellte er unter dem Titel *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino* (Rother 1991) eine Reihe wichtiger Aufsätze aus der internationalen Forschung zu Fragen der Darstellung von Geschichte im Film in deutscher Übersetzung zusammen, 1998 gab er einen Sammelband zum Thema „Mythen der Nationen: Völker im Film“ (Rother 1998) heraus. Darüber hinaus beschäftigte er sich in verschiedenen Aufsätzen mit dem Thema Film und Geschichte. In dem Kompendium „Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung“ (Bock und Jacobsen 1997) kommt ihm zum Beispiel der Beitrag zu Film und Geschichtsschreibung zu.

Rothers Definition der Formen, in denen Film ein „möglicher Gegenstand“ für die Geschichtswissenschaft sein kann, ist bezeichnend für den Stand der Debatte unter denjenigen, die sich überhaupt dafür interessieren:

„Die von der Kamera aufgezeichneten Bilder können in einem generellen Sinn als *Quelle*, als Bestandteil der historischen Überlieferung aufgefaßt und als solche auf ihre spezifische Aussagekraft befragt werden. Mittels Film können *Darstellungen* geschichtlicher Sachverhalte vorgelegt werden, meist in der Form eines Kompilationsfilms, in dem aus der betreffenden Epoche überlieferte Filmbilder durch Kommentar und gegebenenfalls Interviews in einen eigenständigen Kontext gestellt werden. Schließlich kann die Historiografie Filme – ähnlich wie historische Romane oder historische Sachbücher – als spezifische For-

men der populären *Präsentation von Geschichte*, (sic!) auffassen und in dem jeweils gewählten Zugang zur dargestellten Epoche wiederum ein historisch aufschlußreiches Phänomen erblicken.“ (Rother 1997:242)

Auffallend ist an dieser Definition zunächst die Kategorie der *Präsentation von Geschichte*. Offensichtlich handelt es sich dabei um Filme, denen in Abgrenzung zur *Darstellung* von Geschichte ein dem behandelten historischen Sachverhalt angemessener wissenschaftlicher Umgang abgesprochen wird, die andererseits aber auch nicht den gleichen Status erlangen können, wie er den als *Quellen* bezeichneten Aufnahmen zufällt. In der Kategorie der Präsentation kreuzen sich damit zwei Unterscheidungskriterien. Zum einen die Frage nach der Beschaffenheit einer filmischen Quelle, zum anderen die nach den Möglichkeiten der Darstellung von Geschichte im Film.

Diese Vermengung ist durchaus symptomatisch für die Schwierigkeit, den Gebrauch von Film innerhalb der gegebenen Parameter der historischen Wissenschaft zu etablieren. Die Trennung in Hinblick auf den Quellenstatus zeugt von dem Ringen darum, den Umgang mit filmischer Fiktion als Quelle, in Anbetracht einer geschichtswissenschaftlichen Praxis „der fast vollständigen Bevorzugung erstens schriftlicher und zweitens offiziell-amtlicher Überreste“ (Rother 1997:243), als respektable Methode durchzusetzen. Die Unterscheidung von Darstellung und Präsentation ist ein Hinweis auf das Problem, im Film den gewohnten Standards des wissenschaftlichen Arbeitens gerecht zu werden.

In seiner Einleitung zu *Der Historiker im Kino* nahm Rother 1991 noch eine Zweiteilung vor „zwischen den Filmen, die als *Geschichtsdarstellungen* aufgefaßt und solchen, die als *Zeugnisse* verstanden werden“ (Rother 1991:11), eine Unterscheidung anhand des Interesses, mit dem der Historiker einen Film betrachtet. „Er sieht entweder eine Historiographie in bewegten Bildern oder in diesen Bildern (und in ihrer Anordnung im Dienste der Story) historiographisches Material.“ (Rother 1991:11) Während Rother in letzterem die Erschließung eines neuen Feldes historiographischer Fragestellungen sieht, zeigt er sich gegenüber der filmischen Darstellbarkeit von Geschichte in wissenschaftlichem Kontext nicht nur in Bezug auf den Spielfilm skeptisch.

„Der Dokumentarfilm organisiert sein Material anders, aber sein Material ist nicht vorweg ‚wirklicher‘, daher auch nicht für eine Darstellung von Geschichte tauglicher. (...) [E]r kann so wenig wie der Spielfilm Vergangenes präsentieren, allenfalls kann er Aufnahmen aus der Vergangenheit zitieren.“ (Rother 1991:13)

Das Zitieren von Aufnahmen aus der Vergangenheit bildet in der oben angeführten Dreiteilung von Rother die Basis für die Kategorie der Darstellung geschichtlicher Sachverhalte im Kompilationsfilm, dem Rother, im Gegensatz zur meist fiktionalen populären Präsentation von Geschichte im Film, die Chance auf wissenschaftliche Anerkennung zuspricht. Die Quelle als Abbild von Vergangenenem und als Überrest der Vergangenheit steht in dieser Logik für den historischen Referenten, der einerseits mit dem Kommentar des Experten kontextualisiert wird und andererseits dessen Aussage belegt.

Rothers Versuch, die Beschäftigung mit Film auf die von der schriftlich verfaßten Geschichtswissenschaft gesetzte Norm zurechtzustutzen, ist durchaus verständlich in Anbetracht des ausgeprägten Beharrungsvermögens nicht nur der deutschen Geschichtswissenschaft, vor der er sich bereits im Titel des Aufsatzes verbeugt: Film und *Geschichtsschreibung*. Vertan wird dabei die Chance, Film zum Anlaß zu nehmen, die Norm zu hinterfragen.

Im vorangehenden Abschnitt 2.1 wurde gezeigt, daß der Glaube an die Wahrheit des von der Quelle verbürgten Referenten zu Recht erschüttert ist und daß die wissenschaftliche Darstellung ebensowenig als neutrale transparente Schicht zwischen Vergangenheit und Gegenwart angesehen werden kann. Um die damit verbundene Herausforderung an die Geschichtswissenschaft anzugehen, kann gerade die Beschäftigung mit Film von Nutzen sein.

Zunächst soll es jedoch darum gehen, eine Systematik der verschiedenen Umgangsweisen mit Film zu entwickeln. Dafür ist es wichtig, den Rahmen, in dem eine Unterscheidung der möglichen Beziehungen von Geschichtswissenschaft und Film zu treffen ist, weiter zu fassen, als Rother dies tut. Es geht nicht nur um die Formen, in denen Film ein möglicher Gegenstand der Geschichtsschreibung ist, sondern um die sehr unterschiedlichen Arten, in denen der Historiker das Medium Film gebrauchen kann. Dafür ist die Beschaffenheit des Verhältnisses, in dem eine Filmaufnahme zur Vergangenheit steht, noch unerheblich. Eine Kategorienbildung in dieser Hinsicht bleibt darum dem Kapitel 3.2 vorbehalten.

Im folgenden unterscheidet ich drei grundlegende Ansätze des wissenschaftlichen Herangehens an Film und Geschichte, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts in unterschiedlichem Maße etablieren konnten. Die Trennung erfolgt dabei in systematischer Hinsicht; in der wissenschaftlichen Praxis kommt es durchaus zu Überschneidungen. Die Ansätze können also als verschiedene Momente im Umgang mit Film begriffen werden. Es geht mir an dieser Stelle um eine Kategorienbildung und nicht darum, einen

Überblick über alle vorhandenen Ansätze zu geben. Die Kategorien sollen es ermöglichen, anschließend den Gegenstand dieser Untersuchung näher zu bestimmen.

2.2.1 Film als historische Quelle

Zunächst hat sich in der Geschichtswissenschaft der Umgang mit Film im Sinne einer historischen Quelle als gangbare Option durchgesetzt. Siegfried Kracauer veröffentlichte 1947 seine wegweisende Studie *From Caligari to Hitler*, in der er anhand der deutschen Filmproduktion den Kollektivdispositionen, die zum Nationalsozialismus führten, nachspürt. Er beruft sich dabei vor allem auf zwei Aspekte von Filmen: ihre kollektiven Produktionsbedingungen und die Orientierung auf ein Massenpublikum (vgl. Kracauer 1984 (1947):11f). Marc Ferro entwickelte in den 1970er Jahren ein System der Quellenkritik für den Film, mit dessen Hilfe er unter anderem zaristische und sowjetische Propagandafilme gegen den Strich analysieren konnte (Ferro 1980). Helmut Korte veröffentlichte mit *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik* eine Untersuchung, die, ein halbes Jahrhundert nach Kracauers Buch, dessen Platz als Standardwerk einnehmen dürfte (Korte 1998). Für die aufwendige Analyse einiger hundert Filme entwirft er darin ein „Idealmodell einer historischen Filmanalyse“, das Kontextanalyse, Produktanalyse und Rezeptionsanalyse in einer Synthese zusammenführt.

Foucaults Methode der Diskursanalyse und Ansätze aus der feministischen Filmkritik brachten für die Erforschung filmischer Quellen weitere produktive Anstöße. Aus dieser Perspektive kann Film als Dispositiv begriffen werden, dessen Untersuchung unter anderem Aufschluß über die Bedingungen und Formen der Subjektkonstitution geben kann. Ein Beispiel aus der neueren Forschung, in der diese Ansätze aufgegriffen werden, ist Massimo Perinellis Untersuchung der Geschlechterverhältnisse der deutschen Nachkriegszeit anhand des Films *Liebe 47* (Perinelli 1999). Insgesamt kommt der Beschäftigung mit Film als Quelle in der Geschichtswissenschaft noch die relativ größte Aufmerksamkeit zu.

2.2.2 Filmgeschichte

Jenseits von Chroniken, die länder-, genre- oder zeitbezogenen Produktionsdaten und Beschreibungen von Filmen zusammenstellen, bezieht sich die Filmgeschichte auf Film als kulturelle Erscheinung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft wird hierbei aus der Perspektive des Films in den Blick genommen und die Geschichte des Films als fortschreitende Entwicklung seiner Formen und technischen Möglichkeiten betrachtet. Diese wird

im wesentlichen als ein Prozeß der Erforschung des Mediums und Schöpfung neuer Elemente der Filmsprache untersucht und in bezug zur Rezeptionsgeschichte der Filme, nationalen Filmgeschichte, Technikgeschichte der Filmindustrie und zu den gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion gestellt. Als Klassiker dieses Genres kann die mehrbändige „Geschichte des Films“ von Jerzy Toeplitz (Toeplitz 1987a, b, 1991) gelten, die Mitte der 1950er Jahre auf Polnisch erschien und Anfang der 70er in überarbeiteter Fassung auf Deutsch. Die Filmgeschichte erfuhr ab den 1980er Jahren insbesondere im Bereich der Filmwissenschaft einen Boom (vgl. Talens und Zunzunegui 1998).

2.2.3 Geschichtsdarstellung im Film

Ein dritter Ansatz betrachtet die Darstellung von Geschichte im Film. In den Literatur- und Medienwissenschaften hat sich dieser Ansatz, Film als Medium der Auseinandersetzung mit Geschichte zu untersuchen, in den 1980er Jahren etablieren können. Anton Kaes und Eric L. Santner beispielsweise erforschen die Vergangenheitsbearbeitung im Neuen Deutschen Film (Kaes 1989; Santner 1990). Je nach theoretischem Zugang werden die Filme eher in den Werkkontext des Autors gestellt und danach befragt, wie der Regisseur ein historisches Thema als persönliches Anliegen aufgreift, oder als von dem Autor unabhängiger Text begriffen, der daraufhin untersucht werden kann, wie er formal funktioniert und in die Gesellschaft eingreift. In diesen Debatten werden zwar die filmischen Möglichkeiten der Geschichtsdarstellung diskutiert, etwa die Darstellbarkeit der Shoah (Vgl. Weiss 1995; Koch 1992; Elsaesser 1996; Krankenhagen 2001), jedoch meist nicht daraufhin befragt, wie Film als Mittel der Geschichtskonstruktion Teil des geschichtswissenschaftlichen Diskurses werden kann. In der Geschichtswissenschaft hat es ein solcher Ansatz noch schwer, breitere Anerkennung zu finden. Einer der ersten Historiker, der sich ernsthaft mit Film als Medium für Geschichtswissenschaftler auseinandergesetzt hat, ist Robert Rosenstone. Er 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 die Strukturen und Möglichkeiten filmischer Texte mit schriftlichen Formen (Rosenstone 2002, 1995b, 1988). Dabei entwirft er Kategorien filmischer Arbeit mit jeweils spezifischen Problemen und Chancen. So wie nicht jeder schriftliche Text einen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben kann, kommen nach Rosenstone auch nur bestimmte Filme für eine nähere Untersuchung unter ge-

schichtwissenschaftlichen Aspekten in Betracht. In einem zustimmenden Kommentar zu Rosenstones Reflexionen über die Möglichkeiten der Geschichtsdarstellung im Film, 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“ (White 1988:1193).

Im Vergleich mit schriftlichen Arbeiten stellen Rosenstone und White fest, daß viele Vorbehalte gegenüber dem Film ebenso für Niedergeschriebenes gelten müßten, wie beispielsweise die von der narrativen Logik geleitete Auswahl und Anordnung der Fakten oder das fiktionale Schließen von Lücken im Quellenbestand im Zuge der Darstellung. Andererseits fordert Rosenstone entschieden, Film mit eigenen, dem Medium angemessenen Maßstäben zu messen. Damit stellt er Film als eine weitere Form der Beziehung zur Vergangenheit neben die schriftliche Geschichtsschreibung, deren dokumentarischen und empirischen Charakter er herausstellt: Das in der Geschichtswissenschaft gewonnene Wissen gilt ihm als Referenzpunkt, auf den sich Film letztlich beziehen muß. Die Erkenntnis von Geschichte bleibt in dieser Perspektive der Filmproduktion vorgängig.

2.3 Film als historische Forschung

Wenn die in Kapitel 2.1 entwickelte These stimmt, daß Geschichte eine Beziehung zur Vergangenheit ist und diese Beziehung in der Gegenwart hergestellt wird, daß historische Fakten erst in der Sprache als solche konstituiert werden und es also für die Geschichtswissenschaft kein Faßbares außerhalb der Sprache gibt, dann ist der im vorhergehenden Abschnitt verwendete Begriff der Darstellung von Geschichte mindestens problematisch. Setzt er doch eine Vorstellung voraus, in der es eine eindeutig erfäßbare vorgängige Geschichte gibt, die im Film lediglich zur Darstellung gebracht wird.

Diese Auffassung führt bei Rother dazu, die Fragen nach der Auswirkung von Film auf die Geschichtswissenschaft nur auf die Erweiterung des Quellenfundus und Probleme der Darstellung zu beziehen. Jeder Versuch, die Form der Darstellung an die Konstitution des Gegenstandes rückzubinden, wird von ihm in den Bereich des Irrationalismus und der Preisgabe der Grundlage historischer Wissenschaft verwiesen, allein der Fiktion und der ästhetischen Reflexion gesteht er ein solches Vorgehen zu.

Auch Rother trennt, wie Goertz, zwischen Vergangenheit und Geschichte. Er definiert Vergangenheit als das zur Gegenwart Different und endgültig Vergangene, die Geschichte als die retrospektive Rekonstruktion der Genese

der Gegenwart. Differenz wie Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart gilt ihm darum als die Voraussetzung jeder Geschichtserkenntnis (vgl. Rother 1990:1, 11, 146f). Anders als bei Goertz aber ist die Geschichte damit nicht eine durch die Forschung hergestellte Relation zu Vergangenheit, sondern ein Gegenstand der Geschichtsdarstellung, sozusagen der in die Gegenwart eingegangene und damit erkennbare Anteil der Vergangenheit. Geschichte wird vom Historiker nicht hergestellt, sondern erkannt und dargestellt. Man wird

„mit der Geschichte [nicht] fertig, indem man sie zum bloßen Resultat der Geschichtsschreibung erklärt und so aus der ‚perspektivischen Erkenntnisweise‘ der Historiographie die Erkenntnis eines Gegenstandes austreibt – denn wenn dieser vom Historiker geschaffen wird, hat er keinen mehr.“ (Rother 1990:11)

Indem Rother der Geschichtsschreibung einen Einfluß auf die Geschichte abspricht, muß er dem historischen Gegenstand eine zwangsläufige Entwicklung unterstellen, die sich, ausgehend von der Gegenwart als Resultat dieser Entwicklung, rekonstruieren läßt. Folgerichtig verkennt Rother die Dialektik der Geschichte, die Marx im *achtzehnten Brumaire* anvisiert hat:

„Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten; sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen“ (Marx und Engels 1958ff:Bd. 8, 115).

Das bei Marx angelegte Verhältnis von Freiheit in der menschlichen Praxis und deren gleichzeitige Rückbindung an die gesellschaftlichen Verhältnisse, auf die sich die Praxen notwendig beziehen müssen, verkennt Rother und schließt Marx mit dem in Hegels Geschichtsphilosophie angelegten Weltgeist und der Vorstellung von Gesellschaft als Totalität kurz: „Ganz wie der Hegelsche Geist ist das Kapitalverhältnis sowohl Grund wie Resultat der Geschichte“ (Rother 1990:31).⁵ Die „Wahrheit“ setzt Rother folgerichtig als von der Totalität gegebene und damit in der Geschichte auffindbare, anstatt sie in der Aufhebung der gesellschaftlichen Entfremdung zu suchen und wie Walter Benjamin für eine „Entschiedene Abkehr vom Begriff der ‚zeitlosen Wahrheit‘“ (Benjamin 1983:578) zu plädieren. Für Benjamin ist Wahrheit nicht „nur an eine zeitliche Funktion des Erkennens[,] sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erken-

⁵ Rother's Umgang mit Marx ist bezeichnend. Auf zwei Seiten präsentiert er dessen Gedanken als Fortführung von Hegel, erwähnt Marx' Namen dabei jedoch im Text nicht. Nur im Anhang erschließen sich durch den Quellennachweise die Marx-Zitate als solche (vgl. 30f).

nenden zugleich steckt, gebunden.“ (Benjamin 1983:578) Eine solche Verschränkung von forschender Geschichtspraxis mit dem vorgefundenen Gegenstand, die eine in doppeltem Sinne geschichtliche „Wahrheit“ entstehen läßt, indem die Praxis sowohl von den gesellschaftlichen Verhältnissen bedingt ist, als auch auf sie angewandt wird, bleibt Rother fremd; in seiner Argumentation stehen die beiden Momente gegeneinander:

„Wenn Geschichtsschreibung ‚Wahrheit‘ *herstellt*, diese aber nicht mehr Wahrheit eines Gegenstandes ist, kann dem Irrationalismus nicht ausgewichen werden.“ (Rother 1990:25)

In der Konsequenz führt dies zu einer Abwehr gegenüber jedweder Überlegung zum Einfluß der narrativen Form auf die Geschichte: „Die Gefahr der Geschichtsschreibung liegt nicht in ihren Beschränkungen, die sie vielmehr konstituieren, sondern in der Übertragung der Formmerkmale narrativer Texte auf die von ihr erzählten Geschichten.“ (Rother 1990:147) Diese Geschichtsdefinition zur Voraussetzung, hält Rother folgerichtig jede Geschichte, die nicht Affirmation der Gegenwart ist, für unmöglich, denn die proklamierte „Wahrheit“ der Gegenstände erweist sich in ihrer Verwirklichung in der Gegenwart oder ihrem Scheitern in der Vergangenheit. Konsequenterweise erklärt er Walter Benjamins geschichtsphilosophische Konzeption der Aktualisierung von Vergangenem, die auf eine kritische, widerständige Geschichte zielt, für ein Unterfangen, das nicht gelingen kann (vgl. Rother 1990:12). Ebenso folgerichtig interessiert ihn in seiner Auseinandersetzung mit Alexander Kluges Film *Die Patriotin* und Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands* (Weiss 1987) nicht deren Potential für eine andere Geschichtsschreibung. Rother nimmt sie als künstlerische Reflexionen der Bedingungen der Geschichtsschreibung, welche das notwendige Scheitern jeden Versuches, eine andere als Herrschaftsgeschichte zu schreiben, aufzeigen. Die fiktionalen Werke

„kritisieren die Beschränkungen der historiographischen Form, überwinden in sich aber mit guten Gründen gerade diese Beschränkungen nicht. (...) Nichts vermag die Geschichte zu ändern außer einer Zukunft, die ihre Vergangenheit mit besserem Recht in sich vollendet sieht, als diese Gegenwart. (...) Scheiternd nur können die Werke daran erinnern.“ (Rother 1990:149)

Wie eine solche bessere Zukunft möglich werden soll, wenn die Bruchlosigkeit der Geschichte vorausgesetzt wird, erklärt Rother nicht. In seiner Logik ist nur ein geschichtlicher Selbstlauf denkbar, sei es als Selbstverwirklichung des hegelschen Weltgeists oder als selbstregulatives Kapitalverhältnis. Im Ergebnis bleibt dem Blick zurück nur die pessimistische Einschätzung, alles Ringen um eine bessere Zukunft sei vergeblich. Die gedankliche Selbstblockade, Geschichtswissenschaft nicht als umformende

Praxis aufzufassen, wird so auch zu einer politischen Blockade der Emanzipation.

Rothers 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, markiert die Grenze, die zu überschreiten ist, will man die Möglichkeiten wahrnehmen, die Film als Medium der historischen Forschung bietet. So wie die Sprache dem Geschichtschreibenden Historiker das einzige Mittel ist, „um sich Vergangenes zu erschließen und zur Erkenntnis zu bringen“ (Goertz 2001:30), kann der Film für den Historiker ein Medium sein, um historisches Wissen zu produzieren und Geschichte herzustellen. „[D]ie Erzählweise [ist] mehr als nur ein Mittel (...), um die gewonnenen Einsichten am historischen Material zur Darstellung zu bringen. Sie fördert geradezu Erkenntnis zutage.“ (Goertz 2001:106) Eine solche Position verleugnet nicht die Existenz eines historischen Gegenstandes, sie weiß um den nur vermittelten und damit verändernden Zugriff der Erkenntnis auf diesen Gegenstand. Im folgenden soll es darum gehen, wie filmische Erzählweise historische Erkenntnis zutage fördern und damit eine herrschaftskritische Geschichtswissenschaft befördern kann.

Rother ist bei aller Kritik zugute zu halten, daß er in seiner Untersuchung zur Gegenwart der Geschichte aus Kluges Film und Weiss' Roman Ansätze für eine herrschaftskritische Geschichtswissenschaft herausarbeitet, auch wenn er diese selber nicht als solche anerkennt. *Die Patriotin* nehme ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zum Anlaß, um meine Konzeption von Film als historische Forschung zu entwickeln.

Bereits im Bereich der in den 1970er und 80er Jahren sich etablierenden *oral history* finden sich Beispiele für die von mir anvisierte Integration von Film in den Forschungsprozeß. Für die *oral history* ist das Interview mit Zeitzeugen zentrales Mittel der Informationsgewinnung. Die rasche Entwicklung der Videotechnologie als einfach zu handhabendes und kostengünstiges audiovisuelles Medium hat ab den frühen 80er Jahren dazu beigetragen, immer häufiger die Zeitzeugenbefragung nicht nur auf Tonband aufzuzeichnen und später zu transkribieren, sondern auf Video zu bannen und, oft in einer Zusammenarbeit zwischen Filmemacherinnen und Historikerinnen, zu einem Dokumentarfilm zu verarbeiten.⁶

⁶ 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.

Dieses Herangehen überschreitet insofern den Film als bloße Quelle, als der Prozeß der Quellengewinnung bereits im Film – mehr oder weniger reflektiert – erfolgt und die Montage der Interviewpassagen, oft auch widersprüchlicher Aussagen verschiedener Zeitzeugen, und deren Konfrontation mit anderem visuellen Material wie historischen Film- und Fotoaufnahmen, als Teil von Quellenkritik und Debatte betrachtet werden kann. Aus diesem Grunde entsteht daraus auch 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.

Dieser Umgang mit Film als Forschungsinstrument und zugleich Darstellungsmittel soll im folgenden über den begrenzten Rahmen der *oral history* hinaus stark gemacht werden. Ausgangspunkt ist dabei die Auffassung, daß jeder Film auch als die praktische Antwort auf eine Fragestellung gesehen werden kann. Wenn Filme, wie Deleuze sagt, eigene Formen und Zeichen hervorbringen (vgl. Kapitel 3.3), dann können sie auch ein eigenes Geschichtsbild produzieren, welches nicht auf eine dem Film vorgängige Forschung rückführbar ist. Wird Geschichte mit Goertz als die Beziehung, welche der Historiker zur Vergangenheit sucht, begriffen, dann können sich die spezifischen Formen des Films in diese Beziehung einschreiben.

3 Filmische Forschung und Geschichte

Ging es in Kapitel 2 darum, aus der Perspektive der (Geschichts-)Wissenschaft die unterschiedlichen Herangehensweisen an Film zu erfassen, so sollen an dieser Stelle die Möglichkeiten des Umgangs mit Geschichte aus dem Blickwinkel des Filmschaffens betrachtet werden. Das Potential des Mediums für die Geschichtskonstruktion wird in der Praxis eher von Künstlerinnen und experimentierfreudigen Regisseuren ausgelotet. Beispielfhaft seien an dieser Stelle einige Film kurz genannt: *Die Patriotin* (1979) von Alexander Kluge, in der sich die Geschichtslehrerin Gabi Teichert auf die Suche nach einer besseren deutschen Geschichte macht und auf den ich im Kapitel 4 näher eingehe; *Sans Soleil* (1983) von Chris Marker, eine vielschichtige Reflexion über Zeit, Erinnerung und Funktion von Bildern; *Hiroshima mon amour* (1959) von Alain Resnais über die Darstellbarkeit der Folgen des Krieges und das Verhältnis von Erinnerung und Vergessen; *Une histoire de Vent* (1989) von Joris Ivens, eine Reflexion über Vergänglichkeit, Erinnerung und Grenzen des Darstellbaren; *I could read the sky* (1999) von Nicola Bruce, ein visueller Essay über die Geschichte der irischen Migration nach England, der überwiegend in extremen Nahaufnahmen gefilmt, fast jede räumliche Verortung verweigert; *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1981) von Martha Rodríguez und Jorge Silva, in dem die Geschichte der Eroberung Lateinamerikas mit indigenen Mythen und den aktuellen sozialen Kämpfen verbunden wird; *Ein flüchtiger Zug nach dem Orient* (1999) von Ruth Beckermann, eine Reflexion über Mythos und Wirklichkeit, Ferne und Vergangenheit auf den Spuren der weltläufigen Kaiserin von Österreich Elisabeth, die ab ihrem 31. Lebensjahr kein Foto von sich zuließ und *El siglo del viento* (1999) von Fernando Birri, der Eduardo Galeanos eigenwillige Geschichte des 20. Jahrhunderts aus der Perspektive Lateinamerikas unter Verwendung von historischen Dokumentar- und Spielfilmaufnahmen sowie eines Puppenspiels verfilmte, *Shoah* (1985) von Claude Lanzmann, der bisher umfangreichsten und präzisesten filmischen Geschichte der Judenvernichtung. Solche Filme sind mehr als nur ein Beispiel für und Gegenstand von theoretischen Überlegungen, sie können als Teil des Forschungsprozesses aufgefaßt werden.

Da es für Filme mit historischem Thema also eher ungewöhnlich ist, daß sie von einem Historiker gemacht werden, ist das Selbstverständnis der Filmschaffenden zumeist ein künstlerisches oder journalistisches. Es gibt meines Wissens keinen Film, der als wissenschaftliche historische Arbeit konzipiert wurde. Mein methodischer Ansatz, Film als Teil der historischen Forschung zu begreifen, und dessen praktischer Beleg, historisch forschend-

de Filme, bedingen sich also gegenseitig. Der Arbeitsansatz schafft den Forschungsstand, der Forschungsstand begründet den Arbeitsansatz. Ich muß mich mit einer Theorie des Zuschauers über den Autor, als vermeintlichem Eigentümer seines Filmes und dessen Inhalts, hinwegsetzen, um darin Formen einer historischen Forschung zu erkennen und zu begründen. Dieses Vorgehen findet seine Begrenzung wiederum in der Materialität des untersuchten Films, der ja nicht mit wissenschaftlichem Anspruch hergestellt wurde. Es geht um die Entwicklung einer Konzeption, nicht den Aufweis einer perfekten Umsetzung.

Für ein solches Vorgehen hält die Film- und Literaturwissenschaft ein reichhaltiges begriffliches Instrumentarium bereit. Das „Lesen“ von Filmen ist der Historiker jedoch weniger gewohnt als den Umgang mit schriftlichem Material. Eine entsprechende Methodik kann daher nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Im Rahmen dieser geschichtswissenschaftlichen Arbeit ist andererseits eine systematische Auseinandersetzung mit den diversen Filmtheorien aufgrund des begrenzten Umfangs nicht zu leisten. Ich werde dementsprechend dort, wo sich aus den Filmen und dem Umgang mit ihnen theoretische Fragestellungen ergeben, die mir für mein Anliegen geeignet erscheinenden Instrumentarien der Filmanalyse benutzen und soweit notwendig dabei erklären.

Schließlich ist zu bedenken, daß die Auseinandersetzung mit Film in einer schriftlichen Arbeit notwendig einen intermedialen Translationsprozeß beinhaltet, der zugleich ein Interpretationsakt ist und von den Grenzen der jeweiligen medialen Trägersubstanz eingeschränkt wird. Wenn die These stimmt, daß Film neue Perspektiven für die Geschichtswissenschaft eröffnet, ergibt sich daraus, diese Möglichkeiten zwar im Text beschreiben, nicht aber vollständig umsetzen zu können.

3.1 Medialität als Relationenbildung

Kay Kirchmann versucht in seinem Buch *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck* eine Theorie der Interdependenz von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß zu entwerfen (Kirchmann 1998). Für mein Vorhaben, Film als historische Forschung zu begründen, ist die Untersuchung Kirchmanns insofern interessant, als er einen Medienbegriff für die Medienwissenschaften bildet, der in einem engen Zusammenhang gegenseitiger Wechselwirkung zum historischen Prozeß steht. Medien und die Vorstellung von ihnen unterliegen also nicht nur einem Wandel im Laufe der Zeit, sie werden als Strukturzusammenhang begriffen, der isomorph identisch zum Zivilisationsprozeß als Verdichtungsprozeß ist. Kirchmann kritisiert einen in der Medienwissenschaft

weit verbreiteten substanzialistischen Medienbegriff, der das Medium rein technologisch-materiell bestimmt. Medien würden gewöhnlich mit ihren spezifischen, modernen Manifestationsformen, wie Radio, Film, Fernsehen und computergestützten Artefakten, kurzgeschlossen und „die Existenz eines konsistenten, substantiellen Objektes ‚Medium/Medien‘ [wird] als Gegenstand der jeweiligen Erkenntnisbemühung apriorisch vorausgesetzt“ (Kirchmann 1998:37, vgl. 35). Diese Tendenz zu „einer unangemessenen Ontologisierung des Medien-Begriffs“ sei um so erstaunlicher, „als doch bereits die Etymologie auf das Uneigentliche, das Relationale des Begriffes Medium (wörtlich ‚Mitte‘, ‚Vermittelndes‘) verweist.“ (Kirchmann 1998:37) Demgegenüber setzt Kirchmann eine relational-strukturelle Begriffsbestimmung, die an die „durch Baudrys *Apparatus-Theorie* initiierte Figur des *Mediendispositivs*, wie sie dann hierzulande vor allem von Joachim Paech und Knut Hickethier aufgegriffen wurde“ (Kirchmann 1998:39), anknüpft, diese aber weiter zu radikalieren sucht, „um so zu einem *vollends ent-substantialisierten Verständnis des Medialen* vorzudringen ... [und] Medien als *dispositive Verdichtungen gesamtgesellschaftlicher Strukturzusammenhänge* zu begreifen“ (Kirchmann 1998:40). Darum begreift Kirchmann „Buch, Film oder Bild nicht als Ding, sondern als Struktur und ersetzt infolgedessen die *Kategorie ‚Medium‘* durch den *Strukturbegriff ‚Medialität‘*.“ (Kirchmann 1998:43) Als von Menschen geschaffene Konstrukte bleiben Medien rückgebunden an die Sphäre menschlichen Handelns, und es muß darum nach den spezifischen kulturhistorischen Strukturbedingungen ihrer Produktion gefragt werden. In spiritistischem und sakralem Zusammenhang bezeichnet der Begriff Medium eine Person, die in Trance versetzt zum Sprachrohr göttlicher oder jenseitiger Botschaften wird. „*Medialität ist ein kommunikativer Funktionszusammenhang, der (ursprünglich) von Personen mit der angesprochenen Fähigkeit, sich ent-personalisieren zu können, hergestellt wird (wurde).*“ (Kirchmann 1998:46) An die Stelle des transzendentalen göttlichen Gebots treten in profanen Gesellschaften binnengesellschaftliche Normen, Konstruktionen und Regelsätze.

„Die soziale Aufgabe des Mediums bleibt aber auch in einer säkularisierten Gesellschaft die gleiche: Handlungsmatrizen, die sich aus dem individuellen Erfahrungshorizont nicht (mehr) erstellen lassen, qua Anrufung einer übergeordneten, wertstiftenden Instanz menschlicher Gegenwart zugänglich zu machen und ihr als Orientierungsmaßstab anzudienen. *Nach wie vor stellt das Medium die sozial verbindlichen Modi von Realitäts- und Weltaneignung in komprimierter und symbolischer Form bereit.*“ (Kirchmann 1998:53f)

Verändert hat sich die „Qualität und Quantität dessen, was nicht mehr unmittelbar zugänglich ist“, und „das Ausmaß der soziokulturellen Felder, die nach Maßgabe der durch Medialisierung bereitgestellten Handlungsmatrizen bestellt werden“ (Kirchmann 1998:54). Kirchmann stützt sich dabei auf Günter Dux, der den Prozeß der Geistesgeschichte untersucht hat (Dux und Wenzel 1994) und einen Weg zwischen strukturaler Entwicklungslogik und offener Geschichte aufzuzeigen sucht:

„Die Geschichte muß sich nicht fortentwickeln; wenn sich jedoch die Entwicklung fortsetzt, dann einzig in der Änderung der zuvor erörterten strukturellen Logik. (...) Der Nachweis einer rigiden Entwicklungslogik der Geistesgeschichte fixiert die Abfolge der Strukturen; aber er nimmt der hinter uns liegenden Geschichte nicht ihre Vielfalt an Deutungen. Erst die Neuzeit beginnt aus einsichtigen Gründen, das Denken auf Deutungsmuster festzulegen, die von vorgegebenen Paradigmen kontrolliert werden. Das führt notwendig zu einer Vereinheitlichung des Weltbildes.“ (Dux 1994:192f)

Der historische Prozeß der Differenzierung in immer komplexere Gesellschaften führt demnach zu einer „Strukturnotwendigkeit“, vermittelt von Medien für eine einigermaßen verbindliche Realitätskonstruktion zu sorgen. „*Allumfassende Medialisierung ist somit ein Subprozeß des europäisch-neuzeitlichen Zivilisationsprozesses*“ faßt Kirchmann (1998:55) den Gedanken zusammen. Als „Basisdefinition“ von Medialität beziehungsweise Medialisierung hält Kirchmann fest, Medialität sei eine Struktur, die zu einer polymodalen Konkretion dränge, um kommunikabel zu werden und die dem historischen Prozeß zunehmender Homogenisierung aller Sozialfelder entspricht (vgl. Kirchmann 1998:61f).

Um Film als ein Medium, beziehungsweise eine mediale Struktur der historischen Forschung zu begreifen, darf aus dieser Perspektive nicht nur der technisch-materielle Aspekt des Films betrachtet werden. Film ist demnach nicht nur eine Folge von auf Zelluloid oder Polyester gebannter Aufnahmen, er ist vielmehr ein Dispositiv der Eröffnung und Aneignung von Welt, das in einem Verhältnis gegenseitiger Interdependenz zum historischen Geschehen steht. Film als historische Forschung würde also nicht nur vor der Aufgabe stehen, geschichtliche Abläufe außerhalb seiner selbst zu erfassen und in sich abzubilden, sondern auch in selbstreflexiver Weise die historischen Strukturen in den eigenen filmischen Strukturen offenzulegen und wissenschaftlich nutzbar zu machen. Nicht die materiellen Bilder allein, sondern ihre Wahrnehmung als Film und ihre Fortsetzung in Form von Resonanzen, die sich in andere Bereiche der Gesellschaft aus-

breiten, scheinen für das Gelingen einer filmischen historischen Forschung von Bedeutung.

Die komplexe medientheoretische Debatte kann an dieser Stelle nicht fortgeführt werden. Es sollte aber bereits deutlich geworden sein, daß Film nicht als ein im Moment seiner Produktion fixiertes Objekt verstanden werden darf, sondern in Interdependenz mit den Bedingungen, unter denen im Kino oder vor dem Fernseher ein Film im Kopf des Zuschauers entsteht, begriffen werden muß. Auch bedarf es einer eingehenderen Beschäftigung mit der Form, in der Vergangenes in Beziehung zu den Filmbildern steht, und der Struktur, die sich in den materiellen Bildern konkretisiert. Diesem Anliegen sind insbesondere die beiden folgenden Unterkapitel gewidmet.

3.2 Das Verhältnis der Filmaufnahme zur Geschichte

Robert Rosenstone schlägt zur Klassifizierung von Filmen mit historischem Inhalt eine Dreiteilung in Geschichte als Drama, als Dokument und als Experiment vor (Rosenstone 1995b:50ff). Als Drama faßt er die Konstruktion des Films entsprechend der erzählerischen Konventionen des Hollywood-Kinos. Geschichte als Dokument baut, den Konventionen des Dokumentarfilms entsprechend, auf historischem Filmmaterial und Interviews mit Zeitzeugen und Expertinnen auf. Auch in dieser Form wird die Geschichte um einzelne Helden und herausragende Ereignisse herum dramatisiert erzählt. Unter der Kategorie des Experiments faßt Rosenstone alle Filme, die versuchen, mit den etablierten erzählerischen Konventionen zu brechen.

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. Eine dokumentarische Aufnahme ist beispielsweise hinsichtlich des gewählten Kameraausschnittes, des Aufnahmezeitpunktes und des Einflusses auf die Handlungen der Aufgenommenen durch die Kamerapräsenz (oder gar Regieanweisungen) ebenso inszeniert wie eine Spielfilmaufnahme. Eine Spielfilmaufnahme kann umgekehrt genauso wie eine dokumentarische Aufnahme Aufschluß über den Diskurs einer bestimmten Zeit geben.

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 unterschiedli-

che Filme zusammenfaßt. Da gerade diese Filme, auch für Rosenstone, die für die „ernsthafte“ Geschichtskonstruktion interessantesten Filme sind, halte ich es für notwendig, diese Filme und ihre Qualität positiv genauer zu bestimmen.

Anders als Rosenstone, der seine Einteilung auf der Ebene der genrespezifischen Konstruktion der Filme ansetzt, halte ich es daher 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 fungieren (vgl. Kirchmann 1998:61), 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. Bei der Klassifizierung dieser Bildarten ergab sich eine gewisse Parallele zu der von Charles Sanders Peirce entwickelten Semiotik. Peirce unterscheidet drei grundlegende Kategorien:

„*Erstheit* ist die Weise oder das Element des Seins, durch das jeder Gegenstand so ist, wie er ist, *positiv* und ohne Rücksicht auf alles andere. (...)

Zweitheit ist die Weise oder das Element des Seins, durch die jeder Gegenstand so ist, wie er in einem zweiten Gegenstand ist, unabhängig von einem dritten. (...)

Drittheit ist die Weise oder das Element des Seins, durch die jeder Gegenstand so ist, wie er zu einem zweiten und für einen dritten ist. (Peirce 1986:73f)

Diese Kategorien fußen wesentlich auf der Bestimmung, wie ein Gegenstand zu sich oder einem anderen in Beziehung steht. Ähnlich geht es mir darum, die Weisen zu erfassen, in denen sich die als Beziehung zu Vergangenem begriffene Geschichte in der Filmaufnahme konkretisiert. Ich unterscheide ebenfalls 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. Die Beziehung zu Vergangenem liegt hier in der Geschichte der Filmaufnahme selbst.
- b) Film als Spur. Filmmaterial, welches die Überreste und Erinnerungen dieser 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 Vergangenem 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 Vergangenheit zu rekonstruieren versucht oder dessen Unmöglichkeit reflektiert, sei es durch szenisches Nachstellen oder im Interview mit Experten. Die Beziehung zu Vergangenem liegt hier nicht im Abgebildeten, das Bild leitet sich vielmehr aus der Beziehung ab und verkörpert etwas Vergangenes.

Diese Dreiteilung erfaßt drei Modi, in denen „Geschichte“ auf dem Film gebannt sein kann. Im ersten Fall fungiert der Film als Archiv. Wir sehen, was zu einer anderen Zeit auf Film aufgenommen wurde. Film selbst ist hier ein Artefakt vergangener Zeit, verweist also auf eine Vergangenheit, deren Teil er einmal war, und zu der er eine besondere innere Beziehung unterhält. Isoliert betrachtet sind die Filmbilder unverändert, in Bezug auf das Ganze der Zeit jedoch haben sie sich mit diesem unwiederbringlich verändert und stellen insofern nur eine Beziehung zwischen dem Gegenwärtigen (ihrer Reproduzierbarkeit bzw. Aktualisierung in der Projektion) und dem Vergangenen (der in den Bildern enthaltene Zusammenhang der Aufnahme) dar.

Im zweiten Fall dient Film nicht mehr als materieller Träger über verschiedene Zeiten hinweg. Artefakte und Erinnerungen werden durch den Film lediglich als Spuren zur Geltung gebracht. Die Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit liegt hier nicht in der Geschichte der Aufnahme, sondern der des Aufgenommenen vor und wird genaugenommen im Film erst hergestellt. Das Filminterview ist der Anlaß für den Interviewpartner sich zu erinnern, die Aufnahme der Ruine unter dem Aspekt ihrer Geschichte aktualisiert deren Status als Verweis auf Vergangenes. Auch in einer in der Gegenwart verorteten Spielszene, in der beispielsweise Folteropfer und Täter aufeinandertreffen, wird eine solche Beziehung abgebildet. In diesen Aufnahmen wird etwas Gegenwärtiges auf seine Vergangenheit bezogen.

Das Ableitungsbild stellt eine Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit darin her, daß die Aufnahme das Abgebildete auf ein drittes Vergangenes bezieht. Die Relation zwischen der Gegenwart des Films und dem unwiederbringlich Vergangenem wird also mit Hilfe eines dritten Abgebildeten vermessen und von einem außerhalb des Bildes liegenden Wissen abgeleitet. Eine Nachstellung schafft Bilder, die, in logischer Ableitung von diesem Wissen, zeigen, wie es hätte sein können, müssen oder sollen. Auch eine Expertin leitet ihre Stellungnahme aus ihrem Wissen

über Vergangenes ab. Auch wenn die Ableitung auf ihr vorgängigem Wissen basiert, so kann sie dennoch zu einer neuen Erkenntnis führen.

Wäre im ersten Fall die Filmaufnahme mit einem im Archiv gefundenen Dokument, etwa einer Erbschaftsurkunde, zu vergleichen, so entspricht sie im zweiten Fall einer Statistik der vererbten Gegenstände, die ich aus den im Archiv überlieferten Dokumenten gewinnen kann. Im dritten Fall entsprechen die Aufnahmen der Interpretation der Statistik unter einer spezifischen Fragestellung.

Die drei Modi der geschichtlichen Relationenbildung konkretisieren die „Wahrheit“ ihrer historischen Beziehung auf ganz unterschiedliche Weise. Wenn ein Archivbild etwas zeigt, dann nicht, weil dies logisch so ist oder mit einem externen Wissen übereinstimmt, sondern weil das Gezeigte sich im Moment der Aufnahme so sehen ließ. Es mögen beispielsweise die größten Zweifel am Sinn des mörderischen Tuns eines im Archivbild gezeigten Soldaten bestehen, man kann sich fragen, warum er Soldat war, ob sein Handeln notwendig war, es wird trotz all dieser Zweifel die Sicherheit bestehen, daß er das, was im Bild zu sehen ist, tat, auch wenn dies sich aus einer anderen Perspektive aufgenommen vielleicht anders darstellen würde.⁷

Beim Ableitungsbild hingegen können die größten Zweifel daran gehegt werden, ob das, was gezeigt wird, tatsächlich so geschieht: der Soldat ist nur ein Schauspieler, der Schauspieler tötet nicht wirklich. Das Ableitungsbild folgt, vor dem Hintergrund des Wissens um Vergangenes und der herzustellenden geschichtlichen Beziehung, einer narrativ strukturierten Logik. Weil das Ableitungsbild eine historische Beziehung vermittelt eines abgebildeten Dritten knüpft, kann es mehrere Vergangene Ereignisse zu einem einzigen komprimieren oder aufgrund von Schlußfolgerungen fiktive, aber „glaubwürdige“ Situationen schaffen. Im Extremfall stellt das Ableitungsbild ein in der Gesamtschau narrativ sinnvoll erscheinendes Detail dar, obwohl dieses im Widerspruch zu anderweitig verbürgter Überlieferung steht, ohne dabei der historischen Beziehung, die es verkörpert, untreu zu werden.

Das Spurbild steht zwischen dem Archivbild und dem Ableitungsbild. Wie beim Archivbild besteht eine Gewißheit über das Abgebildete, wie im Ableitungsbild läßt die Spur Zweifel über das vergangene Geschehen offen. Das Spurbild wird zu einem Abbild der Distanz zu Vergangenen. Das Ver-

gangene und die vergangene Zeit hat sich dem Gesicht, der Landschaft, dem Gebäude eingepägt.

Wie im Peirceschen System bilden die drei Kategorien nicht nur Ordinalklassen, sondern auch Kardinalklassen. Es gibt ein archivarisches Verhältnis in der Spur, indem die Zeitzeugen und Ruinen wie die Archivaufnahme für ihre eigene Geschichte stehen, wenn sie in der Aufnahme als Spur aktualisiert sind. Genauso gibt es ein Archiv und eine Spur in der Ableitung, wenn die Schauspielerin sich zur Spur eines archivarischen Wissens, das sie in der Aufnahme verkörpert, macht. Darüber hinaus kann ein Ableitungsbild zu einem Archivbild werden. David Ward Griffith Filmklassiker über den Amerikanischen Bürgerkrieg *The Birth of a Nation* von 1915 zeigt Ableitungsbilder vom Bürgerkrieg, die zu Archivbildern der Zeit der Entstehung des Films geworden sind. Umgekehrt können auch Archivbilder durch die Filmmontage einem Ableitungsbild entsprechen, insofern durch die Zusammenstellung mehrerer Archivbilder ein Zusammenhang entsteht, der sich aus der Beziehung zu Vergangenen und nicht aus der Überlieferung der Filmaufnahme ableitet. Auf die Bedeutung der Montage für die Relationenbildung im Film wird im folgenden Abschnitt eingegangen.

3.3 Bewegungs-Bild und Zeit-Bild

Die vorangehende Unterscheidung ist im wesentlichen auf die einzelnen Filmaufnahmen bezogen. Sie ließe sich sogar auf ein Standbild übertragen. Damit wird sie der besonderen Beschaffenheit der Filmbilder noch nicht gerecht. Auch wenn Film technisch darauf beruht, aus der Abfolge einzelner Standbilder aufgrund der Trägheit der Wahrnehmung des Auges eine Bewegungsillusion 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“ schreibt Gilles Deleuze (Deleuze 1997a:15).

So begründet Deleuze einen Bildbegriff, dessen Bezugsrahmen schwer zu fassen ist. 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.

⁷ Diese „Sicherheit“ schließt selbstverständlich die „Zweifel“ bei der im kritischen Umgang mit Quellen üblichen Prüfung einer Aufnahme auf mögliche Manipulationen nicht aus.

Im Film tritt somit als entscheidende Komponente der Bildfluß und damit die Montage hinzu: innerhalb der Aufnahme durch die Anordnung der einzelnen Bildbestandteile und deren Zusammenspiel mit Kamerabewegung und Schärfentiefe sowie zwischen den Aufnahmen durch die Anordnung ihrer Abfolge. Die Montage ist damit ein untrennbarer Bestandteil der Filmbilder und wesentlich für die Konstruktion von Geschichte im Film.

Auf dieses Moment rekurriert auch Rosenstone, wenn er „Geschichte als Experiment“ durch den Bruch mit den Konventionen des „Dramas“, welches die Geschichtskonstruktion dem narrativen Schema Hollywoods unterwirft, definiert. Er argumentiert dabei letztlich auf der Ebene der Narration. Demgegenüber setzt Deleuze bereits früher an. Er entwirft eine Taxonomie der kinematographischen Bilder und Zeichen, welche der Film hervorbringt. Damit „setzt Deleuze einer Konzeption Widerstand entgegen, die darauf hinausläuft, den Film linguistischen oder semiologischen Begriffen zu unterwerfen“, wie Hans-Joachim Lenger herausstellt (Lenger 2003:12). 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“ (Deleuze 1997b:42).

Deleuze will weder eine Filmgeschichte, noch eine Filmtheorie liefern. Seine Auseinandersetzung mit Film dient ihm vielmehr zu einer historisch verorteten Beleuchtung der Beziehung zwischen Bildern und Denken. Ausgangspunkt ist dafür ein philosophischer Bildbegriff, den er Henri Bergson entlehnt. Ihm schreibt er die Entdeckung des Filmbildes noch vor der Erfindung des Kinos zu (vgl. Deleuze 1997a:15). Analog zu Kirchmanns Medienbegriff als polymodale Struktur zur kollektiven Weltaneignung extrapoliert Deleuze nicht aus der physikalischen Beschaffenheit und ästhetischen Gestaltung von Filmen seine Kategorien, sondern betrachtet die Filmbilder in einem Sinne, der Kirchmanns Begriff der Konkretion medialer Strukturen entspricht.

So bezieht Deleuze den Bewegungsbegriff und mit ihm den Bildbegriff auf verschiedene Verfahren der Wissenskonstruktion. „Für die Antike verweist die Bewegung auf intelligible Elemente: Formen oder Ideen, die selbst ewig und unbeweglich sind.“ (Deleuze 1997a:16) Bewegung bildet sich zwischen Posen, der Übergang von einer Pose zur anderen ist für Wissenschaft wie Kunst ohne Interesse. Dieses Verhältnis wandelt sich in der Neuzeit einschneidend: „Die wissenschaftliche Revolution der Neuzeit bestand darin,

die Bewegung nicht mehr auf herausgehobene Momente, sondern auf jeden beliebigen Moment zu beziehen.“ (Deleuze 1997a:17) An die Stelle transzendentaler Formelemente (Posen) treten immanente materielle Elemente (Schnitte). „Statt einer intelligiblen Synthese wurde eine sinnlich anschauliche Analyse der Bewegung vorgenommen.“ (Deleuze 1997a:17) Bergson schreibt, „daß die moderne Wissenschaft vorzüglich durch ihr Streben definiert werden muß, die Zeit als unabhängige Variable zu fassen.“ (Bergson 1921:339)

In dieser Fluchtlinie erscheint die Kamera „als ein verallgemeinertes Äquivalent der Fortbewegungen.“ (Deleuze 1997a:17) An Sergeij Eisensteins Schnitttechnik etwa interessiert Deleuze der sich darin manifestierende

„Unterschied zwischen einer neuzeitlichen Dialektik, auf die Eisenstein sich beruft, und der antiken Dialektik. Diese ist die Ordnung transzendenter Formen, die sich in einer Bewegung aktualisieren, jene dagegen die Produktion und Konfrontation singulärer, bewegungsimmanner Punkte. Diese Produktion von Singularitäten (der qualitative Sprung) vollzieht sich nun über die Akkumulation des Gewöhnlichen (quantitativer Prozeß), so daß das Singuläre dem Beliebigen entnommen wird“ (Deleuze 1997a:19).

So kann er den Film definieren „als ein System, das die Bewegung reproduziert, indem es sie auf den beliebigen Moment bezieht“ (Deleuze 1997a:19). Das läßt dem Film eine privilegierte Rolle zukommen.

„Wenn man die Bewegung auf beliebige Momente bezieht, muß man dazu fähig sein, die Hervorbringungen des Neuen zu denken, das heißt des Herausgehobenen und Singulären, in welchem Moment auch immer. Das ist eine totale Umkehr der Philosophie“ (Deleuze 1997a:21).

Dies führt bei Deleuze zu einer Sicht des Films, die er bei Bergson zwar angelegt, aber noch nicht konsequent entwickelt sieht.⁸ Film „ist nicht mehr eine perfektionierte Apparatur für eine sehr alte Illusion, vielmehr zu perfektionierendes Werkzeug der neuen Wirklichkeit“ (Deleuze 1997a:21). Bereits vor diesem Hintergrund liegt die Bedeutung von Deleuze für meine Untersuchung der Möglichkeit, Film als Werkzeug der historischen Forschung einzusetzen, auf der Hand.

Film wird zum Spiegel eines Wandels im Denken der Moderne.

„With respect to our recent history, Deleuze argues, the development of cinema provides a privileged site for comprehending a

⁸ Tatsächlich formuliert Deleuze eine gänzlich andere Position zum Film als Bergson, wie Guy Fihman nachweist. Vgl. Fihman (1997): Bergson, Deleuze und das Kino, S. 74ff.

decisive shift in strategies of signification, understanding, and belief that is no less true for aesthetic thinking than it is for philosophical and scientific thinking.“ (Rodowick 1997:5f)

Diese These von der privilegierten Stellung des Kinos für das Verständnis einer entscheidenden Veränderung in Strategien der Signifikation, des Verstehens und Denkens macht eine Beschäftigung mit Deleuze besonders interessant für die Frage nach den Möglichkeiten der Geschichtskonstruktion im Film. Seine Untersuchung bietet Ansatzpunkte, um die filmische Forschung als geeignetes Instrument der Herstellung einer Beziehung zu Vergangenheitem und damit von Bedeutung zu fundieren, insofern es ihm gelingt, die Eigenschaften der Filmbilder als paradigmatisches Erkenntnismodell zu bestimmen.

Deleuze unterscheidet zwei grundsätzlich verschiedene Filmbilder, das Bewegungs-Bild und das Zeit-Bild, denen jeweils eine eigene Taxonomie entspricht. Beiden zugrunde liegt ein spezieller Zeitbegriff, der an Henri Bergson anknüpft und auf dessen Implikationen für einen Geschichtsbegriff in Kapitel 6 eingegangen wird. An dieser Stelle geht es zunächst nur darum, die beiden Bildarten von ihrer formalen Seite her zu bestimmen.

Kennzeichnend für das Bewegungs-Bild sind laut Deleuze rationale Schnitte, was man, wie D. N. Rodowick herausstellt, 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. „Time is measured only dynamically, as a process of action and reaction rebounding across contiguous spaces through match-cutting.“ (Rodowick 1997:3) Das Bewegungs-Bild stellt Zeit damit nur indirekt als Maß einer Bewegung dar.

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 (vgl. Deleuze 1997a:221).

Das Bewegungs-Bild konstituiert zwei Prozesse.

„Einerseits drückt das Bewegungs-Bild ein sich veränderndes Ganzes aus und stellt sich zwischen die Gegenstände; insoweit haben wir es mit einem *Differenzierungsprozeß* zu tun. (...) Andererseits enthält das Bewegungs-Bild Intervalle: bezieht man es auf ein Intervall, dann erscheinen unterschiedene Bildarten und gemeinsam mit ihnen Zeichen, aus denen sie sich zusammensetzen (...) In diesem Fall haben wir es mit einem *Spezifizierungsprozeß* zu tun. Unter dem doppelten Aspekt der Spezifizierung und Differenzierung bilden diese Bestandteile des Bewegungs-Bildes eine Zeichen-Materie“ (Deleuze 1997b:45f).

Der Differenzierungsprozeß stellt die Veränderung des Ganzen wie der einzelnen Gegenstände im Laufe der Zeit dar, insofern das Ganze sich beständig in die Gegenstände teilt und sie wieder zusammenfügt, sich damit aber alles verändert. Der Spezifizierungsprozeß stellt die Elemente des Reaktionsschemas innerhalb eines Intervalls dar, indem er ein Intervall als die Verkoppelung von Wahrnehmungsbild, Affektbild und Aktionsbild erscheinen läßt. Aus dieser produktiven Anordnung der Bilder entsteht die Zeichen-Materie derer sich die Sprache für die Konstituierung der Narration bemächtigen kann. Diese Materie ist keine Sprache:

„Weder geht es um Äußerungen noch um Aussagen, wohl aber um *Aussagbares*. (...) [D]ie Sprache (langue) existiert lediglich als Reaktion auf eine *nicht-sprachliche Materie*, die sie transformiert. Aus diesem Grund sind die Aussagen, ist die Erzählhandlung keine Gegebenheit der sichtbaren Bilder, sondern eine Konsequenz, die von dieser Reaktion herrührt“ (Deleuze 1997b:46f).

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

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 Kinematogra-

phien 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.“ (Deleuze 1997b:37) Das Zeit-Bild hebt das Bewegungs-Bild also in sich auf.⁹

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.

„Once chronology is pulverized, time is fragmented like so many facets of a shattered crystal. The chronological continuum is flayed, shaving past, present, and future into distinct series, discontinuous and incommensurable.“ (Rodowick 1997:4)

Während das Bewegungs-Bild auf eine narrative Struktur wie die des Aktionsbildes angewiesen ist, um Zeitlichkeit als Maß der Bewegung darzustellen, gelingt es dem Zeit-Bild, auf der Grundlage von Opto- und Sono-Zeichen „die Zeit und das Denken wahrnehmbar, visuell und akustisch erfahrbar“ (Deleuze 1997b:32) zu machen und sich aus dem Dualismus von Signifikant und Signifikat zu befreien. Zeit leitet sich nun nicht mehr von einer Bewegung ab, sondern eine abweichende Bewegung entsteht aus der Zeit. Weder repräsentiert eine Bewegung die Zeit, noch die Zeit eine Bewegung, sondern beide stehen für sich und in einem inkommensurablen Verhältnis zueinander.

Der Schnitt wird damit irrational.

„According to the mathematical definition, the interval dividing segmentations of space is now autonomous and irreducible; it no longer forms a part of any segment as the ending of one and the beginning of another.“ (Rodowick 1997:5)

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 ?‘)“ (Deleuze 1997b:348).

Verdeutlichen läßt sich die Veränderung an Chris Markers *La Jetée* (1962), der in einer nahen Zukunft spielt, in der ein Kriegsgefangener nach einem Atomschlag in einem Experiment auf Zeitreise geschickt wird, 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.

Wie Lenger feststellt, „entspricht das Zeit-Bild [zwar] einer Bewegung, doch nur, indem es sich in Bewegungen freisetzt, die keiner konsekutiven Bewegungs-Anordnung mehr folgen“ (Lenger 2003:56). Der Raum ist nicht mehr totalisierbar zu einem organischen Bild des Ganzen. „Inside and outside, mind and body, mental and physical, imaginary and real are no longer decidable qualities.“ (Rodowick 1997:5) Eine ähnliche Form der Auflösung raum-zeitlicher Kontinuität läßt sich, wie ich zeigen werde, auch in dem im folgenden Kapitel vorgestellten Film *Die Patriotin* von Alexander Kluge feststellen.

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.“ (Deleuze 1997b:108) Aktuelles und virtuelles Bild sind dabei verschiedenartig, aber ununterscheidbar. Verschiedenartig, insofern Reales und Imaginäres nicht miteinander zu vermengen sind, dies wäre in Anschluß an Bergson ein „simpler Tatsachenirrtum“. 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“ (Deleuze 1997b:96f). Deleuze bezeichnet dies in Anlehnung an Bergson als „objektive Illusion“.

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.“ (Deleuze 1997b:97)

Deleuze betrachtet das Kristallbild als „kleinsten Kreislauf“, der eine „innere Grenze“ all jener immer größeren Kreisläufe bildet, „die ein gegenwärtiges Bild mit Erinnerungsbildern, Traumbildern und Welt-Bildern

⁹ 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 (Vgl. Kapitel 6).

verbinden können“ (Deleuze 1997b:95), um die Bilder, die der Film präsentiert, mit einer Welt zu umgeben.

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 sensorischen Bandes. 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 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.

Damit eröffnet Deleuze einerseits die Möglichkeit, einen historisch forschenden Film anhand der dem Film eigenen Mittel zu begründen, ohne ihn sogleich am Maßstab der Narration zu messen. Seine philosophische Lesart des Kinos befreit den Blick auf Film von der Begrenzung auf die Problematik der Darstellung. Andererseits liefert dieser Ansatz gerade deshalb wenig Mittel für eine konkrete Filmanalyse. Deleuze geht es weder um Geschichte noch um Geschichten, seine Taxonomie ordnet die Filme wie chemische Elemente in einem Periodensystem. Für dessen Ordnung ist die innere Beschaffenheit der Elemente zwar entscheidend, über die für ihre Untersuchung entscheidenden Bedingungen und Orte ihrer konkreten Erscheinung in der Welt ist damit jedoch noch nicht viel gesagt. In diesem Sinne bietet auch Deleuze' Taxonomie kein Analyseraster, mit dem ein beliebiger Film einfach zu untersuchen wäre. Darum werde ich mich im folgenden Kapitel der *Patriotin* von Alexander Kluge über eine eher klassische Filmanalyse, die Film als Narration auffaßt, nähern und deren Befund mit den von Deleuze gebildeten Begriffen kontrastieren. Im 6. Kapitel greife ich Deleuze' Konzeption dann wieder auf, um ein Modell der Geschichtsform im Film zu skizzieren.

4 Geschichte und Eigensinn: Die Patriotin

Die Patriotin (1979) von Alexander Kluge ist eine der avancierten Forschungen über die Konstruktion von Geschichte im Film. Mit rund zwei Stunden Spieldauer ein abendfüllendes Werk, wird *Die Patriotin* immer wieder zitiert, wenn es um die filmische Bearbeitung von Vergangenheit geht. Rainer Rother betrachtet den Film als ästhetische Reflexion von Geschichtsschreibung, wobei er ein besonderes Augenmerk auf Kluges Bearbeitung des Verhältnisses von Genese und Resultat der Historie legt (Rother 1990:66). Robert A. Rosenstone untersucht in *Visions of the Past* die speziellen Fähigkeiten von Filmen in Bezug auf die Geschichtsschreibung und nimmt *Die Patriotin* als Beispiel. Als dessen besondere Qualität streicht er heraus, daß der Film die Frage nach dem Wesen der historischen Forschung selbst stelle (Rosenstone 1995b:239). Auch Eric L. Santner würdigt „the rich analytical insight into the historical processes of modernization offered by Kluge's work“ (Santner 1990:155). Susan Dermody sieht in dem Film „a series of propositions about history, German history, wartime experience, and the proper way to dig back out the history-from-below (...) the history in the millions of heads down onto which the bombs dropped“ (Dermody 1995:306), interessiert sich dabei aber vor allem für den Sprachmodus des Kommentars im Film.

Anton Kaes wählt *Die Patriotin* als einen von fünf Filmen, anhand derer er die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit im deutschen Kino diskutiert (Kaes 1989). Thomas Elsaesser reiht *Die Patriotin* wie Kaes in eine Serie von Filmen der späten 70er und frühen 80er Jahre ein, die er als eine Antwort auf den Erfolg der US-Fernsehserie *Holocaust* sieht: „While some felt perturbed that a Hollywood soap opera on the German subject should have moved millions to tears when their own films had been ignored, others felt roused to respond to the challenge.“ (Elsaesser 1996:159)

Die Patriotin behandelt nicht einfach ein historisches Thema, sondern nimmt eine forschende Haltung ein, mit der die filmische Beziehung zur Vergangenheit selbst reflektiert wird. Anhand des Films soll im folgenden entfaltet werden, welche Möglichkeiten eine Beschäftigung mit Geschichte im Film eröffnet und welche Probleme dies mit sich bringt. Dazu werde ich zunächst auf den Autor und den Entstehungszusammenhang des Films eingehen und dann die Elemente des filmischen Diskurses vorstellen. Damit soll ein grundlegendes Verständnis des Films und seines Konstruktionsprinzips vermittelt werden. Auf dieser Basis läßt sich die von Kluge im Film vertretene Vorstellung von Geschichte herausarbeiten. Eine genauere Analyse der Spezifik filmischer Geschichtskonstruktion bleibt dem nachfolgenden 5. Kapitel vorbehalten.

4.1 Autor und Zeitkontext

Alexander Kluge (Jahrgang 1932) gehört als Mitinitiator des Oberhausener Manifestes (1962) zu den Wegbereitern des „Neuen Deutschen Films“, jener Sammelbezeichnung, die als Markennamen für den westdeutschen Autorenfilm fungiert. Damit ist keine genau zu fassende „Schule“ bezeichnet, sondern eine Reihe ganz unterschiedlicher Regisseure mit eigener „Handschrift“, die sich in der Einsicht trafen, für die Umsetzung ihrer Filmprojekte veränderte Produktionsbedingungen schaffen zu müssen. Die Forderung nach einer staatlichen Filmförderung und die Zusammenfassung der Autoren-, Regie- und Produzentenfunktion, um eine gewisse Unabhängigkeit vom Unterhaltungsmarkt zu erlangen, waren die wichtigsten Ziele dieser Gruppe (Eder und Kluge 1980:85ff, 101ff).

Kluge ist in diesem Rahmen nicht nur mit seinen Filmen hervorgetreten, sondern auch mit strategischen Eingriffen in die Filmpolitik und -wirtschaft, so zum Beispiel als Gründer der Fernsehproduktionsgesellschaft DCTP, die Programmplätze im privaten Fernsehen besetzt, oder als Initiator von gemeinschaftlichen Filmproduktionen wie *Deutschland im Herbst* (1978). Auch *Die Patriotin* war ursprünglich als Kollektivprodukt in Folge dieses Filmes geplant, es kam jedoch nur zu einem Beitrag von Margarethe von Trotta, die eine Episode beisteuerte (vgl. Kluge 1979:23).

Im Bereich der Wissenschaft und Theoriebildung ist Kluge ebenfalls aktiv. So gründete und leitete er das 1962 im Auftrag der Oberhausener Gruppe ins Leben gerufene „Institut für Filmgestaltung Ulm“ mit Edgar Reitz und Detten Schleiermacher (Eder und Kluge 1980:5, Anm. 1). Gemeinsam mit Oskar Negt verfaßte er *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972) und *Geschichte und Eigensinn* (1981). Darüber hinaus veröffentlichte er zahlreiche Textsammlungen und Aufsätze in Zeitschriften. Für sein literarisches Werk erhielt er 2003 den Büchnerpreis. Für diese Arbeit besonders relevant ist das „Buch zum Film“ (Kluge 1979), welches neben der kompletten Text- und Szenenliste zum größeren Teil aus 340 Seiten Materialien in Form von Kurzerzählungen, Notizen, Dokumenten und Auszügen aus dem vorläufigen, damals noch unveröffentlichten Manuskript zu *Geschichte und Eigensinn* besteht, die auf unterschiedliche Weise mit dem Film verbunden sind.

Aufgrund der Vielfalt der verwendeten Formen und Medien, und vor allem ihrer engen Verschränkung durch ein dichtes Netz von Rückbezügen, läßt sich bei Kluges Werk von einer Inter- oder Transmedialität sprechen. So können seine Filme, prosaischen und philosophischen Texte wechselseitig als Erläuterungen und Fortführungen begriffen werden. Auch unter die-

sem Aspekt kann Kluges Ansatz als wegweisend für eine mögliche Integration von Film in den Kanon der historischen Wissenschaft gelten.

Die Patriotin steht im Kontext einer ganzen Reihe von Filmen und Büchern, die sich mit der deutschen Vergangenheit und Identität befassen. „Thinking about Germany became fashionable“ (Kaes 1989:129, vgl. Anm. 58) stellt Anton Kaes dazu fest. Hans Jürgen Syberberg, Rainer Werner Fassbinder, Helma Sanders-Brahms, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz und andere produzierten Filme zum Thema und geben Thomas Elsaesser den Anlaß zur Bemerkung, damit sei das Schicksal des Neuen Deutschen Films besiegelt und seine Identität fixiert „... by brooding ruminations about national history and identity.“ (Elsaesser 1996:159)

Zeitlich liegt Kluges Film zwischen der „Faschismusdebatte“ der 1970er Jahre, in der es um die „Intentionalität“ oder „Funktionalität“ des Faschismus ging und dem „Historikerstreit“ von 1986, der sich an dem Vorwurf von Jürgen Habermas an Ernst Nolte und Andreas Hillgruber entzündete, die Relativierung und Normalisierung des Nationalsozialismus zu betreiben, indem sie das NS-Lagersystem und die Judenvernichtung mit dem sowjetischen Gulag gleichsetzten. Elsaesser betrachtet diese Position als die Kehrseite des unter deutschen Historikerinnen verbreiteten Versuchs, „to keep distinct the representation of the ‚Third Reich‘ from the representation of the Holocaust.“ (Elsaesser 1996:155) Eine Trennung, die auch Kluge vornimmt, was den Film in einem problematischen Licht erscheinen läßt.

„Given the present danger of interested parties wanting to re-write German history in order to relativize the crimes of the past, Kluge’s film suddenly seems rather problematic. The Germans are shown throughout his film as victims of crimes perpetrated against them“. (Kaes 1989:132)

Indem für Kluge ein deutscher Patriotismus sich – wie es im Filmkommentar heißt – durch Anteilnahme „an allen Toten des Reiches“ (50)¹⁰ auszeichnet und Deutsche in seinem Film nur als Opfer der an ihnen verübten „Verbrechen“ dargestellt werden, die Shoah aber komplett ausgeblendet bleibt, ist *Die Patriotin* Ausdruck einer Zeit, in der eine Auffassung des Nationalsozialismus als „Klassenkampf von oben“ für dessen Rezeption in der Linken bestimmend war. Zugleich drückt sich darin die Schwierigkeit aus, in die sich begibt, wer aus einer gesellschaftskritischen Perspektive einen deutschen Patriotismus begründen will. Durch die Formulierung

¹⁰ Hier und im Folgenden beziehen sich alle Seitenzahlen im Text in Klammern ohne Autorennamen auf das Drehbuch zu *Die Patriotin*, abgedruckt in Alexander Kluge (1979): *Die Patriotin*, a.a.O.

eines solchen Projektes kann der Film durchaus als ein Vorbote des Historikerstreits von 1986-89 und der „Walser-Rede“ von 1998 betrachtet werden. Kluges Positionierung ist um so deutlicher, als in die Produktionszeit von *Die Patriotin* die viel beachtete Ausstrahlung der US-Miniserie *Holocaust* (1978) im deutschen Fernsehen fiel. Die Problematik seiner deutschen Antwort auf Hollywood kann an dieser Stelle jedoch nicht weiter diskutiert werden, ohne den Rahmen der Arbeit zu sprengen.

4.2 Elemente des filmischen Diskurses

Die Patriotin fällt aus dem Rahmen gewohnter Erzählmuster. Spiel- und Dokumentarszenen vermischen sich, der Erzählfluß wird immer wieder gebrochen, ohne daß der formale Eindruck eines Experimentalfilms entsteht. Diese für Kluge typische Erzählweise kann im Sinne Deleuze' als eine Variante des Zeit-Bildes betrachtet werden. Sie soll im folgenden anhand der Eingangssequenz des Films und wo nötig ergänzt um weitere Szenen erörtert werden. Der Film wird im Buch zum Film von Kluge in zwölf Sequenzen aufgeteilt. Davon lassen sich die ersten beiden (zusammen ca. 16 Minuten) als eine Art Exposition betrachten, in der die Protagonistinnen und ihre Problemstellung vorgestellt werden.

4.2.1 Arbeiten mit disparatem Material

Bereits in der ca. 6 Minuten langen Eingangssequenz durchheilt Kluge im *par force*-Ritt die Jahrhunderte. Einem Bild der Geschichtslehrerin Gabi Teichert folgt ein Toter Ulan, ein Schlachtfeld des 18. oder 19. Jh., darauf eine Fliegerabwehrkanone aus dem II. Weltkrieg (Szenen 2 und 3, S. 50f). Auf fast zeitlose Landschaftsaufnahmen der 1970er Jahre folgen Bilder der Gefangenen aus Stalingrad (58). Es gibt keine zeitliche Achse, entlang derer die Bilder sich ordnen, nicht einmal im Drehbuch ist deren zeitliche Verortung immer gegeben: „Entweder ist es die Zeit des 7jährigen Krieges oder in den Befreiungskriegen...“ (51).

Auch die Herkunft der Aufnahmen ist höchst unterschiedlich. Spielszenen (Gabi Teichert) werden mit Dokumentaraufnahmen (Landschaften) und Ausschnitten aus Dokumentarfilmen beziehungsweise Wochenschauen (Stalingrad) und Historienfilmen (Schlachtfeld) gemischt. Im weiteren Verlauf des Filmes wird die Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilm vollends verwischt (siehe Abschnitt 4.2.3). Neben Aufnahmen bewegter Szenen treten Gemälde (z. B. in Szene 4 von Caspar David Friedrich, 53f.), Trickaufnahmen (Erdkugel mit Mond, 53) und Texttafeln (Gabi Teichert, das Knie 50, 52).

Es werden somit Aufnahmen mit Archiv-, Spuren- oder Ableitungsschaarakter miteinander vermischt. Auch die technische Beschaffenheit der Bilder, mal scharf, mal unscharf und schummrig, mal schwarz/weiß mal farbig, ist bewußt unterschiedlich. Das Drehbuch sieht beispielsweise für die Gestaltung der Schlachtszene vor: „das Ganze dämmerig, unirdisch, aber Licht vom Horizont“ (51) und plant in Szene 4 einen Farbwechsel ein (54).

Die unterschiedliche technische, formale und inhaltliche Qualität der Bilder läßt sie tendenziell visuell auseinanderfallen. Sie nehmen die Gestalt von Elementen, in sich geschlossenen Einheiten, an, die sich in irrationalen Schnitten aneinanderreihen, wie Bausteine aufeinander getürmt werden. Der Ton übernimmt demgegenüber eine überwiegend verbindende Funktion. Dazu trennt er sich über weite Strecken vom Bild, fast nur in den Dialogszenen läuft er synchron zum Bild.

Trotz seiner bindenden Funktion ist der Ton eine komplexe Collage aus Kommentar, Musik und O-Tönen, die sich zu den Bildern zum Teil erläuternd, zum Teil kontrastierend verhält. So wirkt der Ton in der zweiten Szene, nach dem in der ersten Gabi Teichert bereits mit einer Texttafel als Geschichtslehrerin vorgestellt wurde und nun im Bild erscheint, erläuternd und in der Dopplung fast albern: „Gabi Teichert, Geschichtslehrerin in Hessen ...“, deutet dann aber etwas in das Bild, das man dem Gesicht wohl kaum ablesen kann „... eine Patriotin, d. h. sie nimmt Anteil an allen Toten des Reiches“ (50). Diese Toten werden erst in der nächsten Szene auf dem Schlachtfeld gezeigt, die so über den Ton angebunden wurde.

Edgar Reitz, Alexander Kluge und Wilfried Reinke schreiben zur Verwendung des Kommentars im Spielfilm:

„Die Wahrnehmung von Handlung ist jeweils anders, ob man sie durch Kommentar oder im Bild beschreibt. Durch die doppelstufige Beschreibung kann eine Intensivierung und wechselseitige Verfremdung erreicht werden, die sowohl den sprachlichen wie den bildlichen Ausdruck erst bemerkbar macht.“ (Reitz, Kluge et al. 1980 (1965):19)

Bild und Ton können in den Begriffen von Deleuze als Opto- und Sonozeichen aufgefaßt werden, die in der *Patriotin* in irrationalen Schnitten zu einem Zeit-Bild zusammengefügt werden. Der Film folgt keiner Chronologie, vielmehr interagieren Bilder und Töne aus unterschiedlichen Zeiten, als ob sie an einem Punkt zusammengezogen wären.

4.2.2 Die Protagonisten: Frau Teichert und das Knie

Ebenso disparat wie das Material sind die beiden Protagonisten des Films: Die fiktive Geschichtslehrerin Gabi Teichert, gespielt von der Schauspielerin Hannelore Hoger, und ein auf seltsame Weise sprechendes Knie, das aus dem *off* spricht.

Gabi Teichert durchstreift die hessische (Schul- und Stadt-)Landschaft auf der Suche nach einem Ausweg aus der Deutschen Geschichte. „Es ist nämlich schwer, deutsche Geschichte in eine patriotische Fassung zu bringen.“ (59) Sie wird in der bereits geschilderten Weise zu Beginn des Films als Geschichtslehrerin und Patriotin vorgestellt. Da die Texttafel von „Hannelore Hoger als Geschichtslehrerin Gabi Teichert“ spricht, wird unmißverständlich deutlich gemacht, daß es sich um eine fiktive Person handelt. Danach verschwindet sie für den Rest der Sequenz von der Bildfläche, um zu Beginn der zweiten Sequenz erneut zu erscheinen.

Hier wird im Kommentar ohne Umschweife das Grundmotiv ihres weiteren Handelns im Film benannt: Das Ausgangsmaterial für den Geschichtsunterricht zu verbessern, um die deutsche Geschichte in eine patriotische Fassung zu bringen (59). Im Bild sehen wir daraufhin ihre skurril und naiv anmutende Suche nach diesem Material. Mit dem Spaten gräbt sie nächtens in einer Senke, am Fernrohr beobachtet sie die Sterne. Es folgt, wie eine Illustration des noch unverbundenen Ausgangsmaterials, eine Serie von Alltagsmotiven. Eine Fabrik bei Nacht, ein brennendes Hochhaus, eine Pfütze, eine Flußlandschaft mit Windmühle, abgeschlossen von einem militärischen Motiv, Panzer und ein Kraftfahrzeug für Verwundete, und anschließend einer Nachtaufnahme von Gabi Teichert, die zwischen Lachen und ernstem Blick schwankt (60ff).

Bereits in dieser Szenenfolge deutet sich ihre Verfahrensweise an, die einer Kette umherirrender Suchbewegungen entspricht. Es geht darum, nicht die banalste Begebenheit, den kleinsten Wunsch verloren zu geben und so eine größtmögliche Reibungsfläche zur Realität zu schaffen. Je konkreter, handfester ein Relikt, um so besser. Und vor diesem unüberschaubaren Berg an Fakten gilt es, sich in experimenteller Bastelarbeit auf die Suche zu begeben, immer neue Konstellationen auszuprobieren, sich auch körperlich der Geschichte auszusetzen.

Das nur auf der Tonebene vorhandene sprechende Knie wird gleich nach Gabi Teichert in der vierten Szene eingeführt und beherrscht von da ab den Rest der ersten Sequenz. Nachdem die Kommentatorenstimme (des Filmautors Alexander Kluge) bereits bei der Vorstellung Gabi Teicherts zu hören war, erscheint zu Beginn der vierten Szene der Zwischentitel „Das Knie“ und die Stimme trägt, ohne den Autor preiszugeben, Christian Mor-

gensterns groteskes Gedicht vom um die Welt ziehenden Knie eines erschossenen Soldaten vor. Unterlegt von historischen und aktuellen Bildern, unter anderem dem Gemälde *Eiche im Tauwetter* von Caspar David Friedrich, der Siegesfeier nach Sedan, Soldaten auf einer schneebedeckten Dorfstraße in Rußland, Totenvögel auf Bäumen eines Märchenwaldes, Landschaftsaufnahmen eines Ackers und einer Burg, spricht dieselbe Stimme nun als Knie des Obergefreiten Wieland, erschossen in Stalingrad im Nordkessel am 29. Januar 1943 (52ff).

Damit ist eine bis zum Ende fortdauernde Verwirrung gestiftet. Handelt es sich bereits vom ersten Wort an um das sprechende Knie, oder ist die Bilder kommentierende, Gedichte vortragende Stimme die des impliziten Autors? In der veröffentlichten Textliste wird zwischen Kommentar und Knie unterschieden, beim Zuschauen erschließt sich dies wohl kaum.

Das Knie markiert einen Sprechort, der zugleich außerhalb des fiktionalen Raumes liegt und dennoch von der Geschichte aus spricht, im Namen der Toten die Lebenden kritisiert. Es durchheilt die Geschichte, wie Gabi Teichert auf der Suche nach einem Ausweg, einem Weg, um „der Geschichte, die uns alle umbringen wird - [zu] entkommen“ (58).

Wie Anton Kaes bemerkt, ist in der konventionellen narrativen Struktur ein sprechendes Knie Sache der Märchen, naiv, schräg, dumm. In Kluges Film aber verkörpert es eine zentrale Kategorie, den Zusammenhang, die (Film)Montage.

„The knee, anatomically nothing more than a joint that makes movement possible, can in this context also be read literally, as a concrete image for the ‚between.‘ It functions here as an allegory for montage and *Zusammenhang* (...) the knee as commentator mediates between the past and the present, the dead and the living, memory and anticipation, the dream world of history and the waking world of the moment.“ (Kaes 1989:113)

In Anspielung an diese Funktion spricht das Knie bei seinem ersten Auftreten davon, daß von den Wünschen, Gliedern, usw. des Obergefreiten „nichts anderes übrig ist als das: Ich, das Knie“ (55). In der Abschlußsequenz sagt es dazu: „ich bin nicht der Unterschenkel und ich bin nicht der Oberschenkel, die sind umgekommen, sondern *das Dazwischen*“ (171). Nicht von ungefähr benennt Kluge seine Cutterin Beate Mainka-Jellinghaus, „die in der Montage Mitautorin ist“, als die Erfinderin des Knies (Kluge 1979:23).

Rother resümiert die Funktion der beiden ungleichen Protagonisten als Verkörperung von Formen der Geschichtserkenntnis:

„Zwei Formen der eingeschränkten Geschichtserkenntnis gerinnen in Alexander Kluges Film zu Figuren: Die einer Gegenwart,

die sich in keiner Vergangenheit erkennen kann und die einer Vergangenheit, die sich in der Gegenwart nicht vollendet sieht und daher tot bleibt.“ (Rother 1990:86)

In dem Dreiecksverhältnis von Kommentar (Knie), Gabi Teichert und Zuschauer schafft der Kommentar für den Zuschauer „the sense that there is an authority present who has arranged the images and stories in a definite, often ironic way.“ (Kaes 1989:115) und schafft damit eine Distanz zum fiktionalen Raum, die eine Identifikation des Zuschauers unterminiert.

Die körperlose männliche Stimme spricht meist für die weibliche Figur der Gabi Teichert, deren Handlungen im Kontrast dazu eher naiv und kindlich wirken. Der Zuschauer kann sich der Figur leicht überlegen fühlen. Dies regt die Beteiligung des Zuschauers am Filmprozeß an, gibt aber auch Anlaß für eine Kritik aus feministischer Perspektive, eine patriarchale Rollenzuweisung zu reproduzieren. So merkt Miriam Hansen an, daß es zu einer geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung kommt: „a male voice – that of the filmmaker himself – speaks a female figure“ (Hansen 1983:66) und B. Ruby Rich weist auf den patriarchalen autoritären Charakter des Kluge typischen voice-over Kommentars hin: „Kluge’s disembodied voice clearly assumes the position of authority and shapes the film according to its maxims.“ (Rich 1983:36)

4.2.3 Fakten und Gefühle:

Das Eindringen der Fiktion in den dokumentarischen Raum

In der dritten Sequenz des Filmes kommt ein weiteres Element von Kluges Vorgehen zum Tragen. Die eingangs bereits als fiktive Figur markierte Lehrerin Gabi Teichert besucht den SPD-Parteitag in Hamburg und verwickelt die nichtsahnenden tatsächlichen Delegierten in Gespräche über deutsche Geschichte und ihren Anteil daran. Kluge berichtet davon, daß diese Szene aus der Dynamik eines Parteitagsbesuchs für das *Deutschland im Herbst* (1978) Projekt spontan entstand und alle übrigen Teile des Films Konsequenzen dieses Ansatzes seien (vgl. Kluge 1979:284f). Er verwischt bewußt die Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation.

Kluge wehrt sich gegen den

„Scheingegenstand von Dokumentation und Inszenierung. Dokumentation allein schneidet Zusammenhang ab: Es gibt nichts Objektives ohne die Gefühle, Handlungen, Wünsche, d.h. Augen und Sinne von Menschen, die handeln. Ich habe nie verstanden, warum man die Darstellung solcher Handlungen (meist müssen sie inszeniert werden) Fiktion, fiction-Film, nennt. Es ist aber auch Ideologie, daß einzelne Personen die Geschichte machen könnten. Deshalb gelingt keine Erzählung ohne ein gewisses

Maß an authentischem Material, also Dokumentation. Sie gibt den Augen und Sinnen sozusagen den Kammerton A: wirkliche Verhältnisse klären den Blick für die Handlung.“ (Kluge 1979:41)

Der gewählten Mischform „liegt eine bestimmte Vorstellung von Realismus zugrunde (...) Fakten allein sind nicht wirklich, Wünsche nur für sich auch nicht. (...) Wahr ist der Kontrast, die Vielgestaltigkeit.“ (Kluge 1980:7) Der Kontrast zwischen Spiel und Dokumentation bewirkt für beide Elemente eine veränderte Wahrnehmung. Die fiktionale Figur Gabi Teichert unterminiert das Parteitagsspektakel, läßt dessen Inszenierung hervortreten, und schafft, wie Kaes bemerkt, „a critical perspective *within* the scene (not, as usual, by juxtaposition or commentary).“ (Kaes 1989:120) Gleichzeitig bestärkt das dokumentarische Geschehen den experimentellen Charakter des Spiels, im Sinne eines Ausprobierens von denkbaren Alternativen, der Aufforderung zum aktiven Eingreifen. Die entstehende Reibung läßt den demokratischen Prozeß und die privaten Wünsche inkompatibel erscheinen.

Die gegenseitige Spiegelung der Inszenierung des Films und der Inszenierung des Parteitags läßt sich mit Deleuze als eine Komponente des Zeit-Bildes interpretieren, als das Spiel zwischen virtuellem und aktuellem Bild. Einerseits kann zwischen dem Parteitag, dessen Beschlüsse reale Auswirkungen auf die deutsche Gesellschaft haben und der fiktiven Figur Gabi Teichert, die auf dieser Ebene folgenlos bleibt, unterschieden werden, andererseits ist die Grenze zwischen beiden Modi des Handelns in den Gesprächssituationen nicht eindeutig zu ziehen.

4.2.4 Argumentieren in „Miniaturen“

Die vorgestellte Eingangssequenz von *Die Patriotin* steht nicht am Beginn eines narrativen roten Fadens. Zwar erfüllen die beiden ersten Sequenzen die klassische Funktion der Exposition, Vorstellung der Protagonisten und des Handlungsmotivs, sie eröffnen jedoch keinen Handlungsbogen, der im weiteren Verlauf der Geschichte fortgesetzt würde. Vielmehr könnten sie fast auch als Kurzgeschichten funktionieren. Das Knie eines Toten, welches den Lebenden die deutsche Geschichte voller Wünsche und tödlichem Ausgang vorhält, dem es zu entkommen trachtet. Eine Geschichtslehrerin, die ratlos vor einem Berg alltagsgeschichtlicher Begebenheiten steht, usw. So wie die meisten Einstellungen innerhalb der Sequenz bereits ein in sich geschlossenes Element bilden, baut *Die Patriotin* als gesamter Film auf von Kluge als „eine Art Kurzschrift der Erfahrung, sogenannte Miniaturen“ bezeichnete Einheiten auf. Diese „Konzentrate“ zeichnet „Kürze, Montier-

barkeit, Assoziierbarkeit [aus]; das setzt voraus, daß diese Teilstücke in sich geschlossen erzählen. Wir knüpfen dabei an die beste Tradition der Montage der 20er Jahre an“ (Kluge 1980:5).

Susan Dermody bringt Kluges Film mit Dovzhenkos *Arsenal* von 1928 in Verbindung, der, im Gegensatz zur Montagetechnik seines Zeitgenossen Eisenstein, die Assoziationsmöglichkeit nicht nur zwischen zwei aufeinanderfolgenden Bildern bestehen läßt, sondern in der Sequenz und in den einzelnen Einstellungen selber. „Because each shot sinks into the memory, the possibility for association, for waiting, for letting things happen, is an extended, unproscribed one.“ (Dermody 1995:296)

Anton Kaes stellt demgegenüber *Die Patriotin* in die Tradition von Eisensteins dialektischer Montage, insofern diese die Konstruktion des Films sichtbar macht. Diese Tradition aber wurde von der „realistischen Montage“ verdrängt, die als Ideal den „unsichtbaren Schnitt“ hat, die Produktion einer Kontinuitätsillusion (Kaes 1989:116f).

Einen weiteren Bezugspunkt sieht Kaes in Brechts Epischem Theater und seinen Versuchen das Theater „literarisch“ zu machen, die „Repräsentation“ mit „Formulierung“ auf den Punkt zu bringen. Dies gelingt Kluge durch Texttafeln, Photographien, Illustrationen mit denen der Erzählfluß gebrochen wird und indem er die Sprache nicht, wie üblich, zur Verstärkung des Realitätseffekts nutze. „language does not emerge ‚realistically‘ from the story.“ (Kaes 1989:114f)

Im Gespräch mit Klaus Eder bezieht sich Kluge auf das von Brecht aufgeworfene Realismusproblem,

„daß das, was ich sehen kann, den Zusammenhang eigentlich nicht enthält. (...) Wenn ich Realismus als eine Kenntnis von Zusammenhängen begreife, dann muß ich für das, was ich nicht im Film zeigen kann, was die Kamera nicht aufnehmen kann, eine Chiffre setzen. Diese Chiffre heißt: Kontrast zwischen zwei Einstellungen; das ist ein anderes Wort für Montage.“ (Eder und Kluge 1980:97f)

Entscheidend für deren Gelingen ist die „Kunst der Proportionenbildung“, die Kluge mit der Ortsbestimmung mittels eines Sextanten¹¹ vergleicht, bei der man

„den Ort gar nicht mißt, sondern ein Verhältnis; und dieses Verhältnis steckt im Schnitt, also an der Stelle, an der der Film *nichts* zeigt, während dort, wo er etwas zeigt, das Unwesentliche

der Mitteilung sitzt, gewissermaßen die Voraussetzung, daß es mitteilbar ist.“ (Eder und Kluge 1980:99f)

Diese „Berechnung“ der Mitteilung kann selbstverständlich erst beim Zuschauen passieren. „Der Ausdruck verdichtet sich nicht materiell im Film selbst, sondern entsteht im Kopf des Zuschauers aus den Bruchstellen zwischen den filmischen Ausdruckselementen.“ (Reitz, Kluge et al. 1980 (1965):15) Seine aktive und kritische Teilnahme wird sozusagen vorausgesetzt. Damit versucht Kluge auch, der von Adorno benannten Gefahr zu entgehen, daß Film dazu tendiert, die Zuschauerin in das Geschehen auf der Leinwand hineinzuziehen und sie damit unmündig zu machen (vgl. Kaes 1989:113f). Für Kluge gilt: „... ein guter Film besteht in der Herstellung der Autonomie des Zuschauers.“ (Eder und Kluge 1980:84) Die Bruchstellen, die diese Autonomie herstellen, lassen sich mit Deleuze als die für das Zeit-Bild charakteristischen irrationalen Schnitte fassen.

4.3 Vorstellung von Geschichte in „Die Patriotin“

Die beiden Protagonisten des Films scheinen gegenüber einer traditionell an Fakten und objektiver Beweisführung orientierten Geschichtswissenschaft ein grundlegend anderes Verständnis von Geschichte zu haben. Beide sammeln auf ihre Weise zwar ebenfalls Fakten, weigern sich jedoch diese nach einem objektivem Maßstab zu prüfen und so Richtiges von Falschem, Wichtiges von Unwichtigem zu trennen. Sie weigern sich, - im Sinne des bereits erläuterten Realitätsbegriffs von Kluge - Wünsche, Träume, Alltägliches verloren zu geben. Ebenso versperren sie sich einer linearen, chronologischen Anordnung der Fakten, „zitieren“ diese eher im Sinne Walter Benjamins, als ein Bild der Vergangenheit, das „im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt“ (Benjamin 1972ff:Bd. I.2:695). Schließlich bestehen sie auf ihrer Suche nach einem Ausweg aus der Geschichte, das heißt sie bezweifeln das Unumstößliche der einmal festgestellten Geschichte.

Gleich bei seinem ersten Auftritt spielt das Knie mit dem Doppelsinn von Geschichte als Historie und Erzählung. „Man sagt, ich wäre geschichtsorientiert. Das stimmt natürlich. Mir will die Geschichte nicht aus dem Sinn, daß ich noch Teil eines Ganzen wäre, wenn Obergefreiter Wieland, mein früherer Herr, noch Teil eines Ganzen wäre (...)“ (58). Eine Grenzverwischung die den gesamten Film durchzieht. Bei seinem letzten Auftritt, in Szene 148, ironisiert das Knie explizit den Historismus, in dem es wie selbstverständlich einen lateinischen Text vorträgt. Kluge gibt dazu die Regieanweisung „sehr lebhaft, weil es allmählich auf die Sprache zurück-

¹¹ Der Sextant ist ein seit dem Altertum verwendetes Instrument, mit dem Seefahrer anhand der Konstellation der Sterne ihre aktuelle Position bestimmen können.

kommt, die die längste Zeit die der deutschen Geschichtsschreibung war“ (177) und merkt an, es komme

„nicht darauf an, daß man den Text versteht, sondern daß irgendwo einmal das Fremde der Geschichte durchdringt, das gleichzeitig, so wie das Knie redet, und so wie die Bilder aussehen, zu denen es redet, etwas recht Vertrautes ist.“ (178)

Gabi Teichert entwickelt ein geradezu körperliches Verhältnis zur Geschichte. Sie gräbt nach ihr (60, 155), sie bearbeitet Geschichtsbücher mit Bohrer und Hammer (138), sie löst Seiten in Flüssigkeit auf, um sie zu trinken (141), sie stellt Galileis Fallexperimente nach (160). Redewendungen wie „nachbohren“, „einhämmern“, „verdauen“ werden in diesen surrealen Bildern wörtlich genommen. Sie akkumuliert heterogene Fragmente, Fundstücke, die sich einer Systematisierung verweigern, und erinnert darin an einen postmodernen Umgang mit Geschichte (vgl. Kaes 1989:110).

4.3.1 Erfahrung als zentrale Kategorie einer Geschichte „von unten“

Ein zentrales thematisches Motiv des Films, an dem sich die patriotische Geschichtsbearbeitung immer wieder abarbeitet, ist Stalingrad. Als Faktum steht die Schlacht für den Wendepunkt des II. Weltkriegs, je nach Position für Sieg und Hoffnung oder – diese Haltung nimmt Kluge ein – für Opferung und Niederlage. Der Verlust des Soldaten Wieland verschwindet hier in einer abstrakten Zahl. Aus der Perspektive des Menschen aber, für den das Knie spricht, ist es die Erfahrung mit dem Tod, der Wunsch zu überleben und – dies vielleicht ein typisch deutscher Wunsch – „Teil eines Ganzen“ sein zu wollen. Diese Erfahrung geht in den traditionellen Geschichtsbegriff nicht mit ein, insofern sie nicht in Fakten zu erfassen ist. Es ergibt sich in bezug auf die Geschichte eine Parallele zu Kluges bereits erörterten Realismusbegriff. „Es gibt nichts Objektives ohne die Gefühle, Handlungen, Wünsche“ (Kluge 1979:41). Die lassen sich nicht aus den Geschichtsbüchern erfahren, so sehr Gabi Teichert diese auch malträtiert. Sie lassen sich auch nicht in den einzelnen Bildern, die Kluge zum Beispiel zum Monolog des Knies zeigt, erkennen, obwohl diese auf die einzelnen Menschen, den Alltag der Schlacht, etc. fixiert sind.¹² Kluge greift auf Inszenierung zurück, zu der er auch eine Form der Montage zählt. Im Ver-

¹² Kluge setzt nicht auf Emotionalisierung durch Schauspiel, wenn er eine vergangene Situation nachstellt. Im Anschluß an den bereits beschriebenen Anfang der 2. Sequenz, unterhalten sich beispielsweise ein Offizier und zwei Bombenentschärfer im Keller über die richtige Drehrichtung der Zünder. Diese Szene erscheint eher ironisch, distanziert, nicht zuletzt durch die Einführung der drei im Kommentar als „qualifizierte Fachkräfte“ (64ff).

lauf der 2. Sequenz macht er diesen Zusammenhang deutlich. Zum Bild eines Zigarette rauchenden Mannes, der diese in der Abblende wegwirft kommentiert Kluge: „Dokumentarisch! Ein Mann mit Zigarette in acht-hundert Meter Entfernung, nachts. Seine Geschichte kann ich nicht wissen.“ (68) Darauf folgt eine Montage von anfliegenden Bombern und einer Frau mit zwei Kindern im Luftschuttkeller. Kommentar: „Inszenierung! Diese Bomber sind *nicht* authentisch. Ich weiß nämlich nicht, ob es *dieser* Bomber war, dessen Bombe trifft. Ich weiß allerdings: er ist oben. *Unten*. Eine Frau, zwei Kinder, 1944.“ (69) Das Bild gibt nur ein oberflächliches, physikalisches Faktum preis: Der Mann raucht, der Bomber fliegt, die Frau sitzt im Keller. Erst die inszenierende Montage stellt einen Zusammenhang her, der Bomber bedroht die Frau. Erfahrung, so scheint es, ist immer ein Zusammenhang zwischen der, die erfährt, und dem, mit dem sie eine Erfahrung macht.

Rother bewertet dieses Verfahren als „autistische Unterscheidung“ (Rother 1990:80), die allein im Zusammenhang von Kluges Film Sinn mache. Kluge stelle die Zusammenhanglosigkeit der vermutlich inszenierten Aufnahme vom Mann mit der Zigarette ebenso her, wie er die dokumentarischen Aufnahmen der Flugzeuge in einen willkürlichen Zusammenhang stelle:

„die Montage anverwandelt sich alles Material für ihren Zusammenhang. Dabei treten dann Bruchstücke inszenierter Vergangenheit und Dokumente des Vergangenen zusammen zu einer ‚Geschichte‘. In diesem Verfahren verlieren beide Materialien ihre Eigenständigkeit“ (Rother 1990:81).

Rother, der die Wahrheit der Geschichte allein in dem vergangenen Gegenstand verbürgt sieht, muß es verdächtig erscheinen, wenn Bilder etwas Vergangenes nicht mehr dokumentieren oder darstellen, sondern verkörpern und damit ihre Wahrheit nicht mehr direkt vom Vergangenen, sondern von der durch die Erzählung hergestellten Beziehung erhalten. „Die Montage rekonstruiert an keinem Punkt vergangenes Geschehen, sie konstruiert es“ (Rother 1990:81), bemängelt Rother. Richtig erkennt er: „[D]as Verfahren der ‚Patriotin‘ ist eher analytisch zu nennen, als daß es auf nachgeahmtes Leben ziele“ (Rother 1990:84), weigert sich aber, Kluges Analyseverfahren als wissenschaftlich statthaft anzuerkennen.

Als Zusammenhang brauchen Erfahrungen wie Wünsche zur Übermittlung immer einen Träger. Kluge sieht diesen unter anderem in Märchen und Legenden, auf die im Film wiederholt Bezug genommen wird. Sie erheben nicht den Anspruch, eine objektive, also in Fakten dingfest zu machende Geschichte zu übermitteln, sondern eine Geschichte zu erzählen, in die Erfahrung eingeht. Negt/Kluge verdeutlichen dies am Rolandslied,

sie schreiben über dessen Überlieferung auf Jahrmärkten bis hin zum sizilianischen Puppenspiel: „Dies wäre nicht möglich, wenn der Mythos an seinen Bruchstellen, an denen er nicht berichtet, nicht auf Erfahrungen einginge, die von ganz anderen als den Baronen gemacht wurden.“ (Negt und Kluge 1981:372f)

Das Mißverhältnis zwischen der Geschichte „von Unten“ und der „offiziellen“ verdeutlicht Kluge im Film in den Szenen 75 bis 77 über „Das Verhältnis einer Liebesgeschichte zur Geschichte“ (109f). Das frisch verheiratete Ehepaar Tacke verbringt die Flitterwochen Ende August 1939 in Rom. Er muß am 1. September als Offizier zu seinem Regiment. „1953 kommt Tacke aus russischer Kriegsgefangenschaft zurück. Jetzt sollen die zwei, das wird von ihnen erwartet, die Liebesgeschichte von August 1939 fortsetzen.“ (112) Das historische Ereignis unterbricht das individuelle Leben. Die Erfahrung läßt sich nicht in ein sinnvolles Verhältnis zu den Fakten bringen.

Nähe und Unterschied von Kluges Verfahrensweise zur im Zeitraum der Produktion des Films in Mode gekommenen *oral history* sind deutlich. Wie Kluge nimmt auch die *oral history* die Erfahrungen der „einfachen Leute“ ernst. Sie versucht diese in Form von Interviews festzuhalten, tendiert dann aber dazu, sie entweder als neu gewonnene Fakten zu nutzen, oder aber als subjektive Sicht auf Fakten von diesen abgetrennt zu behandeln. Kluges Ansatz ist demgegenüber radikaler, insofern er diese Trennung verweigert. Der Zusammenhang der Erfahrung gibt den Fakten erst ihre Materialität. Der Krieg ist erst was er ist, indem er die Erfahrung des einzelnen Lebens bricht. Geschichte wird erst dazu, indem sie auch die Erfahrung in sich aufhebt.

4.3.2 Konstruktion von Bedeutung für die „Jetztzeit“

Das Knie spricht:

„Die Geschichte sind wir, die Toten und die Totenteile ... Jede Zelle eines Körpers, die nicht umkommen wollte, weiß den Anfang des Abendlandes, bis zu den Sternen hin und wie es einmal endet. (...) Die Wiederauferstehung der Toten nämlich (und wer wollte schon umkommen?) setzt die gründlichsten Geschichtskennntnisse voraus.“ (166).

Diese messianische Perspektive auf Geschichte erinnert an Walter Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Darin heißt es: „Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird.“ (Benjamin 1972ff:Bd. I.2:693) Er besteht darauf, „daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben

ist. Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu.“ (Ebd.)

Gleich dem Benjaminschen Bild vom „Engel der Geschichte“, der mit Entsetzen die Geschichte als eine einzige Katastrophe vor sich sieht, aber nicht verweilen kann, um die Trümmer zu ordnen (vgl. Benjamin 1972ff:These IX, Bd. I.2:697f), müht sich das Knie, seine Sicht der Dinge zu verdeutlichen.

„Ich würde es gerne *genau* sagen. (Im Bild hierzu die Sehweise des Knie, das ja nichts Genaueres sieht). Ich will es nochmals vorführen, was ich mein. Ich will es so scharf wie möglich festhalten. (Mehrere unscharfe Bewegungen, Kamerafahrt in die Überblendung).“ (166)

„Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei“, schreibt Benjamin. „Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“ (Benjamin 1972ff:Bd. I.2:695) Genau dieser Maxime folgt Gabi Teichert. Wenn es in der 2. Szene bei ihrer Vorstellung heißt, „sie nimmt Anteil an allen Toten des Reiches“ (50), dann ist dies durchaus wörtlich zu nehmen. Im Streit mit ihrem Fachgruppenleiter für Geschichte, der ihr vorwirft, „dem Schüler vorzumachen, alles, was in der Geschichte jemals passiert sei, habe direkt mit ihm zu tun“, besteht sie wiederholt darauf, das es genau das hat (98f).

Der gesamte Filmaufbau folgt diesem Prinzip; ein Umgang mit Geschichte, den Kaes „both nomadic and analytic“ nennt. Nomadisch insofern Kluge unsystematisch 2000 Jahre Geschichte durchstreift, analytisch durch die kritische Sicht auf den Prozeß der Geschichtsschreibung selber.

„By recognizing the past as something foreign, something to be actively searched for and selectively reconstituted in the present, he is able to lift events, persons, texts, and images from their historical context and use them as quotations. Benjamin's maxim, 'writing history means quoting history,' describes Kluge's approach exactly.“ (Kaes 1989:111)

Benjamin prägte dafür den Begriff der „Jetztzeit“: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“ (Benjamin 1972ff:Bd. I.2:701) *Die Patriotin* ist so ein Raum, in dem alle zitierten Bilder der Vergangenheit präsent sind. Ihre Anordnung sprengt das Kontinuum der Geschichte auf, wie es Benjamin fordert. „Der Historismus stellt das ‚ewige‘ Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht.“ (Benjamin 1972ff:Bd. I.2:702) Negt/Kluge schreiben: „Was einen Sinn hat, ist eine Kategorie des Zusammenhangs und keine Definition.“ Darum ist sie „unabhängig davon, ob etwas im historischen

Darum ist sie „unabhängig davon, ob etwas im historischen Moment notwendig war und für diesen Moment durchaus Sinn hat“ (Negt und Kluge 1981:377f).

Daß der Film kein Fenster zur Vergangenheit ist, sondern eine Konstruktion in der Jetztzeit, unterstreicht Kluge, wie Kaes bemerkt, durch die Übertragung der Brechtschen Methode der Literalisierung auf den Film.

„The juxtaposition of different kinds of sign systems – moving images, interposed written texts (aphorisms, short poems), and still pictures – also destroys the illusion that the film reflects some self-contained historical world ‘out there.’” (Kaes 1989:115)

Benjamin schreibt in Abgrenzung zum naturalistischen Theater, das bestrebt ist, „das Wirkliche abzubilden“, über Brechts episches Theater, es sei befähigt,

„die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln [...] Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr. Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen.“ (Benjamin 1972ff:Bd. II.2:522)

Die Unterbrechung des scheinbaren Flusses der Geschichte und die Überlagerung unterschiedlicher Sorten von Zeichensystemen, die nichts anderes als das von Deleuze so bezeichnete Zeit-Bild sind, sind also ein entscheidendes Werkzeug, um die Illusion einer „historischen Realität“, die der Historiker darstellen könnte, zu kritisieren und die Aufgabe der (filmischen) Geschichte statt dessen darin zu sehen, die Spuren der Vergangenheit in eine Konstellation zu bringen, welche es dem Zuschauer ermöglicht, eine Handlungsperspektive zu entwickeln, einen möglichen Ausweg aus der Katastrophe der Gegenwart zu entdecken.

4.3.3 Auf der Suche nach einem Ausweg aus der Geschichte

Das Knie und Gabi Teichert sind auf der Suche nach einem Ausweg aus der Geschichte. Sie nehmen ihre unumstößliche Faktizität nicht als gegeben hin. Abermals treffen wir auf einen eigenwilligen Realitätsbegriff. Kluge schreibt:

„Es muß möglich sein, die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, auch darzustellen. Sie hat eine Papiertiger-Natur. Den einzelnen trifft sie real, als Schicksal. Aber sie ist kein Schicksal, sondern gemacht durch die Arbeit von Generationen von Menschen, die eigentlich die ganze Zeit über etwas ganz anderes wollten und wollen.“ (Kluge 1975:215)

Dieses Wechselverhältnis kann als ein Leitmotiv des Films gesehen werden. Es findet sich in den Montagen, die Wünsche und Auswirkungen aufeinander beziehen, seien es Märchen und Schlachten, seien es die Schutzsuchenden Menschen „unten“ im Angesicht der feindlichen Bomber „oben“. Negt/Kluge schreiben in ihrem Entwurf bezogen auf die Szene der Bombenräumexperten im Keller:

„Wie verhält sich das Geschichtsverhältnis (=Produktionsverhältnis) der Arbeitskraft unten zu der in der Sprengbombe enthaltenen Massierung von Arbeitskraft? Offenbar hat die Letztere eine höhere Geschichtsmasse. (...) Der Widerspruch von Lohnarbeit und Kapital verzerrt sich zu dem Widerspruch von höher konzentrierter Geschichtsarbeit und geringerer Konzentrationsstufe. Es kämpft Geschichte gegen Geschichte.“ (Negt und Kluge 1979:414f)

Die Bombe enthält in ihrer Vorgeschichte Arbeit, die nicht zwingend die Zerstörung, die sie anrichtet, wollte. Ihre Zerstörungskraft ist eine immense Verdichtung von gesellschaftlicher Arbeitskraft, die beim Abwurf auf die wesentlich geringere Verdichtung einzelner Körper trifft. Die Menschen „unten“ können sich der Bombe nur widersetzen, wenn sie, ihrem analytischen Zugriff zugänglich, vor ihnen liegt: „Jede Bombe, die am Boden liegt, könnten sie entschärfen.“ (64)

Wollen wir der Geschichte als Schicksal nicht ausgeliefert sein, so müssen wir wie Gabi Teichert in ihrer „Hexenküche“ basteln, ausprobieren die einzelnen Fragmente in eine günstigere Konstellation, einen neuen Zusammenhang zu bringen. In diesem Sinne ist Montage eine Form des Protests, der die alten Koordinaten der Bedeutung unterbricht, um neue zu etablieren. „[T]he constructivist principle offers a critical counter-history, demonstrating the possibility of an alternative organization (‘assembly’) of reality and its experience.“ (Kaes 1989:117)

Kluge setze eine Dramaturgie des Zusammenhangs gegen eine Dramaturgie der unausweichlichen Tragödie. „... a plot whose action points to a tragic outcome should be interrupted by a sudden change of perspective, like the one made possible by montage“ (Kaes 1989:117) faßt Kaes den Standpunkt Kluges zusammen und zitiert ihn: „Seeing things in context [Zusammenhang] always provides an alternative, a way out.“ (Kaes 1989:118, Deutsche Einfügung im Original)

Neue Zusammenhänge können aber nur durch eigene Aktivität entstehen. Paradigmatisch für Gabi Teicherts Suche ist die Sequenz auf dem Parteitag, die wie bereits erwähnt, auch für die Idee zum Film den Ausgangspunkt bildet. Es geht hier nicht nur darum, Geschichte zu erfahren, sie auf sich und die Jetztzeit zu beziehen, es geht darum, einzugreifen, einen

Ausweg zu finden. „Ich bin hierhergekommen, weil ich die Geschichte mit Ihnen zusammen verändern möchte“ (75) spricht Gabi Teichert eine Delegierte an. So wie das Heute sich im Vergangenen als gemeint erkennen soll, erkennt die Geschichtslehrerin im Parteitag die Geschichte als gemeint. Sie macht sich auf die Suche nach einem Ausweg und stellt ernüchternd fest: „Seit dreitausend Jahren ist die Obrigkeit so geordnet, daß ich das, was ich will, nur abstimmen kann, wenn ich dem, was ich nicht will, ebenfalls zustimme. Das Stichwort dafür heißt *Leitantrag*.“¹³ (83) Der individuelle Wunsch stößt auf die Materialität der Struktur, der Zusammenprall bleibt für beide Seiten nicht ohne Folgen.

5 Spezifik filmischer Geschichtskonstruktion

Nachdem im vorangehenden Kapitel *Die Patriotin* unter ihren formalen Aspekten vorgestellt und in den Kontext des Geschichtsverständnisses Kluges und ihrer Entstehungszeit gestellt wurde, soll nun die Spezifik der Konstruktion von Geschichte im Film diskutiert werden. Drei Aspekte sind dabei in der Auseinandersetzung mit Kluges Film von besonderer Bedeutung: Der Zwang zur bildlichen Konkretion, die Bedeutung von Montage und Überlagerung sowie die Problematik des Zitats im Film. Kluges theoretische Reflexionen und filmischen Lösungsansätze zu diesen Problemstellungen eröffnen einen Horizont, der über die Analyse des einzelnen Films hinaus reicht. Damit leitet das Kapitel zu einer allgemeineren Betrachtung der Herausforderung für die Geschichtswissenschaft über, die im Ansatz, Film als Teil historischer Forschung zu begreifen, angelegt ist und im anschließenden Kapitel angegangen wird.

5.1 Dominanz der Mimesis: Der Zwang zur bildlichen Konkretion

In ihrem programmatischen Aufsatz *Wort und Film* von 1965 sprechen 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. Um „einen Doppelsatz aus *Die Teuflichen* von Barbey d'Aureville“ zu verfilmen,

„wäre wahrscheinlich ein Kurzfilm von etwa zwanzig Minuten Länge erforderlich. (...) Das filmische Verfahren würde mit großem Aufwand versuchen, die dem Film durch zuviel Anschauung anhaftende Oberflächengenauigkeit wieder zu zerstören (...) Erst wenn der Film über eine genügend große Metaphernwelt verfügt, wäre er in der Lage, literaturähnliche Verallgemeinerungen und Differenzierungen zu entwickeln.“ (Reitz, Kluge et al. 1980 (1965):13f)

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. „[T]he camera's need to fill out the specifics of a particular historical scene, or to create a coherent (and moving) visual sequence, will always ensure large doses of invention in the historical film“ (Rosenstone 1995b:68), beschreibt Robert Rosenstone diesen Umstand. Selbst wenn wir dieses „Ausfüllen“ einer Szene als vergangenheitsgetreu durchgehen lassen, oder wie Kluge 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. The claim is

¹³ Im Film war zuvor zu sehen, wie die Forderung von „Verstromung“ der Kohle per *Leitantrag* an die Zustimmung zum Ausbau der Kernenergie gekoppelt wurde.

that we can see (and, presumably, feel) what people in the past saw and felt. But that is hardly the case. For we can always see and feel much that the people in the photos and newsreels could not see: that their clothing and automobiles were old-fashioned, that their landscape lacked skyscrapers and other contemporary buildings, that their world was black and white (and haunting) and gone." (Rosenstone 1995b:52)

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. Günther Hörmann, einer der Kameramänner der *Patriotin* und wie Kluge am Ulmer Filminstitut tätig, sieht dieses Problem ebenfalls auf den mit Gegenwart befaßten Dokumentarfilm bezogen: „Das Problem ist, daß wir ja nicht die Wirklichkeit an sich abbilden, sondern unsere Beziehung dazu.“ (Gespräch abgedruckt in: Eder und Kluge 1980:51) Damit ist zugleich ein Hinweis auf Kluges Strategie gegeben. Nicht „wie es eigentlich gewesen“ ist (Ranke) soll in den Dokumentar- wie Spielszenen gezeigt, sondern eine Erfahrung mit der Vergangenheit evoziert werden. Das Mittel dazu ist, was Deleuze Zeit-Bild nennt: der fortwährende Handlungsbruch, Überlagerung und Montage von Bild und Ton, die dem Zuschauer nicht erlauben, in die Erzählung hineingezogen zu werden. Damit ist diese Art Film geeignet, die identitätsstiftende Funktion von Geschichte zu unterlaufen.

Kluges Film 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. Martin Jay bemerkt zu Adornos Konzeption der Mimesis: Das Subjekt mache sich in seiner Beziehung zum Objekt diesem

„auf eine Weise gleich, vermöge derer das nicht gesetzte, unbeabsichtigte Objekt implizit dominiert, womit es die imperialistische Geste subjektiver Kontrolle und Konstitution, die kennzeichnend für den philosophischen Idealismus ist, vereitelt. Für Adorno ahmte das mimetische Verfahren nicht etwas nach, sondern machte sich selbst gleich.“ (Jay 1995:178f)

Die Kunst ist Adorno „Zuflucht des mimetischen Verhaltens“ (Adorno 1997:86). Mimesis gilt ihm als vorbegrifflich, aber nicht einfach als das Gegenteil von Vernunft.

„Fortlebende Mimesis, die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten, bestimmt Kunst als eine Gestalt der Erkenntnis, und insofern ihrerseits als ‚rational‘. (...) Mimesis ist in der Kunst das Vorgeistige, dem Geist Konträre und wiederum das, woran er entflammt.“ (Adorno 1997:86f, 180)

Adornos Konzeption der Mimesis im Bereich der Kunst ist auch für die Konstruktion von Geschichte im Film von Bedeutung. Jay hebt an Adornos Auffassung hervor:

„Das Wesentliche ist vielleicht, daß das rationale Moment der Mimesis paradoxerweise aus ihrem eigenen Bedürfnis folgt, durch eben jene Begrifflichkeit, die sie zu verschmähen scheint, ergänzt oder vielmehr in ein Spannungsfeld mit ihr gestellt zu werden. Adorno bestand darauf, daß sich Mimesis in der ästhetischen Erfahrung nie selbst genüge, sondern immer in eine Konstellation mit dem, was er den konstruktiven Impuls des ‚Geistes‘ nannte, gebracht werden müsse“ (Jay 1995:180f).

Auch die einzelnen Einstellungen der *Patriotin* genügen sich nicht selbst, sind noch ohne Geschichte. Sie müssen mit dem konstruktiven Prinzip der Montage in eine Konstellation gebracht werden, die eine Beziehung zur Vergangenheit herstellt und Geschichte erzählt.

5.2 Montage und Überlagerung: Die Kunst des Zusammenhangs

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.

„Such interpretations may be seen as at once the most important and the most fictional part of history. They give a context of meaning to data but do so by abandoning the notion of data as a document (or mirror) of empirical reality and using it to create a notion of cause and effect that is fictive – that cannot itself be documented.“ (Rosenstone 1995a:6)

Denselben Umstand beschreibt Kluge, wenn er, wie in Abschnitt 4.2 dargestellt, 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.“ (Eder und Kluge 1980:98f) Zur Verdeutlichung einer solchen „in sich ruhenden“ und „authentischen Aussage“ nimmt er ein Beispiel aus *Die Patriotin*, den Busch bei Kaliningrad, der nicht empfindet, daß Kaliningrad einmal Königsberg hieß und zu Deutschland gehörte.¹⁴ Für die Authentizität dieser Aussage, sind die Umstände des Zustandekommens der Aufnahme unerheblich.

¹⁴ Diese Szene taucht in der veröffentlichten Textliste nicht auf. Sie erscheint im Film zwischen der 90. und 91. Szene in der 8. Sequenz.

„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.“ (Eder und Kluge 1980:101)

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. Die mimetische Qualität des Bildes bildet die Basis für die Konstruktion einer historischen Aussage, das heißt eines Zusammenhangs, in der Montage.

Mit dem klassischen Selbstverständnis des Historikers, dem die kritische Würdigung der Quelle heilig ist, weil diese als historischer Referent den Wahrheitsgehalt ihrer geschichtlichen Darstellung verbürgt, hat das nichts mehr zu tun. Nicht auf seinen korrekten Entstehungszusammenhang hin muß das Bild befragt werden, sondern auf die Relevanz seines Zeichenwerts. Nicht die innere Qualität des Bildes (Faktums) entscheidet über dessen Stellung im Gesamtwerk, sondern das auszudrückende Verhältnis, in das es durch den Schnitt gesetzt wird.

Nun ist das hergebrachte Geschichtsbild in der Geschichtstheorie bereits seit längerem ins Wanken geraten (vgl. Kapitel 2.1). Kluges Arbeitsweise, die den Schnitt sichtbar macht, also genau die Stelle, wo ein „Verhältnis zur Vergangenheit“, nämlich ein Zusammenhang, hergestellt wird, kann an diese theoretischen Überlegungen anknüpfen. Die Herstellung von Zusammenhang durch Montage als eine besondere Stärke des Mediums Film wird von Kluge hervorgehoben. Die Kontrastierung und Überlagerung von Bild und Ton lassen gerade im Film eine hohe Komplexität und Vielschichtigkeit der hergestellten Zusammenhänge möglich werden. „Kluge does not allow the historical material to speak for itself but instead works with it, shaping and manipulating it through editing and commentary.“ (Kaes 1989:119) Der Wahrheitsgehalt von *Die Patriotin* wird sich an der Qualität dieser Konstruktion von Zusammenhang messen lassen müssen, nicht an der Überprüfbarkeit der „Authentizität“ der einzelnen Bilder.

5.3 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. Wenn D. W. Griffith beispielsweise in seinem Klassiker zum US-amerikanischen Bürgerkrieg aus

dem Jahre 1915 *The Birth of a Nation* in Texttafeln auf Quellen hinweist, so ist dies mehr eine Strategie zur Authentifizierung der erfundenen Bilder, als ein Beleg von Zitaten. Ausführlich dokumentiert er die Quellen, anhand derer er die Ermordung Abraham Lincolns nachstellt, historische Daten, die wohl kaum einer in Frage stellt. Mit dem daraus gewonnenen „Legitimitätsüberschuß“ stellt er anschließend in rassistischer Weise das Verhalten der Schwarzen in den Südstaaten dar, ohne dafür Belege anführen zu können.

Kluge macht von der Möglichkeit, Zitate als solche zu kennzeichnen, nur spärlich Gebrauch. Auf manchen Texttafeln erscheinen Anführungsstriche, ohne jedoch den Autor zu nennen; in einigen Szenen lesen Personen im Bild etwas vor; einmal, in Szene 123, wird ein filmisches Zitat als solches eingeführt, wenn Staatsanwalt Mürke, dessen Sohn und ein Gast vor dem Fernseher sitzen und in der nächsten Einstellung das Fernsehbild erscheint.

Andererseits besteht ein Großteil des Films aus Zitaten. Das 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) komponierte¹⁵. Wie hier anhand der ersten Sequenz beispielhaft aufgezählt, mischt Kluge fremdes Material wie selbstverständlich unter eigene Aufnahmen von Gabi Teichert und deutscher Landschaft. Die „Zitate“ mischen sich tendenziell transparent in die Struktur des Films, werden zu „vergrabenen Zitaten“ (Iampolski 1998:32) und sind damit eigentlich keine mehr. Vielleicht ist mir auch nur entgangen, daß die Landschaftsaufnahmen ebenfalls aus einem anderen Film übernommen wurden. Einige der Szenen, in denen Gabi Teichert nach Geschichte gräbt, stammen jedenfalls aus *Deutschland im Herbst*.

Demgegenüber arbeitet die Struktur der Montage des Films 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 bereits erörterten Benjaminschen Geschichtsverständnisses, als Hinweis auf einen außerhalb der Diegese des Films liegenden Inhalt. Die erwähnte Wiederverwertung der Figur Gabi Teicherts und einzelner Motive aus *Deutschland im Herbst* beispielsweise holen dessen gesamte Geschichte für die kundige Zuschauerin mit in den Film hinein. Ebenso die erwähnte Musik

¹⁵ 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

aus *Nuit et brouillard*. Allein mit ihr tauchen indirekt die Opfer der Deutschen auf, allerdings in einer relativierenden Funktion, als Untermalung von Bildern mit Toten aus diversen Kriegen. Im Bild und Text erscheint das deutsche Opfer von Stalingrad (vgl. Kaes 1989:132f).

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.“ (Benjamin 1983:572) 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.

„The poetic signified refers back to other discursive signifieds, in such a way that several different discourses are legible within a poetic utterance. Around the poetic signified, then, a multiple textual space is created, whose elements can be inserted into a concrete poetic text. We shall call this space *intertextual*.“ (Kristeva 1969:255)¹⁶

Mikhail Iampolski 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 (Iampolski 1998:17, 27). Iampolski definiert: „The quote is a fragment of the text that violates its linear development and derives the motivation that integrates it into the text from outside the text itself.“ (Iampolski 1998:31) 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.“ (Iampolski 1998:250)

Dieser Ansatz ist, wie Iampolski 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. Intertextuale 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 „wissenschaftlichen 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.

¹⁶ Hier zitiert in englischer Übersetzung nach Mikhail Iampolski: *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Berkeley, Los Angeles, London (University of California Press) 1998, S. 17.

6 Eine Herausforderung für die Geschichtswissenschaft

In der vorangehenden Auseinandersetzung mit Alexander Kluges Film unter dem Aspekt, diesen als Reflexion filmischer Geschichtsforschung aufzufassen, ist die daraus resultierende Herausforderung für die Geschichtswissenschaft deutlich geworden.

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 Vergangem 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.

Ein Film wie *Die Patriotin* läßt sich schwer in den traditionellen historischen Diskurs integrieren, insbesondere dort, wo er wissenschaftlichen Anspruch hat. Soll dies geschehen, muß eine doppelte Bewegung stattfinden. Das Bild, welches wir uns von Geschichte machen, muß radikal hinterfragt, ihr konstruierter Charakter herausgestellt und Geschichte nicht als Gegenstand, sondern als Beziehung zur Vergangenheit begriffen werden. Auf der anderen Seite erfordert es eine aktive Zuschauerin, die sich auf sperrige Filme einläßt und bereit ist, den Zusammenhang, also die Geschichte, aus der Montage und den intertextuellen Bezügen herauszulesen. Sind beide Bedingungen erfüllt, eröffnen Filme wie *Die Patriotin* eine anregende historische Perspektive. Durch Montage und Überlagerung wird eine Vielschichtigkeit in der Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart erreicht. In der Durchdringung des dokumentarischen Raumes mit Elementen der Fiktion wird den in lebendiger Arbeit entstandenen, jedoch als objektiv erscheinenden Fakten ihre subjektive Seite zurückgegeben. Zugleich stellt *Die Patriotin* immer wieder die Aktualität der Geschichte heraus, die Notwendigkeit aktiv einzugreifen.

Dieser positiven Bewertung der formalen Qualität des Films und des damit verbundenen Vorschlags zur Methode der Geschichtskonstruktion im Film stehen die im Laufe der beiden vorangehenden Kapitel wiederholt durchscheinenden Bedenken bezüglich der von Kluge eingenommenen patrioti-

schen Haltung entgegen, die ihn das deutsche Opfer hervorheben und die Shoah ausblenden läßt. Die Ambivalenz entsteht in Teilen daraus, daß jeder Film ein offenes Zeichensystem ist.

Umberto Eco hat dem „offenen Kunstwerk“ ein ganzes Buch gewidmet, in dem er darauf hinweist, daß zwar prinzipiell jedes Kunstwerk offen ist, aber erst in der Moderne Künstlerinnen davon ein Bewußtsein entwickeln; „sie machen die ‚Offenheit‘, anstatt sie als unvermeidliches Faktum hinzunehmen, zu ihrem produktiven Programm und suchen sie in ihren Werken soweit als möglich zu verwirklichen.“ (Eco 1973:32) Dieses programmatische Aufgreifen führt zu mehr als einer rein quantitativen Zunahme an Interpretationsmöglichkeiten, ihm liegt ein neues Weltbild zugrunde (vgl. Eco 1973:34). Insoweit die Kunstwerke „gekennzeichnet sind durch die Einladung, zusammen mit ihrem Hervorbringer das *Werk zu machen*“, bezeichnet Eco sie als „Kunstwerke in Bewegung“ (Eco 1973:57). Offenheit ist nicht mit Beliebigkeit zu verwechseln.

„Offenheit und Dynamik eines Kunstwerkes bestehen hingegen im Sich-verfügbar-Machen für verschiedene Interpretationen, konkrete produktive Ergänzungen, die es von vornherein in den Spielraum einer strukturellen Vitalität einfügen, die dem Werk eignet, auch wenn es nicht abgeschlossen ist, und die sich durchsetzt auch bei verschiedenen und vielfachen Ausführungen.“ (Eco 1973:56)

Kluges expliziter Ansatz, die Zuschauerin zu Aktivität herauszufordern, den eigentlichen Film bewußt erst beim Sehen entstehen zu lassen und damit diese in den Produktionsprozeß einzubeziehen, läßt seinen Film als ein solches Kunstwerk in Bewegung erscheinen. Damit ist er in besonderem Maße dafür „anfällig“, daß der zeitliche Kontext der Filmsichtung gewissermaßen am Material weiterarbeitet. Eine subjektive Erfahrung mit dem Film soll dies illustrieren.

Als ich Kluges Film *Die Patriotin* kurz nach Erscheinen zum ersten mal sah, schien mir die Ausblendung der Shoah nicht problematisch. Im Vordergrund meiner Wahrnehmung stand die kritische Haltung gegenüber einem Staat, der die Rechtsnachfolge des Nationalsozialismus angetreten hatte und sich erneut anschickte, mit Repression Andersdenkende auszugrenzen (z.B. Berufsverbote), und zumindest in den Schulen – ich war Schüler – das Monopol auf die Interpretation der Geschichte beanspruchte. Nicht Deutsche als Opfer der Alliierten sah ich, sondern „einfache“ Leute im Angesicht staatlich und militärisch organisierter Übermacht. Die unermüdliche Suche nach einem „Ausweg“ aus *dieser* Geschichte hat mich damals positiv angesprochen.

Heute, mit einem unter anderem am Historikerstreit und zwei Walserskandalen geschulten Blick, entsteht ein ganz anderer Film in meinem Kopf. Rückblickend betrachtet, läßt sich *Die Patriotin* als Beispiel für die Ignoranz in großen Teilen der deutschen Linken gegenüber der Shoah, mit Anknüpfungspunkten zum gegenwärtigen neu-rechten Diskurs, werten. Aus heutiger Sicht erscheint mir die Penetranz und Einseitigkeit, mit der das deutsche Opfer von Stalingrad und Bombenkrieg beschworen wird, nur schwer erträglich.

An diesem Beispiel zeigt sich die diskursive Gebundenheit der Geschichte an die Gegenwart. Die Bedeutungsverschiebung des im Kopf des Zuschauers entstehenden Films, in diesem Fall in meinem Kopf, läßt sich nicht aus einer veränderten Faktenlage herleiten, sie verweist auf eine veränderte gesellschaftliche Situation, in der Geschichte hergestellt wird. Soll Kluges geschichtsrelativierende Positionierung zurückgewiesen werden, ohne die von ihm verwandte Methode gleichzeitig zu denunzieren, muß die Kritik gerade auf Grundlage dieser Methode geführt werden. Eine Kritik an Kluge kann sich nicht auf die Authentizität der von ihm verwandten Bilder richten, sie muß auf die Anordnung, den von ihm konstruierten Zusammenhang, zielen. Kluge zitiert Bilder der Deutschen Geschichte in einer Weise, die in der derart hergestellten Beziehung zur Vergangenheit die Shoah nicht einbezieht; darin liegt der Skandal.

Die sechs Millionen ermordeten Juden und Jüdinnen sind uns als „Fakten“ nicht mehr zugänglich und auch die wenigen Überlebenden der Shoah sterben nach und nach. Als unmittelbar gegebenes „Faktum“ verschwinden sie aus der Welt und damit auch ihre Autorität, auf die sich als Historiker berufen ließe. Damit sie nicht als Gegenstand der Geschichtswissenschaft ebenfalls verschwinden, ist es wichtig, sie in der Beziehung zur deutschen Vergangenheit aufzuheben und damit als diskursiv konstruierte Fakten zu bewahren und für die Gegenwart präsent zu halten. Indem die Beziehung zu Vergangenen als Gegenstand der Geschichtswissenschaft an die Stelle des als vorgefunden imaginierten Gegenstands tritt, wird das Vergangene, das vergangen und somit nicht mehr zu finden ist, für die Zukunft gesichert.

Claude Lanzmann führt dieses 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 vergangenen 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.

Exemplarisch sei hier die Filmsequenz genannt, in der die Freude in Yehuda Lerner Augen zu sehen ist, wenn dieser in *Sobibor, 14. octobre 1943, 16 heures* (2001) stolz, das Richtige getan zu haben, schildert, wie er im Rahmen des Häftlingsaufstands von Sobibor einem SS-Mann mit der Axt den Schädel gespalten hat. Die Bilder halten als Spur die Beziehung Lerner zu den Ereignissen fest und bewahren darin die vergangenen Schrecken des Vernichtungslagers und die Kraft des Widerstands in einer Weise, wie es in einer Auflistung der „Fakten“ nicht geschehen kann. Nachgestellt wäre diese Sequenz eine brutale Splatterszene, nur im Gespräch festgehalten erscheint das Befreiende und Würdevolle an dieser Tat.¹⁷ Wenn Lanzmann am Ende des Films minutenlang die Zahlenkolonnen der Transporte in das Vernichtungslager als Rolltitel durch das Bild laufen läßt, dann markiert dies umgekehrt die Leerstelle im Vorstellbaren, die nur noch abstrakt zu fassende Dimension der Vernichtung, die in keiner Beziehung vollständig aufgehoben sein kann.

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 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.“ (Lanzmann und Hurst 1986:275) 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 ...“ (Lanzmann und Hurst 1986:275).

Lanzmann begründet seine Ablehnung jeder rekonstruierenden Darstellung der Shoah nicht mit allgemeinen geschichtstheoretischen Erwägungen, sondern mit der Einzigartigkeit der Shoah, einem Maß an Greuel, das nicht übertragbar ist und es obszön erscheinen läßt, dem Geschehen durch den Versuch, es zu verstehen, einen Sinn zu geben (vgl. Lanzmann 1990:279; 1995:175). Dennoch beruht diese Argumentation auf der prinzipiellen Unzugänglichkeit jedes historischen Geschehens, die jede Darstel-

¹⁷ Auch von einem Dritten nacherzählt, wie hier von mir, verliert die Szene ihre Kraft.

lung von Geschichte zu einer Konstruktion von Geschichte nötig. Angesicht der Monstrosität des zu Konstruierenden, versagt Lanzmann sich und anderen im Falle der Shoah das Recht dazu, dies in einer Sinn stiftenden Weise zu tun.

Die Unmöglichkeit eines Abbilds der Shoah hat bereits 1955 Alain Resnais in *Nuit et brouillard* thematisiert. Resnais zeigt Archivbilder von Deportationen und den Lagern unmittelbar nach der Befreiung sowie Spurenbilder der Überreste der Vernichtungslager und kommentiert die Aufnahmen der verlassenen Baracken mit den Worten: „kein Bild, keine Beschreibung gibt ihnen ihre wahre Dimension wieder“ (eigene Transkription des Verfassers). Das Verhältnis zwischen Geschichtserzählung und der vergangenen Erfahrung, zwischen dem sichtbaren und der Erinnerung greift Resnais 1959 in *Hiroshima Mon Amour* erneut auf. In der Eingangssequenz wird das Thema exponiert: Am Morgen nach einer gemeinsam verbrachten Nacht entspannt sich zwischen einer französischen Schauspielerin und ihrem japanischen Liebhaber eine Diskussion in einem Hotelbett von Hiroshima. Sie erklärt, im Museum, im Krankenhaus, in Filmaufnahmen die Schrecken gesehen zu haben. Er besteht hartnäckig darauf, daß sie nichts gesehen habe: „Tu n’as rien vu à Hiroshima“ (eigene Transkription). Die Spuren der Zerstörung können die mit dem Krieg verbundenen Erlebnisse der beiden Protagonisten nicht wiedergeben. Während er die Unvermittelbarkeit seiner Erfahrung verteidigt, sieht sie eine strukturelle Parallele zwischen dem Verhältnis von Spur und Vergangenheit in Hiroshima und dem Verhältnis, das sie zu ihrer eigenen Vergangenheit unterhält.

Michael S. Roth stellt in seiner Auseinandersetzung mit dem Film fest, daß Resnais wie in *Nuit et brouillard* von der Unerreichbarkeit des Vergangenen ausgeht, aber anders als in jenem Film in *Hiroshima Mon Amour* nicht die Grenze der bedeutsamen Erinnerung, sondern die Bedeutung des Vergessens beleuchtet.

„In *Hiroshima Mon Amour*, he has the even more difficult task of projecting forgetting onto the screen – first, the forgetting of historical memory, the withdrawal of the destroyed Hiroshima from our consciousness; second, the forgetting of personal memory, the evaporation of the traumatic memory of love for the woman in the film; and third, the connection between forgetting and narration.“ (Roth 1995:94)

Roth argumentiert ähnlich wie Lanzmann. Jede Form der Geschichtskonstruktion muß zwangsläufig das Vergangene so konfigurieren, daß es erzählbar wird. Damit aber kann Geschichte niemals dem Vergangenen vollständig gerecht werden. So wird die Geschichtsschreibung zugleich ein Zeichen des Vergessens. „The most powerful form of forgetting is narrative

memory itself, for it is narrative memory that assimilates (filters, reconfigures) the past into a form that can be ‚integrated‘ into the present.“ (Roth 1995:100) In der filmischen Konfrontation der Bilder der Gegenwart mit der nur zu konstruierenden Vergangenheit seiner Protagonisten schafft Resnais einen Film, der das Vergessen erinnert und darin eine Bedingung jeder Geschichtskonstruktion reflektiert.

Die vier nur kurz aufgeführten Filmbeispiele haben in aller Unterschiedlichkeit mit Kluges *Patriotin* 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 Vergangenem 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. Nicht Kluges filmische Technik führt zur Ausblendung der Shoah, sondern das Interesse, mit dem er forscht. Um die Bedeutung der Shoah in der Geschichte muß im Film genauso gestritten werden wie unter „gewöhnlichen“ Historikern.

Der „Historikerstreit“ von 1986–89 hat gezeigt, daß es dabei nicht um die Anerkennung der Fakten als solche geht, wie dies in Auseinandersetzung mit Auschwitz-Leugnern der Fall ist, sondern darum, ob und wie sie zu anderen Ereignissen des 20. Jahrhunderts in Bezug gesetzt werden. Das Herstellen von Beziehungen aber ist, wie sich in Kapitel 5 gezeigt hat, eine der Stärken filmischer Geschichtskonstruktion. Das Anliegen, Film als historische Forschung zu begründen, muß sich demnach auf die Form geschichtswissenschaftlicher Beziehungen konzentrieren.

Dennoch dürfen zwei Grundlagen wissenschaftlichen Arbeitens, der nachvollziehbare Nachweis der verwendeten Quellen und die methodische Reflexion der eigenen Vorgehensweise, nicht vollständig außer Acht gelassen werden. Auf die Möglichkeiten, die filmische Konstruktionsweise im Film selbst zu reflektieren, wurde bereits im Rahmen der Analyse von Kluges Film ausreichend eingegangen. Der Quellennachweis gestaltet sich demgegenüber im Film, wo üblicherweise Zitate nicht belegt werden, schwieriger. Wie es gehen kann, machen handelsübliche DVD-Versionen von Spielfilmen vor. In der Regel kann beim Abspielen der DVD, den eigenen Vorlieben entsprechend, zwischen verschiedenen Synchronfassungen und einer

Originalfassung mit Untertiteln in der bevorzugten Sprache gewählt werden. Auch packen die Produzenten oft als Zugabe Interviews mit Regisseurin und Schauspielern, Produktionsnotizen und ein sogenanntes „making of“ bei, in dem die Dreharbeiten zum Film dokumentiert werden. Beim heutigen Stand der Technik spricht nichts dagegen, auf ähnliche Weise einem wissenschaftlichen Film eine Spur mit Quellenangaben und eine entsprechende Dokumentation im Anhang beizufügen.

Um die Herstellung geschichtswissenschaftlicher Beziehungen im Film genauer bestimmen zu können, greife ich im Folgenden zunächst auf die zu Beginn der Arbeit vorgestellte Untersuchung von Goertz zurück. Der von ihm vorgenommenen Verschiebung vom geschichtlichen Gegenstand zur Beziehung folgend, entwerfe ich einen Begriff von Geschichtspraxis als Aneignungsform der Gegenwart. Geschichte wird damit nicht mehr als Gegenstand, den es darzustellen gilt, aufgefaßt, sondern als Form, die sich in der geschichtlichen Darstellung ausdrückt und dieserart eine interpretative Macht auf die gegenwärtige Welt ausübt.

Im daran anschließenden Abschnitt soll die bereits in der Auseinandersetzung mit Kluges *Patriotin* eingeführte Geschichtsphilosophie von Benjamin aufgegriffen werden, die eine solche Geschichtspraxis zu konzipieren versucht. Eines der zentralen Motive in Benjamins Denken ist das Aufbrechen der als katastrophal analysierten Kontinuität des geschichtlichen Fortschritts. Der Darstellung des historischen Geschehens als kontinuierlichem Verlauf setzt er das dialektische Bild entgegen, das nur kurz im Moment einer Gefahr aufblitzt, als Dialektik im Stillstand aus der Vergangenheit herausgesprengt wurde. Das Vergangene aktualisiert sich darin in der Jetztzeit. Benjamins Konzeption weist Parallelen zu der in Kapitel 3.3 vorgestellten Beschreibung des Zeit-Bildes von Deleuze auf, der dieses durch die Beziehung eines aktuellen Bildes mit seinem virtuellen Bild charakterisiert. Die Korrespondenz zwischen den beiden Ansätzen eröffnet eine Perspektive, Benjamins dialektisches Bild der Geschichte, filmisch im Zeit-Bild zu realisieren.

Das im Laufe dieser Arbeit entwickelte Instrumentarium soll im dritten Abschnitt genutzt werden, um ein mehrdimensionales Modell geschichtlicher Darstellung im Film zu umreißen. Im Bewegungs-Bild wird, wie in der herkömmlichen geschichtlichen Narration, der Geschichtsverlauf als kontinuierlicher Ablauf einer homogenen Zeit dargestellt. Quer zu dieser Achse stellt das Zeit-Bild eine Konstellation her, in der das Vergangene in der Gegenwart als Geschichte auf eine bessere Zukunft gerichtet ist und damit auf den möglichen Bruch mit dem katastrophalen Gang der Geschichte verweist. Im Zentrum dieser Anordnung stehen die menschlichen Praxen,

in denen sich die Gegenwart auf dem Boden des Vergangenen angeeignet wird.

6.1 Geschichte und Geschichtsform: Die Aneignung der Gegenwart

Die Auseinandersetzung mit Kluges Film *Die Patriotin* hat gezeigt, welche Möglichkeit filmische Mittel bieten, um ein vielschichtiges Geschichtsbild zu entwickeln. Zugleich wurde die Gefahr deutlich, daß filmische Arbeit, aufgrund einer Montagetechnik wie der Kluges und der damit verbundenen intertextuellen Verweisstruktur, den überprüfbaren wissenschaftlichen Bezug auf historische Vergangenheit, zugunsten einer vom politischen Wunsch geleiteten fiktiven Darstellung, aufgibt. 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, die auch im Zentrum der Auseinandersetzung von Goertz' *Unsicherer Geschichte* steht. Wie in Kapitel 2.1 ausgeführt, nimmt Goertz Abstand von der Vorstellung, als Historiker einen unmittelbaren Zugang zu historischen Referenten der Vergangenheit zu haben, weil vergangenes Geschehen „sich genaugenommen nur noch als Sprachgeschehen fassen läßt, wenn es zur bewußten Erkenntnis gebracht werden soll.“ (Goertz 2001:29) Er schlägt statt dessen vor, von historischer Referentialität zu 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.“ (Goertz 2001:118)

Auch hier stellt sich die Frage, ob Goertz einer nicht mehr zu überprüfenden Beliebigkeit Einzug in die Geschichtswissenschaft gewährt, ob also der historische Gegenstand in der Beziehung zur Geschichte verloren geht, oder in ihr aufgehoben wird und damit Geschichtsdarstellung überprüfbar und „wahr“ bleibt.

Goertz' Untersuchung gab Anlaß zur Hoffnung, eine filmische historiographische Forschung begründen zu können. Die von ihm hervorgehobene Rolle des Sprachbildes für die Geschichtsschreibung eröffnete eine Perspektive auf die Fähigkeit des Filmbildes in ähnlicher Weise vergangenes Geschehen in erkennbare Bilder zu fassen. Die Beziehung zu Vergangenen als Fluchtpunkt der Geschichtswissenschaft korrespondiert mit der zentralen Bedeutung der Montage als Kunst des Zusammenhangs für den Film, wie sie von Kluge vorgeführt wird.

Goertz' Position ist zugleich 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.“ (Haug 1984:29) 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 könnten!“ (Descartes 1992 (1641):57) Daß es sich um Menschen handelt, meint Descartes „einzig und allein durch die meinem Denken innewohnende Fähigkeit zu urteilen“ (Descartes 1992 (1641):57), erkennen zu können.

„Nur dadurch, daß er das Interieur *nicht* verläßt, die Passanten *nicht* anspricht, erhält er sie im Schwebезustand des Zweifels, *möglicherweise* verkleidete Automaten zu sein. Er bleibt notwendig ‚drinnen‘, beugt sich nicht einmal zum Fenster ‚hinaus‘, um zu untersuchen, was ‚draußen‘, in der ‚Außenwelt‘, geschieht. 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.“ (Haug 1984:29)

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“ (Haug

1984:35) 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 (Vgl. Haug 1984:27-35).

Um die geschichtliche Beziehung anders, denn als eine Bewußtseinsbeziehung, denken zu können, muß die gesamte Anordnung der Erkenntnis umgestellt werden. Die menschlichen Praxen zum Ausgangspunkt nehmend, läßt sich die Trennung von Innenwelt und Außenwelt überwinden. Der Mensch tritt in seiner Praxis nicht in Beziehung zu einer außer ihm liegenden Welt, er ist Teil der Welt, die er mit seiner Tätigkeit umformt und diese Welt ist ihm kein Naturereignis, auch kein Gedankenprodukt, sondern ein gesellschaftliches Verhältnis.

Gegenüber dem Bewußtseinsdiskurs begreift Haug die Philosophie von Marx als einen „radikalen Terrainwechsel“. Als erster Text, in dem Marx diesen Terrainwechsel vollzieht, in ein Notizheft zwischen Einkaufslisten gekritzelt, werden gemeinhin die *Thesen über Feuerbach* angesehen. In der ersten These schreibt Marx:

„Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus (den Feuerbachschen mit eingerechnet) ist, daß der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit nur unter der Form des Objekts oder der Anschauung gefaßt wird; nicht aber als sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis, nicht subjektiv. (...) Feuerbach will sinnliche - von den Gedankenobjekten wirklich unterschiedne Objekte: aber er faßt die menschliche Tätigkeit selbst nicht als gegenständliche Tätigkeit.“ (Marx und Engels 1958ff:Bd. 3:5)

Die Wirklichkeit subjektiv fassen: Diese Forderung unterläuft subversiv das Subjekt-Objekt-Denken. Dabei geht es weder darum, die Wirklichkeit im Sinne des Idealismus aus der Vorstellung des Subjekts als Gedankenkonstrukt entstehen zu lassen, noch sie im Sinne des Feuerbachschen Materialismus als von außen auf das Subjekt einwirkende und es damit bestimmende aufzufassen. Es geht darum, den Menschen in der Wirklichkeit neu zu positionieren, als „handelnder Behandler“, wie es Brecht (1988-2000:Bd. 21:574) einmal ausdrückte. Auch Kluges Versuch, in seinen Filmen den Fakten ihre subjektive Seite zurückzugeben, ist von einem solchem Realitätsverständnis geleitet.

Ausgehend von der Praxis formulieren Marx und Engels in der *Deutschen Ideologie* das Problem des Bewußtseins neu:

„Das Bewußtsein kann nie etwas Andres sein als das bewußte Sein, und das Sein der Menschen ist ihr wirklicher Lebensprozeß.“ (Marx und Engels 1958ff:Bd. 3:26)

Indem Marx und Engels von den „wirklich tätigen Menschen“ und ihrem „wirklichen Lebensprozeß“ ausgehen, verändert sich ebenfalls ihr Begriff von Geschichte.

„Die Moral, Religion, Metaphysik und sonstige Ideologie und die ihnen entsprechenden Bewußtseinsformen behalten hiermit nicht länger den Schein der Selbständigkeit. Sie haben keine Geschichte, sie haben keine Entwicklung, sondern die ihre materielle Produktion und ihren materiellen Verkehr entwickelnden Menschen ändern mit dieser ihrer Wirklichkeit auch ihr Denken und die Produkte ihres Denkens.“ (Marx und Engels 1958ff:Bd. 3:26f)

Geschichte als Verlaufsform von Denkfiguren wird hier ebenso verneint, wie eine simple Herleitung der Geschichte aus materiellen Bedingungen. Das Leben, also die tätige Auseinandersetzung mit den vorgefundenen Naturkräften und gesellschaftlichen Verhältnissen, bestimmt das bewußte Sein in der Wirklichkeit und damit den Verlauf ihrer Veränderung. Der Bewußtseinsdiskurs kann damit historisch verortet und als Ausdruck der gesellschaftlichen Verhältnisse begriffen werden.

„Wenn in der ganzen Ideologie die Menschen und ihre Verhältnisse wie in einer Camera obscura auf den Kopf gestellt erscheinen, so geht dies Phänomen ebenso sehr aus ihrem historischen Lebensprozeß hervor, wie die Umdrehung der Gegenstände auf der Netzhaut aus ihrem unmittelbar physischen.“ (Marx und Engels 1958ff:Bd. 3:26)

Die Metapher der Camera obscura setzt das Dispositiv des Bewußtseinsdiskurses ins Bild, sie vertritt eine Anlage, bei der es

„um die Erzeugung der Imagination geht – die darum, daß sie Imagination ist, nicht weniger real ist –, die gesellschaftliche Praxis aus höchsten Prinzipien abzuleiten (...) Sie steht für Funktionen und Effekte der ins System der Klassenherrschaft eingeschriebenen Kopfarbeit.“ (Haug 1984:18)

Soll das System der Herrschaft überwunden werden, muß auch die Anlage im Denken überwunden werden. Bleibt das Denken innerhalb der Anlage der Camera obscura, erscheinen ihm die gesellschaftlichen Verhältnisse notwendig auf dem Kopf. 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. Darum ist das Vergangene, so wie es uns in der Gegenwart begegnet, eine „unsichere Sache“, liegt die Geschichte in der Beziehung, nicht im Gegenstand. Von der Praxis aus verstanden, erschließt sich die Untersuchung von Goertz neu. Die Verschiebung vom Gegenstand zur Beziehung bekommt einen anderen Sinn. Das Vergangene ist kein unveränderlicher Gegenstand, den es als gedankliche Konstruktion abzubilden gilt, sondern ein gesellschaftliches Verhältnis, das als solches auch nur in einem gegenwärtigen Verhältnis ausgedrückt werden kann, eben einer Beziehung zum Vergangenen.

Goertz vollzieht in *Unsichere Geschichte* den Umschwung in der Denkrichtung nicht explizit. Doch wer seine Untersuchung unter diesem Aspekt liest, wird des von der Praxis ausgehenden Denkens gewahr. Goertz befragt die verschiedenen Ansätze der von ihm untersuchten Denker darauf, was sie zu einer Geschichtspraxis beizutragen haben. Bereits in der Herleitung der Bedeutung der Metapher in Auseinandersetzung mit White wird deutlich, daß der Ausgangspunkt keinesfalls ein Gegenstand, sondern ein lebendiges – wenn auch vergangenes – unberechenbares Geschehen ist, welches der Vergegenständlichung bedarf, um als Sprachbild der Erkenntnis zugeführt zu werden. Die sprachliche Praxis tropologischer Rede stellt mit Hilfe der Metapher das vergangene Geschehen in ein Beziehungsgeflecht, das im konstruktiven Akt den flüchtigen Moment der Vergangenheit in sich aufhebt, um ihn als Sprachgeschehen zur Geltung zu bringen. Nur in der Praxis kann das Vergangene eingeholt werden, als Gegenstand ist es längst vergangen (vgl. Kapitel 2.1).

Auch wo Goertz sich im Verlauf der Untersuchung mit Michel Foucault auseinandersetzt, unterstreicht er den ausgesprochenen „Praxischarakter des Ereignisses“, das von Diskursen konstituiert wird. „Diskurse erzeugen und bewirken etwas“, sie „sind sprachliche und nichtsprachliche Akte bzw. Praktiken“ (Goertz 2001:74f). Darum besteht Goertz darauf,

„daß die Diskursanalyse sich nicht, wie oft verstanden wurde, in einer Sprachanalyse bzw. einer Textanalyse erschöpft, sondern die gesellschaftlichen Praktiken und die sich bildenden institutionellen Formen mit einschließt.“ (Goertz 2001:75)

Goertz folgt den Gedankengängen Foucaults und spürt deren Folgen für die Geschichtswissenschaft nach. „Was Geschichte ist, steht nicht ein für alle Mal fest, sondern entsteht im Diskurs jeweils aufs Neue.“ (Goertz 2001:78) Das wirkt sich auch auf die historische Referentialität aus, unter der gewöhnlich „der Hinweis verstanden [wird], den sprachliche Zeichen in einem historischen Text auf einen Sachverhalt geben, der außerhalb des Textes vorhanden war.“ (Goertz 2001:79) Diesen Hinweisen in interpretierender Arbeit nachzugehen, um herauszufinden, was in den Quellen *eigentlich* gemeint ist, läuft ins Leere.

„Die Dinge, auf die sich Autoren *eigentlich* beziehen, enthalten keinen Sinn, deshalb bleibt die Suche danach ohne Erfolg (...). Die Referentialität, mit der die Wahrheit der historischen Aussage angeblich steht und fällt, erweist sich als Schein.“ (Goertz 2001:79)

Die klassische Subjekt-Objekt Anordnung scheitert hier. So sehr sich das erkennende Subjekt auch müht, es kann dem Objekt keinen Sinn entlocken, der eine historische Aussage begründen könnte. Doch damit wird die Referentialität keineswegs aufgegeben, sie wird „mit neuem Inhalt gefüllt“ (Goertz 2001:80). An die Stelle des Referenten tritt das mit einer Aussage verbundene Referential, das nicht aus Dingen konstituiert wird, „sondern von Möglichkeitsgesetzen, von Existenzregeln für die Gegenstände, die darin genannt, bezeichnet und beschrieben werden, für die Relationen, die darin bekräftigt oder verneint werden.“ (Foucault 1997 (1969):133) Damit wird die Referenz bei Foucault von der Praxis her gedacht, von den Bedingungen, unter denen sich eine Aussage konstituiert und entfaltet. Auch die Realität wird von der Praxis, ihrer beständigen Umformung her gedacht. Goertz bemerkt dazu:

„[Foucault] bezieht seine historischen Argumente nicht auf eine gegebene, sondern auf eine entstehende Realität und verankert die Referentialität in der Veränderlichkeit bestehender Realität. Was könnte realer sein, als im Entstehen und im Vergehen der Realität dabei zu sein?“ (Goertz 2001:80)

Die Praxis, das Entstehen und Vergehen, *ist* die Realität, nur künstlich stillgestellt, vergegenständlicht und damit unwirklich kann sie uns als Gegenstand begegnen. Weil Realität vergeht, kann sie nur stillgestellt für die Gegenwart festgehalten werden, als fiktionale Konstruktion.

„Nimmt man die Veränderlichkeit als den Standort an, von dem aus der Historiker auf die Vergangenheit blickt, muß jede Aussage über die Vergangenheit fiktional-konstruktiv, d. h. einen von der Wirklichkeit noch nicht eingelösten Charakter tragen.“

Fiktionalität und Referentialität widersprechen einander nicht.“
(Goertz 2001:81)

Der Standort der Veränderlichkeit, das ist die Perspektive der Tat, die verändert. Die Überlieferung des Vergangenen wird in eine Anordnung gebracht, die dem gegenwärtigen Handeln eine Orientierung gibt, die auf das im Vergangenen noch nicht verwirklichte verweist, und damit die Perspektive auf eine bessere Zukunft eröffnet. Das Subjekt verliert die beherrschende Stellung, die es im Denken der Moderne erlangt hat. Die gesellschaftlichen Praxen treten in den Vordergrund. Geschichte wird zu einer Form, mit dem Gegenwärtigen umzugehen, die eigene Tätigkeit auf das Vergangene zu beziehen. Mit anderen Worten: Der Umgang mit Geschichte ist eine Praxis der Aneignung von Gegenwart.

Der geschichtliche Gegenstand wird, bei Goertz wie bei Foucault und Marx, nicht aufgegeben, sondern in der Beziehung, die in Praxen hergestellt wird, aufgehoben. Weil es den Gegenstand als solchen nicht gibt, kann die geschichtliche Beziehung auch nicht von ihm ausgehend konstruiert werden. Im Gegenteil wird der flüchtige Gegenstand der Geschichte erst durch die Beziehung konstituiert. Darum ist die Geschichte im Gegensatz zur Vergangenheit nicht tot, sie wird in jedem Moment der Wirklichkeit neu hergestellt. Sie ist weder das Produkt gedanklicher Einbildung noch die Abfolge toter Fakten. Wenn das Bewußtsein immer bewußtes Sein ist und dieses Sein immer der wirkliche Lebensprozeß des Menschen, 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.

Nur wer durch die Fensterscheibe Descartes' blickt, mag denken, es ginge um die Beschau der Vergangenheit, und kann sich darin unsicher sein, ob es sich bei der Geschichte, die er überblickt, um einen mechanischen Ablauf oder eine Einbildung des Geistes handelt, ob alles so kommen mußte, oder ob sich der Geist in der Geschichte selbst verwirklicht, was die Wahrheit der Geschichte wohl sein mag.

Die Wahrheit der Geschichte entscheidet sich nicht am vergangenen Gegenstand als solchem, sondern an der Beziehung, in der dieser aufgehoben wird. In ihr liegt nicht nur das in der Gegenwart zum Resultat gewordene, es scheint auch das noch nicht Erfüllte, zu Verwirklichende auf. Darum ist die geschichtliche Wahrheit auch nicht ein für alle mal gesichert, sondern

immer wieder umkämpft. Was Geschichte ist, entscheidet sich täglich neu in den Praxen der geschichtlichen Aneignung von Gegenwart.

Der schmale Grad, auf dem sich eine solche Geschichtsauffassung bewegt, zeigt sich am Beispiel eines mehrdeutig zu verstehenden Zitats von Goertz, in dem er White in Zusammenhang mit Benjamin interpretiert:

„Angeeignet wird nur, was moralisch zu verantworten ist und das Miteinander der Menschen erträglicher macht. Was das Miteinander unzumutbar belastet, zerrüttet oder zerstört, muß abgestoßen werden. Nur das kann die Vergangenheit ‚gemeint‘ haben, und darin besteht ihre Wahrheit.“ (Goertz 2001:30)

Wird unter „Aneignung“ eine Aneignung vergangener Fakten verstanden, und unter dem „Abstoßen“ die Abwehr solcher Fakten, die „unzumutbar belasten“, dann stellt sich die Frage, wie unter dieser Prämisse die Shoah anders, denn als unwahr, in die Geschichte Eingang finden könnte. Geschichtspraxis wäre die Aneignung des Vergangenen unter dem Aspekt des politischen Nutzens. Wissenschaft liefe damit tatsächlich Gefahr, in Politik aufgelöst zu werden, der Gegenstand wäre nur willkürlich in der Beziehung aufgehoben und damit doch eher aufgelöst. Soll die vergangene Welt des Faktischen in der geschichtlichen Beziehung aufgehoben sein, darf das Faktische nicht nur selektiv, nach moralischem Belieben und Nutzen für das menschliche Miteinander ausgewählt, zur Kenntnis genommen werden. Eine solche Beliebigkeit lehnt Goertz jedoch drei Sätze weiter deutlich ab:

„Offensichtlich relativiert die historische Erkenntnis nicht, um Beliebiges aus der Geschichte herzuleiten – ein Vorwurf, der postmodernem Denken oft gemacht wird. Sie relativiert die historische Erkenntnis vielmehr, um die Zukunftsträchtigkeit des Vergangenen zu sichern.“ (Goertz 2001:30f)

Nicht das Vergangene, sondern die Geschichtsform, in der es zur Sprache gebracht wird, unterliegt einer auch ethisch zu rechtfertigenden Auswahl. Darum spreche ich von der Aneignung der Gegenwart. Nur diese kann praktisch angeeignet werden, nicht das Vergangene, das ist längst vergangen. Wissenschaft darf auch das Schmerzhafte und Sinnlose der Vergangenheit nicht leugnen, sie muß es vielmehr in einer, der Menschheit die Wendung zum Besseren ermöglichenden, Beziehung zu Vergangenen aufheben.

Die Produktion von „Sinn“ darf nicht auf das Vergangene gerichtet werden, sondern nur auf die Gegenwart. Es gilt das Vergangene, die vorgefundene Überlieferung, zur Gegenwart so in eine Konstellation zu bringen, daß das Gegenwärtige in einer Weise angeeignet werden kann, die eine bessere Zukunft eröffnet, in der das Noch-Nicht des Vergangenen sich

erfüllen kann. Damit ist dem Vergangenen kein Sinn gegeben, auch kein Nutzen als Eigenschaft, es wird vielmehr auf eine Weise gebraucht, die auch dem vergangenen Leid gerecht wird. Die Shoah kann keinen Sinn haben, der millionenfache Mord kann nicht wieder gut gemacht werden, ihr einziger „Nutzen“ kann darin liegen, daß sie sich niemals wiederhole, dies aber wäre besser erreicht, hätte es sie nicht gegeben.

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. Wie solch eine Beziehung zur Geschichte konstruiert und dargestellt werden kann, die dem Anspruch an die Geschichtsform als kritische Aneignung von Gegenwart entspricht, ist Thema des folgenden Abschnitts.

6.2 Dialektisches Bild und Zeit-Bild: Formen der Referentialität

In seinem Film *Die Patriotin* erprobt Kluge Verfahren, die der Überlieferung etwas anderes, als die Legitimation der bestehenden Herrschaft, abzugewinnen vermögen. Die Protagonistin Gabi Teichert ist unzufrieden mit dem Material, das ihr als Überlieferung vorliegt. Die deutsche Geschichte erscheint ihr als eine Abfolge von Katastrophen. Die Wünsche und Hoffnungen, mit denen Menschen an einer besseren Zukunft arbeiteten, erscheinen in dem Ergebnis ihrer Bemühungen ausgelöscht. Weil Teichert dies nicht akzeptieren will, macht sie sich auf die Suche nach neuem Material, versucht in die Produktion des zukünftigen Ausgangsmaterials der Geschichte einzugreifen, experimentiert damit, die Überlieferung in eine günstigere Anordnung zu bringen, um ihr doch noch eine bessere Geschichte abzugewinnen.

In ganz ähnlicher Weise streift Benjamin durch die Pariser Passagen, wühlt in den Überresten dieser „Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“ (vgl. Benjamin 1983:45ff) auf der Suche nach Material für eine kritische Geschichtsschreibung.

„Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die

will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Recht kommen lassen: sie verwenden“ (Benjamin 1983:574),

notiert Benjamin im *Passagen-Werk* zu seiner Methode. Es geht ihm darum, „[d]ie Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen“ (Benjamin 1983:575). Dazu nimmt er 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“ (Benjamin 1983:577). Erkenntnis gibt es nur „blitzhaft“, sie erscheint in einem „dialektischen Bild“, das als „Dialektik im Stillstand“ beschrieben wird.

„Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene (sic!) wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen (sic!) zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d. h. nicht archaische Bilder. Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.“ (Benjamin 1983:578)

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 (2001:1723) anlässlich des Erscheinens der englischen Übersetzung des *Passagen-Werks* fest. 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.“ (Schwartz 2001:1723f)

Eine solche Auffassung unterstreicht die Bedeutung der in Kapitel 5 diskutierten 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.“ (Rosenstone 1995b:53, vgl. 63) Film ist kein Fenster zur Vergangenheit, denn die Filmbilder sind gegenwärtig, das Vergangene aber ist vergangen. 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 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?“ (Deleuze 1997b:236) Die „Wahrheit“ der Geschichtsdarstellung entscheidet sich an der Fähigkeit des Films, eine Welt zu schaffen, die das Vergangene verkörpert.

Damit ist der Historiker keinesfalls in das Reich der Phantasie entlassen, bleibt er doch durch die Suche nach einer Beziehung, in der das Vergangene aufgehoben ist, zu einem sorgsamem Umgang mit Vergangenen verpflichtet. Im klassischen Verständnis von Geschichtswissenschaft, war das Vergangene in Form von Fakten gegeben und die Aufgabe der Historikerin bestand darin, diese Fakten zu sammeln, zu prüfen und zu ordnen, um aus der so angeeigneten Vergangenheit eine „wahre“ Geschichte entstehen zu lassen. Einer als Gegenwartsaneignung begriffenen Geschichtswissenschaft können die Fakten nicht als derart einfach gegeben erscheinen. Die Fakten werden erst in der historiographischen Suche nach einer Beziehung zu Vergangenen konstituiert. „Die Faktizität zeigt sich nur in ihrer Historizi-

tät.“ (Goertz 2001:23) 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. In der Physik greift jede Messung unvermeidlich in das zu messende Geschehen ein, ebenso wird die Überlieferung als Geschichtsmaterial zwar vorgefunden, aber in der Geschichtsbetrachtung zugleich und untrennbar davon (um)geformt.

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.

„Für den materialistischen Historiker ist es wichtig, die Konstruktion eines historischen Sachverhalts aufs strengste von dem zu unterscheiden, was man gewöhnlich seine ‚Rekonstruktion‘ nennt. Die ‚Rekonstruktion‘ in der Einfühlung ist einschichtig. Die ‚Konstruktion‘ setzt die ‚Destruktion‘ voraus.“ (Benjamin 1983:587)

Die Einfühlung des Historismus ist, wie Benjamin in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* schreibt, unweigerlich die in den Sieger. „Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die je gesiegt haben.“ (Benjamin 1972ff:Bd. I.2:696) Die vermeintliche Kontinuität der Geschichte muß durchbrochen werden, soll die Überlieferung dem Konformismus entwunden werden, um „im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen“ (Benjamin 1972ff:Bd. I.2:695).

Mit der Abkehr vom Anspruch, zu zeigen, wie es eigentlich gewesen ist, wird keinesfalls die Anschaulichkeit aufgegeben, es verschiebt sich allerdings der Gegenstand der Betrachtung. „Rather than opening a window directly onto the past, it opens a window onto a different way of thinking about the past.“ schreibt Rosenstone (1995b:63) über *Die Patriotin*. Als entscheidendes Element zur Schaffung einer Anschaulichkeit im Sinne einer Auffassung von Geschichte als Beziehung zu Vergangenen formuliert Benjamin das Prinzip der Montage.

„Ein zentrales Problem des historischen Materialismus, das endlich gesehen werden sollte: (...) auf welchem Wege es möglich ist, gesteigerte Anschaulichkeit mit der Durchführung der marxistischen Methode zu verbinden. Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen.“ (Benjamin 1983:575)

Benjamins Prinzip der Montage einer fragmentierten Überlieferung verweigert sich der Konstitution einer Linearität, die immer nur der Affirmation des herrschenden Status Quo dienen kann (vgl. Kapitel 2.3) und greift zugleich die Repräsentationsmodi seiner Zeit auf.

„Benjamin observed the spectacular and fragmentary qualities of modernity and interposed them into his own historical project. (...) For Benjamin, the fragment established itself as the trope of the modern. Histories would need to be written not only *for* their times but to embody the *forms* of their times if awakening (the goal of history) was to be achieved. (...) film becomes a key mode of historical awakening.“ (Schwartz 2001:1740f)

Susan Buck-Morss hat darauf hingewiesen, daß der Begriff des Aufwachens bei Benjamin auf „[e]ine materialistische Theorie, die die neue Natur entzaubert, um sie vom Bann des Kapitalismus zu befreien, und dennoch die ganze Macht der Verzauberung zum Zwecke der gesellschaftlichen Umgestaltung rettet“ (Buck-Morss 2000:333), abzielt. Das dialektische Bild Benjamins

„registriert philosophische Ideen visuell im Rahmen eines unverhohlenen und vergänglichen Felds von Gegensätzen, die sich am besten vielleicht mit Hilfe von Koordinaten widersprüchlicher Begriffe darstellen lassen, deren ‚Synthesis‘ kein Fortschreiten in Richtung auf eine Lösung ist, sondern der Schnittpunkt ihrer Achsen.“ (Buck-Morss 2000:255)

Im Gegensatz zur Dialektik Hegels handelt es sich bei Benjamin um eine Dialektik im Stillstand (vgl. Buck-Morss 2000:266). 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.“ (Benjamin 1972ff:Bd. V.2:1037f)

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.

„Es kann als eines der methodologischen Objekte dieser Arbeit angesehen werden, einen historischen Materialismus zu demonstrieren, der die Idee des Fortschritts in sich annihiliert hat. Gerade hier hat der historische Materialismus alle Ursachen, sich gegen die bürgerliche Denkgewohnheit scharf abzugrenzen. Sein

Grundbegriff ist nicht Fortschritt sondern Aktualisierung.“ (Benjamin 1983:574)

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 (vgl. Buck-Morss 2000:296).

„Entscheidend ist weiterhin, daß der Dialektiker die Geschichte nicht anders denn als eine Gefahrenkonstellation betrachten kann, die er, denkend ihrer Entwicklung folgend, abzuwenden jederzeit auf dem Sprunge ist.“ (Benjamin 1983:587)

Im Sinne von Hegels Dialektik ist das Vergangene im Gegenwärtigen aufgehoben, insofern die Gegenwart Resultat der Vergangenheit ist. Benjamin aber geht es darum, das noch nicht verwirklichte utopische Moment des Vergangenen zu retten, seine im Resultat erloschene Potentialität in der Beziehung zu Vergangenenem aufzuheben. Eine solche Dialektik überschreitet die Grenze der idealistischen Dialektik Hegels, die als bloße Betrachtung

„auf Vergangenes und seinen Horizont bezogen ist, auf ein in den gewordenen Erscheinungen bereits offenbar gewordenen Wesens. Erst in einer Dialektik, (...) als einer des nicht betrachteten, zur betrachteten Geschichte geschlossenen Geschehens, ist Wissen selber verändernd.“ (Bloch 1981:516f)

Die Arbeit des Historikers besteht für Benjamin deshalb gerade nicht darin, die Überlieferung in eine kontinuierliche Abfolge zu stellen. Das Prinzip der Aktualisierung basiert darauf, dem Vergangenen durch eine geschickte Anordnung eine neue Perspektive abzugewinnen, die über die herrschende Katastrophe hinaus weist, anstatt diese zu affirmieren. „Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen.“ (Benjamin 1983:587) Die Aktualisierung von Vergangenenem, verstanden als das blitzhafte Zusammentreten des Gewesenen mit dem Jetzt, stellt keine Kontinuität her, sondern eine Konstellation. „Aktualität ist demnach ein Relationsbegriff“, stellt Rother richtig fest, ihre Darstellung bedarf „einer ‚selbstreflexiven‘ Form.“ (Rother 1990:52) Darum schreibt Benjamin so, „daß im Produkt der Konstruktionspunkt genannt, und damit: enthalten ist“ (Rother 1990:53), anders als etwa die Zentralperspektive in der Malerei, die den impliziten Beobachter, von dem aus die Linien konstruiert sind, außerhalb des Bildes ansetzt.

Rother verdeutlicht seine Beobachtung am Beispiel von Benjamins Essay *Der Erzähler*. Dort wird die Figur des Lesskow nicht als Erzähler behauptet, sondern als solche dargestellt, nicht was ein Gegenstand ist, sondern „als was er gekennzeichnet ist, das macht das Wesentliche des Textes aus.“

(Rother 1990:53f) Benjamin integriert die Perspektive in den Text und macht sie damit sichtbar. Die Perspektive kann darüber hinaus nicht beliebig gewählt werden, sondern muß der zeitgenössischen Situation angemessen sein, sie entspringt dem „historischen Index“, der die dialektischen Bilder auszeichnet.

„Was die Bilder von den ‚Wesenheiten‘ der Phänomenologie unterscheidet, das ist ihr historischer Index. (...) Diese Bilder sind durchaus abzugrenzen von den ‚geisteswissenschaftlichen‘ Kategorien, dem sogenannten Habitus, dem Stil etc. Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses ‚zur Lesbarkeit‘ gelangen ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen.“ (Benjamin 1983:577f)

Für Benjamin gibt es darum, wie Rother feststellt, „keine Gegenstandsbestimmung, die von der Bestimmung der Gegenwart unabhängig wäre.“ (Rother 1990:55) Als fester Gegenstand begriffen, fällt das Vergangene immer in Form der Kulturgüter den Herrschenden Siegern als Beute zu. Die Kulturgüter

„werden im historischen Materialisten mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen haben. Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. (...) Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist.“ (Benjamin 1972ff:Bd. I.2, 696)

Soll Geschichte etwas anderes als die Legitimation dieses katastrophalen Siegeszugs der Herrschenden erbringen, muß von einer solchen Geschichtsauffassung abgerückt werden, stellt sich die „Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.“ (Benjamin 1972ff:Bd. I.2, 697) Sollen nicht nur die jeweils Herrschenden, sondern die Herrschaft als solche, überwunden werden, dann kann es nicht um die Aneignung der Kulturgüter gehen, sondern muß mit dem Prozeß der Überlieferung gebrochen und die geschichtliche Beziehung neu formuliert werden. Darum richten sich Benjamins geschichtsphilosophische Thesen

„auf Relationen statt auf feste Gegenstände außerhalb aller sie beeinflussenden Beziehungen. (...) Der Relationsbegriff der geschichtstheoretischen Überlegungen sucht, das Verhältnis von

Vergangenheit und Gegenwart beherrschbar zu machen. Dies ist nicht die Lösung des Problems, sondern seine eigentliche Formulierung.“ (Rother 1990:55)

Rother denkt in den Kategorien Hegelscher Dialektik und absoluter Beherrschung, er kann Benjamins Konzept daher nur als utopisches Modell einer Beziehung begreifen, die erst einer erlösten Menschheit zukäme (vgl. Rother 1990:55ff). Von der Vielfalt menschlicher Praxen aus gedacht stellt sich das Problem jedoch nicht als Frage absoluter Beherrschung, sondern als eine des gestaltenden Einflusses auf die umkämpfte Beziehung zu Vergangenen, also der Notwendigkeit, Geschichte als veränderbares Geschichtsverhältnis zu begreifen, wenn dem scheinbar unabänderlichen Gang der Geschichte etwas entgegen gesetzt werden soll. Benjamins Aktualisierung von Vergangenen im dialektischen Bild ist eine solche Form der Geschichtspraxis. In einer Passage der *Einbahnstraße*, auf die sich auch Rother bezieht, entwickelt Benjamin den Gedanken der Handhabung einer Beziehung:

„Ist nicht Erziehung vor allem die unerläßliche Ordnung des Verhältnisses zwischen den Generationen und also, wenn man von Beherrschung reden will, Beherrschung der Generationsverhältnisse und nicht der Kinder? Und so auch Technik nicht Naturbeherrschung: Beherrschung vom Verhältnis von Natur und Menschheit.“ (Benjamin 1972ff:Bd. IV, 147)

Benjamin benutzt hier den Begriff der Beherrschung nur distanziert und an beiden Beispielen wird deutlich, daß es sich nicht um eine absolute Beherrschung der Beziehung handeln kann, schon allein deswegen, weil darin die Praxen mehrerer Beteiligten aufeinandertreffen. Gleiches gilt für die Geschichtsform, die eine Praxis der Aneignung der Gegenwart ist. Sie richtet sich auf das Verhältnis zu Vergangenen, indem sie die Überlieferung in den Kontext der Gegenwart stellt. „Geschichte schreiben heißt also Geschichte *zitieren*. Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhang gerissen wird.“ (Benjamin 1983:595) Benjamin macht am Beispiel der französischen Revolution deutlich, wie eine solche Aneignungspraxis funktionieren kann:

„Die französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert. Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene. (...) Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische als den Marx die Revolution begriffen hat.“ (Benjamin 1972ff:Bd. I.2, 701)

Die Revolution zitiert wie die Mode Vergangenes und schafft es dabei als anderes neu. Sie verkörpert ein Verhältnis zu Vergangenem, nicht das Vergangene selbst, entdeckt im noch nicht Verwirklichten des historischen Gegenstands eine aktuelle revolutionäre Chance, die es zu ergreifen gilt. In diesem Sinne begreift Benjamin Geschichte als eine Praxis der Gegenwart, die dem Vergangenen ein revolutionäres Potential entlockt. Geschichte ist nicht mehr Abfolge, sondern in jedem Moment offen für die Erlösung, als welche die Revolution von Benjamin aufgefaßt wird.

„Das destruktive oder kritische Moment in der materialistischen Geschichtsschreibung kommt in der Aufspaltung der historischen Kontinuität zur Geltung, mit der der historische Gegenstand sich allererst konstituiert.“ (Benjamin 1983:594)

Der historische Gegenstand aber ist identisch mit dem dialektischen Bild (vgl. Benjamin 1983:595). Ihm kommt in dieser Operation eine zentrale Bedeutung zu, weil in ihm die geschichtliche Konstellation sich „als Monade kristallisiert“ und so als Zeichen „einer revolutionären Chance im Kampf für die unterdrückte Vergangenheit“ gelesen werden kann (Benjamin 1972ff:Bd. I.2, 703).

„Zum Denken gehört ebenso die Bewegung wie das Stillstellen der Gedanken. Wo das Denken in einer von Spannung gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbewegung.“ (Benjamin 1983:595)

Während die von Benjamin konzipierte „materialistische Geschichtsschreibung“ also 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“ (Benjamin 1972ff:I.2, 702). 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“, stellt Ansgar Hillach (2000:227) in seiner Auseinandersetzung mit Benjamins dialektischem Bild fest.

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 werden (vgl. Deleuze 1997a:15 und Kapitel 3.3) und seine Feststellung: „das Ganze ist ebensowenig eine Addition wie die Zeit eine Sukzession von Gegenwarten“ (Deleuze 1997b:53). Das dialektische Bild, in dem die Bewegung stillgestellt ist, und „das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt“ (Benjamin 1983:576), entspricht dem Zeit-Bild, in dem „das aktuelle Bild mit dem *eigenen* virtuellen Bild als solchem in Beziehung tritt“ (Deleuze 1997b:349). 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 (vgl. Kapitel 3.3).

Die Herleitung seines Begriffs von Filmbildern beginnt Deleuze mit einem Kommentar zu Bergsons Bewegungsthesen aus *Materie und Gedächtnis* (Bergson 1991 (1896)). Als Ausgangspunkt stellt Deleuze in seiner Interpretation der Thesen Bergsons dar, daß

„die Bewegung mit dem Raum, den sie durchläuft, keine Verbindung ein[geht]. Der durchlaufene Raum ist vergangen, die Bewegung ist gegenwärtig, sie ist der Akt des Durchlaufens. Der durchlaufene Raum ist teilbar, sogar unendlich teilbar, wohingegen die Bewegung unteilbar ist oder sich nicht teilen läßt, ohne sich bei der Teilung in ihrer Beschaffenheit zu ändern. (...) [D]ie durchlaufenen Räume gehören alle zu dem einen homogenen Raum, während die Bewegungen heterogen sind und nicht aufeinander zurückgeführt werden können.“ (Deleuze 1997a:13)

Diese grundlegende Trennung läßt sich in ähnlicher Weise für das Verhältnis von Vergangenheit und Geschichte feststellen. Die Vergangenheit ist abgeschlossen, unendlich teilbar, homogen und vor allem unwiederbringlich vergangen. Die Geschichte hingegen ist gegenwärtig und offen. So wie die Bewegung das Durchlaufen des Raumes ist, ist die Geschichte das Sich-Beziehen auf Vergangenes. Sie verhält sich heterogen zu jeder anderen Geschichte, sie ist auf keinen teleologischen Ablauf rückführbar. Ändere ich die Beziehung zu Vergangenem, ändert sich alles.

Deleuze sieht im Film ein „zu perfektionierendes Werkzeug der neuen Wirklichkeit“ (Deleuze 1997a:21), die es mit Bergsons Thesen zu erschließen gilt. Das Bewegungs-Bild gilt Deleuze als ein beweglicher Schnitt, der eine qualitative Veränderung eines Ganzen und damit der Offenheit der Dauer ausdrückt. Das Zeit-Bild kann noch jenseits der Bewegung unmittelbar die Zeit darstellen.

Für die historische Forschung läßt sich damit sagen: Das Bewegungs-Bild durchheilt die Vergangenheit, wie es das Knie des gefallenen Obergefreiten Wieland in Kluges Film tut; es stellt Geschichte als einen beweglichen

Schnitt her, der das geschlossene Ensemble der Vergangenheit auf die Offenheit jeder Gegenwart bezieht. Im Zeit-Bild der Geschichte haben die noch nicht erfüllten Wünsche der Vergangenheit ebenso Anteil an der Geschichte, wie die Faktizität des Gegebenen – das aktuelle und das virtuelle Bild tauschen sich beständig aus. 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“ (Deleuze 1997b:33).

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.

Die so veränderte Aufgabenstellung bedarf einer veränderten Filmtheorie. Jean-Pierre Esquenazi zeichnet in Anschluß an Jaques Aumont, den in der Filmwissenschaft vorherrschenden Ansatz, das filmische Zeichen aus einer Theorie des Gesichtspunkts heraus zu bestimmen, nach. Unter dem Begriff des Gesichtspunkts sind eine Reihe von Bedeutungen zusammengefaßt: Der *Blickwinkel*, also der Ort, von dem aus man sieht, die *Sicht* selbst, die von einem bestimmten Blickwinkel aus geschieht, aber auch der *narrative Gesichtspunkt* von dem aus ein Blickwinkel dargestellt wird und die *Sichtweise* oder *Haltung*, mit der dies geschieht. All diesen Aspekten gemein sind zwei Voraussetzungen:

„Zunächst wird vorausgesetzt, daß das Bild nach dem Schema einer Distanz zwischen einem oder mehreren Blicken und einem beobachteten Objekt organisiert ist. (...) Das zweite Vorurteil läßt sich so formulieren: Der Blickpol (pôle de regard) beherrscht den Pol des betrachteten Objekts. Das Sehen beherrscht und organisiert; es ist das einzig wirkliche Subjekt des Films (Subjekt in dem Sinne, wie man vom Subjekt des Diskurses spricht).“ (Esquenazi 1997:389)

Unschwer läßt sich in der Theorie des Gesichtspunkts die Anordnung der Camera obscura wiedererkennen. Nur daß dieses Mal aus den gegebenen Bildern die sie produzierende Subjekt-Objekt-Anordnung rekonstruiert wird, ohne diese freilich als erkenntnisleitendes Paradigma zu hinterfragen. Die Theorie kann sich dabei auf die technischen Bedingungen der

Filmproduktion berufen. Zugleich ist sie gezwungen, den Film als ein vom Bewußtsein seines Produzenten geschaffenes Objekt zu bestimmen.

„Indem sie jede Einstellung im Hinblick auf die Problematik der die Einstellung erzeugenden Gesichtspunkte untersucht, (...) muß [sie] unaufhörlich außerhalb des Bildes arbeiten, da sie annehmen muß, daß diese Gesichtspunkte ihren Ort außerhalb oder jenseits der Bilder haben. (...) [D]ie Phänomenologie, die sie voraussetzt, [impliziert] einen Prozeß (...), durch den subjektiv gegebene Tatsachen in den Status einer objektiven Welt gelangen. So konstituiert diese Welt einen textlichen Referenzraum.“ (Esquenazi 1997:402)

Die Subjekt-Objekt-Anordnung der Filmanalyse ist verbunden mit der Bestimmung des Films im Rahmen eines textlichen Referenzraumes. Das Verhältnis von Gesichtspunkt und Einstellung transponiert sich im Bild in das Verhältnis von Signifikant und Signifikat, das Gezeigte repräsentiert das Gemeinte, sein Sinn läßt sich durch die Weise, wie etwas gezeigt wird, ermitteln.

Diesen Idealismus weist Esquenazi zurück und entwickelt in Anschluß an Deleuze eine „Theorie der Nahtstelle“, die

„versucht, die Bildung der Zeichen inmitten der Wahrnehmungsmodi zu begreifen, die das Kino eröffnet hat. Sie versucht also, die Entstehung der Bedeutung und die Bildung der Pole von Subjekt und Objekt im Bewegungs-Bild selbst auszumachen, indem sie der Bewegung eine prädikative Rolle zuweisen: Sie verleiht der Welt des Films ihre Qualitäten und Eigenschaften.“ (Esquenazi 1997:402)

Esquenazi verwirft die Subjekt-Objekt-Anordnung als das für die Erkenntnis Konstitutive, indem er innerhalb des Filmbildes die Konstitution von Subjekt, Objekt und Zeichen aufweist. Er beruft sich dabei mit Deleuze auf den Rahmen der Phänomenologie von Bergson

„in der die Bilder in zwei verschiedenen Systemen existieren: einmal im System der ‚universellen Variation‘ in dem jedes Bild für sich existiert; und darüber hinaus in dem System, das durch die Operation der ‚Kadrierung‘¹⁸ entsteht, bei der jedes Bild für ein spezielles Bild erscheint, durch dieses spezielle Bild ‚kadiert‘ wird.“ (Esquenazi 1997:392f)

Das autonome erkennende Subjekt wird aufgelöst, um in Abhängigkeit von der Praxis der Bilder als Dezentriertes erneut zu erscheinen. Esquenazi knüpft dabei an Deleuze’ Definition des Zeichens an, die dieser in Anlehn-

¹⁸ Kadrierung steht im Film für die Wahl des Bildausschnitts und wird von Esquenazi hier im übertragenen Sinne für die selektive Wahrnehmung des Bildes verwandt.

nung an und zugleich Abgrenzung von Peirce bestimmt: „es handelt sich um ein besonderes Bild, das, entweder von seiner bipolaren Komposition oder seiner Genese ausgehend, auf einen Bildtypus verweist.“ (Deleuze 1997b:50) Diese Definition interpretiert Esquenazi:

„Wir bezeichnen das Bild, so wie es im ersten System [dem der universellen Variation] auftaucht, als ‚Objekt‘; das Bild des zweiten Systems [dem durch die Kadrierung entstandenen] nennen wir hingegen ‚Zeichen‘ und das spezielle Bild, das die Kadrierung bewirkt, Subjekt. Das Zeichen ist also das Objekt, so wie es aufgrund der vom Subjekt verursachten Kadrierung erscheint.“ (Esquenazi 1997:393)

Das Objekt wird also weder vom Subjekt geschaffen, noch vom Zeichen dargestellt. Oliver Fahle weist darauf hin, „daß trotz der Fähigkeit des Subjekts, die Materiebilder gewissermaßen anzuhalten, die Bilder nicht vom Subjekt geschaffen werden, sondern sich nur in Abhängigkeit von ihm verändern.“ (Fahle 1997:120) Esquenazi folgert aus Deleuze Ausführungen, daß „das Subjektbild nicht gegeben ist, sondern konstruiert werden muß“ (Esquenazi 1997:393). Im Moment seiner eigenen Konstruktion moduliert das Subjekt das Objekt so, daß es als Zeichen erscheint. An die Stelle der Transsubstantiation in der Subjekt-Objekt-Anordnung tritt die auf die Materie umformend einwirkende Kadrierung. Diese Form der Kadrierung läßt sich als eine Form der Praxis fassen. Die Kategorien von Objekt, Subjekt und Zeichen entstehen also aus einer Praxis heraus. Esquenazi verdeutlicht die von ihm vorgenommene Verschiebung anhand des ersten Auftritts von Kim Nowak als Madeleine in *Vertigo* (1958) von Alfred Hitchcock. Sie befindet sich in einem Restaurant und vor uns steuert eine sehr langsame Kamerafahrt auf den Tisch und ihren nackten Rücken zu.

„Anstatt zu sagen: ‚Die Kamera nähert sich, indem sie nach vorne fährt‘, sollte man sich besser folgendermaßen ausdrücken: Madeleines freier Rücken nähert sich, und in diesem Näherkommen bemerken wir das Näherkommen eines Subjekts. (...) Die Bewegung erzeugt keinen Körper aber das Gefühl, daß da ein Körper ist.“ (Esquenazi 1997:398)

Nach Esquenazi muß „jedes filmische Bild, um als Zeichen interpretiert werden zu können, auf *etwas wie ein Körper* bezogen werden“. Diese Entität ist „Medium der Intentionalität“, schreibt dem Bild „den Ort ein, an dem diese Intentionalität tätig ist“ und verweist auf „verschiedene physische Fähigkeiten oder Empfindungsvermögen“, sie ist aber nur körperähnlich, da sie „eine virtuelle oder sogar eine hypothetische Entität“ bleibt, die allerdings „für die Interpretation des Bildes als Zeichen unabdingbar ist“

(Esquenazi 1997:399). Darum machen die meisten Filme mit Hilfe des subjektiven Anschlusses (auf ein Bild des Objektes folgt ein Bild der Person, die es betrachtet) ein Angebot zur Identifizierung der Entität.

Esquenazi faßt das Ergebnis der mit dem Wahrnehmungsakt verbundenen Selektion durch die Kadrierung, die das Subjekt-Bild vornimmt, mit dem Bergson entlehnten Begriff des Gemäldes.

„Das Gemälde entsteht durch das Faszinationsverhältnis, welches das Objekt-Bild mit dem Subjekt-Bild verbindet. Es markiert eine Grenze zwischen dem faszinierenden Objekt und dem faszinierten Subjekt. So zeigt es die visuelle Kluft zwischen dem, was sich als Subjekt konstituiert und dem, was als Objekt konstituiert wird.“ (Esquenazi 1997:400)

Das Gemälde wird von Esquenazi unter Verweis auf Deleuze und Bergson als Bewußtsein oder dem Bewußtsein ähnlich aufgefaßt. Es präsentiert sich im Film

„wie ein Blinzeln oder Flackern, weil das Gemälde mit der dem Zeichen eigenen Doppelbewegung immer dabei ist zu verschwinden. Das Bewußtsein erscheint nur, um in der Abfolge der filmischen Bewegung zu verschwinden.“ (Esquenazi 1997:400f)

Diese Beschreibung des Gemäldes bzw. Bewußtseins im Film verhält sich ebenso flüchtig aufblitzend wie die historische Erkenntnis bei Benjamin, die im Moment einer Gefahr aufblitzt.

Innerhalb des Gemäldes werden die konstitutiven Elemente des Zeichen-Bildes etabliert.

„Ein filmisches Zeichen (ein Zeichen-Bild) wäre dann ein Bewegungs-Bild, das einen die Wirkung eines Körpers auf ein Objekt-Bild spüren läßt und dieses Gefühl in Beziehung setzt zu einem Bewußtsein. Ich nenne dieses ‚und‘ *Nahtstelle*“ (Esquenazi 1997:401).

Die Nahtstellen-Theorie von Esquenazi bezieht sich also nicht auf die fixierten Gegenstände der Betrachtung, sondern auf die Beziehung, in welcher der Gegenstand erst als wahrnehmbares Faktum zusammen mit dem wahrnehmenden Subjekt konstituiert wird. Da der Wahrnehmungsakt als eine „Selektion“, ein „Kadrieren“ oder auch „Subtrahieren“ begriffen wird, ist die Konstruktion des Faktums als Objekt-Bild nicht beliebig, sondern an das Objekt, wie es im System der „universellen Variation“ besteht, rückgebunden. Das Objekt kommt aber nur im speziellen System der „Kadrierung“ zur Erkenntnis und ist damit in seiner Erkennbarkeit an die Praxis der Kadrierung gebunden. Nur durch diese Praxis moduliert wird das Objekt-Bild zum Zeichen-Bild, welches wir lesen können.

Das Zeichen-Bild konstituiert sich in dieser Theorie ganz ähnlich wie die Geschichte. Auch die historischen Fakten konstituieren sich erst durch die Geschichtsschreibung, sind aber an das Vergangene rückgekoppelt. Nicht eine den Objekten inhärente Entwicklung bestimmt den geschichtlichen Fortgang, sondern die menschlichen Praxen, die auf das vorgefundene Material der Überlieferung einwirken. „Fortschritt ist nicht in der Kontinuität des Zeitverlaufs sondern in seinen Interferenzen zu Hause“, beschreibt Benjamin (1983:593) den auch als Modulation aufzufassenden Prozeß.

Esquenazi beschränkt sich in seinem Aufsatz darauf, seine Theorie der Nahtstelle auf das Bewegungs-Bild zu beziehen und deutet nur an, daß sich die „Nahtstellen“ im Zeit-Bild so weit ausweiten, „bis sie ‚allen Platz einnehmen‘, so als ob sie in der Lage wären, Subjekt- und Objekt-Bewegung in einem fortwährenden Blinzeln in sich einzuschließen.“ (Esquenazi 1997:402) Die das Zeit-Bild ausfüllende Nahtstelle kann so als das Aufblitzen der dialektischen Bilder im Sinne Benjamins begriffen werden.

Benjamins Jetztzeit, die wie ein Blitz in die Gegenwart und ihre Geschichte einschlägt, entspricht den Opto- und Sonozeichen, die nach Deleuze die Peircesche Drittheit des Bewegungs-Bildes 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 (vgl. Deleuze 1997b:52f und Kapitel 3.3), 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.

6.3 Die Praxen der Bilder: Geschichtsform im Film

Für Benjamins Konzeption von Jetztzeit und dialektischem Bild, wie für Deleuze' Kategorien Bewegungs-Bild und Zeit-Bild, ist das Verhältnis von Praxis und Zeit von herausragender Bedeutung. Beide entwickeln ihre Ansätze in Abgrenzung zu Hegels idealistischer Dialektik und in Anlehnung an Bergsons Zeitbegriff, wenn auch mit sehr unterschiedlicher Akzentuierung. Während Benjamin, in der Tradition von Marx, an einer dialektischen Konzeption festhält und Hegels Begriffe im Sinne seiner Fortschrittskritik verschiebt, entwickelt Deleuze seine Taxonomie als eine eigenwillige Fortführung von Bergsons metaphysischer Philosophie. Trotz dieser sehr unterschiedlichen Ausgangspunkte treffen sich beide Denker in ihrem Interesse, den menschlichen Praxen eine Perspektive jenseits eines vorgegebenen Entwicklungsgangs zu eröffnen, ohne dabei zugleich ein autonomes Subjekt zu hypostasieren. Ihr gemeinsamer Bezug auf die Zeit als etwas Diskontinuierlichem und ihr Versuch, von der Praxis aus die menschliche Welt zu eröffnen, eint die beiden Philosophen mehr, als es die unterschiedlichen Theorietraditionen der Lebensphilosophie und der Kritischen Theorie vermuten lassen.

Deleuze stimmt mit Benjamin darin überein, einen mechanischen Ablauf der Zeit als Abfolge abzulehnen. In der Art, wie sie dies jeweils begründen, ob als dialektisches Verhältnis oder als metaphysisch gegebene Vervielfachung und Entkopplung vom Raum, besteht jedoch eine bedeutende Differenz. Benjamin geht von einem Inhalt der Praxen aus, der sich in der Geschichte dialektisch offen entwickelt und dessen Bewegung unter kapitalistischen Bedingungen zum Fortschritt zu erstarren droht, Deleuze betrachtet die Filmbilder mit einer invertierten Phänomenologie. In der Phänomenologie „kommt das Bewußtsein zuerst, dann die Bilder. Bei Deleuze hingegen flottieren zunächst die Bilder, erst dann kommt das Bewußtsein und zieht von ihnen ab“ (Fahle 1997:118f). Er konstruiert aus deren Praxen eine Taxonomie, deren Kategorien keine Geltung über die jeweilige Praxis hinaus besitzen, aus der sie sich entwickeln. Geschichte, als ein Austausch zwischen gegenwärtigen Praxen und den „Hinterlassenschaften“ Vergangener, interessiert Deleuze nicht.

„Sein Interesse gilt weniger den historisch gewachsenen Dispositiven (dispositifs) als den synchronen Gefügen (agencements), die im Zusammentreffen von Kräften und Bewegungen entstehen und sich sofort wieder verändern.“ (Fahle 1997:115)

Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen, das philosophische Spannungsfeld zwischen und innerhalb der beiden philosophischen Traditionen erschöpfend zu diskutieren. Für den Zweck meiner Arbeit, Film als histori-

sche Forschung zu begründen, und das damit verbundene Potential für eine kritische Geschichtswissenschaft aufzuzeigen, genügt es, wie im vorangehenden Unterkapitel geschehen, die Anknüpfungspunkte zwischen den beiden Theorien aufzuzeigen und, darum wird es im Folgenden gehen, ihre Konzeptionen für ein Modell der Konstruktion von Geschichte im Film fruchtbar zu machen. Ein solches Modell muß sowohl dem Aspekt des Unveränderlichen, weil endgültig vergangenen, als auch der Offenheit der Geschichte durch die menschlichen Praxen gerecht werden.

Für ein Geschichtsmodell im oben skizzierten Sinne bemächte ich mich des Bewegungs-Bilds und Zeit-Bilds 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“ (Buck-Morss 2000:255), sondern der Schnittpunkt von Achsen widersprüchlicher Begriffe. Nicht Fortschritt, sondern Erlösung, als in jedem Moment möglicher revolutionärer „Tigersprung“, ist das Ziel. „Sobald das messianische Versprechen kein Mythos mehr ist, sondern im Sinne seiner Umsetzbarkeit historisch ‚aktuell‘ wird“ (Buck-Morss 2000:294), existiert die Zeit auf zwei Ebenen. „Diese Zeitebenen folgen in der neuen Ära nicht aufeinander, sondern sie überschneiden sich (...), wobei die eine gegeben ist, während die andere als rationale Möglichkeit ständig da ist.“ (Buck-Morss 2000:295) Die ständige Veränderung, in der sich das flüchtige dialektische Bild befindet, faßt Deleuze in Bergsons Begriff des Werdens beziehungsweise der Dauer und kann sie damit nur als metaphysisch gegeben hinnehmen, anstatt sie wie Benjamin aus dem Bezug der Geschichte als „Abfolge von (katastrophalen) Ereignissen, die den Takt der menschlichen Zeit angeben, ohne sie zu erfüllen“, zur revolutionären Jetztzeit, „die in jedem Augenblick von der wirklichen Antizipation der Erlösung erhellt wird“ (Buck-Morss 2000:294), abzuleiten. Sein Zeit-Bild bietet dennoch die Möglichkeit, ein Verfahren zur Konstitution und Ordnung von historischen Fakten für eine Geschichte in dialektischen Bildern im Film zu entwerfen. Mit Deleuze läßt sich eine Geschichtsform aus der Praxis der Bilder heraus entwickeln. Das Bewegungs-Bild organisiert das historische Material chronologisch als Abfolge. Das Bild wird der Narration unterworfen, die in ihrer Linearität zu einer Affirmation 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.

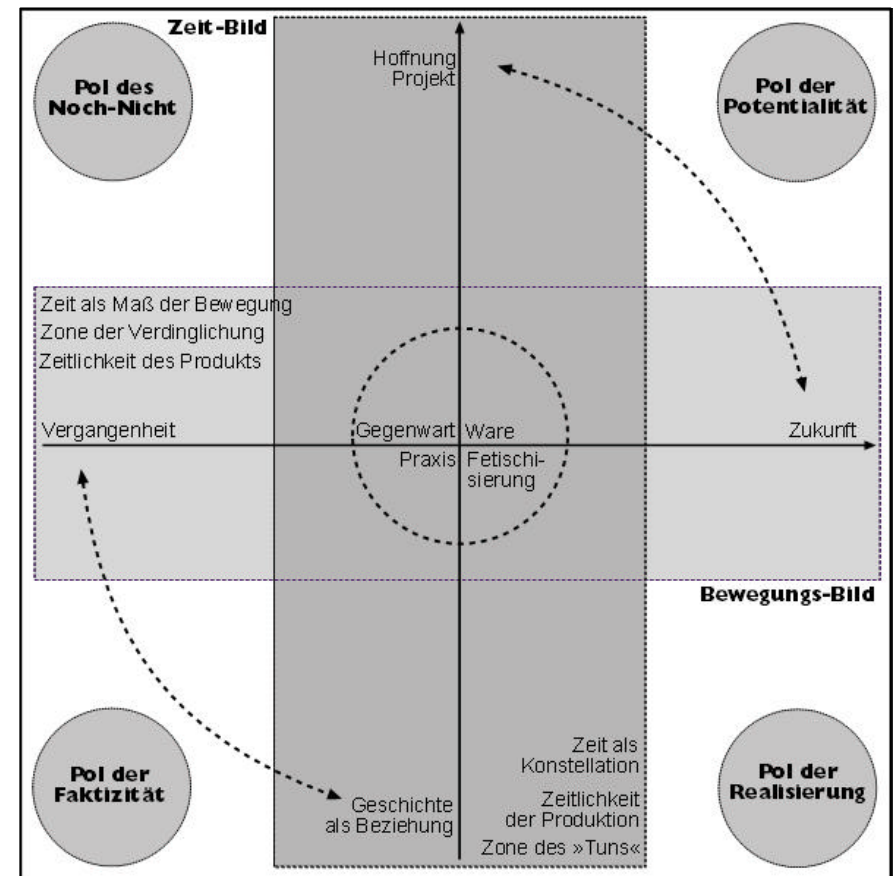


Abbildung: Entwurf für ein dialektisches Zeit-Bild der Geschichte

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. Hier kreuzt sich die kreative Macht der Menschen mit den vorgefundenen Bedingungen, entscheidet sich, ob ihnen die in menschlichen Praxen umgeformten Bedingungen weiter als entfremdete instrumentelle Macht entgegentreten, ob Geschichte weiterhin zum katastrophalen Fortschritt gerinnt, die Ergebnisse vergangener Praxen den heutigen Menschen als entfremdete historische Fakten begegnen.

Im Kapitalismus tritt das Resultat menschlichen Tuns¹⁹ 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 (vgl. Holloway 2002:Kapitel 3 und 4). 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 abge-

schlossenes Geschehen, das keine Zukunft mehr 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 (vgl. dazu die Ausführungen von Buck-Morss (2000:255ff) zum Konstruktionsprinzip des *Passagen-Werks*).

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 ebenso 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“ (vgl. Holloway 2002:74) 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).

In den zu Beginn dieses Kapitels aufgeführten Filmbeispielen lassen sich Ansätze für eine Umsetzung des hier entworfenen Modells erkennen. In Lanzmanns Filmen herrscht kein Zweifel über das nicht Wiedergutzuma-

¹⁹ Holloway benutzt bewußt den im Vergleich zu Tätigkeit oder Praxis relativ unbestimmten und theoretisch unverbrauchten Begriff des Tuns (doing), der auch unintendiertes Handeln beinhaltet.

chende der Shoah und zugleich scheint in den Momenten der Verkörperung des Vergangenen ein noch nicht abgeschlossenes Moment auf, das auf eine Unterbrechung des katastrophalen Fortgangs der Moderne, die Auschwitz möglich gemacht hat, hindrängt. Resnais führt die verheerenden Folgen des Atombombenabwurfs über Hiroshima vor Augen und zeigt zugleich, wie wenig davon in objektiver Form als zu betrachtende Geschichte zu sehen ist. Der Obergefreite Wieland aus Kluges *Patriotin* ist ebenso unzweideutig im Kessel von Stalingrad gefallen, sein Knie, als der nicht sichtbare Zusammenhang dieses Ereignisses, spricht für ihn die nicht erfüllten Wünsche seiner Geschichte aus. Jenseits der unterschiedlichen inhaltlichen Ausrichtung und formalen Umsetzung zeigen sich in all diesen Filmen Ansätze für eine kritische Geschichtsschreibung im Film.

7 Perspektiven für eine offene Geschichte in Filmbildern

„Historia magistra vitae“ – dieser Ausspruch wirkt heutzutage ranzig, zu sehr ist er verbunden mit der Vorstellung von altklugen Historikern, die eifersüchtig über einen historischen Wissensschatz wachen, mit dem sie uns schulmeistern wollen. Bedenkt man, daß auch die pädagogischen Konzepte des 19. Jahrhunderts unhaltbar geworden und neuen Ansätzen gewichen sind, die den Lernprozeß als etwas begreifen, das Lehrende wie Lernende gleichermaßen betrifft und verändert, so läßt sich vielleicht etwas von dem Anspruch retten. Nicht *aus* der Geschichte lernen, sondern *mit* ihr, so kann sie uns Lehrerin für das Leben sein. Eine Lehrerin zudem, die erst eine wird, in dem wir fragend voranschreiten²⁰

Für ein solches Projekt bedarf es nicht nur einer anderen Pädagogik, sondern auch eines anderen Begriffs von Geschichte. In Auseinandersetzung mit Geschichte können die Lebenden etwas für ihre eigene Situation lernen, indem sie sich in dem nur flüchtig aufblitzenden Bild der Vergangenheit als gemeint erkennen und damit die Geschichte selbst verändern, ja sie erst herstellen, denn als Beziehung zu Vergangenen wird Geschichte erst in diesem Erkennen geschaffen. Für diese Praxis habe ich im Laufe der Arbeit den Begriff der Aneignung von Gegenwart in Geschichtsform entwickelt. Durch diese Verschiebung, von der Geschichte als Gegenstand der Betrachtung, zur Geschichtsform als Ausdruck von Praxen, verschiebt sich auch die Frage der ihrem Gegenstand adäquaten Darstellung geschichtlicher Sachverhalte zu einer Suche nach Formen einer dem Vergangenen angemessenen Beziehung. Die „Darstellung“ wird damit zu einem integralen Bestandteil der Forschung.

Aus diesem Grunde war es mir zunächst wichtig, die Form, in der diese Beziehung in den Filmbildern verkörpert wird, zu untersuchen, was zur Bildung der drei Kategorien des Archiv-, Spur- und Ableitungsbildes führte. Diese auf die einzelne Einstellung oder Filmsequenz bezogenen Kategorien traten jedoch in den Hintergrund, angesichts der von Deleuze entworfenen Begriffe Bewegungs-Bild und Zeit-Bild, die stärker auf die Gesamtwirkung eines Films abzielen und dessen Konstruktionsprinzip auf seine philosophischen Wirkungen hin befragen. Gerade diese Ebene der Filmrezeption lies sich fruchtbar auf die Geschichtsphilosophie Benjamins beziehen.

²⁰ Dies „preguntando caminamos“ freilich ist weniger ein pädagogisches Konzept als eine philosophische Position, wie sie die Zapatisten in Mexiko formulieren, wenn es darum geht, die Offenheit der Entwicklung des von ihnen vertretenen gesellschaftlichen Projektes zu bezeichnen.

Kluges Film *Die Patriotin* enthält viele Bezüge zu Benjamin und begibt sich experimentell auf die Suche nach Möglichkeiten der Geschichtskonstruktion im Film. Die dabei verwendeten filmischen Mittel weisen deutliche Züge von Deleuze Zeit-Bild auf. Die beispielhafte Auseinandersetzung mit dem Film hat gezeigt, wie anregend eine filmische Forschung für die Geschichtswissenschaft sein kann.

Schien zunächst die Problematik der Filmbilder darin zu bestehen, den Konventionen der schriftlich verfaßten Geschichtswissenschaft nicht entsprechen zu können, so haben sich im Verlauf der Arbeit demgegenüber die dem Film eigenen Formen der Wissenskonstruktion als ein enormes Potential erwiesen, um Geschichte im Sinne einer kritischen Theorie neu zu konzipieren. Die Resonanzen zwischen Benjamins Geschichtsbegriff und der auf den Film angewandten Zeitphilosophie von Deleuze konnten, bei aller Differenz ihrer theoretischen Traditionen, zu einer Konzeptualisierung des Verhältnisses von Film und Geschichte genutzt werden.

Das Zeit-Bild, wie Deleuze es beschreibt, gibt eine Möglichkeit zur Konstruktion von Geschichte im Sinne von Benjamins Geschichtsphilosophie. In ihm erscheinen Fakten in einer irrationalen Ordnung, in der sie zu einer flüchtigen Konstellation, die dem dialektischen Bild entspricht, zusammen-treten. Das Zeit-Bild hält so die Geschichte offen und ermöglicht es, sowohl dem Moment des unwiederbringlich Vergangenen, als auch seiner Aktualität in der Jetztzeit, gerecht zu werden. Eine als Zeit-Bild geordnete Geschichte nähme ihre Brüche als fundamentales Konstruktionsprinzip. Damit kann ihr kein transzendentaler Sinn oder gar eine Notwendigkeit gegeben werden, aber eine Ordnung, die nicht beliebig ist, sondern Resultat jener Offenheit der Geschichte, in der auch das „Noch-Nicht“ des Vergangenen einen Platz hat.

Ist, wie im Zeit-Bild, das sensomotorische Band der Geschichte erst einmal gerissen, ist eine Offenheit gegeben, die beunruhigend ist. Die Zukunft ist nicht mehr die logische Verlängerung der Vergangenheit und selbst im Rückblick kann der Geschichte keine Folgerichtigkeit unterstellt werden. Damit ist jenen, die sich mit dem Gegebenen abfinden und für die Fortschritt nichts anderes als „mehr vom Gleichen“ sein kann, wenn sie sich nicht gar am Ende der Geschichte wännen, der Boden entzogen. Ebenso getroffen sind jedoch jene, die im Kampf gegen die Ungerechtigkeiten der Gegenwart die Zeit auf ihrer Seite meinen, weil sie die objektive Lage zu analysieren verstehen und den so verstandenen gesellschaftlichen Fortschritt für unaufhaltbar halten.

Eine offene Geschichte ist dennoch nicht beliebig. Wenn der Kopf rund ist, damit das Denken die Richtung wechseln kann, wie Francis Picabia (2001)

in seinem berühmten Ausspruch postulierte, dann verweist dies auf die oft unbequeme Offenheit des Menschen, frei zu denken, nicht auf opportunistische Beliebigkeit der Position. Geschichte als offen zu begreifen meint, die Beziehung zu Vergangenen nicht als von diesem für ewig gesetzt zu betrachten. Die Verbindung muß vielmehr in jeder Gegenwart neu hergestellt werden. Damit ist offen, aber nicht beliebig, welche Geschichte wir suchen und finden.

Film eröffnet der historischen Forschung neue Möglichkeiten und Perspektiven. Damit ist keineswegs gesagt, daß die alten Mittel der Forschung obsolet geworden sind. Allerdings können die durch Film entwickelten Formen auch auf schriftliche Wissenschaftstexte Rückwirkungen haben.

„Der Film bringt Zeichen in die Welt, die ihm eigen sind und deren Klassifikation ihm überlassen bleibt, aber sobald sie einmal in die Welt gebracht sind, tauchen sie anderswo wieder auf, und die Welt fängt an, ‚Film zu machen‘.“ (Deleuze 1993:96)

Ganz ähnlich stellt Rosenstone fest, daß die Beschäftigung mit innovativen Filmen, wie denen Kluges, auf die Historikerin subversive Auswirkungen haben kann.

„So many techniques of film (...) seem to cry out for use by scholar. Montage, intercutting, collage, the mixing of genres, the creative interaction of fact and fiction, history, memory and autobiography – why are these not part of the (re)presentational modes of the historian as narrator or essayist?“ (Rosenstone 1995b:226)

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. Dieses doppelte Interesse spiegelt sich in den drei Leitfragen, die in der Einleitung der Arbeit aufgeworfen wurden:

Welche Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit ermöglicht Film? Kann es im Film gelingen, die Geschichtskonstruktion von der Diktatur des Narrativen zu befreien? Eröffnen die Film-Bilder für die Kritische Theorie Möglichkeiten, die Negation der Verhältnisse von der Praxis aus neu zu denken?

Die aufgeworfenen Fragen können auch am Ende dieser Arbeit sicher nicht abschließend beantwortet werden. Es zeichnet sich jedoch ab, daß Film eine Form der geschichtlichen Beziehung in *dialektischen Zeit-Bildern* ermöglicht, die zumindest eine andere Ordnung der Konstitution

historischer Fakten erlaubt, als die gewohnten narrativen Modelle der Geschichtsschreibung. Wer Geschichtswissenschaft als eine Praxis der Aneignung von Gegenwart in Geschichtsform 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.

8 Film- und Literaturverzeichnis

Verzeichnis der erwähnten Filme:

(Quellen: diverse Pressehefte und Festivalkataloge, ergänzt um Angaben aus der Internet Movie Database: www.imdb.com, Abfrage am 29.2.2004)

- Arsenal*, Sowjetunion 1928, Regie und Buch: Aleksandr Dovzhenko, Spielfilm, 35mm s/w, 70 min.
- Deutschland im Herbst*, BRD 1978, Regie und Buch: Alfred Brustellin, Hans Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Beate Mainka-Jellinghaus, Edgar Reitz, Katja Rupé, Volker Schlöndorff, Peter Schubert, Bernhard Sinkel, Buch auch: Heinrich Böll, Peter F. Steinbach, 16/35 mm Farbe, 123 min.
- Die Patriotin*, BRD 1979, Regie: Alexander Kluge, Buch: Christel Buschmann, Alexander Kluge, Willi Segler, 35 mm s/w und Farbe, 121 min.
- Ein flüchtiger Zug nach dem Orient*, Österreich 1999, Regie und Buch: Ruth Beckermann, 35 mm Farbe, 82 min.
- El siglo del viento*, Argentinien und Uruguay 1999, Regie: Fernando Birri, Buch: Fernando Birri und Eduardo Galeano nach dem gleichnamigen Buch von Eduardo Galeano, Video s/w und Farbe, 85 min.
- Hiroshima mon amour*, Frankreich und Japan 1959, Regie: Alain Resnais, Buch: Marguerite Duras, 35 mm s/w, 90 min.
- Holocaust*, USA 1978, Regie: Marvin J. Chomsky, Buch: Gerald Green, Spielfilm (TV-Miniserie), 35 mm Farbe, 475 min.
- I Could Read the Sky*, Großbritannien 1999, Regie: Nichola Bruce, Buch: Nichola Bruce nach dem gleichnamigen Buch von Timothy O'Grady und Steve Pyke, 35 mm Farbe, 86 min.
- La Jetée*, Frankreich 1962, Regie und Buch: Chris Marker, 35 mm s/w, 28 min.
- Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, Kolumbien 1981, Regie: Marta Rodríguez und Jorge Silva, Buch: Jorge López und Marta Rodríguez, 16 mm s/w, 90 min.
- Nuit et brouillard*, Frankreich 1955, Regie: Alain Resnais, Buch: Jean Cayrol, Dokumentarfilm, 35 mm s/w und Farbe, 32 min.
- Sans soleil*, Frankreich 1983, Regie und Buch: Chris Marker, 16/35 mm Farbe, 100 min.
- Shoah*, Frankreich 1985, Regie und Buch: Claude Lanzmann, Dokumentarfilm, 16/35 mm Farbe, 566 min.
- Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, Frankreich 2001, Regie und Buch: Claude Lanzmann, Dokumentarfilm, 16/35 mm s/w und Farbe, 95 min.
- The Birth of a Nation*, USA 1915, Regie: David Wark Griffith, Buch: D. W. Griffith, Frank E. Woods, Thomas F. Dixon Jr. nach dem Buch/Theaterstück *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan* von Thomas F. Dixon Jr., 35 mm s/w, 190 min.

- Une histoire de vent*, Frankreich, Großbritannien, BRD, Niederlande 1989, Regie: Joris Ivens, Buch: Joris Ivens und Marceline Loidan Ivens, 16/35 mm Farbe, 80 min.
- Vertigo*, USA 1958, Regie: Alfred Hitchcock, Buch: Samuel A. Taylor und Alec Coppel nach der Erzählung d'Entre les Morts von Pierre Boileau und Thomas Narcejac, Spielfilm, 35 mm Farbe, 128 min.

Verzeichnis der verwendeten Literatur:

- Adorno, Theodor W. (1997): *Ästhetische Theorie (= Gesammelte Schriften Bd. 7)*. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag.
- Aurich, Rolf (1989): "Film in der Geschichtswissenschaft. Ein kommentierter Literaturüberblick". In: *Geschichtswerkstatt 17*: 54-63.
- Bakhtin, Mikail (1979): *Estetika slovesnogo tvorcestva*. Moskau, Istkusstvo.
- Barthes, Roland (1989): *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. Moskau, Progress.
- Behring, Heiner (1989): "Fiktion und Wirklichkeit: Die Realität des Films". In: *Geschichtswerkstatt 17* (April): 6-12.
- Benjamin, Walter (1972ff): *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (1983): *Das Passagen-Werk. Erster Band (= Gesammelte Schriften Bd. V.1)*. Frankfurt/M, Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1992 (1940)): "Über den Begriff der Geschichte". In: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Stuttgart, Philipp Reclam jun.: 141-154.
- Bergson, Henri (1921): *Schöpferische Entwicklung*. Jena, Diederichs.
- Bergson, Henri (1991 (1896)): *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg, Meiner.
- Bloch, Ernst (1981): *Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel. Erweiterte Ausgabe*. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag.
- Bock, Hans-Michael und Wolfgang Jacobsen (Hg.) (1997): *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*. CineGraph Buch. München, edition text + kritik.
- Bock, Wolfgang (2000): *Walter Benjamin - Die Rettung der Nacht. Sterne, Melancholie und Messianismus*. Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Brecht, Bertolt (1988-2000): *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin & Frankfurt/M, Aufbau & Suhrkamp.
- Buck-Morss, Susan (1977): *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. Hassocks, Sussex, The Harvester Press.
- Buck-Morss, Susan (2000): *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt/M, Suhrkamp.
- Crivellari, Fabio und Marcus Sandl (2003): "Die Medialität der Geschichte. Forschungsstand und Perspektiven einer interdisziplinären Zusammenarbeit von Geschichts- und Medienwissenschaften". In: *Historische Zeitschrift 277* Heft 3: 619-654.
- Deleuze, Gilles (1993): *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag.
- Deleuze, Gilles (1997a): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M, Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1997b): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M, Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (2001 (1966)): *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg, Junius Verlag.
- Dermody, Susan (1995): "The pressure of the Unconscious upon the Image. The Subjective Voice in Documentary". In: Leslie Devereaux und Roger Hillman (Hg.): *Fields of Vision. Essay in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press: 292-310.
- Descartes, René (1992 (1641)): *Meditationes de prima philosophia / Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*. Hamburg, Meiner.
- Dux, Günter (1994): "Die ontogenetische und historische Entwicklung des Geistes". In: Günter Dux und Ulrich Wenzel (Hg.): *Der Prozeß der Geistesgeschichte. Studien zur ontogenetischen und historischen Entwicklung des Geistes*. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag: 173-225.
- Dux, Günter und Ulrich Wenzel (Hg.) (1994): *Der Prozeß der Geistesgeschichte. Studien zur ontogenetischen und historischen Entwicklung des Geistes*. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag.
- Eco, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M, Suhrkamp.
- Eder, Klaus und Alexander Kluge (1980): *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*. München und Wien, Carl Hanser Verlag.
- Elsaesser, Thomas (1996): "subject positions, speaking positions: from *holocaust, our hitler*, and *heimat* to *shoah* and *schindler's list*". In: Vivian Sobchack (Hg.): *The Persistence of History*. New York und London, Routledge: 145-183.
- Esquenazi, Jean-Pierre (1997): "Deleuze und die Theorie des Gesichtspunkts. Das Problem des Zeichens". In: Oliver Fahle und Lorenz Engell (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. Weimar und Paris, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar und Presses de la Sorbonne Nouvelle: 388-404.
- Fahle, Oliver (1997): "Deleuze und die Geschichte des Films". In: Lorenz Engell (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. Weimar und Paris, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar und Presses de la Sorbonne Nouvelle: 114-126.
- Ferro, Marc (1980): *Cine e Historia*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Fihman, Guy (1997): "Bergson, Deleuze und das Kino". In: Oliver Fahle und Lorenz Engell (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. Weimar und Paris, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar und Presses de la Sorbonne Nouvelle: 74-85.

- Foucault, Michel (1997 (1969)): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag.
- Frahm, Ole (2002): "Von Holocaust zu Holokaust. Guido Knopps Aneignung der Ver-nichtung der europäischen Juden". In: *1999 Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17 (2): 128-138.
- Führer, Karl Christian (1996): "Auf dem Weg zur "Massenkultur"? Kino und Rundfunk in der Weimarer Republik". In: *Historische Zeitschrift* 262: 739-781.
- Goertz, Hans-Jürgen (2001): *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität*. Stuttgart, Philipp Reclam jun.
- Greffrath, Bettina (1989): "Von Tauchstationen und Entdeckungsreisen. Kleines Plä-doyer für sozialpsychologische Fragen an die Film- und Kinogeschichte". In: *Geschichtswerkstatt* 17: 41-53.
- Hansen, Miriam (1983): "Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: The Con-struction Site of Counter-History". In: *Discourse. Berkeley Journal for Theo-retical Studies in Media and Culture* 6 (special issue): 53-74.
- Haug, Wolfgang Fritz (1984): "Die Camera obscura des Bewußtseins. Kritik der Sub-jekt/Objekt-Artikulation im Marxismus". In: Stuart Hall, Wolfgang Fritz Haug und Veikko Pietilä (Hg.): *Die Camera obscura der Ideologie. Philosophie - Ökonomie - Wissenschaft*. Berlin, Argument-Verlag: 9-95.
- Haug, Wolfgang Fritz (2003): *Parteilichkeit und Objektivität*. Konferenzvortrag: Ma-king History, 10. - 12. 10. 2003 Universität München, unveröffentlichtes Manuskript.
- Hickethier, Knut (1999): "Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum. Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären". In: *Geschichte und Gesellschaft* 25: 146-171.
- Hillach, Ansgar (2000): "Dialektisches Bild". In: Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*. Frankfurt/M, Suhrkamp. 1: 186-229.
- Holloway, John (2002): *Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen*. Münster, Westfälisches Dampfboot.
- Horkheimer, Max (1933): "Buchbesprechung: Bergson, Henri, Les deux sources de la morale et de la religion". In: *Zeitschrift für Sozialforschung* 2: 104-106.
- Horn, Sabine (2002): "'Jetzt aber zu einem Thema, das uns in dieser Woche alle be-schäftigt.' Die westdeutsche Fernsehberichterstattung über den Frankfurter Ausschwitz-Prozeß (1963-1965) und den Düsseldorfer Majdanek-Prozeß (1975-1981) - ein Vergleich". In: *1999 Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17 (2): 13-43.
- Iampolski, Mijaíl (1996): *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia, Episteme.
- Iampolski, Mikhail (1998): *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Berkeley , Los Angeles, London, University of California Press.
- Jay, Martin (1995): "Mimesis und Mimetologie: Adorno und Lacoue-Labarthe". In: Gertrud Koch (Hg.): *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*. Frank-furt/M, Fischer Taschenbuch: 175-201.
- Kaes, Anton (1989): *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*. Cambridge und London, Harvard University Press.
- Keilbach, Judith (2002): "Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkungen zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtsdokumentationen des ZDF". In: *1999 Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17 (2): 102-113.
- Kirchmann, Kay (1998): *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenz von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neu-zeitlichen Zivilisationsprozeß*. Opladen, Leske + Budrich.
- Kluge, Alexander (1975): *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag.
- Kluge, Alexander (1979): *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Frankfurt/M, Zweitau-sendeins.
- Kluge, Alexander (1980): "Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts". In: Klaus Eder und Alexander Kluge (Hg.): *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste (=Arbeitshefte Film 2/3)*. München & Wien, Carl Hanser Verlag.
- Koch, Gertrud (1992): *Die Einstellung ist die Einstellung*. Frankfurt/M, Suhrkamp.
- Korte, Helmut (1998): *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezepti-onshistorischer Versuch*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- Kracauer, Siegfried (1984 (1947)): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Ge-schichte des deutschen Films*. Frankfurt/M, Suhrkamp.
- Krankenhagen, Stefan (2001): *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau.
- Kristeva, Julia (1969): *Sémeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil.
- Lanzmann, Claude (1990): "'Hier ist kein Warum'". In: Bernard Cuau (Hg.): *Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*. Paris, Belin: 279.
- Lanzmann, Claude (1995): "Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen Schindlers Liste". In: Christoph Weiss (Hg.): *"Der gute Deutsche". Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs "Schindlers Liste" in Deutschland*. St. Ingberg, Röhrig Universitätsverlag: 173-178.
- Lanzmann, Claude und Heike Hurst (1986): "Eine befreiende Wirkung. Gespräch mit Claude Lanzmann." In: Claude Lanzmann (Hg.): *Shoah*. Düsseldorf, Claassen Verlag: 269-277.
- Lenger, Hans-Joachim (2003): *Fragen an Deleuze. Fragen an Wenders. Das Digitale*. Hamburg, material-verlag HfbK Hamburg.

- Linne, Karsten (2002): "Hitler als Quotenbringer - Guido Knopps mediale Erfolge". In: *1999 Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17 (2): 90-101.
- Loewy, Hanno (2002): "Bei Vollmond: Holocaust. Genretheoretische Bemerkungen zu einer Dokumentation des ZDF". In: *1999 Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17 (2): 114-127.
- Marx, Karl und Friedrich Engels (1958ff): *Marx-Engels-Werke*. Berlin/DDR, Dietz.
- Negt, Oskar und Alexander Kluge (1972): *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag.
- Negt, Oskar und Alexander Kluge (1979): "Manuskript". In: Alexander Kluge (Hg.): *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Frankfurt/M, Zweitausendeins: 343-415.
- Negt, Oskar und Alexander Kluge (1981): *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt/M, Zweitausendeins.
- Peirce, Charles Sanders (1986): *Semiotische Schriften*. Frankfurt/M, Suhrkamp.
- Perinelli, Massimo (1999): *Liebe '47 - Gesellschaft '49*. Hamburg, Lit Verlag.
- Picabia, Francis (2001): *Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann*. Hamburg, Edition Nautilus.
- Reitz, Edgar, Alexander Kluge und Wilfried Reinke (1980 (1965)): "Wort und Film". In: Klaus Eder und Alexander Kluge (Hg.): *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste (=Arbeitshefte Film 2/3)*. München und Wien, Carl Hanser Verlag.
- Requate, Jörg (1999): "Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse." In: *Geschichte und Gesellschaft* 25: 5-32.
- Rich, B. Ruby (1983): "She Says, He Says: The Power of the Narrator in Modernist Film Politics". In: *Discourse. Berkeley Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* (6): 31-46.
- Rodowick, D. N. (1997): *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham & London, Duke University Press.
- Roeck, Bernd (2003): "Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder". In: *Geschichte und Gesellschaft* 29: 294-315.
- Rosenstone, Robert A. (1988): "History in Images/History in Words: Reflectons on the Possibility of Really Putting History onto Film". In: *American Historical Review* 93 (5): 1173-1185.
- Rosenstone, Robert A. (Hg.) (1995a): *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*. Princeton Studies in Culture/Power/History. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Rosenstone, Robert A. (1995b): *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge London, Harvard University Press.
- Rosenstone, Robert A. (2002): "Does a filmic writing of history exist?" In: *History and Theory Theme Issue* (41): 134-144.
- Roth, Michael S. (1995): "Hiroshima Mon Amour - You Must Remember This". In: Robert A. Rosenstone (Hg.): *Revisioning history: film and the construction of a new past*. Princeton, Princeton University Press: 91-101.
- Rother, Rainer (1989): "Historismus und Historienfilm. Momente aus einer Fortsetzungsgeschichte". In: *Geschichtswerkstatt* 17: 33-40.
- Rother, Rainer (1990): *Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur*. Stuttgart, Metzler.
- Rother, Rainer (Hg.) (1991): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin, Wagenbach.
- Rother, Rainer (1997): "Film und Geschichtsschreibung". In: Hans-Michael Bock und Wolfgang Jacobsen (Hg.): *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*. München, edition text + kritik: 242-246.
- Rother, Rainer (Hg.) (1998): *Mythen der Nationen: Völker im Film*. Berlin, Koehler & Amelang.
- Santner, Eric L. (1990): *Stranded Objects. Mourning, Memory and Film in Postwar Germany*. Ithaca und London, Cornell University Press.
- Schildt, Axel (2001): "Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit". In: *Geschichte und Gesellschaft* 27: 177-206.
- Schulz, Andreas (2000): "Der Aufstieg der "vierten Gewalt". Medien, Politik und Öffentlichkeit im Zeitalter der Massenkommunikation." In: *Historische Zeitschrift* 270: 65-97.
- Schwartz, Vanessa, R. (2001): "Walter Benjamin for Historians". In: *American Historical Review* 106 (5): 1721-1743.
- Stettner, Peter (1989): "Film - das ist Geschichte, 24mal in der Sekunde. Überlegungen zum Film als historischer Quelle und Darstellung von Geschichte". In: *Geschichtswerkstatt* 17 (April): 13-20.
- Talens, Jenaro und Santos Zunzunegui (Hg.) (1998): *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Hispanic Issues vol. 16. Mineapolis, London, Univ. of Minnesota Press.
- Toeplitz, Jerzy (1987a): *Geschichte des Films. 1895-1933*. München, Rogner & Bernhard.
- Toeplitz, Jerzy (1987b): *Geschichte des Films. 1934-1945*. München, Rogner & Bernhard.
- Toeplitz, Jerzy (1991): *Geschichte des Films. 1945-1953*. Berlin, Henschel Verlag.
- Weigel-Klinck (2002): "'Sir, do we get to win this time?' - Die Aufarbeitung des Vietnamkrieges im US-amerikanischen Spielfilm". In: *1999 Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17 (2): 44-72.
- Weinmann, Martin (2001): "Einleitung des Herausgebers". In: Gilles Deleuze (Hg.): *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg, Junius: 7-21.

- Weiss, Christoph (Hg.) (1995): *'Der gute Deutsche'. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs "Schindlers Liste" in Deutschland*. St. Ingberg, Röhrig Universitätsverlag.
- Weiss, Peter (1987): *Die Ästhetik des Widerstands*. Berlin (DDR), Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- White, Hayden (1988): "Historiography and Historiophoty". In: *American Historical Review* 93 (5): 1193-1199.
- White, Hayden (1994 (1973)): *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt/M, Fischer Taschenbuch.
- Wilharm, Irmgard (1989): "Die Nachkriegszeiten im deutschen Spielfilm". In: *Geschichtswerkstatt* 17: 21-32.
- Wilharm, Irmgard (2002): "Film-Wirtschaft, Filmpolitik und der 'Publikumsgeschmack' im Westdeutschland der Nachkriegszeit." In: *Geschichte und Gesellschaft* 28: 267-299.
- Wolf, Burkhardt (1998): *Von der Kunst kleiner Ereignisse. Zur Theorie einer "minoritären" Literatur: Alexander Kluge und Gilles Deleuze*. Marburg, Tectum Verlag.