

Vorwort

Das Thema dieses AugenBlick-Heftes, die Darstellung von Geschichte in Film und Fernsehen, reiht sich ein in eine Vielzahl von Publikationen zum Komplex der Vergegenwärtigung von Vergangenheit. Bemerkenswert an dieser Tendenz ist dabei weniger der schlichte Sachverhalt, daß Geschichte wiederentdeckt wird. Weit interessanter erscheint, daß es vor allem kunst- und kulturwissenschaftliche Forschungsansätze sind, welche die Rekonstruktion des Vergangenen in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen rücken.¹ Geschichte tritt in diesen Arbeiten aus dem Bannkreis professioneller Historiographie heraus; deren fachspezifische Spielarten der Vergangenheitsrepräsentation formierten sich immer unter der Maßgabe, die Faktizität des Vergangenen wahrhaftig und lebendig für die Gegenwart überliefern zu können.

Neuere Ansätze der Geschichtstheorie (allen voran die Arbeiten des Meta-Historikers Hayden White²) kritisieren diesen Authentizitätsanspruch der Historiographie.³ Eine Vorstellung von Geschichte, die objektiv zu sein vorgibt, gerade weil sie erzählt, verliert in zunehmendem Maße an Glaubwürdigkeit. Bei der Suche nach den Motivationen für ein solches Geschichts-Bild stößt White in seinen Arbeiten immer wieder auf das bestimmte Interesse der

1 Vgl. innerhalb der Medienwissenschaft u.a. die Arbeiten von Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main 1992; Gabriele Jutz: *Geschichte im Kino. Eine Semio-Historie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio, Münster* 1991 und Hans-Arthur Marsiske (Hg.): *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*, Marburg 1992 sowie Rainer Rother: *Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Filme und zeitgenössische Literatur*, Stuttgart 1990 und ders. (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991.

2 Siehe u.a. Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main 1991 (darin besonders: Einleitung: *Die Poetik der Geschichte*) und ders.: *Die Bedeutung der Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit*. In: ders.: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, Frankfurt am Main 1990.

3 Die von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler herausgegebene *Geschichte des deutschen Films* trägt dem Legitimationsverlust traditioneller Geschichtsschreibung insofern Rechnung, als in den einzelnen Abschnitten, die von siebzehn Autoren zusammengetragen werden, nicht eine lineare Chronologie im Vordergrund steht und eine allwissende und finalisierende Perspektive auf die Geschichte des deutschen Films von vornherein ausgeschlossen ist. (Vgl. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart und Weimar 1993.)

herrschenden Gesellschaftsformation, (ihre) Realität kohärent und sinnvoll erscheinen zu lassen.⁴

Genau an diesem Punkt setzen avancierte Modelle der Kulturtheorie an. Die Skepsis gegenüber der postulierten Wertneutralität narrativer Historiographie erhebt zumal für die kultursemiotischen Untersuchungen Renate Lachmanns⁵ und die amerikanische Bewegung des "New Historicism"⁶ die Frage nach deren soziokulturellen Rahmenbedingungen. Das grundsätzliche Mißtrauen in die Abbildbarkeit von (vergangener) Wirklichkeit provoziert, mit anderen Worten, eine veränderte Fragerichtung: Da die Eindeutigkeit in der Rekonstruktion des Vergangenen nicht mehr aufrechtzuerhalten ist, rückt das globalere Bezugssystem Kultur in den Vordergrund, wenn es darum geht, Ursachen für die Beschäftigung mit Vergangenheit herauszuarbeiten. Aus der Sicht der Kultursemiotik umfaßt Kultur dann einen überzeitlichen Horizont, innerhalb dessen sich alle semantischen Prozesse einer Gesellschaft organisieren. Und in diesem Rahmen ist Geschichte ein Text unter einer Vielzahl anderer; allen gemeinsam ist der Gestus, zur Selbstvergewisserung ("*Selbstrepräsentation*"⁷) der Individuen in der Kultur beizutragen, mithin also vor allem auch eine Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart durchsichtig zu erhalten.

Für die interpretative Praxis der Medienwissenschaft finden sich vor diesem Hintergrund die Begriffe Geschichte und Text auf einer gemeinsamen Bezugsebene wieder angeordnet. Der filmische Text wird jetzt nicht mehr le-

4 Vgl hierzu Hayden White: Die Bedeutung der Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit, a.a.O., S.33-39.

5 Siehe Renate Lachmann: Die Unlösbarkeit der Zeichen: Das semiotische Unglück des Mnemonisten. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.): Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt am Main 1991 und Renate Lachmann: Kultursemiotischer Prospekt. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.): Memoria - Vergessen und Erinnern, München 1993 (=Poetik und Hermeneutik XV). Lachmanns Kritik an den Strategien herkömmlicher Geschichtswissenschaft ist an den kultursemiotischen Arbeiten von J. Lotman/ B. Uspenskij geschult; Kultur wird darin als Raum eines "Gemeingedächtnisses" definiert. Konträr zur Dialektik von Erinnern und Vergessen des kultursemiotischen Gedächtniskonzeptes sieht Lachmann in den auf narrative Eindeutigkeit abzielenden Rekonstruktionsversuche der Historiographie eine Bedrohung der Kultur als "Gemeingedächtnis". (Vgl Renate Lachmann: Kultursemiotischer Prospekt, a.a.O., S. XIX.).

6 Siehe hierzu Aram Veesser (Hg.): The New Historicism, London und New York 1989 und Monatshefte 84 (1992). Erste Arbeiten zum "New Historicism" in deutscher Sprache finden sich in H. Eggert, U. Profitlich, K. Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, Stuttgart 1991.

7 Anton Kaes: New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? In: H. Eggert, U. Profitlich, K. Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, a.a.O., S.61.

diglich als Medium verstanden, in dem sich außerfilmische Realität mehr oder weniger bewußt widerspiegelt; vielmehr setzt sich jeder filmische Text - das ist der Kerngedanke - in ein konstruktiv-modellierendes Verhältnis zur außerfilmischen Realität. Und dieses Verhältnis ist bestimmt durch spezifisch mediale und allgemeinere gesellschaftliche Interessenkonstellationen, so daß es legitim erscheint, von der Geschichtlichkeit des Textes zu sprechen. Umgekehrt ist Geschichte nicht mehr auf der Ebene ontologischer Begriffe zu verorten, da sie sich nur im Horizont der vorherrschenden Kultur, das heißt, bezogen auf unseren Zusammenhang: in den gegebenen medialen Strukturen von Film und Fernsehen zu materialisieren vermag. Damit leugnet der kultursemiotische Ansatz jedoch keinesfalls die Existenz von Geschichte; allerdings beharrt er auf der Feststellung, daß Geschichte als Phänomen außerhalb bewußtseinsmäßiger, d.h. textueller Strukturierung nicht vorstellbar ist.⁸

Die in diesem Heft abgedruckten Beiträge, so disparat sie auf den ersten Blick in ihrer methodologischen Ausrichtung zu sein scheinen, lassen alleamt eine besondere Sensibilität für diesen veränderten Blick auf Geschichte spürbar werden. Geschichte, das scheint alle hier vorgestellten Arbeiten zu verbinden, verschwindet eben nicht, wie einige Spielarten des Poststrukturalismus und des Dekonstruktivismus glauben machen wollen, hinter der Allgegenwart textueller Eigenwelten. Der interpretative Schwerpunkt in den hier vorgelegten Arbeiten liegt vielmehr auf der Frage, in welcher Weise Produktionen von Film und Fernsehen die Rekonstruktion der Vergangenheit unter den spezifischen Bedingungen ihres gesellschaftlich-kulturellen Kontextes organisieren.

Michael E. Geisler legt sich in seinem Beitrag die Frage vor, was den immensen Erfolg der amerikanischen Serie *Holocaust* in der Bundesrepublik begründet haben könnte, bzw. welche Besonderheiten in der Präsentation des Holocaust diese Spielfilmproduktion von den deutschen Arbeiten unterscheiden. Die emotionale Erschütterung, die die Serie im kollektiven Erinnerungsvermögen der Bundesrepublik ausgelöst hat, markiert für Geisler ein zentrales Moment, das er zum Anlaß nimmt, nach den Gründen für das Versagen eigener fernsehspezifischer Trauer- und Erinnerungsarbeit zu suchen. Seine Analyse des *Holocaust*-Phänomens bezieht ihre Spannung aus der Vermittlung von Detailanalyse am filmischen Text und der Einbettung der Produktion in den historischen Kontext, d.h. vor allem: den Umständen ihrer Ausstrahlung und Rezeption in Film und Fernsehen. Indem Geisler dergestalt den Text *Holocaust* historisiert, gewinnt er Wertungskriterien (Trauerarbeit, Iden-

8) Vgl. hierzu Fredric Jameson: Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns, Reinbek bei Hamburg 1988, S.73.

tifikation), mit deren Hilfe die unterschiedlichsten filmischen Konstruktionen des geschichtlichen Ereignisses der Vernichtung beschreibbar werden. Geislers Überlegungen, denen es nicht zuletzt um die Herausarbeitung des Fernsehens als gesellschaftspolitisches Faktum geht, setzen sich in bewußte Distanz zu den Aporien einer Kunstsoziologie, die über die detailversessene Darlegung der Entstehungsumstände einer Produktion etc. sich den Blick auf die Filme und deren inhärenten gesellschaftlichen Charakter verstellt.

Gertrud Kochs Untersuchung zum filmischen Schaffen Konrad Wolfs zeigt sich analogen Prämissen verpflichtet, der Verlauf der Argumentation ist indes ein gänzlich anderer. Ausgangspunkt sind die Irrungen und Wirrungen, denen der Lebenslauf Wolfs unterworfen war: das jüdische Elternhaus und frühe Erfahrungen der Emigration in die Sowjetunion werden in Kochs Darstellung als "Identitätskonfusionen" lesbar, deren Auswirkungen auf das Filmschaffen und im besonderen auf die Thematisierung von Antisemitismus und Judenvernichtung den Mittelpunkt ihrer Untersuchung bilden. Dabei erhalten die Filmanalysen ihren luziden Charakter nicht zuletzt dadurch, daß Wolfs familiäre Herkunft direkt im Zusammenhang mit seinem Engagement für einen Sozialismus gedacht wird, dem die Autorin seinerseits einen nicht nur latenten Antisemitismus nachweisen kann. Vor diesem Hintergrund wird dann die Konfliktlage transparent, die Wolfs Geschichts-Texten ihr eigenwilliges Gepräge verleiht.

Alexander Kluges *Patriotin* bildet den Gegenstand der Untersuchung von Eike Wenzel. Im Vordergrund seiner Analyse steht der Nachvollzug der schrittweisen Etablierung einer filmischen Haltung zur Geschichte. Kluges Text reflektiert auf diesem Wege die Schwierigkeiten, einen alternativen Zugang zum Phänomen Geschichte zu ermöglichen. Entsprechend läuft Wenzels Argumentation darauf hinaus, die de-konstruktive Filmpraxis Kluges in ihrem kritischen Bezug zu den konventionellen Geschichtsbildern fernsehdocumentarischer Provenienz zu analysieren. Ein Ergebnis dieser Beobachtungen ist die Einsicht, daß ein alternatives Modell der Geschichts(re-)konstruktion im Film zuallererst eine dem Medium inhärente Vorstellung von Realität und Geschichte zur Kenntnis zu nehmen hat. Die Thematisierung von Geschichte im filmischen Text - dieser Ausblick steht am Ende des Beitrags - hat namentlich medialen Bedingungsbeziehungen Rechnung zu tragen, da es deren strukturierende Eigenschaften sind, welche das Verhältnis des Zuschauers zum Film und zur außerfilmischen Realität maßgeblich determinieren.

Der Beitrag von Gertrud Koch geht auf einen Vortrag zurück, den die Autorin im Rahmen einer Veranstaltungsreihe des DFG-Forschungsprojekts

"Dokumentarfilm" im Sommersemester 1993 an der Philipps-Universität in Marburg hielt. Das Projekt ist Günter Giesenfeld für die kooperative Mithilfe beim Zustandekommen dieses Heftes zum Dank verpflichtet.