

**Linda Waack: Der kleine Film – Mikrohistorie und Mediengeschichte**  
Paderborn: Wilhelm Fink 2020, 213 S., ISBN 9783770564460, EUR 49,90  
(Zugl. Dissertation an der Bauhaus-Universität Weimar, 2016)

Wie lässt sich über Filme schreiben, deren Ort nicht das Kino ist? Was tun mit Aufnahmen kleinen Formats, die zwar ein Archiv gefunden, aber nie auf ein akademisches Publikum gewartet haben? Sind sie Teil von Film und

Geschichte? Linda Waacks Monografie ist weniger eine Behauptung, als ein eleganter Versuch dem widerständigen Material sogenannter kleinen Filme mit den Mitteln filmwissenschaftlichen Schreibens gerecht zu werden.

Das widerständige Material ist hier eine Auswahl von Amateurfilmen aus den Jahren 1902 bis 1956. Sie stammen aus dem Privatbesitz der Unternehmerfamilien Hähle, Kienlin und Rieker und lagern in der Landesfilmsammlung Stuttgart. Gemeinsam mit weiteren Archivfunden gleicher Provenienz geben sie Anlass, die Diskursmacht des kleinen Films in der Filmwissenschaft zu erhöhen (S.188). Dabei geht es Waack, und hier mag der Titel in die Irre führen, jedoch nicht um eine ontologische Bestimmung des kleinen Films (Was ist das Genre ‚Kleiner Film‘?). Vielmehr macht die Autorin das technisch Raue, die formale Offenheit und erzählerische Unzuverlässigkeit des Materials für eine „Mikrohistorie“ (S.11f) filmischer Zeugnisse produktiv, welche quer zu bestehenden Konzepten der Filmwissenschaft (wie z.B. dem Industriefilm und dem Autorenkino) und abseits der geschichtswissenschaftlichen Absicherungen von Ereignisgeschichte und Epochengrenzen verläuft.

Mit Kracauer schlägt Waack ein historiografisches Verfahren vor, welches „als Untersuchungsmaßstab und Erkenntnisinteresse das Kleine privilegiert“ (S.10) und in seinem Bezug zum Großen, also den Narrativen der Makrogeschichte, befragt. Wie verhalten sich einzelne Filmaufnahmen, zufällige Archivfunde oder auch Kleinstspuren am Filmmaterial zu einer geschichtlichen Erzählung? Es kann an dieser Stelle vorweggenommen werden, dass sich die kleinen Dinge im Schreibprojekt Waacks nicht mit einer auf Konvergenz bedachten großen Erzählung versöhnen. Das durchaus auch

politisch zu verstehende Ansinnen der Autorin ist es, Filme als lose Ensembles von Objekten „gegen Konsistenz-, Kontinuitäts-, Einheits-, und Sinnfälligkeitszwang“ (S.14) in Stellung zu bringen. Nach dem Seite-an-Seite-Prinzip (Kracauer: „Geschichte vor den letzten Dingen“, in: ders.: *Schriften*, Bd. 4, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1971.) probt Waack folglich den erzählerischen „Ebenensprung“ (S.12) und knüpft aus unterschiedlichen Betrachtungsebenen des Materials poetisch sowie historisch wirksame Erzählungen. So ist *Der kleine Film* nicht im Durchmarsch, sondern im Schlendern, Stolpern und Versinken zu lesen.

Die vier zentralen Kapitel der Monografie machen die Variabilität einer solchen Vorgehensweise deutlich. Lupengleich widmet sich das zweite Kapitel drei ausgewählten Fundstücken aus dem paratextuellen Raum des Filmarchivs. So stehen eine zur Filmbüchse umfunktionierte Bonbondose, ein mit Zeitungsartikel, Briefumschlag und Klebezettel verklammerter Film sowie der beim Umkopieren belichtete Rand eines Filmstreifens am Ausgangspunkt dichter Erzählungen zwischen Archiverlebnis und Filmgeschichte, Lokal- und Industriegeschichte, Familienalltag und Frontgeschehen. Dieser, auch an den Arbeitspraktiken der zeitgenössischen Wissensgeschichte orientierte Umgang mit der „materiellen Umgebung“ (S.57) von Filmen, schreibt dem Nebeneinander der Dinge im Archiv durchaus eine zeichenhafte Bedeutung zu. Im dritten Kapitel integriert Waack die Filmwissenschaft selbst in ihre Umgebungs- und Milieustudien des kleinen Films.

In einer „Inventur von unten“ (S.69) wählt Waack mit Aufnahmen von Kindern, Tieren sowie der Großaufnahme gängige Themen der Filmphilosophie für eine Typologie des kleinen Films aus. Auch wenn diese Auswahl vor allem auf das medienreflexive Potenzial der zumeist im kleinen Film in abstrakte Bildeffekte zerfallenden Motive abzielt, erscheinen diese Passagen vor allem um Anschlussfähigkeit bemüht. Im vierten Kapitel wiederum gelingt es Waack auf beeindruckende Art und Weise, in einer nachdenklichen Selbstbefragung ethische Aspekte des wissenschaftlichen Umgangs mit Amateurfilmaufnahmen mit methodischen Überlegungen zur Archäologie des kleinen Films zu verbinden. In Begegnung mit Karl Sierexs

Ausführungen zum Familienkino und weiteren, in denen das indexikalische Geschehen von Filmen vor allem als soziales Gefüge erscheint, rechnet sich Waack in das Beziehungsgefüge der Aufnahmen ein. Ihre Ideen zum 1938 auf der Urlaubsinsel Sylt entstandenen Urlaubsfilm der Familie Kienlin deuten ein produktives Spannungsverhältnis zwischen „der Stimme von Fiktion und der Stimme historischer Faktizität“ (S.138) an. Was im letzten Kapitel noch einmal ausführlicher mithilfe der sorgfältig nachgezeichneten Ideen Kracauers zur Geschichtspoetik belegt wird, ist hier bereits im forschenden Handeln geschehen.

*Sophia Gräfe (Berlin/Marburg)*