

Zeitschrift für kritische Theorie

Heft 22-23 / 2006

herausgegeben von
Wolfgang Bock,
Sven Kramer und
Gerhard Schweppenhäuser

Sonderdruck

Olaf Berg
Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische
Geschichtswissenschaft in Filmbildern

zu Klampen

Zeitschrift für kritische Theorie, 12. Jahrgang (2006), Heft 22-23

Herausgeber: Wolfgang Bock, Sven Kramer und Gerhard Schweppenhäuser

Geschäftsführender Herausgeber: Sven Kramer, Universität Lüneburg, Institut für Kulturtheorie

Redaktion: Roger Behrens (Weimar / Hamburg), Wolfgang Bock (Weimar),
Thomas Friedrich (Mannheim), Sven Kramer (Lüneburg),
Gerhard Schweppenhäuser (Würzburg)

Korrespondierende Mitarbeiter: Rodrigo Duarte (Belo Horizonte), Jörg Gleiter (Berlin),
Christoph Görg (Leipzig), Frank Hermenau (Kassel), Fredric Jameson (Durham,
North Carolina), Douglas Kellner (Los Angeles), Claudia Rademacher (Berlin),
Günzelin Schmid Noerr (Mönchengladbach), Jeremy Shapiro (New York)

Redaktionsbüro: Alle Zusendungen redaktioneller Art bitte an das Redaktionsbüro:

Zeitschrift für kritische Theorie
Universität Lüneburg
Scharnhorsterstraße 1, Geb. 5
z. Hd. Prof. Dr. Sven Kramer
D-21335 Lüneburg
Email: zkt@uni-lueneburg.de

Erscheinungsweise: Die Zeitschrift für kritische Theorie erscheint einmal jährlich als Doppelheft.

Preis des Doppelheftes: 28,- Euro [D];

Jahresabo Inland: 25,- Euro [D];

Bezugspreis Ausland bitte erfragen.

Berechnung jährlich bei Auslieferung des Heftes.

Das Abonnement verlängert sich automatisch, wenn die Kündigung
nicht bis zum 15. 11. des jeweiligen Jahres erfolgt.

Fragen zum Abonnement bitte an folgende Adresse:

Germinal GmbH, Verlags- und Medienhandlung

Siemensstraße 16, D-35463 Fernwald

Tel. 0641 / 41700

Umschlagentwurf: Johannes Nawrath

Satz: Maria Einhorn

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Aufnahme nach 1995, H. 1; ISSN 0945-7313; ISBN 3-86674-001-8

Inhalt

Vorbemerkung der Redaktion	5
 Gerhard Vinnai Der Drang zur Gewalt – Zur Sozialpsychologie von Kriegsbereitschaft und Terrorismus	7
 Christa Bürger Die Frauen: die Leere, das Nichts und das Mehr Zur Geschichte eines Frauenbildes	30
 Gernot Böhme Technical Gadgetry Technikentwicklung in der ästhetischen Ökonomie	52
 Olaf Berg Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern	68
 Samuel Salzborn Ethnizität und ethnische Identität. Ein ideologiekritischer Versuch	99
 Alex Demirovic Kritische Gesellschaftstheorie und ihre Bildungsbedingungen im fordistischen und postfordistischen Kapitalismus	120
 Douglas Kellner Engaging the German Artist Novel: Herbert Marcuse's Doctoral Dissertation	141

Shierry Weber Nicholzen

»The Accumulated Guilt of Humankind«:

On the Aesthetic in a Damaged World 164

Kerstin Stakemeier

Eros im Fordismus. Zur Ästhetisierung der Politik

in den Fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts 180

Ricardo Barbosa

Marcuse und die ästhetische Kritik der Moderne

Eine neue ästhetische Erziehung? 196

Malcolm Miles

Society as a work of art? 223

Thomas Friedrich

Reloaded: Das Ende der Utopie 241

Autorinnen und Autoren 257

Olaf Berg

Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern*

»Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten«¹ notiert Walter Benjamin im *Passagen-Werk*, und in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* heißt es: »Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.«² Gemeint sind hier zunächst nicht die im Schein der Projektionslampe flüchtig aufleuchtenden Filmbilder, sondern Bilder als eine Form der Wahrnehmung, die Benjamin als »Dialektik im Stillstand«³ begreift. Sven Kramer hat aufgezeigt, wie Benjamin dazu seine in den Städtebildern geprägte Theorie sprachlicher Bilder in den 1930er Jahren auf die Geschichtsschreibung übertrug.⁴ Mit seinem Bildbegriff unterlaufe Benjamin Lessings im *Laokoon* vorgetragene Unterscheidung zwischen Bild und Dichtung. Während das Bild Lessing zufolge die Handlung in ihrem prägnantesten Augenblick festhalten muss, kann die Dichtung Körper nur in Handlung aufgelöst darstellen.⁵ Demgegenüber »beharrt Benjamin auch für die Sprache und die Schrift auf dem malerischen Element der Stillstellung und des Koexistenten.«⁶

Einen Hinweis darauf, dass dialektische Bilder allerdings keineswegs nur sprachliche Bilder sein müssen, gibt Benjamin in seiner Auseinandersetzung mit Brechts epischem Theater: »Der Zustand, den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand.«⁷ »Das epische Theater seinerseits rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor.«⁸ Dennoch hat Benjamin keinen systematischen Versuch unternommen, im Kino den Moment-Bildern Lessings die Bewegung der Sprache beizubringen, auch wenn er in seinem Aufsatz über *das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die herausragende Rolle des Films als machtvollen Agenten gesellschaftlicher Umwälzung herausstreicht.⁹ Vielleicht, weil er sah, wie im Kino die Bilder das Laufen zwar lernten, dies aber um den Preis ihrer Unterordnung unter die zeitliche Sukzession der Narration. Um dialektische Bilder im Film zu schaffen, müsste es gelingen, die Filmbilder so stillzustellen, dass ihre Eigenbewegung dabei erst freigesetzt wird und sich so des mechanischen Ablaufs der Zeit entledigt.

Fünfundzwanzig Jahre nach Benjamin klassifiziert Gilles Deleuze mit philosophischer Absicht Filme in zwei große Kategorien: *Bewegungs-Bild*¹⁰ und *Zeit-Bild*¹¹. Das als Bewegungs-Bild bezeichnete klassische Kino, welches Benjamin kannte, wäre demzufolge dadurch gekennzeichnet, in einem raumzeitlichen Kontinuum eine Bewegung von einem Anfangspunkt zu einem Endpunkt zu vollziehen. Auch Eisensteins dialektische Montage entkomme dieser Bewegungslogik nicht.¹² Erst nach dem Zweiten Weltkrieg gelingt es Deleuze zufolge, im modernen Kino neben dem im Hollywood-Kino fortbestehenden Bewegungs-Bild ein neues Zeit-Bild hervorzubringen, das durch irrationale Schnitte mit der zeitlichen Logik der Abfolge breche und der Zeit ermögliche, direkt zu erscheinen.¹³ Deleuze war sicher nicht auf der Suche nach einem dialektischem Bild. Dennoch stellt sich die Frage, ob der Begriff des Zeit-Bilds für die Konzeption eines filmischen dialektischen Bildes im Sinne Benjamins angeeignet werden kann.

Die traditionelle Geschichtswissenschaft interessiert sich weder für dialektische noch für Zeit-Bilder. Die positivistische Aneinanderreihung von Fakten zu einem voranschreitenden Geschichtsverlauf ist nach wie vor das herrschende Paradigma der Geschichtsschreibung. Ihre Struktur unterscheidet sich damit kaum vom dramaturgischen Aufbau des Bewegungs-Bildes einer durchschnittlichen Hollywood Produktion. Dennoch gilt das Medium Film den meisten Historikerinnen und Historikern als unseriös und höchstens für die populärwissenschaftliche Verbreitung von historischen Stoffen oder als kulturgeschichtliches Quellenmaterial geeignet. Zu suggestiv sind die Rezeptionsbedingungen im Kino, zu sehr mit Phantasie aufgefüllt die Filme. Zögernd wird zur Kenntnis genommen, dass Filmbilder aus der heutigen Welt nicht mehr wegzudenken sind und Geschichte im Film in allen denkbaren Formaten präsent ist – vom Fernseh-Feature über den abendfüllenden Dokumentarfilm und experimentierfreudigen Autorenfilm bis hin zum Historiendrama aus Hollywood. Erst in jüngerer Zeit haben einige Historiker damit begonnen, sich ernsthaft mit dem Nutzen des Films für die Geschichtswissenschaft zu beschäftigen. Im Umgang mit Film und Geschichte lassen sich grob drei Herangehensweisen unterscheiden, die sich gegen alle Widerstände in unterschiedlichem Maße in der Geschichtswissenschaft etablieren konnten.

Zunächst hat sich der Umgang mit Film im Sinne einer *historischen Quelle* als gangbare Option durchgesetzt. Siegfried Kracauers 1947 veröffentlichte Studie *From Caligari to Hitler*¹⁴, in der er anhand der deutschen

Filmproduktion den Kollektivdispositionen nachspürt, die zum Nationalsozialismus führten, kann dafür als wegweisend gelten.

Jenseits von Chroniken, die länder-, genre- oder zeitbezogenen Produktionsdaten und Beschreibungen von Filmen zusammenstellen, nimmt die *Filmgeschichte* das Verhältnis von Film und Gesellschaft aus der Perspektive des Films in den Blick und betrachtet die Geschichte des Films als fortschreitende Entwicklung seiner Formen und technischen Möglichkeiten.¹⁵

Ein dritter Ansatz betrachtet die *Darstellung von Geschichte* im Film. In diesen zumeist literaturwissenschaftlich geprägten Debatten werden zwar die filmischen Möglichkeiten der Geschichtsdarstellung diskutiert, etwa die Darstellbarkeit der Shoah¹⁶, jedoch meist nicht daraufhin befragt, wie Film als Mittel der Geschichtskonstruktion Teil des geschichtswissenschaftlichen Diskurses werden kann. Am weitesten geht hier Eike Wenzel, der die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit 1960 untersucht und die Ergebnisse seiner kenntnisreichen Filmanalysen mit medien- und geschichtstheoretischen Ansätzen diskutiert.¹⁷

Allen drei Ansätzen ist der Versuch gemein, die Beschäftigung mit Film in den auf schriftlicher Grundlage bestehenden Kanon der (Geschichts-) Wissenschaft zu integrieren. Die Dialektik zwischen Geschichtsbegriff und geschichtlicher Situation sowie zwischen dem Medium der Geschichtsforschung und der dargestellten Geschichte ist damit noch nicht erfasst. Hayden White hat bereits in den 1970er Jahren am Beispiel der Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert die weitreichenden Folgen der notwendigen Wahl einer narrativen Form der Geschichtsdarstellung auf die Konstituierung historischer Fakten und die dargestellte Geschichte exemplarisch aufgezeigt.¹⁸ Dieser Zusammenhang lässt sich auch auf den Film übertragen. In einem Aufsatz von 1988 prägt 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«.¹⁹

Ähnlich argumentiert Joseph Vogl, wenn er schreibt, die Geschichte der politischen Ökonomie liege darin, »dass sie die Gegenstände, auf die sie zugreift, selbst erst konstituiert.«²⁰ Daraus gewinnt er eine Perspektive, »die das Auftauchen neuer Wissensobjekte und Erkenntnisbereiche mit den Formen ihrer Darstellung korreliert«²¹ und bildet zur Untersuchung dieses Zusammenhangs den Begriff der »Poetologie des Wissens«. »Was in der poetologischen Dimension sichtbar wird, ist die Geschichtlichkeit dieses

Wissens, ist die Tatsache, dass es jenseits seiner Darstellungsformen keine Gegebenheiten gibt«. ²²

White und Vogel weisen über die Frage der Darstellung von Geschichte weit hinaus. Der traditionelle Begriff von Geschichte steht in Frage, wenn die historischen Fakten erst in der Sprache konstituiert werden und es für die Geschichtswissenschaft tendenziell kein Fassbares außerhalb der Sprache gibt. Die gerade für die positivistische Wissenschaft so wichtige Referenz auf die unhintergehbare Wahrheit der Fakten ist damit problematisch geworden. Hans-Jürgen Goertz stellt in seiner Untersuchung zur historischen Referentialität fest, dass Geschichte eine unsichere Sache geworden sei, deren Gegenstand nicht mehr in der Vergangenheit liegt, sondern die Konstruktion einer Beziehung zu Vergangenen ist. ²³ Diese Beziehung ist ein wesentliches Element für die kritische Geschichtswissenschaft. Ihr kann die relativierende Historisierung der Fakten nicht ausreichen, wenn dieser Vorgang nicht zugleich dialektisch an die gesellschaftliche Dimension rückgebunden ist. Die historische Beziehung ist umkämpft und muss in menschlichen Praxen immer wieder neu hergestellt werden. »Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.« ²⁴

Film als historische Forschung

Der Begriff der *Darstellung* von Geschichte ist also mindestens problematisch. Setzt er doch eine Vorstellung voraus, in der es eine eindeutig erfassbare vorgängige Geschichte gibt, die im Film lediglich zur Darstellung gebracht wird. Diese Auffassung führt Rainer Rother, der sich im deutschsprachigen Raum ansonsten verdienstvoll für die Beschäftigung mit Film in der Geschichtswissenschaft eingesetzt hat, dazu, die Fragen nach der Auswirkung von Film auf die Geschichtswissenschaft nur auf die Erweiterung des Quellenfundus und Probleme der Darstellung zu beziehen. Er untersucht in *Die Gegenwart der Geschichte*, mit durchaus dialektischem Verständnis, die Reflexionsformen historiographischer Darstellung in Film und Literatur, unter anderem anhand von Walter Benjamin, Alexander Kluge und Peter Weiss. ²⁵ Dennoch wird von ihm jeder Versuch, die Form der Darstellung an die Konstitution des Gegenstandes zurück zu binden, 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.

Rother trennt, wie Goertz, zwischen Vergangenheit und Geschichte. Er definiert Vergangenheit als das zur Gegenwart Differente und endgültig Vergangene, und Geschichte als die retrospektive Rekonstruktion der Genese der Gegenwart. Differenz wie Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart gelten ihm darum als die Voraussetzung jeder Geschichtserkenntnis.²⁶ Anders als bei Goertz ist aber die Geschichte damit nicht eine durch die Forschung hergestellte Relation zu Vergangenem, 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.«²⁷ Indem Rother der Geschichtsschreibung einen Einfluss auf die Geschichte abspricht, muss er dem historischen Gegenstand eine zwangsläufige Entwicklung unterstellen, die sich, ausgehend von der als Resultat dieser Entwicklung verstandenen Gegenwart, rekonstruieren lässt.

Folgerichtig erschließt sich Rother die Dialektik der Geschichte nicht, 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.«²⁸ Das bei Marx angelegte Verhältnis von Selbstbestimmung in den menschlichen Praxen und deren doppelter Bindung an die gesellschaftlichen Verhältnisse, die sowohl konstituierende Bedingung als auch zu verändernder Gegenstand der Praxen sind, verkennt Rother und schließt Marx mit dem in Hegels Geschichtsphilosophie angelegten Weltgeist kurz: »Ganz wie der Hegelsche Geist ist das Kapitalverhältnis sowohl Grund wie Resultat der Geschichte.«²⁹ An die Stelle eines Begriffs von Gesellschaft als offener Prozess der Totalisierung tritt eine Vorstellung von Gesellschaft als geschlossener Totalität. 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 Benjamin für eine »entschiedne Abkehr vom Begriff der »zeitlosen Wahrheit«³⁰ zu plädieren. Für Benjamin ist Wahrheit nicht »nur an eine zeitliche Funktion des Erkennens[,] sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt, gebunden.«³¹

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.«³² 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.«³³

Mit diese Geschichtsdefinition als Voraussetzung hält Rother folgerichtig jede Geschichte, die nicht Affirmation der Gegenwart ist, für unmöglich, denn die proklamierte »Wahrheit« der Gegenstände erweise sich in ihrer Verwirklichung in der Gegenwart oder ihrem Scheitern in der Vergangenheit. Konsequenterweise erklärt er Benjamins geschichtsphilosophische Konzeption der Aktualisierung von Vergangenem, die auf eine kritische, widerständige Geschichte zielt, für ein Unterfangen, das nicht gelingen kann.³⁴ Ebenso folgerichtig interessiert ihn in seiner Auseinandersetzung mit Alexander Kluges Film *Die Patriotin*³⁵ und Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*³⁶ 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 vollendend sieht, als diese Gegenwart. [...] Scheiternd nur können die Werke daran erinnern.«³⁷

Wie eine solche bessere Zukunft möglich werden soll, wenn die Bruchlosigkeit der Geschichte vorausgesetzt wird, erklärt Rother nicht. Er offenbart damit ein naives Zukunftskonzept, das Stefan Gandler im Anschluss an Benjamin kritisiert hat: »Die Idee der Zukunft ist das Ergebnis der *Absage* an die voll und

ganz gelebte Gegenwart, sie ist die abgerissene Gegenwart.«³⁸ Die Zukunft aber existiere ontologisch nicht, und der positivistische Versuch, »das Heute als ›die Zukunft des Gestern‹«³⁹ zu rekonstruieren müsse scheitern. »Der Begriff der Zeit, als absoluter und sicherer Bezugspunkt, ist die *ideologische* Antwort einer Gesellschaft, die chaotisch, voller antagonistischer Widersprüche und zutiefst irrationaler Strukturen ist.«⁴⁰ In Rothers Logik ist nur ein geschichtlicher Selbstlauf denkbar, sei es als Selbstverwirklichung des hegelischen Weltgeists oder als selbstregulatives Kapitalverhältnis. Die gedankliche Selbstblockade, Geschichtswissenschaft nicht als umformende Praxis aufzufassen, wird so auch zu einer politischen Blockade der Emanzipation.

Rothers für die deutsche Geschichtswissenschaft nicht untypischer Essentialismus, der an einem jeder Erkenntnisarbeit vorgängigen unveränderlichen Gegenstand namens Geschichte festhält, 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 Geschichtsschreibenden Historiker das einzige Mittel ist, »um sich Vergangenes zu erschließen und zur Erkenntnis zu bringen«⁴¹, kann der Film für den Historiker ein Medium sein, um historisches Wissen zu produzieren und Geschichte herzustellen.

Bereits in der sich in den 1970er und 1980er Jahren etablierenden *oral history* finden sich Beispiele für die Integration des Films in den Forschungsprozess. Das Interview mit Zeitzeugen ist zentrales Mittel der Informationsgewinnung. Die rasche Entwicklung der Videotechnologie hat seit den frühen 1980er Jahren dazu beigetragen, immer häufiger die Zeitzeugenbefragung nicht nur auf Tonband aufzuzeichnen, sondern auf Video festzuhalten und, oft in einer Zusammenarbeit zwischen Filmemacherinnen und Historikerinnen, zu einem Dokumentarfilm zu verarbeiten.⁴²

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

Spezifik filmischer Geschichtskonstruktion

Robert Rosenstone gehört zu den wenigen Historikern, die aktiv an der Produktion von Filmen beteiligt waren, sowohl als Dokumentarfilmregisseur als auch als Mitautor und wissenschaftlicher Berater von Spielfilmproduktionen. In mehreren Essays vergleicht er die Strukturen und Möglichkeiten filmischer Texte mit schriftlichen Formen.⁴³ So wie nicht jeder schriftliche Text einen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben kann, kommen nach Rosenstone auch nur bestimmte Filme für eine nähere Untersuchung unter geschichtswissenschaftlichen Aspekten in Betracht. Er schlägt zur Klassifizierung von Filmen mit historischem Inhalt eine Dreiteilung in Geschichte als Drama, als Dokument und als Experiment vor.⁴⁴ Diese Unterscheidung ist problematisch. Der Autor selbst gibt zu bedenken, dass in Dokument wie Drama nach den gleichen erzählerischen Mustern Geschichte konstruiert wird und der Dokumentarfilm spätestens in der Montage eine Fiktion schafft, indem er in der Realität unverbundene Ereignisse in einen Zusammenhang bringt. Eine mit der Unterscheidung in Dokumentar- und Spielfilm einhergehende Teilung in »Fakten« und »Fiktionen« würde zu kurz greifen. Die Kategorie des »Experiments« ist bei Rosenstone vornehmlich unter dem Aspekt der negativen Abgrenzung zu etablierten Hollywood-Konventionen gebildet, und er weist selbst darauf hin, dass er darunter sehr unterschiedliche Filme zusammenfasst.

Rosenstone entwickelt seine Einteilung auf der Ebene der genrespezifischen Konstruktion der Filme und setzt damit das Medium Film implizit als neutralen Gegenstand. Die Dialektik von Medium und Geschichte kann darin nicht zur Geltung kommen. Einen Ansatz, um dieses Verhältnis in den Blick zu bekommen, liefert Kay Kirchmanns Entwurf eines Medienbegriffs, der in einem engen Zusammenhang gegenseitiger Wechselwirkung zum historischen Prozess steht.⁴⁵ Kirchmann kritisiert einen in der Medienwissenschaft weit verbreiteten substantialistischen Medienbegriff, der das Medium rein technologisch-materiell bestimmt und ontologisiert. Dem setzt er eine relational-strukturelle Begriffsbestimmung entgegen, die den Begriff des *Mediendispositivs* zu radikalieren versucht, »um so zu einem *vollends ent-substantialisierten Verständnis des Medialen* vorzudringen [...] [und] Medien als *dispositive Verdichtungen gesamtgesellschaftlicher Strukturzusammenhänge* zu begreifen«.⁴⁶ Medien und die Vorstellung von ihnen unterliegen nicht nur einem Wandel im Laufe der Zeit, sie werden als

Strukturzusammenhang aufgefasst, der isomorph identisch zum Zivilisationsprozess als Verdichtungsprozess ist. Darum begreift Kirchmann »Buch, Film oder Bild nicht als Ding, sondern als Struktur und ersetzt infolgedessen die *Kategorie ›Medium‹* durch den *Strukturbegriff ›Medialität‹*.«⁴⁷ Als von Menschen geschaffene Konstrukte bleiben Medien zurückgebunden an die Sphäre menschlichen Handelns, und darum muss nach den spezifischen kulturhistorischen Strukturbedingungen ihrer Produktion gefragt werden. Der historische Prozess der Differenzierung in immer komplexere Gesellschaften führe zu einer »Strukturnotwendigkeit«, mittels Medien für eine einigermaßen verbindliche Realitätskonstruktion zu sorgen. »*Allumfassende Medialisierung ist somit ein Subprozeß des europäisch-neuzeitlichen Zivilisationsprozesses*«, fasst Kirchmann den Gedanken zusammen.⁴⁸

Um den Film als 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. Gerade in der mit dem Kino als Raum des technisch reproduzierbaren Kunstwerks einhergehenden Veränderung menschlicher Sinneswahrnehmung sieht Benjamin einen Ausdruck gesellschaftlicher Umwälzungen. »Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.«⁴⁹ Nicht die materiellen Bilder allein, sondern ihre Wahrnehmung als Film und ihre Fortsetzung in Form von Resonanzen, die sich in andere Bereiche der Gesellschaft ausbreiten, scheinen für das Gelingen einer filmischen historischen Forschung von Bedeutung.

Drei Formen der Geschichte im Film: Archiv, Spur und Ableitung

Im Anschluss an Kirchmanns Definition von Medialität soll nun danach gefragt werden, wie sich das Geschichtsverhältnis in Filmaufnahmen konkretisiert. In einem ersten Schritt sehe ich allerdings zunächst einmal vom

Film als Gesamtzusammenhang ab, um die einzelne Filmaufnahme näher zu betrachten. Bei gleichbleibender materieller Trägersubstanz des Films ergeben sich dabei unterschiedliche Formen des Geschichtsbezugs:

- a) Film als *Archiv*: Filmmaterial, das in der behandelten historischen Zeit entstanden ist, unabhängig davon, ob als Dokumentar- oder Spielfilmaufnahme. Die Beziehung zu Vergangenen liegt hier in der Geschichte der Filmaufnahme selbst.
- b) Film als *Spur*: Filmmaterial, welches die Überreste und Erinnerungen einer Zeit einfängt, in 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 Vergangenen liegt hier in der Geschichte der oder des Aufgenommenen.
- c) Film als *Ableitung*: Filmmaterial, das sich aus einer Beziehung zur Vergangenheit ableitet und damit diese selbst zum Gegenstand hat, zum Beispiel durch szenisches Nachstellen oder im Interview mit Experten.

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 die Zeit jedoch haben sie sich mit dieser unwiederbringlich verändert und stellen insofern nur eine Beziehung zwischen dem Gegenwärtigen (ihre 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 genau genommen 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 Überrest von Vergangenen. Auch in einer Inszenierung, in der beispielsweise Opfer und Täter vorangegangener Ereignisse aufeinander treffen, wird eine solche Beziehung abgebildet. In diesen Aufnahmen wird etwas Gegenwärtiges auf seine Vergangenheit bezogen. Das Spurbild wird zu einem Abbild der Distanz zu Vergangenen. Das Vergangene und die vergangene Zeit hat sich dem Gesicht, der Landschaft, dem Gebäude eingeprägt.

Das Ableitungsbild stellt eine Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit dadurch her, dass die Aufnahme das Abgebildete auf ein drittes Vergangenes bezieht. Die Relation zwischen der Filmaufnahme in der Gegenwart und dem Vergangenen 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 ein Experte leitet seine Stellungnahme aus seinem Wissen über Vergangenes ab. Das Ableitungsbild kann 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.

Authentizität und Zusammenhang

In ihrem programmatischen Aufsatz *Wort und Film* von 1965 sprechen die Filmemacher Edgar Reitz, Alexander Kluge und Wilfried Reinke vom Problem des Films, Ausdruck zu verdichten. Film vermag keine Oberbegriffe, keine Leerbegriffe zu bilden, wie es die Literatur kann. Das filmische Verfahren müsse »mit großem Aufwand versuchen, die dem Film durch zuviel Anschauung anhaftende Oberflächengenauigkeit wieder zu zerstören«.⁵⁰ 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.⁵¹ Selbst wenn wir das notwendige »Ausfüllen« einer Szene als vergangenheitsgetreu durchgehen lassen oder auf dokumentarisches Material aus der betreffenden Zeit zurückgreifen können, ist dessen Wirkung dennoch verzerrt. »All those old photographs and all that newsreel footage are saturated with a prepackaged emotion: nostalgia«⁵², stellt Rosenstone fest.

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

tarfilm bezogen: »Das Problem ist, daß wir ja nicht die Wirklichkeit an sich abbilden, sondern unsere Beziehung dazu.«⁵³

Im Zusammenhang mit seiner Schnittechnik kommt Kluge auf das Realismusproblem und die Proportionenbildung zu sprechen. Basis der Montage sei »die unmittelbare, identifikatorische Darstellung, bei der die Sache, von der ich spreche, auch im Bild vorhanden ist.«⁵⁴ Zur Verdeutlichung einer solchen »in sich ruhenden« und »authentischen Aussage« nimmt er eine Szene aus seinem Film *Die Patriotin* in der ein Busch bei Kaliningrad, der nicht empfindet, dass Kaliningrad einmal Königsberg hieß und zu Deutschland gehörte. Für die Authentizität dieser Aussage, sind die Umstände des Zustandekommen der Aufnahme unerheblich. »Wenn ich annehme, daß der Busch bei Kaliningrad eine Beziehung darstellt und nicht nur ein Busch, ein Ding ist, dann kann er im Kopf des Zuschauers unabhängig davon entstehen, wo ich ihn aufgenommen habe.«⁵⁵

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

Georg Otte hat darauf hingewiesen, »dass Benjamin die Emanzipation der Wirklichkeit gegenüber der Sprache überhaupt betreibt« und »den traditionellen Dualismus von Signifikant und Signifikat aufzulösen versucht.«⁵⁶ Und Gandler schreibt, dass »Zeichen und Bild im permanentem Konflikt stehen und das Bild, im Augenblick, da es durch das Zeichen absorbiert wird, völlig seine Aussagekraft und Wahrheit verliert.«⁵⁷ Die mimetische Qualität der Filmbilder wird darum bedeutend für einen spezifisch Benjaminschen Materialismus, der Otte zufolge den marxistischen insofern an Radikalität übertrifft, »als er der Stofflichkeit des Erkenntnisobjekts und der ihr entsprechenden sinnlichen Wahrnehmung große Bedeutung beimisst.«⁵⁸

Lesen und Zitieren

Geschichtsschreibung, insbesondere jene mit wissenschaftlichem Anspruch, pflegt Zitate explizit zu markieren und zu belegen. Sie bindet sich auf diese Weise in den allgemeinen Geschichtsdiskurs ein und legt die eigene Arbeitsweise offen, macht sie überprüfbar. Im Film ist dies die Ausnahme und zumindest die Überprüfung einer möglichen Quellenangabe angesichts des flüchtigen Bildes höchst schwierig. Andererseits besteht beispielsweise ein Großteil des Films *Die Patriotin* von Alexander Kluge aus Zitaten. Ein surreales, aus dem Off sprechendes Knie entspringt einem Gedicht Christian Morgensterns, abgefilmte Gemälde, Ausschnitte aus Dokumentar- und Historienfilmen unterlegen seinen Monolog, von Musik begleitet, die Hanns Eisler für Alain Resnais' *Nuit et brouillard* (1955) komponierte.⁵⁹ Kluge mischt fremdes Material wie selbstverständlich unter eigene Aufnahmen. Die »Zitate« wandern in die Struktur des Films ein, werden zu »vergrabenen Zitaten«⁶⁰ und sind damit eigentlich keine mehr.

Demgegenüber arbeitet die Struktur der Montage von Kluges Film gegen diesen Eindruck von Geschlossenheit an. Die einzelnen Aufnahmen, auch die eigenen, verweigern sich einer Integration in einen narrativen Fluss, ragen sperrig aus dem Film heraus. Sie wirken wie ein Zitat im Sinne des Benjamin'schen Geschichtsverständnisses, wie ein Hinweis auf einen außerhalb der Diegese des Films liegenden Inhalt.

Auch Julia Kristeva hat sich aus strukturalistischer Sicht für implizite textliche Bezüge interessiert und in Anschluss an Ferdinand de Saussures' Studien über Anagramme den Begriff der Intertextualität geprägt. Nach Mikhail Iampolski schafft diese Art des Zitierens kein Verhältnis linearer Abfolge der Texte, sondern ordnet diese auf einer vertikalen Achse zueinander an. Die Linearität des filmischen Diskurses und die semiotische Transparenz seiner Elemente werden zerstört.⁶¹ 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.«⁶²

Dieser Ansatz ist, wie Iampolski betont, eine »Theorie des Lesens«. Die Bedeutung entsteht in der Vermittlung des kulturellen Wissens des Zuschau-

ers mit der Welt des Films. Der im Kopf des Zuschauers entstehende Film kann auf diese Weise über die Intention des Autors hinausgehen. Intertextuelle Bezüge können auch zu zeitlich nachfolgenden Texten hergestellt werden. Wie die Schnittweise Kluges korrespondiert auch diese Art zu zitieren mit einem Geschichtsverständnis, das die Beziehung zur Vergangenheit in den Vordergrund der Geschichtskonstruktion stellt. Wird beim »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.

Für das Verständnis von Benjamins dialektischen Bildern ist der Begriff des Lesens ebenfalls von zentraler Bedeutung.

»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.«⁶³

Es geht Benjamin »um das Lesen als einer besonderen Art der Wahrnehmung und als Teil einer umfassenden Geschichtsphilosophie«⁶⁴, stellt Otte fest. Darum steht das Lesen und Zitieren historischer Fragmente bei Benjamin im Kontrast zur Intertextualität bei Kristeva und Iampolski.

»Entscheidend für den spezifischen Begriff des Lesens bei Benjamin ist die Frage, ob der Bedeutungsträger, das Medium für das Zustandekommen dieses Lesens konstitutiv ist oder ob es im Sinne der Saussureschen Willkür des Zeichens auf eine reine Mittlerfunktion reduziert wird«⁶⁵.

Denn bei Benjamin soll die »Geschichtlichkeit in der Sprache – der Wörter und der Dinge – wieder zu ihrem Recht kommen.«⁶⁶ Und nach Gandler kann das historische Bild dieses »Recht nur haben, wenn der *vergangene* Moment sich uns auf *unmittelbare* Art und Weise entgegentellen kann.«⁶⁷

Die aus der Stofflichkeit des Geschichtsverhältnisses im Film hergeleiteten Kategorien Archivbild, Spurenbild und Ableitungsbild erhalten in diesem Zusammenhang ihre Bedeutung für die Konzeption einer Geschichtskonstruktion in dialektischen Bildern.

Zur (filmischen) Kritik der Geschichtswissenschaft

Claude Lanzmann führt das Verhältnis von vergangenem Ereignis und gegenwärtiger Geschichtspraxis in seinen Filmen über die Shoah vor. Er verweigert jedes Bild der Vernichtung selbst, jede Bebilderung mit überliefertem Material, jede Nachstellung der Ereignisse und damit die Autorität des als Abbildung dargestellten oder rekonstruierten vergangenen Faktums. Statt dessen operiert er allein mit Spurenbildern. Er zeigt die Orte des Geschehens, die Täter und die wenigen Überlebenden in der Gegenwart.

Auch dort, wo Lanzmann inszenierend eingreift, wie etwa in *Shoah* (1985), wo er für das Interview mit Abraham Bomba, der vor 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.«⁶⁸ An die Stelle der abbildend 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 [...]«.⁶⁹

Gandler hat Lanzmanns Film in Verbindung mit Benjamins Thesen über den Begriff der Geschichte gebracht und als gelungenen »Versuch, das Denken und die Zeit für die Dauer von neun Stunden stillzustellen«⁷⁰, bezeichnet. In der oben beschriebenen Szene mit Bomba sei es Lanzmann gelungen, »das Kontinuum der Geschichte zu unterbrechen und einen Augenblick der Vergangenheit auf unmittelbare Art und Weise, außerhalb der Kontrolle durch die Interpretation der Zeichen, mit dem Überlebenden heute zu konfrontieren.«⁷¹ Diese Unterbrechung schließe den Zuschauer mit ein, für den »sich ein Zwischenraum öffnet«, in dem er plötzlich etwas sieht, »was er nie zuvor geschafft hat mit anderen Methoden zu sehen oder wahrzunehmen.«⁷²

Lanzmanns *Shoah* und Kluges *Patriotin* haben in aller Unterschiedlichkeit gemeinsam, dass sie nicht auf die Rekonstruktion der Vergangenheit setzen, nicht versuchen, eine filmische Illusion davon, wie es einst gewe-

sen ist, zu schaffen. Die Filme verweigern den Fakten eine Autorität, die nur noch auf ihre Existenz als ungenügende Abbildung gründen könnte. Stattdessen erscheinen die Bilder als gegenwärtiges Material, in dem eine Beziehung zu Vergangenen enthalten ist, in der wiederum das vergangene Faktum aufgehoben ist. Auf dieser Grundlage erarbeiten sie Geschichte und reflektieren zugleich die Konstruktions- und Existenzbedingungen dieser Geschichte im Film. Auch wenn die Regisseure keinen wissenschaftlichen Anspruch erheben, verweisen sie damit auf die Möglichkeitsbedingungen filmischer Forschung als Teil von Geschichtswissenschaft. Das Herstellen von Beziehungen ist eine der Stärken filmischer Geschichtskonstruktion. Sie verdeutlicht das konstruierende Moment. Der Versuch, Film als historische Forschung zu begründen, muss sich demnach auf die Form geschichtswissenschaftlicher Beziehungen konzentrieren und den damit verbundenen Praxischarakter der Geschichte näher untersuchen.

Das dialektische Bild: Eine neue Form der Referentialität

In seinen geschichtsphilosophischen Überlegungen setzt Walter Benjamin an die Stelle des zuversichtlichen Glaubens an geschichtlichen Fortschritt die Suche nach Auswegen durch historische »Aktualisierungen«, 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«⁷³. Erkenntnis gibt es nur »blitzhaft«, sie erscheint in einem »dialektischen Bild«, das vorzugsweise im Stillstand erscheint.

Diese Anlage für eine kritische Geschichtsschreibung führt dazu, Geschichte als eine Form der Aneignung der Gegenwart zu denken. 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«, stellte Vanessa R. Schwartz anlässlich des Erscheinens der englischen Übersetzung des *Passagen-Werks* fest.⁷⁴

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 sich uns in einer Zeitreise offenbart. Sie sucht mit Hilfe des Vergangenen dem Gegenwärtigen eine Perspektive auf Rettung vor der Katastrophe des kapitalistischen Fortschritts zu entlocken. Benjamins Geschichtsphilosophie formuliert eine Kritik der Geschichtswissenschaft, die es auch in Filmen aufzugreifen gilt, 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.«⁷⁵

Eine solche Auffassung unterstreicht die Bedeutung der Spezifik filmischer Geschichtsdarstellung. Robert Rosenstone hat als eine der gemeinsamen Qualitäten von Filmen wie Kluges *Patriotin* und Lanzmanns *Shoah* ihre Verweigerung gegenüber dem Repräsentationscode des Hollywood-Kinos herausgestrichen: »All refuse to see the screen as a transparent ›window‹ onto a ›realistic‹ world.«⁷⁶ Film ist kein Fenster zur Vergangenheit, aus der Perspektive einer Kritik an der Anlage der Camera Obscura des cartesianischen Erkenntnismodells⁷⁷ stellt sich dieses Problem anders: Auch Wissenschaft darf kein Blick durch das Fenster sein, denn jedes Fenster trennt uns von der Wirklichkeit. Die »Wahrheit« der Geschichtsdarstellung entscheidet sich an der Fähigkeit des Films, ein Bild zu schaffen, welches das Vergangene zum Ausdruck bringt, in dem es dieses verkörpert.

Die Referentialität erfordert ein neues Verfahren im Umgang mit der Überlieferung als Material für die Konstruktion einer Geschichte. An die Stelle der vermeintlich wirklichkeitsgetreuen Nachbildung tritt der konstruktive Akt der Anordnung in Konstellationen. Im Gegensatz zur Dialektik Hegels handelt es sich bei Benjamin um eine Dialektik im Stillstand.⁷⁸ 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 psycholo-

gische, Denkzeit. Das Zeitdifferential, in dem allein das dialektische Bild wirklich ist, ist ihm noch nicht bekannt.«⁷⁹

Die Aufhebung des Vergangenen in der gegenwärtigen Beziehung darf deshalb nicht im Sinne der Dialektik Hegels als Teil eines fortschreitenden Prozesses des zu sich selbst kommenden Weltgeistes begriffen werden. Benjamin wendet sich im *Passagen-Werk* gegen einen solchen einfachen Fortschrittsgedanken. Geschichte erscheint Benjamin als eine »Gefahrenkonstellation«, die es abzuwenden gilt. Die Revolution wird nicht als Vollendung des Geschichtsverlaufs begriffen, sondern als messianisches Ausbrechen aus diesem Verlauf.⁸⁰

Die Zeit der Filmbilder

Auch wenn der 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«⁸¹, schreibt Gilles Deleuze. So begründet Deleuze einen Bildbegriff, dessen Bezugsrahmen schwer zu fassen ist.⁸² 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.

Deleuze setzt »einer Konzeption Widerstand entgegen, die darauf hinausläuft, den Film linguistischen oder semiologischen Begriffen zu unterwerfen«⁸³. Der gebräuchliche Ansatz der Semiologie des Films, auf Bilder Sprachmodelle anzuwenden, führt 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«⁸⁴. Deleuze hilft dabei, Rosenstones Forderung, Film mit eigenen Maßstäben zu messen, umzusetzen.

Das Bewegungs-Bild: Die Herstellung raum-zeitlicher Kontinuität

Deleuze unterscheidet zwei grundsätzlich verschiedene Filmbilder, das Bewegungs-Bild und das Zeit-Bild, denen jeweils eine eigene Taxonomie entspricht. Kennzeichnend für das Bewegungs-Bild sind laut Deleuze rationale Schnitte, was man im mathematischen Sinne auffassen sollte: Die Montage stellt ein Kontinuum des kinematographischen Raums her, jedes Intervall ist zugleich der Beginn des einen und das Ende des anderen Teils. Bewegung wird mit Aktion identifiziert, welche die Kontinuität des Raumes sichert. Das Bewegungs-Bild stellt Zeit damit nur indirekt als Maß einer Bewegung dar.⁸⁵

»Mit dem Begriff der Bewegung oder des Bewegungs-Bildes ist eine filmische Form bezeichnet, in der das Wahrnehmen und Denken der filmischen Individuen sich noch auf ein zielgerichtetes Handeln (das Happy-End, der Show-Down) hin entwirft«⁸⁶,

fasst Eike Wenzel die Quintessenz der Deleuze'schen Kategorie zusammen. 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.⁸⁷

Deleuze besteht darauf, Filmsprache als Reaktion auf eine ihr vorgängige Zeichen-Materie zu bestimmen. Das 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.

Das Zeit-Bild: Die Überlagerung der Zeitschichten

Deleuze entwickelt das Zeit-Bild in Abgrenzung zum Bewegungs-Bild. Es tritt im Film historisch später auf, etwa nach Ende des Zweiten Weltkrieges im italienischen Neorealismus, in der französischen *Nouvelle Vague* und dem Neuen Deutschen Film, aber auch im japanischen Kino, in den Kinematographien der Dritten Welt und in 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.«⁸⁸ Das Zeit-Bild hebt das Bewegungs-Bild also in sich auf.⁸⁹ Das Bewegungs-Bild wird, wie Wenzel schreibt,

»in Richtung auf die Freisetzung von Zeit/Geschichte überschritten. [...] Figur und Raum treten auseinander; und für den Film, das ist die zentrale These, gerät das ratlose Verstummen und die Apathie des Nachkriegsmenschen zur einzigartigen Chance einer neuen Wahrnehmung der Wirklichkeit.«⁹⁰

Kennzeichnend für das Zeit-Bild ist die Auflösung des sensomotorischen Bandes, also der raumzeitlichen Kontinuität, die durch die Bewegung der Aktion zusammengehalten wird. Der Schnitt wird damit im mathematischen Sinne irrational. Das den Raum zerteilende Intervall wird autonom und irreduzibel, es ist weder das Ende des einen noch der Beginn des anderen Segments.⁹¹ Bild und Ton erhalten ebenfalls eine relative Autonomie; auch wenn sie auf einander verweisen, lassen sie sich nicht mehr in einem organischen Ganzen vereinen. Der Zuschauer wird sich fragen müssen: »Was ist auf dem Bild zu sehen?« (und nicht mehr: »Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen ?«)⁹².

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

keinem Bewegungsablauf, sie stellt aus disparaten Bildern eine Abfolge erst her. Die Wahrnehmung des Protagonisten setzt sich in keinen folgerichtigen Handlungen fort.

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.«⁹³ Aktuelles und virtuelles Bild sind dabei verschiedenartig, aber ununterscheidbar. Verschiedenartig insofern, als Reales und Imaginäres nicht miteinander zu vermengen sind. Ununterscheidbar sind die zwei Seiten des Kristallbildes, da die Unterscheidung der beiden Seiten zwar nicht verhindert wird, »wohl aber ihre Zuordnung, wobei jede Seite die Rolle der anderen innerhalb einer Relation einnimmt, die man als reziproke Voraussetzung oder als Umkehrbarkeit bezeichnen kann«⁹⁴. 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.«⁹⁵

Wenzel arbeitet drei für die Darstellung von Geschichte im Film relevante Aspekte des Zeit-Bildes heraus.⁹⁶ Erstens »eine Historisierung des Ton-Bild-Materials«⁹⁷. An die Stelle der psychologisch aufgefangenen personenzentrierten Erinnerung im Flashback tritt ein zeitliches Panorama als unaufgeräumtes Archiv. Zweitens einen Bruch mit dem »Wahrheitsmodell der chronologisch-organischen Erzählung« und der damit verbundenen Identitätsbildung.⁹⁸ Drittens werden die Bilder und Töne »ihrer handlungslogisch erwartbaren und konventionalisierten Verknüpfungsregeln beraubt.«⁹⁹ Im Zeit-Bild wird damit der Anspruch einer Abbildbarkeit der Wirklichkeit zugunsten einer neuen Lesbarkeit aufgegeben. Die Rezeption wird zu einem mehrdeutigen Erkenntnisakt; sie ermöglicht eine »Wahrnehmung, die im aktuellen (sichtbaren) Bild die Potentiale nichtrealisierter Gegenbilder und die Bilder der Erinnerung, der Vergangenheit mitaufruft [sic].«¹⁰⁰

Die Deleuze'schen Begriffe vom Bewegungs-Bild und Zeit-Bild können genauer beschreiben, was Rosenstone mit 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.

Im Bewegungs-Bild der Hollywoodfilme findet Deleuze, so Wenzel, »ein Geschichtsbild verkörpert, wie es für das 19. Jahrhundert bestimmend war.«¹⁰¹ Der experimentelle Bruch mit den Konventionen des klassischen Hollywood-Dramas erscheint als Bruch mit der raumzeitlichen Kontinuität des Bewegungs-Bildes. Es entsteht ein filmischer Ort, an dem Vergangenheit und Gegenwart sich überlagern: ein Ort, der sehr viel gemein hat mit der vom Historiker konstruierten Geschichte, die auf der einen Seite allein in der Gegenwart existieren kann und 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 Bedingungszusammenhang konstitutiv ist. Denn Vergangenes kann nur von der Gegenwart aus als deren sie begründende Vorgeschichte begriffen werden, und in der so konstruierten Geschichte ist damit untrennbar die Gegenwart eingeschrieben.

Deleuze und Benjamin

Gilles Deleuzes 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 Deleuzes Kritik an einem Verständnis des Films als Aneinanderreihung von einzelnen Bildern, die nachträglich in Bewegung gebracht werden¹⁰², und dessen Feststellung: »das Ganze ist ebensowenig eine Addition wie die Zeit eine Sukzession von Gegenwarten«¹⁰³. Das dialektische Bild, in dem die Bewegung stillgestellt ist, und »das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt«¹⁰⁴, steht dem Zeit-Bild nahe, in dem »das aktuelle Bild mit dem *eigenen* virtuellen Bild als solchem in Beziehung tritt«¹⁰⁵. Und so wie die Geschichte das Vergangene in seiner Beziehung zu diesem aufhebt, hebt das Zeit-Bild das Bewegungs-Bild als seine erste Dimension in sich auf.

Im Medium Film verdichten sich gesellschaftliche Strukturzusammenhänge zu einem Zeit-Bild, mit dem das Geschichtsverhältnis der Gegenwart zu Vergangenem in die Konstellation eines dialektischen Bildes gebracht werden kann, um der menschlichen Praxis als sinnvolle Handlungsmatrix zu dienen. »[D]as Kino wird zum Medium des Erkennens, nicht mehr des Wiedererkennens«.¹⁰⁶

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

Benjamins Jetztzeit, die wie ein Blitz in die Gegenwart und ihre Geschichte einschlägt, lässt an die Opto- und Sonozeichen denken, die nach Deleuze das Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild hin überschreiten. So wie die neuen Zeichen nicht mehr das Bewegungs-Bild als Repräsentation des Ganzen voraussetzen, sondern umgekehrt eine transparente Materie formen und selbst spezifizieren,¹⁰⁷ sprengt die Jetztzeit das Kontinuum der Zeit auf. Das dialektische Bild erhält die Ambivalenz zwischen dem endgültig Vergangenen der Vergangenheit und dem Aktualitätsindex, den die historischen Bilder mit sich führen. In ähnlicher Weise erhält 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 oder besser: Praxen der Bilder, die sich, jedes auf seine Art, dem Bewusstseinsdiskurs der Moderne verweigern.

Die Praxen der Bilder: Geschichtsform im Film

Benjamins geschichtsphilosophische Thesen, in denen dialektische Bilder eine bedeutende Rolle einnehmen, sind nach wie vor wegweisend für eine kritische, die herrschenden Verhältnisse nicht affirmierende Geschichtswissenschaft. Deleuzes Untersuchung zum Kino, und insbesondere sein Begriff des Zeit-Bildes, kann dazu genutzt werden, auch im Film ein dialektisches Bild im Sinne Benjamins zu konzipieren. Damit wird der kritischen Geschichtswissenschaft eine Perspektive eröffnet, Film nicht nur als Quelle, sondern auch als »Werkzeug« in die geschichtswissenschaftliche Arbeit zu integrieren. Es zeichnet sich ab, dass Film eine Form der geschichtlichen

Beziehung in *dialektischen Zeit-Bildern* ermöglicht, die zumindest eine andere Ordnung historischer Fakten erlaubt als die gewohnten narrativen Modelle der *Geschichtsschreibung*. Die in Archivbilder, Spurenbilder und Ableitungsbilder eingelassenen Geschichtsbeziehungen treten der Zuschauerin durch die Praxen der Bilder in der Anschauung unmittelbar entgegen. Aus der assoziativen Kraft der Bilder entstehen in den Intervallen der irrationalen Schnitte dialektische Bilder, die den Film lesbar machen und Raum für kritisches Denken schaffen, so wie es Benjamin für Brechts episches Theater beschreibt:

»Seine Grundform ist die des Chocks, mit dem die einzelnen wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen. [...] So entstehen überall Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Diese Intervalle sind seiner kritischen Stellungnahme, seinem Nachdenken reserviert.«¹⁰⁸

Trotz deutlicher Überschneidungen zwischen Benjamin und Deleuze bleibt die Aneignung der Begrifflichkeiten von Deleuze für eine kritische Theorie der Geschichtsarbeit im Film problematisch. Indem sie Deleuzes Begriffe dem dialektischen Denken wieder zuführt, muss sie ihn systematisch »falsch« verstehen; ein Verfahren, das Deleuze selbst im Umgang mit anderen Autoren pflegte.¹⁰⁹ Auch beruht Deleuzes antidialektische Haltung, wie Jan Rehmann herausarbeitet, auf zwei methodischen Grundentscheidungen, welche die Kritik ihr Ziel verfehlen lassen,

»nämlich zum einen, die Dialektik [...] mit der spekulativen Form zu identifizieren, die Hegel ihr v. a. in seiner Logik gegeben hat; zum anderen, dem spekulativen Prinzip von Negation, Gegensatz und Widerspruch das nicht weniger spekulative Differenz- »Prinzip« entgegenzustellen.«¹¹⁰

Es gibt also gute Gründe, sich der Konzeption des Bewegungs-Bilds und des Zeit-Bilds von Deleuze aus einer Perspektive der Dialektik Benjamins zu bemächtigen. 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«¹¹¹, sondern der Schnittpunkt von Achsen widersprüchlicher Begriffe. Nicht Fortschritt, sondern

Erlösung ist das Ziel, als revolutionärer »Tigersprung«, der in jedem Moment möglich wäre.

Für die Untersuchung der Dialektik von Darstellungsmedium und Geschichtsdarstellung im Film erweist sich eine Aneignung der deleuze-schen Filmbegriffe als fruchtbar. 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, zum Resultat eines Ablaufs. Dem Zeit-Bild gelingt demgegenüber ein Bruch mit dem zeitlichen Ablauf, ein dialektisches Bild, das mit Jetztzeit geladen ist. Es organisiert im Moment einer flüchtigen Gegenwart die Überreste des Vergangenen als Geschichte und richtet sie auf die Hoffnung aus, eine bessere Gegenwart zu schaffen, also auf seine Möglichkeit. Beides, Vergangenheit und Möglichkeit, sind nur virtuell; aber in Bezug auf eine Praxis, die mit ihnen verbunden ist, sind sie ununterscheidbar von deren Aktualität.

Die von Deleuze hervorgehobenen Qualitäten des Zeit-Bildes eröffnen der kritischen Geschichtswissenschaft, verstanden als eine Praxis der Aneignung von Gegenwart in Geschichtsform, neue Perspektiven. 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.

Nachweise und Anmerkungen

- * Dieser Beitrag beruht auf dem Vortrag *Film als historische Forschung* auf der Tagung *Making History. Positionen und Perspektiven kritischer Geschichtswissenschaft* an der LMU München vom 10.-12. Oktober 2003. Um die in dieser Zeitschrift bisher geführte Debatte aufzugreifen und fortzuführen, wurde der Text grundlegend überarbeitet und erweitert. Für Kritik, Anregungen und Unterstützung danke ich Hans-Jürgen Goertz, Norbert Finzsch, Helen Schwenken, Suza Fettweiß und Sebastian Pranghofer.
- 1 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972ff, Bd. V.1, S. 596
- 2 Benjamin, a.a.O., Bd. I.2, S. 695
- 3 Benjamin, a.a.O., Bd. V.1, S. 578.
- 4 Sven Kramer: »Stillstellung oder Verflüssigung. Schrift-Bild-Konstellationen bei Walter Benjamin und Peter Weiss«. In: *Zeitschrift für kritische Theorie* Nr. 18-19, 10. Jg. (2004), S. 103. Vgl. zum Begriff des dialektischen Bildes auch Hermann Schweppenhäuser: »Dialektischer Bildbegriff und ›dialektisches Bild‹ in der Kritischen Theorie«. In: *Zeitschrift für kritische Theorie* Nr. 16, 9. Jg. (2003) S. 7-46.
- 5 Kramer, a.a.O., S. 100.
- 6 Kramer, a.a.O., S. 102.
- 7 Benjamin, a.a.O., Bd. II.2, S. 530.
- 8 Benjamin, a.a.O., Bd. II.2, S. 515.
- 9 Vgl. Benjamin, a.a.O., Bd. I.2, S. 478.
- 10 Gilles Deleuze: *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main 1997.
- 11 Gilles Deleuze: *Kino 2. Das Zeit-Bild*. Frankfurt am Main 1997.
- 12 Vgl. Deleuze: *Kino 1*. A.a.O., S. 128ff.
- 13 Vgl. Deleuze: *Kino 2*. A.a.O., insbesondere S. 54ff.
- 14 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947]. Frankfurt am Main 1984. In jüngerer Zeit hat Helmut Korte das Thema wieder aufgegriffen; siehe Helmut Korte: *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen 1998.
- 15 Ein Klassiker dieses Genres ist Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films 1895-1953*. 5 Bde. Berlin 1972-1991. Ein Beispiel für eine Arbeit mit thematischem Schwerpunkt ist Jürgen Kinter: *Arbeiterbewegung und Film (1895-1933). Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeiter- und Alltagskultur und der gewerkschaftlichen und sozialdemokratischen Kultur- und Medienarbeit*. Hamburg 1985.
- 16 Vgl. Thomas Elsaesser: »Subject positions, speaking positions: from Holocaust, our

- Hitler, and Heimat to Shoah and Schindler's list«. In: *The Persistence of History*. Hrsg. v. V. Sobchack, New York / London 1996; Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung*. Frankfurt am Main 1992; Stefan Krankenhagen: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*. In: J. Rüsen (Hg.): *Beiträge zur Geschichtskultur Bd. 23*. Köln / Weimar / Wien 2001; C. Weiss (Hg.): *»Der gute Deutsche«. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs »Schindlers Liste« in Deutschland*. St. Ingberg 1995.
- 17 Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren*. Stuttgart / Weimar 2000.
 - 18 Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt am Main 1994 (1973).
 - 19 Hayden White: »Historiography and Historiophoty«. In: *American Historical Review*. Nr. 5, 93. Jg. (1988), S. 1193.
 - 20 Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. München 2002. S. 13.
 - 21 Ebd.
 - 22 Ebd.
 - 23 Hans-Jürgen Goertz: *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität*. Stuttgart 2001.
 - 24 Benjamin, a.a.O., Bd. II.2, S. 695.
 - 25 Rainer Rother: *Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur*. Stuttgart 1990.
 - 26 Vgl. Rother, a.a.O., S. 1, 11, 146f.
 - 27 Rother, a.a.O., S. 1.
 - 28 Karl Marx, Friedrich Engels: *Marx-Engels-Werke*. Berlin 1958ff, Bd. 8, S. 115.
 - 29 Rother, a.a.O., S. 31. 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 Quellenachweise die Marx-Zitate als solche (vgl. 30f).
 - 30 Benjamin, a.a.O., Bd. V.1 S. 578.
 - 31 Ebd.
 - 32 Rother, a.a.O., S. 25.
 - 33 Rother, a.a.O., S. 147.
 - 34 Rother, a.a.O., S. 12.
 - 35 *Die Patriotin*. BRD 1979, Regie: Alexander Kluge, Buch: Christel Buschmann, Alexander Kluge, Willi Segler, 35mm s / w und Farbe, 121 min.
 - 36 Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*. 3 Bde., Berlin 1987. Zum Vergleich des

Geschichtsverständnis und der Verfahrensweisen von Weiss und Benjamin siehe auch Kramer, a.a.O.

- 37 Rother, a.a.O., S. 149.
- 38 Stefan Gandler: »Warum schaut der Engel der Geschichte zurück?« In: *Zeitschrift für kritische Theorie*. Nr. 16, 9. Jg. (2003), S. 58.
- 39 Gandler, a.a.O., S. 59.
- 40 Gandler, a.a.O., S. 60.
- 41 Goertz, a.a.O., S. 30.
- 42 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.
- 43 Robert A. Rosenstone: »Does a filmic writing of history exist?« In: *History and Theory*. Nr. 41, 1. Jg. Theme Issue (2002); Robert A. Rosenstone: »History in Images/History in Words: Reflectons on the Possibility of Really Putting History onto Film«. In: *American Historical Review*. Nr. 5, 93. Jg. (1988); Robert A. Rosenstone: *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge/London 1995.
- 44 Rosenstone: *Visions of the Past*. A.a.O., S. 50ff.
- 45 Kay Kirchmann: *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenz von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*. Opladen 1998.
- 46 Kirchmann, a.a.O., S. 40.
- 47 Kirchmann, a.a.O., S. 43.
- 48 Kirchmann, a.a.O., S. 55. Medialität sei eine Struktur, die zu einer polymodalen Konkretion dränge, um kommunikabel zu werden, und die dem historischen Prozess zunehmender Homogenisierung aller Sozialfelder entspreche. (Vgl. Kirchmann, a.a.O., S. 61f.) Kirchmann bezieht sich hier ausführlich auf Günter Dux' Forschung zum Prozess der Geistesgeschichte. Siehe G. Dux, U. Wenzel (Hg.): *Der Prozeß der Geistesgeschichte. Studien zur ontogenetischen und historischen Entwicklung des Geistes*. Frankfurt am Main 1994.
- 49 Benjamin, a.a.O., Bd. I.2, S. 478.
- 50 Edgar Reitz, Alexander Kluge, Wilfried Reinke: »Wort und Film«. In: *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste* (Arbeitshefte Film 2/3). Hrsg. v. K. Eder, A. Kluge, München / Wien [1965] 1980, S. 13f.
- 51 Vgl. Rosenstone: *Visions of the Past*. A.a.O., S. 68.
- 52 Rosenstone, a.a.O., S. 52.

- 53 Gespräch abgedruckt in: Klaus Eder, Alexander Kluge: *Ulmer Dramaturgien. Reiseverluste. Arbeitshefte Film 2/3*. München / Wien 1980, S. 51.
- 54 Eder, Kluge, a.a.O., S. 98f.
- 55 Eder, Kluge, a.a.O., S. 101.
- 56 Georg Otte: »Zitieren und Antizipieren. Die Frage der Lesbarkeit der Welt im Passagen-Werk Walter Benjamins«. In: *Zeitschrift für kritische Theorie* Nr. 18-19, 10. Jg. (2004), S. 145.
- 57 Gandler, a.a.O., S. 57.
- 58 Otte, a.a.O., S. 138.
- 59 Dieser 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. Anton Kaes: *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*. Cambridge und London 1989, S. 132f.
- 60 Mikhail Iampolski: *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Berkeley / Los Angeles / London 1998, S. 32.
- 61 Iampolski, a.a.O., S. 17, 27.
- 62 Iampolski, a.a.O., S. 250.
- 63 Benjamin, a.a.O., Bd. V.1, S. 577f.
- 64 Otte, a.a.O., S. 135.
- 65 Otte, a.a.O., S. 145.
- 66 Ebd.
- 67 Gandler, a.a.O., S. 57.
- 68 Claude Lanzmann, Heike Hurst: »Eine befreiende Wirkung. Gespräch mit Claude Lanzmann«. In: C. Lanzmann (Hg.): *Shoah*. Düsseldorf, 1986, S. 275.
- 69 Ebd.
- 70 Gandler, a.a.O., S. 55.
- 71 Gandler, a.a.O., S. 57.
- 72 Ebd.
- 73 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. In: *Gesammelte Schriften*. A.a.O., Bd. V.1, S. 577.
- 74 Vanessa Schwartz: »Walter Benjamin for Historians«. In: *American Historical Review*. Nr. 5, 106. Jg. (2001), S. 1723.
- 75 Schwartz, a.a.O., S. 1723f.
- 76 Rosenstone: *Visions of the Past*. A.a.O., S. 53, vgl. 63.
- 77 Vgl. Wolfgang Fritz Haug: »Die Camera obscura des Bewusstseins. Kritik der Subjekt-Objekt-Artikulation im Marxsimus«. In: S. Hall, W. F. Hau, V. Pietilä (Hg.): *Die Camera obscura der Ideologie. Philosophie – Ökonomie – Wissenschaft*. Berlin 1984, S. 27-35.

- 78 Vgl. Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main 2000, S. 266.
- 79 Benjamin, a.a.O., Bd. V.2, S. 1037f.
- 80 Vgl. Buck-Morss, a.a.O., S. 296; Benjamin: *Gesammelte Schriften*. A.a.O., Bd. I.2, S. 704.
- 81 Deleuze: *Kino 1*. A.a.O., S. 15.
- 82 Vgl. dazu auch Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München 2003. S. 11f.
- 83 Hans-Joachim Lenger: *Fragen an Deleuze. Fragen an Wenders. Das Digitale, Schriftenreihe zur Theorie*. Hamburg 2003, S. 12.
- 84 Deleuze: *Kino 2*. A.a.O., S. 42.
- 85 Vgl. D. N. Rodowick: *Gilles Deleuze's Time Machine*. In: S. Fish, F. Jameson (Hg.): *Post-Contemporary Interventions*. Durham / London 1997, S. 3.
- 86 Wenzel, a.a.O., S. 150.
- 87 Vgl. Deleuze: *Kino 1*. A.a.O., S. 221.
- 88 Deleuze: *Kino 2*. A.a.O., S. 37.
- 89 Ich spiele hier mit Bedacht auf ein dialektisches Moment an. Während Deleuze gemeinhin antidialektisch positioniert wird, halte ich es für durchaus möglich, mit einer nicht hegelianischen Lesart marxsscher Dialektikkonzeption Elemente seines Denkens aufzugreifen.
- 90 Wenzel, a.a.O., S. 155.
- 91 Vgl. Rodowick, a.a.O., S. 5.
- 92 Deleuze: *Kino 2*. A.a.O., S. 348.
- 93 Deleuze, a.a.O., S. 108.
- 94 Deleuze, a.a.O., S. 96f.
- 95 Deleuze, a.a.O., S. 97.
- 96 Wenzel neigt dazu, Deleuze handhabbar zu machen, indem er seine Filmanalysen in traditionelle Begrifflichkeiten übersetzt. Er unterläuft damit Deleuzes Strategie der Produktion von immer neuen Begriffen (vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000, S. 9). mit oft unscharfen Definitionen. Während ein Nachvollzug von Deleuze in seiner eigenen Terminologie dazu neigt, zumindest auf begrifflicher Ebene seine Theorie zu affirmieren, bevor eine Kritik überhaupt ansetzen kann, läuft das ›Herunterbrechen‹ von Deleuze auf Altbekanntes Gefahr, die innovativen Anstöße seiner Philosophie zu übersehen und ihn zu banalisieren.
- 97 Wenzel, a.a.O., S. 157.
- 98 Vgl. Wenzel, a.a.O., S. 158ff.

-
- 99 Wenzel, a.a.O., S. 160.
- 100 Wenzel, a.a.O., S. 162.
- 101 Wenzel: *Gedächtnisraum Film*. A.a.O., S. 163.
- 102 Vgl. Deleuze: *Kino 1*. A.a.O., S. 15.
- 103 Deleuze: *Kino 2*. A.a.O., S. 53.
- 104 Benjamin, a.a.O., Bd. V.1, S. 576.
- 105 Deleuze: *Kino 2*. A.a.O., S. 349.
- 106 Deleuze, a.a.O., S. 33.
- 107 Vgl. Deleuze, a.a.O., S. 52f.
- 108 Benjamin: *Gesammelte Schriften*. A.a.O., Bd. II.2, S. 515f. Das Zitat folgt unmittelbar dem eingangs zitierten Vergleich des epischen Theaters mit den ruckartig vorrückenden Filmbildern.
- 109 Vgl. Gilles Deleuze: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt am Main 1993. S. 15.
- 110 Jan Rehmann: *Postmoderner Links-Nietzscheanismus. Deleuze & Foucault. Eine Dekonstruktion*. Hamburg 2004, S. 29.
- 111 Buck-Morss, a.a.O., S. 255.