

**Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte**

Berlin: Vorwerk 8 2003 (Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 9), 278 S., ISBN 3-930916-63-0, € 19,-

Walter Benjamins Diktum „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten“ (S.132) verweist auf die ebenso zentrale wie komplexe Beziehung zwischen ‚Geschichte‘ und audiovisuellen Medien: Sind diese einerseits selbst Bestandteil der Geschichte und der Historizität unterworfen, konstruieren und transportieren sie andererseits Geschichtsbilder und beeinflussen nachhaltig die Wahrnehmung des Historischen. Die Formel von der ‚Gegenwart der Vergangenheit‘ ist zwar mittlerweile zu einem Allgemeinplatz geworden, aber die Literatur zum Umgang mit Geschichte ist gerade bezüglich des Leitmediums Fernsehen und des mit der Aura des Authentischen versehenen Dokumentarfilms beschränkt und liegt zumeist verstreut in Form von Artikeln vor. Eva Hohenberger und Judith Keilbach haben in *Die Gegenwart der Vergangenheit* verdienstvoll internationale Beiträge renommierter HistorikerInnen sowie Film- und MedienwissenschaftlerInnen zum Thema versammelt, darunter viele erstmals in deutscher Übersetzung, und diesen darüber hinaus aktuelle Artikel hinzugefügt. Dabei geht es nicht mehr um die – müßige – Frage, „ob der Dokumentarfilm überhaupt zur Erkenntnis historischer Prozesse beitragen kann, sondern welche Faktoren zu berücksichtigen sind, um welchen *Aspekt* der Historizität dokumentarischer Filme zur Geltung zu bringen“ (S.17, Hervorhebung im Original).

In ihrem einleitenden Beitrag stellen die Herausgeberinnen mit einem Literaturüberblick kurz das bisher kaum untersuchte Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte dar. Unter der titelgebenden Metapher „Spiegel ohne Gedächtnisse“ setzt sich Linda Williams mit dem Status dokumentarischer Repräsentation vor dem Hintergrund der Postmoderne-Debatte auseinander. Dabei hält sie an der Kategorie ‚Wahrheit‘ fest, allerdings als „eine neue, kontingente, relative, postmoderne Wahrheit“ (S.27). In diesem positiven Sinn versteht sie

Claude Lanzmanns *Shoah* (1985) und Errol Morris' *The Thin Blue Line* (1988) als ‚postmoderne Dokumentarfilme‘, deren filmische Verfahren eine wechselseitige Kontextualisierung von Gegenwart und Vergangenheit leisten. Ähnlich positiv versteht der Historiker Robert Rosenstone den Begriff Postmoderne: Seine Polemik unter dem Titel ‚Die Zukunft der Vergangenheit‘ zielt ebenso auf seine, die audiovisuellen Medien vernachlässigenden Fachkollegen, wie auf die ‚Apologeten der Postmoderne‘ (S.45), die überzeugende Gegenentwürfe historiografischer Darstellung bislang schuldig geblieben seien. Im Gegensatz dazu hätten zahlreiche eher unbekannte Filmemacher und Videografen in ihren Filmen eine Art postmoderne Geschichtsschreibung entwickelt.

Die folgenden Artikel präsentieren methodisch-theoretische Ansätze, die Film ‚in der Geschichte‘ und in seiner Geschichtlichkeit fassbar machen: Sylvie Lindeperg stellt verschiedene, vom Korpus abhängige methodische Zugriffe („Film-palimpsest“, „Echo-Kino“) vor, die dem Historiker den Komplex Film in seiner teleologischen Dimension erschließbar machen. Dies ermögliche, den ‚Wandel von Monument zu Dokument‘ (S.80f.) und umgekehrt aufzudecken und die verschiedenen Schichten historischer Deutungen und Auswertungen offen zu legen. Christa Blümlinger untersucht die ‚Dimension des Monumentes‘ (S.85) in wiederverwendeten Amateuraufnahmen, ausgehend von einem erweiterten Archivbegriff nach Michel Foucault, der die im Archiv enthaltenen Fakten nicht als ‚Dokumente‘ sondern als ‚Monumente‘ versteht. Am Beispiel von drei Archivkunstfilmen arbeitet sie die unterschiedlichen ästhetisch-diskursiven Strategien in der Figuration des *hors-champs* heraus, das auf das jeweilige Geschichtsverständnis verweist. Eva Hohenberger befasst sich unter dem Titel ‚Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte‘ mit der Problematik filmischer Geschichtsschreibung in Dokumentarfilmen mit historischem Sujet: Das ‚Historische‘ liegt in Filmen entweder ‚verfestigt‘ als Mythos oder ‚verflüssigt‘ in Form der Geschichtsschreibung vor. Am Beispiel des französischen Dokumentarfilms *Reprise* (1996, Hervé le Roux), der sich auf die Spuren eines Filmdokuments aus dem Mai '68 macht, zeigt sie, wie der Film das erstarrte Dokument in ein *tableau vivant* auflöst, das sowohl zeigt, was passiert ist, als auch die Formen vermittelt, in denen darauf Bezug genommen wurde.

Das folgende Drittel des Bandes wendet sich dem Fernsehen zu: Vergleichend untersucht Michèle Lagny die Beziehungen zwischen dem historischen Kinofilm (am Beispiel von Chris Markers *Le fond de l'air est rouge*, 1977) und regelmäßigen Geschichtssendungen des französischen Fernsehens. Dessen Geschichtsdarstellungen seien entscheidend von der Aktualität bestimmt und die Abhängigkeit von Archivbildern fokussiere das Interesse auf das 20. Jahrhundert. Auch folge deren Verwendung stereotypen Mustern und ein kritischer, selbstreflexiver Umgang, wie etwa bei Marker, sei die Ausnahme. So erschlage paradoxerweise ‚zuviel ‚authentisches‘ Bildmaterial die Geschichte‘ (S.128). Auf ein scheinbar wenig ‚seriöses‘ Format wirft Vivian Sobchack eine ungewöhnliche und erhellende

Perspektive: Sie beschreibt die Jahresrückblicke von ‚Silvestermontagen‘ als rituellen, nachdenklichen und höchst paradoxen Raum. Zugleich über- und unterdeterminiert, können die Bilder der Jahresrückblicke im Sinne Benjamins zu ‚...dialektischen Bildern‘ werden, die das historische Bewusstsein der Zuschauer eher schärfen als einlullen“ (S.131), weil kein Kommentar sie erklärt und der Zuschauer sie selbst kontextualisieren muss. ‚Geschichte‘ werde so nicht in einer großen Erzählung aufgelöst.

Unter dem Titel „Zeugen der Vernichtung“ untersucht Judith Keilbach die Inszenierung und Funktion von Zeitzeugen in westdeutschen TV-Beiträgen über die Judenvernichtung. Darin weist sie nach, wie die Entwicklung der medialen Zeugenfigur mit Zeugenfunktionen vor Gericht korreliert: Ging es zunächst nicht um deren eigenes Schicksal und nur um ihre Beglaubigungsfunktion (Nürnberger Prozesse – *Das Dritte Reich*, 1960/61), fand darauf eine zunehmende Ausdifferenzierung statt (Frankfurter Auschwitz-Prozess – *Lagerstrasse Auschwitz*, 1979), gefolgt von einer Phase der Integration, „in der (fast) alle Zeitzeugen unterschiedslos zu Opfern der Geschichte werden“ (S.172), wofür aktuell vor allem Guido Knopp steht (*Holokaust*, 2000). Der Figur des Zeugen wendet sich auch Shawn Rosenheim in „Interrotroning History“ am Beispiel der TV-Dokumentarfilme von Errol Morris zu. In diesen bedient sich der Dokumentarist einer Apparatur, dem Interrotron, um seine Zeugen zu befragen, das zusammen mit der Themenwahl und den narrativen und rhetorischen Strategien eine neue Form von „Mentalitätsfernsehen“ (S.176) und die „Dokumentation der Zukunft“ (S.192) erlaube.

Das letzte Drittel des Bandes beschäftigt sich mit historiografisch-medialen Fragestellungen, eingeleitet durch einen Aufsatz Hayden Whites („Das Ereignis der Moderne“), in dem dieser die Darstellbarkeit von ‚modernen‘ Ereignissen wie die Judenvernichtung mit herkömmlichen Verfahren der Geschichtsschreibung in Frage stellt. Im Rückgriff auf moderne Literatur plädiert er dafür, zur Darstellung „holocaustartiger“ Ereignisse (S.199) Verfahren der künstlerischen Moderne hinzuzuziehen, die einzig eine „De-Fetischisierung“ (S.210) sowohl der Ereignisse als auch der Repräsentationsformen ermöglichten. In „Nachstellungen – Film und historischer Moment“ stellt Gertrud Koch das Zusammenwirken der technischen Aufzeichnungsfunktion und der diegetischen Funktion in der Schaffung mythischer bzw. ideologisch geprägter Geschichtsbilder dar, worauf das Genre des Historienfilms aufbaut. Jenseits ihres „konkretistischen Illusionsnaturalismus“ (S.226) sind Historienfilme aber interessante Dokumente in einem „Museum der Gesten und Gegenstände“ (S.229). Jacques Rancière untersucht „Die Geschichtlichkeit des Films“ unter der Perspektive, wie Film und Geschichte ‚eine Geschichte‘ bilden. Er vertritt die These, dass der Film mit einer historisch geprägten Idee von Kunst verknüpft ist. Diese findet er in Texten von Vertov und der französischen Film-Avantgarde formuliert. Deren Verständnis, dass die „kinematographische Kunst als *ästhetische* Kunst mehr ist als Kunst“ (S.238),

geht auf die in der Romantik entwickelte Idee von Ästhetik zurück, die der bis dahin dominierenden Poetik entgegengesetzt wurde. Doch erst die technischen Voraussetzungen des Films ermöglichten die „Verwirklichung einer Jahrhundertidee“ (S.242). Lorenz Engell geht in seinem „Erzählung, Historiographische Technik und kinematographischer Geist“ betitelten Aufsatz von einem erweiterten Medienbegriff aus, um das Zusammenspiel von Historiografie und Kinematografie im Kontext der Medien ‚Erzählung‘, ‚Geschichte‘ und ‚Sinn‘ zu erörtern.

Den Kinematografen sieht er an der Nahtstelle zwischen 19. und 20. Jahrhundert, der „durch Fragmentierung zu neuer, synthetischer Totalität gelangt“ (S.254), womit das „Jahrhundert der Zerlegung“ kulminiert und in das „Jahrhundert der Totalisierungen übergeht“ (S.262). Parallelen zur Geschichtswissenschaft bestehen nicht nur im linearen Zeitverständnis, sondern vor allem auch in der Synthese durch sinnstiftende Erzähltechniken.

Die Beiträge des Bandes bieten neben einem Überblick über aktuelle Zugänge und Fragestellungen aus unterschiedlichen Perspektiven eine Fülle von Anregungen und Stoff zur Diskussion, für die hier leider kein Platz ist. *Die Gegenwart der Vergangenheit* stellt damit nicht nur für diejenigen, die zum Komplex ‚(Dokumentar-)Film und Geschichte‘ arbeiten, mehr als ein wichtiges ‚Dokument‘ dar.

Matthias Steinle (Marburg)