media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Philipp Blum; Sonja Czekaj

Filmische Erinnerungsstrategien aus medialen Gedächtnisbildern. Zwei Einlassungen

2012

https://doi.org/10.25969/mediarep/14566

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Blum, Philipp; Czekaj, Sonja: Filmische Erinnerungsstrategien aus medialen Gedächtnisbildern. Zwei Einlassungen. In: Simon Frisch, Tim Raupach (Hg.): *Revisionen – Relektüren – Perspektiven.* Marburg: Schüren 2012 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 23), S. 32–52. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14566.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Philipp Blum/ Sonja Czekaj

Filmische Erinnerungsstrategien aus medialen Gedächtnisbildern

Zwei Einlassungen

Die nachstehenden Einzeleinlassungen befassen sich mit filmischen Erinnerungsstrategien aus medialen Gedächtnisbildern. Damit sind Filmbilder gemeint, die seit Jahren in unterschiedlichsten Kontexten durch die gesamte Medienlandschaft vagabundieren. Sei es, dass sie in Fernsehformaten oder Dokumentarfilmen immer wieder als Illustrationsmaterial für historische Diskurse verwendet werden, dass sie im Internet von Youtube bis zur Google Bildersuche jederzeit abrufbar sind oder als Abbildungen in den Printmedien fungieren. Die hier exemplarisch gewählten Filme AUFSCHUB *(Harun Farocki, 2007) und* THE FORBIDDEN QUEST *(Peter Delpeut, 1993) verwenden solche Bilder auf eine augenscheinlich unkonventionelle Art und Weise.*

Sie bestehen ganz oder teilweise aus medial allgegenwärtigen Archivfilmaufnahmen: frühe Expeditionsbilder und Aufnahmen aus einem nationalsozialistischen Durchgangslager. Beide Filme verwenden dieses Material jedoch nicht illustrativ, sondern reflexiv und produktiv. Das heißt, das Archivmaterial dient entgegen aktueller Konventionen entweder nicht als visueller Beleg einer auditiven Argumentation, oder es führt diese ad absurdum. Das Material ist jeweils Anlass, Gegenstand und Zentrum einer filmischen Reflexion. AUFSCHUB *und* THE FORBIDDEN QUEST *erscheinen weiterhin als Auseinandersetzungen mit einem medialen Gedächtnis, denn sie greifen nicht nur auf die bekannten Bilder zurück, sondern thematisieren auch explizit oder implizit die schon bestehenden Kontexte, in denen die Archivfilmaufnahmen sonst zu sehen sind.*

Weiterhin fällt auf, dass sich beide Filme statischen Genrezuordnungen entziehen: Als Hybrid zwischen Dokumentar- und Spielfilm spielt THE FORBIDDEN QUEST *mit den Konventionen beider Genres, um diese letztendlich aufzubrechen. Als Essayfilm widerspricht* AUFSCHUB *von vornherein einer Festschreibung, denn, wie Rainer Rother schreibt, hat der Essayfilm „keine Konventionen ausgebildet, gegen die ein Filmemacher verstoßen könnte."*[1] *Für diese Filme und ihren Umgang mit dem Fremdmaterial erscheinen entsprechend Annäherungsversuche über statische Genrekategorien wenig produktiv.*

Roger Odins semio-pragmatischer Ansatz, der die Identifikation eines Films gerade nicht über generische Merkmale herleitet, sondern sie im interdependenten Verhältnis zwischen impliziten Lektüreanweisungen, institutioneller Kontextualisierung und Sehgewohnheiten als je spezifische Lektüremodi denkt, bietet sich an, diese Filme mit ihrem Rekurs auf allgegenwärtiges Archivmaterial zu fassen.[2] *Matthias Steinle hat das Odin'sche Modell bereits um den historisierenden Lektüremodus, der auf einer filmischen Präsentation von Archivmaterial fußt, ergänzt.*[3]

1 Rother 1998, S. 232.
2 Odin 2002.
3 Vgl. Steinle 2007.

Indessen verkomplizieren die hier ausgewählten Filme die semio-pragmatischen Ansätze dahingehend, dass sie den Zuschauer sowohl mit ihren eigenen impliziten Lektüreanweisungen, als auch mit denen des Archivmaterials konfrontieren, dabei gleichzeitig selbst das Fremdmaterial ‚lesen' und diese Lektüre ebenfalls zur Schau stellen. Weiterhin spielt die historische Wandelbarkeit jeder Lektüreform eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die Filme rekurrieren nicht nur zumindest implizit, wie schon skizziert, auf die bereits bestehenden medialen Präsentationsformen des Archivmaterials. Sie greifen durch ihren eigenwilligen Umgang mit diesem auch in konventionalisierte Archivfilmverwendungen ein. Dadurch haben sie das Potenzial, bisherige Präsentationsformen und Lektüremodi zu verändern.

Ausgehend von der jeweils spezifischen filmischen Form stellen sich die Fragen: Welche Erinnerungsstrategien verfolgen AUFSCHUB *und* THE FORBIDDEN QUEST *mit den medialen Gedächtnisbildern, die sie zeigen? Wie lässt sich die Beobachtung, dass die Filme mit Archivbildern nicht nur die Vergangenheit heraufbeschwören und nicht nur zu erkennen geben, dass ein Geschichtsbezug vorliegt, sondern mit dem neuerlichen Rückgriff auf bereits bekanntes Material in die bisherigen filmischen Auseinandersetzungen mit demselben eingreifen filmwissenschaftlich beschreiben? Mit den folgenden Einzelbeiträgen möchten wir versuchen, diesen Fragen jeweils am konkreten Beispiel zu begegnen.*

1)

Philipp Blum

Metahistorischer Diskurs und Gedächtnistext im Film

am Beispiel von Peter Delpeuts THE FORBIDDEN QUEST

Der Film THE FORBIDDEN QUEST von Peter Delpeut (NL 1993) erscheint als gutes Beispiel zur Thematisierung des Films als Gedächtnistext, der sich durch das eigene filmgeschichtliche Geworden-Sein äußert. Der Film auf der Grenze zwischen Fakt und Fiktion lässt sich als die Geschichte einer fiktiven Südpolarexpedition beschreiben, die aus einer Kompilation von authentischen Archivbildern besteht. *Kompilation* meint in diesem Zusammenhang keine bestimmte Filmgattung, sondern soll im Sinne Matthias Steinles als methodischer Zugriff bei der Verwendung von vorgefundenem Material verstanden werden.[4] Der Film erzählt in Form einer Herausgeberfiktion von der Südpolexpedition des niederländischen Schiffs *Hollandia*:

> Von der *Hollandia* ist kaum mehr übrig als ihr Name, ein Name der von den Seeleuten gemieden wird wie ein böses Omen – der besser unausgespro-

4 Vgl. Ebd., S. 261.

> chen bleibt. Das Schiff verschwand spurlos kurz nachdem es im Jahr 1905 seine letzte Reise angetreten hatte.[5]

Die mehr oder weniger zufällige Begegnung zwischen Dokumentarfilmern und dem letzten Überlebenden der Reise der *Hollandia*, J.C. Sullivan, setzt die Handlung des Films in Gang: J.C. Sullivan verwahrt Filmbilder der *Hollandia*-Expedition; das folgende Interview zwischen ihm und einem der Dokumentarfilmer wird mit ebendiesen Bildern unterlegt, wobei eine kurze Schrifteinblendung anzeigt, dass es sich selbst im Irland des Jahres 1941 zuträgt. Sullivan schildert, dass er als Schiffszimmermann auf der *Hollandia* angeheuert habe und betont, dass der ‚Filmmann' von Anfang an dabei gewesen sei. Er erzählt von der geographisch unmöglichen Jagd auf einen Eisbären in der Antarktis. An der Küste stoßen ‚Eskimos' auf die Expeditionsmannschaft, die ebenso wie der Eisbär einen Durchgang zwischen den Polen beweisen, der eigentliches Interesse der Expedition ist.[6] Eine Gruppe, unter anderem bestehend aus dem ‚Filmmann' und Sullivan, reist zur Eskimosiedlung. Diese wird fluchtartig verlassen, nachdem eines der Gruppenmitglieder – der ‚Italiener' – mehrere Eskimos erschossen hat. Das Schiff friert im polaren Winter im Eis ein und zerbirst schließlich unter dessen Druck. Als einziger Ausweg bleibt der Durchgang, weswegen die Eskimosiedlung erneut aufgesucht wird, deren Bewohner mehrheitlich durch den ‚Italiener' getötet und verspeist wurden. Auf der Spur zweier Überlebender gelangen die Seeleute zu dem Durchgang, der sich zur metaphysischen Pforte – zum Tor zur Hölle wandelt. Der ‚Filmmann' übergibt Sullivan die Aufnahmen und beauftragt ihn, diese zurückzubringen. Der Interviewer sichtet das Material und sieht seine Zweifel ausgeräumt. Ein weiteres Gespräch scheitert am plötzlichen Tode Sullivans. Durchsetzt ist diese Geschichte von phantastischen Schilderungen, bspw. wird es im Umfeld des Durchgangs plötzlich warm.[7]

THE FORBIDDEN QUEST ist auf der Erzählebene zweifellos beachtlich und sehr komplex, was bereits der semantische Reichtum des Durchgangs belegt: Nicht nur ist in ihm der Bezug zu einem weiteren Abenteuerroman Vernes: *Voyage au Centre de la Terre* angedeutet, deutlicher noch verweist er auf die realgeschichtlichen Expeditionen zur Durchquerung der Nordost- und Nordwestpassage, die wiederum zum Gegenstand von Reiseerzählungen wurden.[8] Der Film greift unter anderem auf das Bildmaterial der Nordostpassagen-Expedition von Roald Amundsen zurück, welches von Odd Dahl aufgenommen wurde. Mit diesem Bezug auf das konkret filmische Material ist

5 Off-Kommentar der deutschsprachigen Synchronisation. THE FORBIDDEN QUEST TC 0:01:10-0:01:27.

6 Der Eisbär (Ursus maritimus) ist bekanntermaßen ausschließlich zirkumpolar in der nördlichen Hemisphäre verbreitet. Vgl. Lexikon Institut Bertelsmann 1992, S. 134 f. Die Eskimos (Inuit, Yúpigyt u.a.) sind die sprachlich verwandte Volksgruppen der Arktis.

7 Der Film selbst gibt im Abspann Edgar Allen Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, Jules Vernes *La Sphinx des glaces* und T.S. Elliots Gedicht *The Waste Land* an. Manfred Hattendorf hat sich in seiner Analyse des Films u. a. besonders mit den intermedialen Bezügen beschäftigt, die hier weitgehend unbeachtet bleiben. Vgl. Hattendorf 1995.

8 Neben den in Anm. 4 genannten Romanen führt der Film Reiseerzählungen von C.J. Sullivan, Fridtjof Nansen, Roald Amundsen, Robert F. Scott, Ernest Shackleton, Herbert G. Ponting als Inspirationsquelle im Abspann an. Bei erstgenanntem C.J. Sullivan handelt es sich vermutlicherweise um ein ironisches Spiel mit dem Namen der Figur *J.C. Sullivan*, der implizit auch als augenzwinkernde Reflexion der Bedeutung des Medienwechsel für eine Figur aufgefasst werden kann.

der Interessenfokus dieses Aufsatzes benannt: Es geht mir um den kreativen Umgang mit filmischem Archivmaterial in THE FORBIDDEN QUEST. Der Film, der authentische Bilder zur Erzählung einer fiktiven Geschichte nutzt, thematisiert selbstreflexiv den pragmatischen Status des Archivbildes. Delpeut war lange am Filmarchiv des Filmmuseums Amsterdam tätig und hat große Teile der Aufnahmen seines Films dessen Fundus entnommen.[9] THE FORBIDDEN QUEST ist eine Kompilation, die eine Geschichte konstruiert, die selbst vorgibt, vergessene oder bislang nicht wahrgenommene Historie zu rekonstruieren. Das Bild, welches in erster Funktion des Films den Signifikanten des Alters und überdies die Originalität seinerselbst darstellt, wird durch die sprachliche Begleitung im Interview vermittelt und kontextualisiert. Das bisweilen stark korrodierte Bild aus der (möglichen) Vergangenheit, die bei der Projektion in der Gegenwart vergegenwärtigt wird, generiert seine Bedeutung zwischen zwei Polen: dem Bild als leerem Signifikanten und dem Bild als Superzeichen. Es kann gleichzeitig für jede potentielle Bedeutung gebraucht, aber auf keine festgelegt werden; es ist in erster Linie Bild, bevor es Beweis oder Phantasma wird. Die Identifizierung des Vergangenen, die sich an die expressive Historizität des Bildes als auratischer Effekt heftet, transformiert sich in eine Interpretation von Geschichtlichkeit, die im Bild scheinbar konserviert wird. Die Grobkörnigkeit und Teilverschlissenheit des Materials dienen als Patina, die Alter und Einmaligkeit bezeugt, in Walter Benjamins Worten: „Das Hier und Jetzt des Originals“[10] herstellt. Der Begriff des Originals erweist sich natürlich insbesondere bei derart alten Filmaufnahmen wie sie in THE FORBIDDEN QUEST gezeigt werden als schwierig, insofern die durch zeitlichen Verfall abnehmende materielle, optische Qualität der Aufnahmen die quasi-originale Anschaulichkeit der Filme nicht mehr gewährleisten kann.[11] Es ist nun aber bezeichnenderweise diese gerade nicht ursprüngliche Beschaffenheit der Bilder, die sie als Archivfilmbilder kennzeichnet. Ihre Wahrnehmung und ihr Gebrauch als Archivbilder werden wesentlich durch die Ästhetik des Zerfallens und Verwesens konstituiert.

THE FORBIDDEN QUEST spielt in seiner Verwendung historischer Filmaufnahmen der Polarexpeditionen mit Merkmalen des so genannten ‚exotischen Dokumentarfilms', der den Filmemacher mit dem Entdecker identifiziert – eine bis heute gebrauchte Konvention des ethnographischen Films und des Tierdokumentarfilms.[12] André Bazin hat in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Landschaftsaufnahme betont:

> Nach dem ersten Weltkrieg, um 1920, rund zehn Jahre, nachdem sie bei der heroischen Scott-Expedition zum Südpol von Ponting aufgenommen wor-

9 Der Film führt folgende Titel als filmisches Quellmaterial auf: SOUTH (Frank Hurley), THE GREAT WHITE SILENCE (Herbert G. Ponting), MED MAUD OVER POLHAVET (Odd Dahl), DEN STORE GRÖNLANDSFILM (Eduard Schnedler Sörensen u. H.F. Rimmen), EEN BERENJACHT IN DE POOLSTREKEN (anonym), IN HET NOORDPOOLGEBIED (anonym), DEUTSCHE GRÖNLAND EXPEDITION (anonym), SHACKELTON'S BURIAL (anonym), BERGEN (anonym), STORM OP ZEE (anonym), ANTARKTIS (Ludwig Kohl-Larsen), IN HET LAND VON DE YUKON (anonym), MET STOOM VERWARMDE EILANDEN (anonym), DE UITBARSTIN VAN DE ETNA (anonym), KERSTMISHERINNERINGEN (anonym), REIS DOOR AMERIKA NAAR FLORES MISSIE (anonym), IJSLAND (anonym), FILM WONDEREN (anonym), BITS AN PIECES (anonym). Vgl. auch Hattendorf 1995, Anm. 9. S. 194.

10 Benjamin 2002, S. 354.

11 Vgl. Sudendorf 1988.

12 Zu Letzterem vgl.: Hediger 2002. Zum ethnographischen Film vgl.: Hohenberger 1988; MacDougall 2004.

> den waren, zeigten die Bilder dieses *Scott*-Films dem großen Publikum die Polarlandschaften, die den Erfolg einer ganzen Reihe von Filmen ausmachen sollten, von denen Flahertys *Nonook of the North* (1922) das Meisterstück bleibt [Herv. i. O.].[13]

Die filmische Attraktivität der polaren Landschaft lässt sich in Delpeuts Film sozusagen, am Original' nachvollziehen. Ebenso weist die Erzählung Sullivans darauf hin, wenn dieser von den Belgiern berichtet.[14] Die Analogiebildung zu der belgischen Expedition, auf die Delpeut vermutlicherweise anspielt, lässt sich wie folgt nachvollziehen: Die belgische Mission die nach dem Expeditionsschiff *Belgica* benannt wurde, lässt in der Spiegelung der Nationalität im Namen des Schiffs auf die *Hollandia* rückschließen. Während die *Belgica* die ersten photographischen Aufnahmen der Antarktis lieferte – die erste photographische Wiedergabe eines Schiffs im Film zeigt tatsächlich

Abb. 1

die *Belgica* (Abb.1) –, ergibt sich eingedenk des angegebenen Datums (1905/06) der holländischen Mission, dass die *Hollandia* die ersten filmischen Aufnahmen geliefert hätte/hat. Diese Jahreszahl ist jedoch noch in anderer Hinsicht bedeutend: Nach Gunning wandelt sich in dieser Zeit das Kino der Attraktionen zu einem Kino der narrativen Integration, in dem die Attraktionsbilder zu Erzählungen verdichtet werden.[15] Mit diesen Erzählungen hält allerdings eine Identifizierungsleistung in die Rezeption Einzug, die sich bis heute zwischen den Polen (!) von Fakt und Fiktion aufhält und über sich wandelnde Signifikanten zu einem Genrewissen verdichtet hat. Delpeut scheint die Projektionsfähigkeit des Zuschauers zu wiederholen, indem er

13 Bazin 1981, S. 22. Vgl. auch die aktuelle Übersetzung in: Bazin 2004, S. 50. Sowie: Balázs, 2001, S. 66 f.
14 Vgl. THE FORBIDDEN QUEST. TC 0:11:03, 0:29:57 & 0:33:55.
15 Vgl. Gunning 1994. S. 56-75. Ähnlich: Gaudreault 2000.

diesem Bilder der Arktis und Antarktis, also Bilder zweier Pole, als die Antarktis des Films sehen lässt: die mit Bedeutung zu überschreibende weiße Leinwand des Kinos parallelisiert sich mit den weißen Eislandschaften beider Pole. Delpeut gelingt dieses filmische und referentielle Dazwischen, indem er seine Bilder als materielle Erinnerungsbilder kennzeichnet, die über ihr Eingebettetsein in ein Interview zur Anschauung gelangen: Die Archivbilder werden eindeutig als aus der Vergangenheit stammend präsentiert. Ihr narrativer Kontext ist die Erinnerung. Somit beharren sie GLEICHZEITIG auf ihrem Bildstatus und ihrer Zeitlichkeit. Dadurch wird die Mittelbarkeit der Erinnerung nicht durch die Unmittelbarkeit der Anschauung negiert, vielmehr verstärkt sie sich in der diachronen Verschränkung von Bildern aus der Vergangenheit und dem Ton aus der Produktionsgegenwart des Films. In dieser Perspektive verschmelzen – mit Kluge gesprochen – die Sinnlichkeit der wunschökonomischen Utopie mit der Montage des Tatsachenzusammenhangs im Erinnerungsbild.[16] Der frühe Reisefilm erhielt seine Schauwerte durch die Exotik und Fremdheit des Dargestellten. „Diese ersten Meisterwerke des großen Reisefilms weisen oft schon höchste Qualitäten des Genres auf: eine poetische Authentizität, die nicht verblaßt ist […].“[17] Bazins Formel der *poetischen Authentizität*, zu deren Beleg er sowohl die Filme Robert J. Flahertys NANOOK OF THE NORTH (1922) und MOANA (1926) aber auch MELODIE DER WELT (1929, Walter Ruttmann) anführt, zeigt an, dass sich Authentizität als eine Kategorie der Wahrnehmung erweist. Der Film, der die Natur in eine Landschaft als Bild transformiert[18], fügt dieser das hinzu, was Bazin mit *Poesie* bezeichnet. In diesem Zusammenhang stehen jene Bildstrecken in THE FORBIDDEN QUEST, die den Schauwert der Antarktis betonen, die Kamera leistet dort sozusagen die Arbeit des Entdeckers, ihre Bilder kokketieren im Bewusstsein des Zuschauers dabei mit aller (auch dämonischen) Romantik, die diesem Topos eingeschrieben ist.[19] Das Eis, welches die Landschaften des Films in erster Linie formt, steht laut Lexikon symbolisch für die Hölle, das Erhabene, die Zeitlichkeit und Zeitenwende. Der Film bedient all diese Zusammenhänge: Die Hölle hinter dem Durchgang ist Thema der erzählenden Rede Sullivans von Beginn an, die Erhabenheit ist als vorläufige Überwindung der Natur in der ‚Bilderlandschaft' ästhetisches Motiv. Die vergleichsweise gut erhaltene Tiefenschärfe, die Klarheit des Kontrasts und der Pseudo-Onton veranschaulichen das auch filmische Erreichen der Antarktis als technisch fortschrittlichen Triumph, der wie in den folgenden Einstellungen zu sehen**,** durchbrochen wird und den Eindruck des Erhabenen steigert. Die Natur wird bildlich und in der Rede *Sullivans* auch narrativ meta-

16 Kluge 1975, S. 202 ff. Heinz B. Heller hat vor allem im Bezug auf Kluge den Dokumentarfilm als transitorisches Genre beschrieben (vgl. Heller 2001) Gerade in THE FORBIDDEN QUEST sind die performativ hervorgebrachten Merkmale von dokumentarisierender und fiktionalisierender Lektüreanweisung (vgl. Odin 1990) ebenfalls als transitorisch zu bezeichnen. Dem Film kommt aber über den selbstreflexiven Gebrauch der Archivbilder eine Bedeutungsebene hinzu, die sich weder in der Begrifflichkeit des Dokumentarischen und/oder Fiktionalen noch in der des Historisierenden begreifen lässt (s.u.).

17 Bazin 1981. S. 22. Zum Reisefilm vgl. Musser 1994 und Deeken 2004. Deeken sieht das Genre durch *leicht erkennbare Ikonographien und Schemata* begründet, welche bis heute sowohl in fiktionalen wie in non-fiktionalen Filmen fortwirken, und fasst es dementsprechend weiter. Vgl. Deeken 2004. S. 26 ff.

18 Balázs beschreibt die Landschaft als ein Ergebnis der stilisierenden Kunst, die eine Physiognomie aus dem Vexierbild der Natur herausfindet. Vgl. Balázs 2001, S. 67.

19 Es lassen sich in THE FORBIDDEN QUEST etwa die kanonischen Bedeutungsdimensionen des Eises als Symbol der Hölle, des Erhabenen und ferner auch der Zeitlichkeit und Zeitenwende nachweisen. Vgl. Grube/ May 2008.

physisch aufgeladen. Wenn die filmische Aufnahme als ein Eindringen der technischen Zivilisation in die Natur der Antarktis aufgefasst werden kann, dann zeigt die Korosion des Materials die Widerständigkeit der Natur. Dieser visuelle Diskurs von der vorläufigen Überwindung der Natur zur unüberwindbaren Natur kann motivisch als Hybris der technischen Vernunft identifiziert werden, wobei dem Filmemachen selbst die Eigenschaft eines solchen technisch apostrophierten Zivilisationsaktes zukommt (Abb. 2-3).

Abb.2

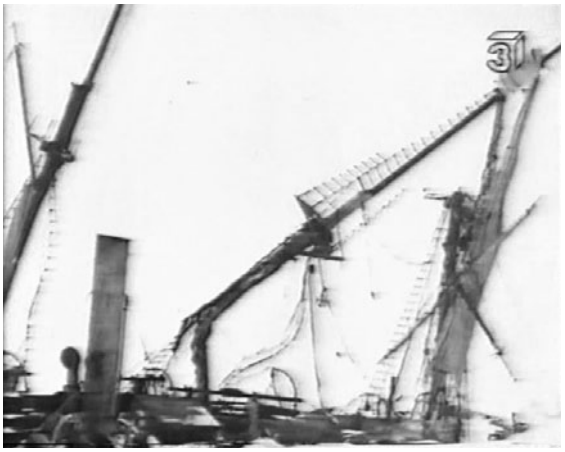


Abb. 3

Das Bild wird an solchen Stellen auf nichts anderes zurückgeworfen als auf sich selbst als Bild. Damit leistet der Film Delpeuts eine Reflexion der Welt=Bilder als Attraktionen wie sie im frühsten Kino etwa in den Bilderschauen der Pathé-Gesellschaft zum Ausdruck kamen. THE FORBIDDEN QUEST reaktualisiert in dieser Hinsicht eine Wahrnehmungsdisposition des frühen Kinos und setzt diese konstruktiv für seine Geschichte ein, die im visuellen Diskurs und ferner auch im narrativen den Film selbst und seine geschichtliche Bedingtheit als Quasi-Protagonisten etabliert.

Der Film thematisiert also den Archivfilm als in erster Linie filmisches Artefakt, dessen Ambiguität zwischen Faktizitätsbehauptung und einem phantasmatischen Potenzial angesiedelt ist. Die Ambiguität des Archivfilms, die sich in dem Merkmal des Films weder Spiel- noch Dokumentarfilm zu sein wiederholt, gründet sich auf dessen Anlage zur Historisierung. Steinle entwickelt in Analogie zur Odinschen Begrifflichkeit den *historisierenden Modus* zur Pragmatik des Archivbildes, dessen realer Enunziator die (historische) Geschichte sei, welche sich im Archiv als jener Institution, die das Bildmaterial zur Verfügung stelle, konkretisiere. Eine *historisierende Lektüre* steuere dabei die „Wahrnehmung von Bildern *der* Vergangenheit […] beim Historienfilm – ebenso […] wie […] von Bildern aus der Vergangenheit, d. h. Archivbilder.“[20] Damit gerät das Archiv ebenso wie das Archivbild jedoch aus einem historiographischen Kontext des Konservierens von Geschichte in einen Bereich, der es als kulturelle Memotechnik als Erinnerungsort[21] erscheinen lässt. Die Brücke zur Vergangenheit

20 Vgl. Steinle 2007. S. 263 f.
21 Vgl. Nora 1990.

wird nicht durch die Dokumente errichtet, sondern durch die Erinnerung zu denen sie anstiften.

Ich möchte abschließend die Methode Delpeuts, die sich als Entnahme der Artefakte aus dem Archiv darstellt, besprechen. Das Archiv dient in der Forschung zum kulturellen Gedächtnis Assmannscher Prägung als Gedächtnismetapher, in der die Entnahme einer Archivalie der aktiven Erinnerung entspricht.[22] Über die rein metaphorische Brücke hinaus erweist sich Delpeuts Methode des filmischen Erinnerns als ein solches Verfahren, bei dem die vielfältigen Bedeutungen des Archivmaterials an eine Umschrift oder Überschreibung, an ein Palimpsest erinneren. Auch auf der Handlungsebene findet sich solches wieder: Sullivan entnimmt die Filmaufnahmen einer Truhe, der das Bewahren denotativ eingeschrieben ist. Seine Erzählung, die die Bilder begleitet, ist diesen nicht sichtbar, ebenso wie ihnen selbst aber auch ihr ursprünglicher Kontext nicht anzusehen ist. Die Bilder sind Ausformungen eines möglichen Gedächtnisses von dem die Erzählung als Erinnerung abweicht und so ein Gedächtnis unter möglichen anderen hervorbringt.

> In der Abweichung artikuliert sich die Arbeit des Gedächtnisses, die ihren Gegenstand sowohl aneignend verändert als sich auch in der Markierung der Differenz distanzierend zu ihm verhält. Im intertextuellen Gewebe sprechen beide: der Urheber eines zitierten Textes oder Bildes und der Filmautor, der sich Bilder und Texte aneignet. Das Zitat ist keine Reproduktion, so wie das Gedächtnis nicht ohne Abweichung reproduziert, sondern umschreibt.[23]

So stellt es Christina Scherer in ihrer Monographie über den Essayfilm fest. Mit Matthias Steinle kann dieser Vorgang in THE FORBIDDEN QUEST als ein Transformationsakt des Archivsbildes vom Dokument als Konservierung der Vergangenheit zum Monument als Projektionsfolie des Erinnerns festgestellt werden.[24] Tatsächlich findet in diesem Film auf dem Wege der Montage eine Neukonstruktion von Erinnerung statt. Die kompilierten authentischen Aufnahmen sind Bilder der Geschichte, denen eine eigene Geschichte, und sei es nur die ihrer Entstehung, zu Grunde liegt. Diese bilden Anlass und Begründung zur Übertragung der Geschichte *Sullivans* auf die Bilder. Dabei handelt es sich jedoch nicht um gänzliches Neuschreiben, sondern ein Überschreiben der Bilder mit Bedeutung. Geradezu programmatisch bemerkt Kaspar Maase, dass Archivalien „nicht immer ganz ernst genommen werden"[25] wollen und „[v]or der Kontextualisierung […] quasi die Dekontextualisierung zu stehen […]"[26] habe. Eine – nach Maase – *Mehrdeutigkeit aller Zeugnisse der Vergangenheit* geht immer mit einer eigenen Sinnkonstruktion in der Rezeption von Archivmaterial einher[27], was sich im konkreten Film mit der Funktionalisierung historischer Filmtexte in der Lektüre DES Films beweist. Ein Archiv stellt nicht selbstevidente Ressourcen der Rekon-

22 Vgl. Assmann 1991. S. 14 ff.
23 Scherer 2001. S. 197.
24 Vgl. Steinle 2007. S. 266 u. 279 ff.
25 Vgl. Maase 2001, S. 255.
26 Ebd. S. 258.
27 Vgl. ebd. S. 262.

struktion zur Verfügung, im Gegenteil handelt es sich stets auch um kontextualisierungsbedürftige Materialien von vielfältiger Verwendbarkeit und eigener Poesie. Um es mit Derrida zu sagen:

> Indem sich das Archiv das Wissen, das man zu seinem Sujet entfaltet, einverleibt, wird das Archiv größer, geht schwanger, gewinnt es an *auctoritas*. Im gleichen Zug verliert es jedoch die absolute und meta-textuelle Autorität, auf die es Anspruch erheben könnte. Man wird es niemals restlos objektivieren können. Der Archivar produziert Archivarisches, deshalb wird das Archiv niemals abgeschlossen sein. Es ist von der Zukunft her geöffnet.[28]

Das Archiv als Erfahrung der Zukunft lässt sich im Gebrauch von Archivbildern als eine dezidiert ästhetische Praxis des Films beschreiben. Wenn das Archiv nicht in erster Linie bewahrt, sondern mit den Archivalien einen Code des Archivs produziert, offenbart der Umgang mit Archivalien nicht ihre Vergangenheit, sondern die Gegenwart der Erinnerung, die in ihrem Gedächtnis beschlossen ist. Die produktive und konstruktive Kraft des Gedächtnisses lässt dabei die Öffnung des Archivs gegenüber der Zukunft als plausibel und für diesen Film anwendbar erscheinen. In dieser Hinsicht kommt dem Film und seiner Verwendung der Archivalien jedoch noch eine Bedeutung über die Historisierung hinaus zu: Delpeuts Film kann einerseits als Auseinandersetzung mit Archivbildern als den filmischen Repräsentationsinstanzen von Geschichtlichkeit interpretiert werden und so als Dekonstruktionsarbeit an deren Selbstevidenz. Andererseits aber auch als eine mediengeschichtlich selbstbewusste Auseinandersetzung mit den schöpferischen und ästhetischen Qualitäten archivierter Filme, worauf die Widmung an Frank Hurley im Vorspann verweist.[29] Die Gegenüberstellung von unbedingtem Glauben an die Bewahrung des Faktischen im aufgezeichneten Bild und die aller Vernunft und Kenntnis entgegengesetzte Phantastik lässt den Film gewissermaßen zu sich selbst als Film kommen. Das filmische Archivbild behauptet sich selbst als Filmbild und zeigt jeden Akt der Produktion und Rezeption als eine ihm äußere Struktur, die sich allenfalls auf pragmatische Bewährtheit, nicht aber auf das Werk selbst beziehen lässt. Metahistorischer Diskurs und Gedächtnistext im Film meint hier also die implizite Verhandlung von Filmgeschichte durch das Archivbild, deren Bezug eben nicht über den Faktenkern des Archivbilds als Dokument vermittelt wird. Das Archivbild, welches eben archivarisch ist, ist dabei dasjenige welches einen Gedächtnistext für den gegenwärtigen und potenziell auch zukünftigen Zuschauer entwirft, dessen sich verändernder Blick stets aufs Neue ein Gedächtnis des Archivs konstruieren wird.

28 Derrida 1997, S. 123.

29 Den quantitativ größten Anteil der Archivbilder in THE FORBIDDEN QUEST hat Delpeut Hurleys Bildern von Shackletons Südpolexpedition entnommen. Hurley selbst ist auch dahingehend von tragender Bedeutung, dass er für seinen Film SOUTH einige Sequenzen nachinszenierte.

2)

Sonja Czekaj

Harun Farockis AUFSCHUB als sinnliche Gedächtnisarchäologie

Harun Farockis Film AUFSCHUB (2007) ist ein Kompilationsfilm aus Archivfilmaufnahmen des niederländischen Durchgangslagers Westerbork, dessen Insassen – nach und nach – in die nationalsozialistischen Vernichtungslager im Osten deportiert wurden. Die für AUFSCHUB verwendeten Filmaufnahmen sind von Rudolf Breslauer, einem Insassen, im Auftrag des Lagerkommandanten gedreht worden. Dieser Entstehungskontext bringt einen fundamentalen Zweifel dahingehend mit sich, inwiefern die historischen Aufnahmen ein ‚authentisches' Bild des Lagers liefern können. Farocki schreibt, Westerbork sei

> [e]in Lager, in dem kaum geschlagen und kaum gehungert wurde, in dem die SS kaum zu sehen war. Der Film über das Lager [von Rudolf Breslauer – S.C.] zeigt sehr ausführlich die Registratur, den Sport, kulturelle Veranstaltungen, Konzerte, Revue-Darbietungen. Und ebenso ausführlich die Arbeit: das Zerlegen von Kabeln, Apparaten und Motoren zum Zwecke der Wiederverwertung. Westerbork war ein Durchgangslager, und etwa Hunderttausend Menschen, hauptsächlich Juden, wurden von dort zu den Vernichtungslagern nach Sobibór und Auschwitz transportiert. Die meisten Lagerinsassen versuchten diesem Abtransport – es hieß, sie kämen zu einem „Arbeitseinsatz im Osten" – zu entgehen, etwa unter Berufung darauf, ihre Arbeit in Westerbork sei kriegswichtig. In dem Film sieht man Menschen eine fast sinnlose Arbeit mit großer Sorgfalt ausführen, um nicht in den Osten abtransportiert zu werden, und auch der Arbeit der Filmaufnahme ist anzusehen, daß sie einen Aufschub bewirken soll. Es kann nur schlimmer werden, darum wird die Gegenwart im Lager filmisch in die Länge gezogen.[30]

Viele der Archivaufnahmen Breslauers sind dem Zuschauer sowohl aus Fernsehdokumentationen über den Holocaust bekannt, als auch aus dem Film NUIT ET BROUILLARD (NACHT UND NEBEL, 1955) von Alain Resnais. Im Unterschied zu diesem und zu populären Holocaust-Beiträgen aus dem Fernsehen ist AUFSCHUB ein stummer Film. Kommentare erfolgen rein visuell über Zwischentitel und an einer Stelle durch

30 Farocki 2007 S. 308.

Untertitelung. Überdies werden die Aufnahmen äußerst behutsam montiert; es dominieren lange Einstellungen. Farocki schreibt:

> Ich trete für ein filmisches Verfahren ein, das seine Bilder nicht wie einen Rohstoff behandelt, den die Montage einschmilzt. Vielmehr bedenkt es die Einheit jeder Einstellung. Die Montage selbst soll dieses Bedenken sein: Welchen Wert hat eine Einstellung, was sagt sie, auch neben dem und jenseits von dem, was ich mit ihr mitteilen will?[31]

AUFSCHUB: Der Titel ist, wie üblich bei Farocki, vieldeutig und zugleich pointiert. ‚Aufgeschoben ist nicht aufgehoben': Diese Redewendung gibt bereits zu verstehen, dass der Aufschub einem Zeitgewinn entspricht, jedoch kein Entrinnen zulässt. Der internationale Titel, Respite, erweitert das Sinnspektrum um die Bedeutung ‚Bedenkzeit'. Wie dem mit Farockis Oeuvre vertrauten Zuschauer bekannt sein dürfte, hatte bereits ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN von 1978 eine Bedenkzeit zum Thema.

In diesem Film ging es darum, was man aus dem Ersten Weltkrieg hätte lernen können und wie der Zweite Weltkrieg bewies, dass die Lernchancen vertan wurden. Eine Rotkreuzschwester schreibt in ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN in das ‚Buch der Geschichte', aus dem sie lernen möchte. Die Annahme liegt nahe, dass auch die Filmaufnahmen von Rudolf Bresslauer, ihrem zweifelhaften Produktionskontext zum Trotze, als ein filmisches ‚Buch der Geschichte' betrachtet werden können. Ebenso wie das ‚Buch der Geschichte' aus ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN wurde Breslauers Film über das Lager Westerbork zwischen zwei Stationen erstellt: in diesem Falle Freiheit und Vernichtung. Wenn die Wersterbork-Aufnahmen als filmisches ‚Buch der Geschichte' verstanden werden, barg ihr häufiges Zitieren in Film und Fernsehen jeweils potenziell die Möglichkeit, sie ‚lesbar' zu machen, bzw. aus ihnen zu lernen, wie die Rotkreuzschwester in ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN aus dem ‚Buch der Geschichte' zu lernen suchte. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, was aus den Lageraufnahmen und über sie zu lernen sein könnte.

‚Dokument', Lektüre, Zeit und Bedeutung

Walter Benjamin hat darauf hingewiesen, dass der historische Index von Bildern nicht nur ihren Ursprung in der Vergangenheit markiert, sondern auch, dass sie erst in einer bestimmten Zeit zu ihrer ‚Lesbarkeit' kommen werden.[32] Die historischen Bilder immer wieder zu zeigen, bis sie ‚lesbar' werden, oder besser gesagt, sich ‚erschließen', dieses Verfahren setzt Farocki ein. In AUFSCHUB wiederholt er einzelne Aufnahmen, Erläuterungen zu Orten und Personen sowie weitere Informationen; er wiederholt somit das scheinbar längst Bekannte, bis es sich dem Zuschauer ‚erschließt'. ‚Erschließen' bedeutet vor diesem Hintergrund: ‚Zusammenhang'[33] stiften. Der Begriff ‚Zusammenhang' ist dabei weniger im kausal-logischen Sinne von Ursache und Wirkung zu verstehen, sondern bezeichnet vielmehr das Inneinandergreifen von Bild,

31 Ebd. 309.

32 Vgl., Benjamin 1982, S. 577f.

33 Der Begriff ‚Zusammenhang' wird hier im Sinne Alexander Kluges verwendet. Vierling beschreibt ihn wie folgt: „*Zusammenhang*: the state of fitting together; context; association; continuity." Vierling 1980, S. 22.

Gedächtnis und Gegenbild, Vergangenheit und Gegenwart sowie Film und Realität in einer unendlichen Annäherungsbewegung.[34] AUFSCHUB steht für solch einen Versuch [essai] ‚Zusammenhang' zu stiften, Spuren auszulegen, die, wenn man ihnen folgt, aus dem Film hinaus führen, wieder auf diesen zurückverweisen können und in diesem Sinne einen Prozess des gegenseitigen Austauschs initiieren. Die Bilder setzen in ihrer Montage eine Denkbewegung in Gang, die sich so assoziativ vollzieht wie das menschliche Denken selbst und die auf das menschliche Denken angewiesen ist: die Übertragung der filmischen Spuren auf außerfilmische Kontexte und hier im Besonderen auf das kulturelle Gedächtnis als Teil der Realität.

Beim Zitieren von Zeugnissen der Vergangenheit bringt – so die These – indessen jede Lektüre transitorische Bedeutungen hervor. In diesem Sinne existiert die Lesbarkeit nicht, sondern es entstehen je vorläufige, historisch gebundene Lesbarkeiten. So verhält es sich auch im Hinblick auf das vermeintliche ‚Dokument', welches nur scheinbar aus sich selbst heraus spricht. In dieser Betrachtungsweise kann stets nur von historischen, transitorischen (Be)Deutungen ausgegangen werden, zu denen ein Bild in der Zeit, in der es gelesen wird, anregt.

Das ‚Durchgangslager' als filmischer Gedächtnisort

AUFSCHUB ist ein Film, der im Grunde genommen zwei Durchgangslager und zwei Aufschübe zum Inhalt hat. Hier wird die Auffassung vertreten, dass AUFSCHUB selbst ein filmisches Durchgangslager der historischen Bilder und des kulturellen Gedächtnisses ist. Ganz materiell betrachtet stellt AUFSCHUB einen sinnlich begehbaren Speicher, einen ‚Gedächtnisraum'[35] dar, in dem historische Bilder sowohl lagern, also aufbewahrt und eingebunden sind, als auch zugänglich, wahrnehmbar, erlebbar und verfügbar gemacht werden für Eingriffe und verschiedene Auseinandersetzungs- und Aneignungsweisen. Somit bietet auch AUFSCHUB einen Aufschub, einen Zeitgewinn, einen Zeit-Raum, der die Bilder in der Gegenwart präsent hält und – wieder ganz materiell – die Archivaufnahmen ihrem zeitlichen Verfall für eine gewisse Zeit entreißt, indem er sie auf neuem Trägermaterial konserviert und in Umlauf bringt.

Das filmische Durchgangslager AUFSCHUB zeichnet sich durch Vorläufigkeit und Vergänglichkeit aus. Es speichert die ihm eingeschriebene Lesart der Archivaufnahmen nicht für alle Zeit. Dies gilt auch für jene Lesarten, zu denen AUFSCHUB anregt. Sie sind stets historisch gebunden an die Ansichten und Erkenntnisinteressen des Subjekts in der Gegenwart. Dementsprechend ist der filmische Durchgangsort auf eine Zukunft hin perspektiviert, der Aufschub ein Zeitgewinn, aber keine überzeitliche Endstation. Und so muss es darum gehen, die Bilder immer wieder zu ‚erschließen', sie lesbar zu machen oder zu vergessen.

34 Harun Farocki drückte die unendliche Annäherungsbewegung in der Formal $A + B = \infty$ aus. Sie entstammt dem Film ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN. Zur näheren Erläuterung vgl., Czekaj 2008, S. 76.

35 Den Begriff ‚Gedächtnisraum' entlehne ich Eike Wenzel. Vgl., Wenzel 2000.

Bilder lesbar machen

Im Rahmen der Diskussion, die sich dem Vortrag, auf dem der vorliegende Essay beruht, anschloss, wurde darauf hingewiesen, dass auch in AUFSCHUB die Bilder an ‚die Kette' eines – wenn auch visuellen – Kommentars gelegt werden. Weiter wurde argumentiert, dass die Archivaufnahmen sich in diesem Sinne nicht frei entfalten können, wie es anzunehmen wäre, wenn davon die Rede ist, sie kämen zu einer ‚Lesbarkeit'. Völlig zurecht wurde aufgezeigt, dass auch Farockis Umgang mit dem Archivmaterial in dessen Bedeutungspotenziale eingreift, mithin neue und eigene Bedeutungen hervorbringt. Anlässlich dieser Anmerkungen soll nachfolgend präzisiert werden, wie ‚Lesbarkeit' im Kontext dieser Auseinandersetzung mit AUFSCHUB zu verstehen ist: Jede Verwendung, jeder Kontext, in dem Archivfilmaufnahmen präsentiert werden, greift in die Bilder ein. Es gibt keine ‚neutrale' oder gar ‚objektive' Form ihrer Präsentation, denn diese beruht stets auf einer vorgängigen ‚Lektüre' der Bilder. Das heißt, solches Material kann nicht ‚nur' gezeigt werden, es geht dem Zeigen je eine Auswahl, die Bestimmung eines Präsentationszusammenhangs, der Art und Weise der Vorführung, eine Aneignung, eine Interpretation, eine Absicht, eine Zusammenstellung, usw. voraus. Werden Archivaufnahmen gezeigt, ist also davon auszugehen, dass sie bereits ‚gelesen' wurden und dass ihre Präsentation nicht nur das gezeigte Material, sondern auch eine vorgängige ‚Lektüre' im Sinne der Bildorganisation, Kontextualisierung, usw. zum Inhalt hat, insofern die Bilder eben nicht für sich selbst sprechen (können), sondern in einem ganz bestimmten, vordeterminierten Rahmen in Erscheinung treten, der sich nachhaltig darauf auswirkt, wie sie wahrgenommen werden. Es ist gleichwohl möglich, diesen Präsentationsrahmen, die vorgängigen Eingriffe in das Ausgangsmaterial, sichtbar zu machen, mitzuthematisieren, ihn in die Auseinandersetzung mit den Bildern einzubeziehen. Hierdurch wird dann eine ‚Lektüre' zur Schau gestellt.

Wenn man davon ausgeht, dass es keine überzeitliche und objektive Präsentationsform historischer Archivfilmaufnahmen gibt, dass jede filmische Aneignung und Kontextualisierung von Archivbildern unausweichlich in die Wahrnehmung des Ausgangsmaterials eingreift, gilt es, die Präsentation solcher Aufnahmen als eine Form der Lektüre transparent zu machen und so das Material für andere Auseinandersetzungen und Lektüren zu öffnen. Ebendies ist in diesem Kontext mit ‚lesbar machen' der Bilder gemeint. Andernfalls erschwert z. B. die Suggestion eines unvermittelten Zugangs zur Historie durch scheinbar objektive, überzeitliche, Geschichtsdokumente es, mit eigenen Fragen an das Material heranzutreten und es als historischen, ins Trägermaterial eingeschriebenen Blick auf die Realität, nicht aber ihr Abbild, zu erkennen.

Entsprechend stellt sich bei Kompilationsfilmen aus Archivmaterial zuallererst die Frage nach der präsentierten Lektüreform, bzw. danach, wie die Archivaufnahmen ‚erschlossen' werden. Wie bereits angedeutet, erschließt AUFSCHUB das Material im Wesentlichen durch Wiederholungen, Variation und Verdichtung. Ein Beispiel mag diese Behauptung veranschaulichen: Jeden Dienstag verlässt ein Zug Westerbork. Der Zuschauer sieht u.a. Aufnahmen eines winkenden Kindes und einer zunächst anonymen Frau, die in einem Karren zum Deportationszug gefahren wird. Die Zwischenti-

tel informieren darüber, welche Waggons für welches Ziel bestimmt sind. Erneut ist die schon bekannte Aufnahme der Frau auf dem Gefährt zu sehen. Dann friert das Bild ein. Auf dem Koffer der Frau befinde sich eine Adresse, heißt es im Zwischentitel, bevor dieser Koffer in einem vergrößerten Bildausschnitt zu sehen ist. Ein Untertitel zeigt an, was auf dem Koffer lesbar ist. Es folgt ein Zwischentitel, der die Informationen auf dem Koffer in Abgleich mit der Deportationsliste ergänzt. Ein weiteres Mal werden bewegte Filmaufnahmen der Frau auf dem Gefährt gezeigt, die nun, dank der Informationen auf dem Koffer und der Deportationsliste, als Fouwke Kroon bekannt ist. Der Zwischentitel informiert über das genaue Deportationsdatum und das Ziel der letzten Reise dieser Frau: Auschwitz. Gleich nach Ankunft sei sie dort ermordet worden. Ein weiteres Standbild zeigt den Koffer, der die gewonnenen Informationen geliefert hat. Der Schrifttitel gibt zu verstehen, dass die Informationen auf dem Koffer die Datierung der Filmaufnahmen ermöglichen: 19. Mai 1944. Abschließend werden die Filmaufnahmen des winkenden Kindes, die zu Anfang des Ausschnittes schon einmal gezeigt wurden, wiederholt.

AUFSCHUB präsentiert einen investigativen, analytischen Blick, den Blick eines Archäologen, der danach fragt, was der ausgegrabene Gegenstand, hier das Filmmaterial, über seinen unmittelbaren Gebrauchwert hinaus aus der Vergangenheit zu berichten hat. Auffällig ist, dass Farocki dem Zuschauer, wie die Beispielsequenz zeigt, nicht nur das Ergebnis der Archivfilmlektüre präsentiert, sondern auch jene Bildlektüre, die das Ergebnis lieferte, so dass für den Zuschauer das Vorgehen transparent wird und die Ergebnisse potenziell in den Bildern überprüfbar werden.

Bei der einmaligen Präsentation und Lektüre der Bilder bleiben aufgrund ihrer Flüchtigkeit jene Informationen, die jenseits aller Präsentationsabsichten darin erkennbar werden, zunächst unbemerkt. Erst die Wiederholung und die filmischen Eingriffe, das Stillstellen und Vergrößern des Bildes, geben Erkenntnisse preis, wie ein Historiker sie aus bereits interpretierten geschichtlichen Quellen im Rahmen einer neuerlichen Lektüre herauszulesen vermag.

Nun handelt es sich hier nicht um eine Lektüre für eingeweihte Spezialisten, die gleichsam eine fremde Sprache wie ägyptische Hieroglyphen zu entziffern hätten, sondern eine, die prinzipiell jedem, der mit diesen Aufnahmen umgeht und über die technischen Mittel des Eingriffs verfügt, möglich ist. So kann Farockis Bildlektüre und Präsentation als exemplarische verstanden werden, als mögliche Aufforderung an den Zuschauer zum eigenen analytischen Eingriff in die Bilder.

Es wurde bereits erwähnt, dass in Farockis Oeuvre der Film ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN ein Durchgangsstadium, einen Aufschub und die Frage danach, was in dieser Zwischenzeit zu lernen gewesen wäre, thematisiert. Ein weiterer Film in Farockis Oeuvre nimmt etwas vorweg, das in AUFSCHUB wiederkehrt: In BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES von 1989 geht es um ein Foto, das bei amerikanischen Flugaufnahmen 1944 erstellt wurde. Es sollte die Anlage der IG-Farben, das Bombenziel der Alliierten, zeigen. Es zeigt darüber hinaus das Konzentrationslager Auschwitz. Obschon es eindeutig auf dem Bild zu sehen gewesen wäre, entdeckte die

CIA erst Jahre später, dass ohne Absicht ein Bild von Auschwitz aufgenommen wurde.

BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES macht darauf aufmerksam, dass eine genaue Lektüre der Bilder ohne vorgefasstes Erkenntnisinteresse, jene „Anschauung ohne Ziel", wie Farocki diese Lektüreform in seinem späteren Film SCHNITTSTELLE (1995) nennt, notwendig ist, um Bilder ‚lesbar' zu machen, sie zu ‚erschließen'. Die Offensichtlichkeit des Abgebildeten wird nur allzu leicht dadurch kaschiert, dass das Ziel der Anschauung vorgegeben ist, wie z. B. das IG-Farbengelände im Falle der Luftaufnahme. Hartmut Bitomsky hat geschrieben, jeder Beweis, der mit einem Bild angetreten werden solle, sei darauf angelegt, das Bild zu liquidieren.[36] Das Bild eben nicht als Beweis für eine vorgängige Annahme zu funktionalisieren und damit zu liquidieren, sondern es als solches ernst zu nehmen, ist in diesem Verständnis der Schlüssel, der das Bild dem Rezipienten einer ‚Lesbarkeit' eröffnet.

AUFSCHUB belässt die Aufnahmen aus Westerbork so stumm, wie sie aufgefunden wurden. Dies führt tendenziell zu einer Irritation des Zuschauers, der gerade im Bezug auf kompiliertes Archivmaterial, wie es in populären Fernsehformanten präsentiert wird, an die Stimme eines Off-Kommentators und sogar an musikalische Untermalung gewöhnt ist. Farocki enthält also mit der auditiven Ebene dem Zuschauer etwas Vertrautes vor, während er visuell etwas heute wenig Gebräuchliches hinzufügt: die Zwischentitel. Einerseits wirkt dieses Verfahren historisch überholt, andererseits stellt gerade der Rückgriff auf den Stummfilm eine Innovation der zeitgenössischen Dokumentar- und Kompilationsfilmpraxis dar. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass Alain Resnais' NUIT ET BROUILLARD z.T. das gleiche Archivmaterial verwendet wie AUFSCHUB. Beim Vergleich der entsprechenden Filmszenen fällt die Reduktion auf das rein Visuelle bei Farocki als eklatanter Unterschied auf, der die Wahrnehmung der Bilder in hohem Maße verändert. Im Verhältnis zu AUFSCHUB wirkt NUIT ET BROUILLARD an den entsprechenden Stellen beinahe pathetisch und es scheint, als deckten der Kommentar und die Musik die Bilder förmlich zu. Der Einsatz von Zwischentiteln in AUFSCHUB wirkt der möglichen Kaschierung der Bilder durch die auditive Ebene entgegen und bringt eine Zeitversetzung mit sich, insofern die Informationen und die dazugehörigen Bilder nur an einer Stelle des Films, der oben beschriebenen, zeitgleich geliefert werden. Abgesehen davon operiert die Verwendung von Zwischentiteln mit dem Erinnerungsvermögen des Zuschauer, der die Informationen erinnern und die Bild beziehen muss.

Georges Didi-Huberman schreibt zu Filmbildern aus Konzentrationslagern: „Wir müssen uns […] eine doppelte Aufgabe stellen: diese Bilder wieder zur Lesbarkeit zu bringen, indem wir ihre Gemachtheit zur Sichtbarkeit bringen."[37] In AUFSCHUB erfolgt das Sichtbarmachen der Gemachtheit von Filmaufnahmen beispielsweise in einer Sequenz, die ausführlich die Arbeitsprozesse in der Lagerwerkstatt zeigt. Wie erwähnt, galt die Kriegswichtigkeit der Arbeit den Insassen als Argument, die Deportation hi-

36 Vgl. Bitomsky 1983, S. 574.
37 Didi-Huberman 2007, S. 18.

nauszuschieben. In der fokussierten Sequenz zeigen die Zwischentitel an, dass nur auf einer oberflächlichen Ebene der Betrachtung die Unverzichtbarkeit der im Lager ausgeführten Tätigkeit in den Filmaufnahmen zu sehen ist. Vor allen Dingen aber verraten diese die absichtliche Inszenierung der Arbeit als unbedingt wichtige und nützliche – z. B. anhand von Slow Motion, Großaufnahme, Wiederholung – was in diesem Zusammenhang auch für den Zuschauer ersichtlich wird. Die Inszenierung selbst gerät in den Blick, die Gemachtheit der Bilder kommt zur Sichtbarkeit. Vor diesem Hintergrund rückt auch die Frage in den Fokus, was die Bilder überhaupt preiszugeben im Stande sind, aber auch, was sie über sich selbst verraten.

Bild – Gedächtnis – Gegenbild

Farocki hat in seinem Film SCHNITTSTELLE gezeigt, dass es notwendig ist, dem Bild ein Gegenbild zur Seite zu stellen, um einen eigenen Standpunkt zwischen den Bildern einnehmen zu können, um sich selbst ‚ein Bild zu machen'.[38] An anderer Stelle erklärt er, was er mit paradigmatischer Montage meint. Hier ist das Gegenbild, das dem Bild zur Seite gestellt wird, ein abstrakt-mentales. Er schreibt:

> Und dann gibt es noch die paradigmatische Beziehung, also daß ein anwesendes sich auf ein abwesendes Bild bezieht. […]. „Paradigmatisch" im linguistischen Sinne heißt eine Anzahl von sprachlichen Einheiten, zwischen denen in einem gegebenen Kontext zu wählen ist. Im Gegensatz zu „syntagmatisch". Also: Er ist hier/dort, aber beides kann man nicht sagen. Aber wenn man „hier" sagt, ist auch das Wort „dort" als Negation anwesend.[39]

In AUFSCHUB arbeitet Farocki mit der beschriebenen paradigmatischen Montage. Die ‚beschönigenden' Bilder aus Westerbork, die Rudolf Breslauer gedreht hat, rufen über das medial geprägte kulturelle Bildergedächtnis jeweils ein mentales Gegenbild hervor. NUIT ET BROUILLARD ist ein Film, der nicht nur zum Teil auf die gleichen Archivaufnahmen wie AUFSCHUB zurückgreift, sondern auch Gegenbilder des Grauens in das kulturelle Bildergedächtnis eingespeist hat. Diese kommen in AUFSCHUB nicht vor, sondern stellen sich beim Anblick der ‚beschönigenden' Westerbork-Aufnahmen potenziell ein. Selbst von Zuschauern, denen NUIT ET BROUILLARD nicht bekannt ist, lässt sich annehmen, dass sie solche Gegenbilder aus Fernsehdokumentationen über den Holocaust kennen. NUIT ET BROUILLARD wird also exemplarisch verwendet, um anhand der nachfolgenden Bilder zu zeigen, welche Gedächtnisbilder aufgerufen werden können, wenn man die Bilder aus Westerbork betrachtet.

Die Historisierung der Auschwitzbilder, ihre Verortung im kulturellen Gedächtnis, zeigt sich darin, dass sie als Gegenbilder zu den scheinbar ganz anderen Bildern aus Westerbork aufflackern. In diesem Sinne ermöglicht die mediale Formierung des kulturellen Gedächtnisses die paradigmatische Montage in AUFSCHUB.

38 Vgl. auch hier zur näheren Erklärung Czekaj 2008, S. 77.
39 Farocki 2007, S. 311.

Sinnliche Gedächtnisarchäologie – anschauliche Geschichtspolitik

Nicht historische Ereignisse, nicht die Realität des Lagerlebens und nicht die Vergangenheit lassen sich aus den Bildern Rudolf Breslauers herauslesen. Dies erscheint auch nicht als das Ziel von AUFSCHUB. Vielmehr entsteht im Zusammenprall des je konkreten Archivbilds mit den medial formierten Gedächtnisbildern in der Rezeptionsgegenwart durch die paradigmatische Beziehung eine unendliche Annäherung an die Geschichte, die immer schon vergangen ist und sich deshalb einem direkten Zugriff entzieht. In diesem Sinne zielt die paradigmatische Beziehung zwischen dem konkreten Archiv- und dem mentalen Gedächtnisbild auf Geschichtsbilder, also Bilder, die man sich von der Geschichte macht, anstatt eine Rekonstruktion von Vergangenheit zu suggerieren.

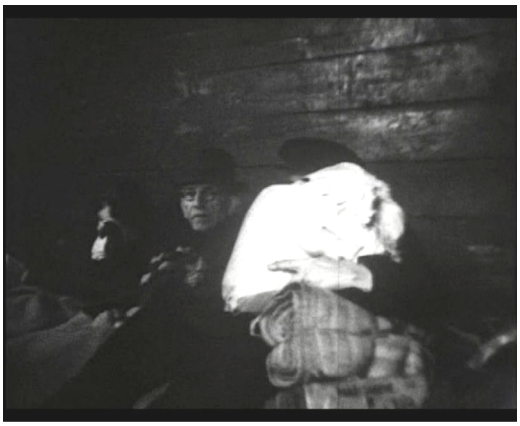
Die Fundstücke aus den Filmarchiven in ihrer medialen Verfasstheit, in ihrer Gemachtheit, ernst zu nehmen, zu fragen, was sie über ihre Produktionsabsichten und ihren unmittelbaren Verwendungszweck hinaus über die Vergangenheit preiszugeben vermögen, sie wie einen Detektor zum Aufspüren der Gegenbilder in der Fundgrube des kulturellen Gedächtnisses einzusetzen, die Fundstücke aus dem Archiv auf die aus dem Gedächtnis zu beziehen und all das mittels Bildern und Montage, nenne ich ‚sinnliche Gedächtnisarchäologie'. Das Entziffern der Bilder als historisch nie abgeschlossenen Prozess kenntlich zu machen, der vorläufige und unabgeschlossene Bedeutungen hervorbringt, schafft sodann einen offenen Durchgangsort des filmischen Gedächtnisses, der zum nächsten führt oder zum Vergessen.

AUFSCHUB macht den Zuschauer zum Beteiligten, indem er ihm eine sinnlichen Erfahrung des paradigmatischen Zusammenhangs ermöglicht. Hierdurch wird ein Prozess in Gang gesetzt, bei dem man sich in der Gegenwart ein vorläufiges Bild von der Vergangenheit macht, ein Geschichtsbild.

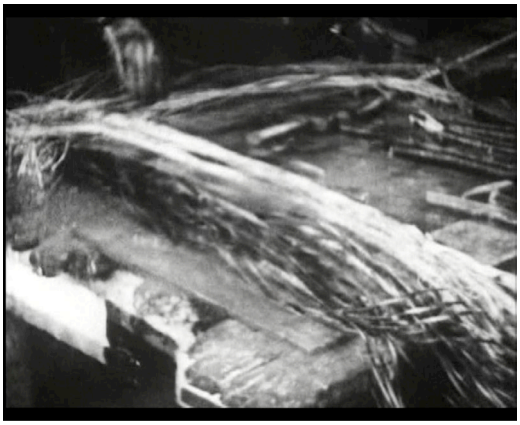
‚Sinnliche Gedächtnisarchäologie' heißt auch, mit Bildern und Tönen nach den Bedeutungen der medial formierten Inhalte des kulturellen Gedächtnisses in der jeweiligen Gegenwart zu graben, die Entzifferung der Fundstücke lesbar zu machen und einen Durchgangsort für die Wahrnehmung zu schaffen. Mit anderen Worten: einen sinnlich-konkreten Zugang zum Gedächtnis zu eröffnen. Anschauliche Geschichtspolitik heißt, sich bewusst und für den Zuschauer transparent die filmischen Gedächtnisbilder anzueignen, in sie einzureifen und sie dem Zuschauer für eigene Eingriffe und Haltungen verfügbar zu machen, damit man sich ‚ein Bild von der Vergangenheit machen' kann, das sich wiederum in das Gedächtnis einschreibt. Denn nur über Gedächtnisbilder und Durchgangsorte der Erinnerung besteht ein Zugang zur Vergangenheit und kann Geschichte gemacht werden.

AUFSCHUB

Die Betten in Westerbork


Ein Zugwaggon bei der Deportation in Westerbork

Die Zahnklinik in Westerbork


Recycling von Kabeln in Westerbork

NUIT ET BROUILLARD

Die ‚Betten' in Auschwitz

Ein Waggon bei der Ankunft in Auschwitz

Das sog. „Krankenlager" in Auschwitz

‚Recycling' von Frauenhaar in Auschwitz

Die hier vorgestellten Annäherungen an die Filme AUFSCHUB *und* THE FORBIDDEN QUEST *tragen einer Auffassung des Gegenstands Rechnung, die das Medium unabhängig von Sujet und Genre auch immer als eines der Erinnerung versteht. Erinnerung beschreibt filmisch – wie Christina Scherer dargestellt hat – nicht eine Reproduktion der Vergangenheit, sondern die Produktion einer Vorstellung von Vergangenheit.*[1] *Damit können Filme nach Eike Wenzel für die Sinne begehbare Gedächtnisräume eröffnen.*[2] *Sie werden in dieser Hinsicht zu Durchgangsorten der Erinnerung, denn sie stellen keine abgeschlossenen Interpretationen der Vergangenheit dar, sondern diese bleiben verhandelbar. Gertrud Koch weist darauf hin, dass jede Filmaufnahme die Existenz einer vorfilmischen Welt voraussetzt.*[3] *Die Verhandelbarkeit richtet sich dementsprechend nicht an das Aufgenommene, sondern an den Blick, der darauf geworfen wurde, wird und werden wird. Filmaufnahmen bringen also je nach Kontext und historischem Ort transitorische Bedeutungen hervor. Film, gleich welcher Gattung, ist entsprechend kein ahistorisches Produkt eines Autorgenius, noch bloße Reproduktion des vorgefundenen oder für seine Aufnahme konzipierten Ereignisses mit allen Konsequenzen des medialen Transformationsprozesses. Film vergegenwärtigt immer auch seine eigene geschichtliche Bedingtheit.*

*Somit verstehen wir die ausgewählten Beispiele auch als filmische Plädoyers gegen die ahistorische Abgeschlossenheit kategorialer Begrifflichkeiten. Als Essayfilm und Hybrid brechen sie die gängigen Genrekategorien auf und greifen dabei auf Material zurück, welches auf seiner Wanderschaft durch die Medienlandschaft in vielfältigsten Formaten und Kontexten eingebunden worden ist. Der Begriff ‚Archivbild' bezeichnet selbst lediglich einen pragmatischen Zugriff, nämlich das ‚Aus-dem-Archiv-holen', sagt jedoch nichts über die Identität solchen Materials außerhalb seiner Aufbewahrung im Archiv aus. Spielfilm- wie Dokumentarfilmausschnitte können als Archivbilder in unterschiedlichster Weise eingesetzt werden. Nur über die Flexibilität des Filmbildes als Zeichen sind transitorische Bedeutungen erklärbar und möglich – wie sie die Verdichtung des vorgefundenen Materials von KZ-Aufnahmen zum Essay (*AUFSCHUB*) oder von*

*Expeditionsfilmbildern zur phantastischen Geschichte (*THE FORBIDDEN QUEST*) veranschaulichen.*

Sonja Czekaj und Philipp Blum

1 Scherer 2001, S. 197.
2 Wenzel 2000.
3 Koch 2003, S. 164.

Literatur

Assmann, Aleida (1991): Zur Metaphorik der Erinnerung. In: Dies. & Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main.

Balázs, Bela (2001): Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main.

Bazin, André (1981): Der Film und die Erforschung der Erde. In: Ders.: Filmkritiken als Filmgeschichte. München/Wien. S. 22-30.

Bazin, André (2004): Was ist Film? Berlin.

Benjamin, Walter (2002 [1936/1939]): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Medienästhetische Schriften. Frankfurt am Main. S. 351-383.

Benjamin, Walter (1982): Das Passagen-Werk. (= Ders.: Ges. Schriften, Bd. V, 1). Frankfurt am Main.

Bitomsky, Hartmut (1983): Der Kotflügel eines Mercedes Benz. Der Krieg und die Stimmung. In: *Filmkritik* 324. S. 543-581.

Czekaj, Sonja: (2008) Harun Farockis ästhetische Opposition. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 42. S. 66-80.

Deeken, Annette (2004): Reisefilme. Ästhetik und Geschichte. Remscheid.

Derrida, Jacques (1997): Dem Archiv verschrieben: eine Freudsche Impression. Berlin.

Didi-Huberman, Georges (2007): Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen. In: Schwarte, Ludger (Hg.): Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas. Berlin. S. 11-45.

Farocki, Harun (2007): Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen. In: Schwarte, Ludger (Hg.): Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas. Berlin. S. 295-311.

Gaudreault, André (1994): Showing and Telling: Image and word in Early Cinema. In: Elsaesser, Thomas (Hg.): Early Cinema. Space. Frame. Narrative. London. S. 274-281.

Grube, Christoph/ May, Markus (2008): Eis. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar. S. 77-79.

Gunning, Tom (1994): The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsaesser, Thomas (Hg.): Early Cinema. Space. Frame. Narrative. London. S. 56-75.

Hattendorf, Manfred (1995): Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpeuts *The Forbidden Quest* (1993). In: Ders. (Hg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München. S. 191-211.

Hediger, Vinzenz (2002): Mogeln, um besser sehen zu können, ohne deswegen den Zuschauer zu täuschen. Tierfilme, Vertragsbrüche und die Justiziabilität von kommunikativen Kontrakten. In: *montage av* 11/2. S. 87-96.

Heller, Heinz B. (2001): Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Keitz, Ursula von/Hoffmann, Kay (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 - 1945. Marburg. S. 15-26.

Hohenberger, Eva (1988): Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch. Hildesheim/Zürich/New York.

Kluge, Alexander (1975): Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Die realistische Methode und das sog. „Filmische“. Frankfurt am Main.

Koch, Gertrud (2003): Filmische Welten – Zur Welthaltigkeit filmischer Projektionen. In: Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt am Main.

Lexikon Institut Bertelsmann (Hg.) (1992): Bertelsmann Lexikon. Tiere. Gütersloh.

Maase, Kaspar (2001): Das Archiv als Feld? Überlegungen zu einer historischen Ethnographie". In: Eisch, Katharina/Hamm, Marion (Hg.): Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse. Tübingen. S. 255-271.

MacDougall, David (2004): The corporeal image: film, ethnography and the senses. New Jersey.

Musser, Charles (1994): The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative. In: Elsaesser, Thomas (Hrsg.): Early Cinema. Space. Frame. Narrative. London. S. 123-133.

Nora, Pierre (1990): Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Berlin.

Odin, Roger (1990): Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien. S. 125-146.

Odin, Roger (2002): Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semiopragmatischen Ansatz. In: *montage av* 11/2. S. 42-57.

Odin, Roger (2000): De la Fiction. Arts et cinema. Brüssel.

Rother, Rainer (1998): Das Lesen von Bildern. Notizen zu Harun Farockis Film *Etwas wird Sichtbar*. In: Rolf Aurich, Ulrich Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki. Konstanz. S. 231-244.

Scherer, Christina (2001): Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm. München.

Steinle, Matthias (2007): Das Archivbild und seine ‹Geburt› als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren. In: Müller, Corinna/ Scheidgen, Irina (Hg.): Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben. Marburg. S. 259-282.

Sudendorf, Werner: (1988) Rekonstruktion oder Restauration? Zur Problematik des filmischen Originals. In: Ledig, Elfriede (Hg.): Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion. München. S. 209-218.

Vierling, David L: Quinzaine (1980): Die Patriotin. Alexander Kluge. „A Question of Zusammenhang…" In: *Kino: German Film* 2. S. 22-29.

Wenzel, Eike (2000): Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren. Stuttgart/Weimar.

Zeilinger, Johannes (2009): Auf brüchigem Eis. Frederick A. Cook und die Eroberung des Nordpols. Berlin.