

Frank Stern

Durch Clios Brille: Kino als zeit- und kulturgeschichtliche Herausforderung

Grand Theory will come and go, but research and scholarship will endure.

David Bordwell

das Kino fürchtete demnach nichts von den anderen
noch sich selbst

es war nicht vor der Zeit geschützt

es war der Schutz der Zeit

ja, das Bild ist Glück

aber dicht bei ihm wohnt das Nichts

und die ganze Macht des Bildes

kann nur zum Ausdruck kommen

indem man an es appelliert

Jean-Luc Godard

Eine Durchsicht der frühen Zeitgeschichtsschreibung ergibt keine eindeutige Antwort auf die Frage, ob Clio eine Brille trug. Allerdings wissen wir, dass schon vor dem Beginn der Zeitgeschichte und ihrer Niederschrift ziemlich viel über die Herkunft und die Rolle Clios bekannt war. Die Quellenlage ist nicht eindeutig, doch der Kontext relativ klar. Zeus hatte sich in die Göttin Mnemosyne verliebt, die Göttin der Erinnerung. Neun Nächte liebten sie sich leidenschaftlich, doch ist olympisches Dokumentarmaterial nicht überliefert. Ein Jahr später gebar Mnemosyne neun Töchter, die Musen, alle mit phantastischen mnemonischen Fähigkeiten begabt. Eine der neun war die Muse des Lobes, sie hatte das Lob der Helden und heroischen Taten zu singen. Ihr Name war Clio, und im Laufe der Jahrhunderte wurde sie zur Muse des Standes der Historiker, was wenig über die Muse, aber viel über ihre Schutzbefohlenen aussagt. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts wird sie in ungewöhnlichem Ausmaß und nie gekannter Farbigkeit auch zur Muse jener Filmemacher, die sich mit historischen Stoffen befassen.

Bereits der Mythos und dessen Interpretation konfrontieren uns mit den Hauptproblemen zeitgeschichtlicher Arbeit: Erstens, mit geschichtlichen Ereignissen, Prozessen und Mentalitäten, Kontingenzen und Kontinuitäten, sozusagen den olympischen Quellen; zweitens, mit deren möglichst an den Fakten und Erfahrungen orientierter Erinnerung und Aufbewahrung, verschriftlichter Darstellung und mit den habituellen und dispositiven Folgen in den Niederungen der gesellschaftlichen Praxis; drittens, mit den vielfältigen Formen der visualisierenden Darstellung und Repräsentation, wobei ästhetische, künstlerische, bildhafte, theoretische, emotionale und analytische Durchdringung nicht weit voneinander entfernt sind. Mit allen drei Dimensionen hat sich Clio zu befassen.

Bedenken wir Freuds Ausführungen über die nie endenden Konflikte in Mutter-Tochter Beziehungen, so liegt es nahe, dass die Muse des Lobes mit ihrer Mutter einige Probleme haben dürfte. Denn Mnemosyne besteht aufgrund ihrer Beziehung zu Zeus, der höchsten am faktischen Ereignis und dessen notwendig hegemonialer Darstellung interessierten Obrigkeit, vehement auf der eher prosaischen Seite der Erinnerung. Von deren Visualisierung hat sie zwar herzlich wenig Ahnung, aber Götter und Musen sind anpassungsfähig. Kein Zweifel, dass Clio von ihrer Mutter genauso kritisch-bissig und obsessiv verfolgt wird wie die *Klavierspielerin* im gleichnamigen Film (Ö/F 2001, B Elfriede Jelinek, R Michael Haneke)¹. Erinnerung geht hier mit Wissen, zynischem Besserwissen und irrationaler Machtverlangen einher, einem erfolglosen Wiederholungsdrang und der Unmöglichkeit, plurale Vergangenheiten monokausal zu verkünden oder gar ein für allemal für überwunden zu erklären. Kunst und Literatur, die textlichen und visuellen Repräsentationen überwinden jedoch die abstrakte Ohnmacht der Fakten, da sie diese Fakten mit ästhetischen Mitteln im Kopf des Lesers oder Betrachters neu zusammensetzen, sie gewissermaßen zu neuem Leben bringen, und das kann völlig unabhängig von ihrer Interpretation und Wertung erfolgen. So kann es weiterhin unzählige neue Detail-Erkenntnisse über den Aufstand des Warschauer Gettos geben, doch die Bilder des *Stroop-Berichts* und das Foto des kleinen Jungen mit erhobenen Händen oder auch erzählte Erinnerungen von Gettoeinwohnern bilden eine widerständige visuelle und textliche Grundlage aller Erörterungen. Über das ehemalige Konzentrationslager Mauthausen hat die Geschichtswissenschaft heute umfassende Kenntnisse, und doch ergeben sich aus Tausenden erst heute umfassend genutzten Fotografien aus den Jahren des NS-Lagers Einblicke in Einzelaspekte, Biographien und Mentalitäten, die in ihrer Wirkung auf die Entwicklung des Geschichtsbewusstseins und die Geschichtsverantwortung der jungen Generationen nicht zu unterschätzen sind.

Sozial-, Alltagsgeschichte und dokumentierte Zeitzeugenschaft über das Ende der 1920er und die beginnenden 1930er Jahre fügen dem historischen Wissen ständig neue Einsichten hinzu, doch nichts gibt dem kulturellen Ambiente in den



HISTOIRE
DU (S)
CINÉMA



Aus: Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma*,
ECM Records, 1999

deutschsprachigen Metropolen auch heute noch wirksameren Ausdruck als die Lieder der *Comedian Harmonists*, vor deren erforschter und dokumentierter Biografie dann wiederum der gleichnamige Spielfilm von Joseph Vilsmaier (D/Ö 1997) verblasst, indem er wesentliche und dokumentierte historische Fakten über das *a capella* Ensemble ignoriert. Video-Interviews mit in den 1970er Jahren noch lebenden *Comedian Harmonists* ermöglichen einen guten Vergleich der dokumentierten Erinnerung und inszenierter Repräsentation für den deutsch- und englischsprachigen Markt, insbesondere die USA.² Filme der 1920er und der frühen 1930er Jahre wie *Anders als die Andern* (D 1919, R Richard Oswald) und *Mädchen in Uniform* (D 1931, R Leontine Sagan) dokumentieren und inszenieren Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder, die nicht nur *Filmgeschichte* machten.³ *Danton* (D 1930, R Hans Behrendt), *Dreyfus* (D 1930, R Richard Oswald) und vor allem Fritz Langs *Das Testament des Dr. Mabuse* (D 1933) legen visuell Zeugnis ab von wesentlichen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Prozessen, das vor allem eins widerlegt: nämlich die These vom apathisch dahinsiechenden kulturellen Willen deutschsprachiger Künstler, einzugreifen und gegen den demokratischen Verfall in den frühen 1930er Jahren anzugehen.⁴

Historische Filmanalyse: Kino als Kulturgeschichte

Kontextorientierte Filmanalyse, Rezeptions- und Mentalitätsforschung werfen im Blick auf das visuelle 20. und beginnende 21. Jahrhundert ständig neue Fragen auf. Etwa, warum betonen Regisseure heute das Religiöse, wenn es um jüdische Themen geht, oder warum sind österreichische und deutsche Juden semantisch immer noch Mitbürger und nicht Bürger? Warum sind Menschen mit dunkler Hautfarbe einfach »Schwarze«, unabhängig davon, ob sie Afrikaner oder Amerikaner oder Asiaten sind? Oder warum sind Palästinenser linguistisch bloß Araber, und was sind eigentlich Asiaten oder Europäer? Während insbesondere der französische Film die stereotypen Darstellungsformen von Geschlechterbeziehungen, von Sexualität und Erotik überwindet und sich allmählich, zum Beispiel in den Filmen von Catherine Breillat, eine Körper und Körperverhältnisse nicht mehr wegblendende Filmästhetik entwickelt, sich auf der Leinwand das sexuell Andere im männlichen *und* weiblichen Blick trifft, bleibt die Zeichnung des kulturell Anderen in vielen Filmen der Metropolen stereotyp.⁵ Es ist faszinierend zu beobachten, wie demgegenüber die okzidentalen Stereotypen in neueren iranischen, palästinensischen, afrikanischen, koreanischen oder japanischen Spielfilmen sowie in der filmkritischen und kontextorientierten Diskussion in Zeitschriften wie *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Film Comment*, *Filmdienst*, *epd-Film*, *Film Dienst*, *Kameramann* oder *Kolik* einer differenzierteren Sicht-

weise weichen. In der Distanz zur Leinwand stellen zahlreiche Filme eine kulturelle Nähe her, in der das Vertraute oft fremder erscheint als das Fremde. Zweifellos können zahllose Filmzuschauer der urbanen Zentren Deutschlands und Österreichs mit einem japanischen Kampffilm, der im Mittelalter oder der Frühen Neuzeit spielt, mehr anfangen als mit der Rückkehr der österreichischen und deutschen Heimatfilme. Zugleich entspricht eine wachsende Vielzahl von Filmrichtungen, Filmsprachen und Stilen auch einem sich kultur- und generationsspezifisch immer mehr auffächernden Filminteresse und Filmgeschmack. In kulturhistorischer Perspektive gehören Zeit-, Kulturgeschichte und Diskursanalyse daher eng zusammen, wobei kontextualisierte Bild- und Sequenzanalyse, d. i. die Untersuchung filmischer Umsetzungen von vergangener Fiktion und geschichtlichen Realitäten, sich zu einem festen Bestandteil der Zeit- und Kulturgeschichte entwickeln.⁶ Allerdings sind die bewegten Bilder, ist Film nicht einfach kulturwissenschaftlich als ein anderer Text zu betrachten und die Methoden der Filmanalyse können nicht einfach aus der Literaturwissenschaft oder der Psychoanalyse übernommen werden. Historische Filmanalyse ist nicht als kulturelle Hilfswissenschaft misszuverstehen. Historische Filmanalyse ist inter- und transdisziplinär, weil der Film gleichermaßen auf der Geschichte der bildenden Kunst, der Architektur, der Musik, des Theaters, der Oper, des Balletts, der mechanischen Abbildung und der Literatur in all ihren Formen und Strukturen aufbaut. Film entstand jedoch nicht wie die Höhlenmalereien in der für uns oft sprachlosen Frühzeit der Menschheit, sondern auf der Grundlage zahlreicher technischer und kultureller Erfindungen, als ein aktiv geschaffenes neues Medium. Dessen Grundlage war neben den gesamten Künsten in ihrer Geschichte und Vorgeschichte die technologische Revolution des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Kino ist Kunst, Technologie, Ökonomie, Kreativität, Rezeption und unendlich reproduzierbare Repräsentation. Nicht zufällig hat Kino viel mit Coca Cola und Popcorn gemeinsam – dem unendlich Gleichen im Besonderen. Daher würde eine Reduktion von Kino auf Text das Verallgemeinerbare und das Spezifische dieses Mediums ignorieren. Der Begriff Text birgt immer die Gefahr einer Verengung, etwa wenn Narrativ, Darstellungsform und Wirkungsrichtung eines Films primär von seiner Musik her erklärt werden können, oder religions-, sozial- und kunstgeschichtliche Zusammenhänge, vor allem Farbe und Licht, visualisierte Gefühle und Einfühlung weit wichtiger sind als die dargestellte Handlung. Die Filmavantgarden aller Epochen zeigen dies stets erneut.

Ohne die literarische Imagination, vor allem des 19. Jahrhunderts, ist Film undenkbar, und doch zeigt das Jahrhundert des Films, wie sich die visuelle Imagination von der literarischen löst, wie die Logik der Texte von der Logik der bewegten Bilder abgelöst wird, ohne dass der Film vorgibt, Literatur zu ersetzen. Clio hält ihre wohlwollend-kritische Hand über beide Formen der Repräsentation. Die Dramaturgie

eines Films muss gar nicht der des Theaters entsprechen, obwohl der frühe Film das Theater als einen seiner Herkunftsräume bewusst ins bewegte Bild überträgt. Theodor W. Adorno konnte noch 1940 den historischen Film als problematisch bezeichnen, da er »Zuflucht bei theatralischen Intrigen« suche, und er hielt für den Film nur solche Epochen für wichtig, »deren Inhalte noch in die unmittelbare Tradition hereintragen und doch schon zum Bestand der Geschichte gehören«. ⁷ Damit jedoch können Entwicklungen des zweiten halben Jahrhunderts bisheriger Filmgeschichte nicht erklärt werden. Siegfried Kracauer und Theodor W. Adorno haben weniger filmtheoretische Modelle entworfen als in die Filmdiskurse ihrer Zeit eingegriffen. Die Zeitbedingtheit von Theorien trifft eben auch auf zahlreiche in ihrer Epoche zu kontextualisierende filmtheoretische Entwicklungen zu. Dennoch ist es stets hilfreich, sich der umfassenden Analysen, die über die Frühzeit des Films hinausgehen, zu vergewissern. Insbesondere in Frankreich übten Zeitschriften wie *Cahiers du Cinéma* oder *Positif* starken Einfluss auf Filmemacher, Filmanalyse und Filmkritik aus. Seit den 1980er Jahren nahmen historische Filmanalysen insbesondere in den USA und Großbritannien zu. Robert A. Rosenstone fragte in amerikanischen Publikationen der 1990er Jahre, was eigentlich mit der Geschichte passiere, wenn Worte in Bilder übertragen werden, und was geschehe, wenn Bilder die Information weit übertreffen, die in Worten vermittelt werden. »Warum sollten wir Film immer danach beurteilen, ob er der geschriebenen Geschichte entspricht? Wenn es wahr ist, dass das Wort vieles kann, was das Bild nicht vermag, wie sieht es dann umgekehrt aus? Vermitteln Bilder nicht Ideen und Informationen, die sich dem bloßen Wort entziehen?« ⁸ Und Robert Brent Toplin betont: »Geschichte im Film ist zu wichtig, um sie einfach als Fiktion, Unterhaltung, Symbolismus oder Kommentierung aktueller Ereignisse beiseite zu schieben.« ⁹ In vielfacher Hinsicht ist Film Geschichte. Film ist multidimensional und multimedial, und doch bietet jeder einzelne historische Spielfilm stets nur einen kleinen Ausschnitt aus dem unendlichen Mosaik historischer Wahrnehmung und Repräsentation. Hinzu kommt, dass HistorikerInnen in Filmen oft etwas suchen, was sie dort gar nicht finden können. Wenn ein Antikenfilm wie *Alexander* (USA/D 2005, R Oliver Stone) eher an einer Mutter-Sohn-Geschichte interessiert ist und sich als digital aufgebesselter Ausstattungs- und Schlachtenfilm präsentiert, kommen architektonische Feinheiten, Modedetails oder das zeitpsychologische Ambiente zu kurz. Nur wenige Filmemacher besitzen die an der Forschung orientierte Detailversessenheit mancher frühen Filme, wie etwa Griffiths *Intolerance* (USA 1916). ¹⁰ Gleichzeitig ist nicht zu übersehen, dass die Zuschauer von *Intolerance* ein imposantes plastisches Bild von Babylon erhielten und dass die Zuschauer in *Alexander* nicht minder imposante, bloß andere, Bilder auf der Leinwand sehen. Das Dargestellte dient jeweils einer anderen filmischen und gesellschaftlichen Konstellation, ist keine bildliche Mimikry einer sowieso nicht be-

friedigend darzustellenden Gesamtgeschichte. Ein Film passiert auf der Leinwand, also in einem begrenzten Rahmen und in einer begrenzten Zeit, die nur in seltenen Fällen historischer Echtzeit entspricht.

Der historische Spielfilm ist *visueller Zeit-Raum*. Produzenten, Regisseure und Zuschauer repräsentieren eine andere kulturelle Erwartung als die Benützer von Universitätsbibliotheken, obwohl ein und dieselbe Person ihr Geschichtsbild aus beiden Geschichtswahrnehmungen – der wissenschaftlichen und der cineastischen – zusammensetzen kann. Insofern sollte historische Filmanalyse auch nicht bildimmanent bleiben. Indem Clio durch die Brille sieht, Fokus und Winkel verändert, Perspektive und Helligkeit anpasst, sich im Umkreis ihrer Mutter, ihres Vaters oder ihrer Liebhaften bewegt, verändert sich auch, was sie sieht und, vor allem, wie es dargestellt wird. Der historische Film vermag mehr zu sein als ein sich bewegender musealer Raum, seine Bilder vermitteln soziale Bedeutungen, ermöglichen wertorientierte Identifizierungen, gerade weil er nicht vorgibt, die Welt der Gefühle, der Sinneswahrnehmung auszuschließen. Kino ist *a body of films*. Die einzig wahre und wirkliche Geschichte des Films, um einen Bezug zu Godards Werk herzustellen, besteht aus sinnlich wahrnehmbaren *Film-Geschichte(n)*. Die Geschichte im Film, die Geschichte des Films und der im Film aufscheinende geschichtliche Kontext des Films in seiner Zeit ermöglichen unterschiedliche Zugänge für die Analyse von Filmkulturen und Filmverhältnissen.

Film als bewegende Bilder und als geschichtlicher Kontext

Die Entwicklung eines offenen Kanons von Filmen historischer Wendepunkte begann mit den Jubiläumsbänden zum 100. Jahrestages des Filmschaffens auf vielschichtige und – durch die nationalen Filmkulturen bestimmt – unterschiedliche Weise. Die Spielfilme des 20. Jahrhunderts können heute eine visuelle Geschichte der vergangenen und doch zeitnahen Epochen vermitteln. Die Bewahrung, Restaurierung, Digitalisierung und Historisierung des Filmschaffens wird um so wichtiger, als den nachwachsenden Generationen einflussreiche und Geschichtsbewusstsein prägende klassische Spielfilme wie *Siegfrieds Tod*, *Metropolis*, *Potemkin*, *The Jazzsinger*, *Im Westen nichts Neues*, *Das Testament des Dr. Mabuse*, *La Grande Illusion*, *The Wizard of Oz*, *Casablanca*, *To Be or Not to Be*, *Rom Offene Stadt*, *Ehe im Schatten*, *Citizen Kane*, *Rashomon*, *Der letzte Akt*, *Schlacht um Algier*, *Jakob der Lügner*, *Cabaret*, *Mephisto*, *Apocalypse Now*, *Redux*, *Sunshine* meist unbekannt sind. Es ist auch nicht notwendig, sich vor dem Begriff Kanon zu fürchten, wenn darunter ein offenes, weitere Filmkulturen – etwa Japans, Koreas, Chinas, Indiens, Israels, Palästinas, Ägyptens, Afrikas und Lateinamerikas – integrierendes cineastisches Angebot verstanden wird.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts sind die Wechselwirkungen zwischen ostasiatischen und europäisch-amerikanischen Filmtraditionen offensichtlich. Untertitel und oft fragwürdige Synchronisationen, Filmtechnik und Filmsprachen, Kapitaleinsatz und Filmvertrieb beziehen sich aufeinander, die Filmmärkte durchdringen sich nicht erst auf Festivals, sondern schon in der Konzeption und vor allem im Geschmack des Publikums. Als die Brüder Lumière vor über hundert Jahren ihre Kameralente um die Welt schickten, wurde diese endlich rund. Die Bilder konnten alle gesellschaftlichen Schichten in den Metropolen erreichen. Die Bevölkerungen in einigen Kolonien und abhängigen Gebieten konnten derweil staunend Bilder der »Zivilisation« sehen, so wie heute das Kinopublikum in Wien, Berlin, Paris, London oder New York über die grazil choreographierten farbenprächtigen Schwertkämpfe im einstigen China oder Japan staunt. Die Leinwand umspannt heute auch den nicht vorhandenen Rand der bekannten Welt, das *science fiction* Universum inbegriffen.

Doch was bedeutet die immense geographische, technologische und vertriebs-technische Verbreitung des Films für Zeit- und KulturhistorikerInnen?

Im Sinne kulturwissenschaftlicher Orientierungen wird Film seit längerem in Forschung und Lehre nicht allein als didaktisches Mittel eingesetzt, oftmals leider reduziert auf die Illustration von Texten, sondern er ist bereits ein eigener zeit- und kulturgeschichtlicher Forschungsbereich. Fiktion, betont Natalie Zemon Davis, die die Produktion des Films *Die Rückkehr des Martin Guerre* (F 1982, R Daniel Vigne) wissenschaftlich begleitete, in ihren Vorträgen, ist das gestaltende Element in allem, was wir tun und denken. Allerdings ist Film kein abstrakter kultureller Bereich, in dem es nur um eine Interpretation des Fiktionalen und Nicht-Fiktionalen gehen kann. Der Film und die Filmindustrie unterliegen über ihre kreativen und ästhetischen Dimensionen hinaus den Gesetzen der kapitalistischen Gesellschaft mit ihren konkurrierenden Filmmärkten, kino- und fernsehgerechten Vermarktungen, technologischen Entwicklungen, Förderungs- und Vertriebssystemen. Die digitalisierte Filmware ermöglicht heute zweierlei. Zum einen hochwertige, kritisch-analytische 35mm und DVD-Produktionen, die nicht unbedingt von großen Produktionsfirmen kommen müssen, sondern auch im *Independent* und *Underground* entstehen oder aus der Initiative erfahrener jüngerer Filmemacher und Produzenten hervorgehen. In Wien sei nur das neue *Index*-DVD-Label genannt und in Berlin die erfolgreiche *X-Filme Creative Pool*, die beide an die amerikanischen *Independent* Produktionen erinnern.

Wenn sie sich nicht im traditionellen Illustrationsschema der vor-analytischen Integration von Film in Geschichtsforschung und Lehre begnügen will, kommt zeit- und kulturgeschichtliche Filmanalyse nicht umhin, Film als Prozess und Ereignis zu verstehen, als Produkt, das erst einmal produziert werden muss als öffentliche Visualisierung von Geschichte mit der dem Visuellen eigenen subjektiven und objek-

tiven Ambivalenz, Ästhetik und Struktur, Analyse und Repräsentation, Rezeption und Wirkung – Fiktion und Realität.

Der Filmwissenschaftler Youssef Ishaghpour betont daher auch die Historizität des Kinos und charakterisiert die Differenz zur vergangenen, oftmals rein mythischen oder mythologischen Kulturwahrnehmung:

D'abord, parce que – à la différence de la peinture, la sculpture, la poésie, la musique, la danse et le théâtre, dont l'apparition est quasi contemporaine de l'existence de ce que nous appelons ›homme‹, et donc se perd dans la nuit des temps – le cinéma a eu une naissance non pas légendaire ou mythique mais, au sens propre du terme: ›historique‹. Peut-être répond-il à quelques fantasmes, mythes ou rêves anciens, mais parce que, dans la société moderne, c'est un phénomène de masse en relation avec les représentations et les croyances collectives, le cinéma a eu ainsi, dans le siècle depuis sa naissance, des effets en tout genre: imaginaires, réels et symboliques – et donc en ce sens aussi on peut parler d'une ›historicité‹ du cinéma. Mais l'existence des films dépend elle-même des situations historiques changeantes qui n'influencent pas uniquement les conditions de production des oeuvres, mais qui – avec des transformations d'horizons politiques, sociales, historiques et ›idéologiques‹ – métamorphosent totalement les films dans leur teneur et leur forme. Et c'est donc de ›l'historicité‹ – (...) que relève une véritable histoire du cinéma.¹¹

Historizität, kontextorientierte Visualisierung und Berücksichtigung der Filmrealität als *Filmverhältnisse* sind wesentliche Elemente eines zeitgemäßen Herangehens an den Film als eine moderne und immens einflussreiche Form der Kulturwahrnehmung, Kulturinterpretation, kulturellen Kreativität und Realität. Der Blick auf die Filmverhältnisse bezieht dialektische Spannungen zwischen Produzenten, Vermittlern und Rezipienten ein, fasst die sich bewegendenden Bilder selbst als sich wandelnde, sich und Anderes außerhalb der Leinwand verändernde Repräsentationen. Indem Kino die Geschichtsrepräsentation als Prozess versteht, ist es selbst Geschichte. Film ist Geschichte und Filmgeschichten zugleich, was insbesondere in dem umfangreichen visuellen historischen Filmessay von Jean-Luc Godard *Histoire(s) du Cinéma* zum Ausdruck kommt.¹² Clio geht mit der Zeit und, wie Goethes Mephisto sagen würde, mit dem Geist, den man den Geist der Zeiten heißt, und der ist eben doch nicht nur der Herren eigener Geist. Sie kann nicht umhin, in den Bildern der Gegenwart die mächtigen Bilder der Erinnerung zu berücksichtigen. In der angespannten internationalen Situation von 1940 schrieb Adorno über den historischen Film:

Indem der Film die an der historischen Schwelle gelegene Zeit bewußt macht, weckt er die Medaillons der Großeltern aus dem Schlaf und veranschaulicht blitzartig, daß das Totgeglaubte in uns fortlebt und das eigene Leben dem Tod entgegeneilt.¹³

Schwellenzeiten sind kreative Zeiten, Bruchstellen der Kultur und der Übergänge: Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre vom Stumm- zum Tonfilm, in den 1930er und 1940ern vom Ton- zum Farbtonfilm, im Übergang zum 21. Jahrhundert mit allen technischen Zwischenevolutionen schließlich der Versuch, die Digitalisierung cineastisch zu beherrschen. Gleichzeitig unternimmt das Kino aber auch großartige Rückgriffe auf die literarische Imagination, auf Werke des Welttheaters, der Bibel, auf die Mythen der Antike, die sich nun zeitgemäß als Mythen der Moderne enthüllen und visualisieren lassen: *Siegfried*, *King Arthur*, *Hannibal*, *Alexander*, *Odysseus*, *Achilles*, *Jesus*. Angesichts des religiös argumentierenden Fundamentalismus gewinnt die Inquisition wieder an Aktualität, wobei die Budgets der neuen historischen Monumentalfilme oft dem Ausmaß der neu erzählten Verbrechen entsprechen. Der japanische Film *H-Story* (Jap 2001, R Nobuhiro Suwa) zeigt, allerdings noch nicht einem breiten Publikum, da sich kein deutschsprachiger Verleih fand, das Scheitern eines Remakes von *Hiroshima mon amour* (FR 1959, R Alain Resnais) aus einem einzigen Grund: Die literarische Vorlage, die Filmnovelle von Marguerite Duras, ist stärker als die visuelle Imagination des Regisseurs und der Schauspieler. Doch indem das scheinbare Dilemma visualisiert wird, erweist sich zunächst nur die Unmöglichkeit eines widerspiegelnden Remakes, denn zentrale Texte der westlichen Kultur lesen sich eben in jeder Generation anders. Überschattet werden beide Filme vom Atombombentod in Hiroshima. Sie sind visuelle Essays über den Zusammenhang von Text und Bild mit der Frage der Repräsentierbarkeit der Kulturbarbarei des 20. Jahrhunderts. Dieses Problem stellt sich auch für alle Filme über die NS-Vernichtungspolitik, von der Fernsehserie *Holocaust* (USA 1978) über *Shoah* (F 1986, R Claude Lanzman), *Sophie's Choice* (USA 1982), *Schindlers Liste* (USA 1994, R Steven Spielberg), *Der Pianist* (D,P 2003, R Roman Polanski) bis zu dem Spielfilm über das jüdische Sonderkommando in Auschwitz, *Die Grauzone* (USA 2001, deutschsprachig erst 2005, R Tim Blake Nelson). Diese Filme zeigen, dass es keine Grenzen der Repräsentierbarkeit gibt, jede Generation sich auch ästhetisch historischen Wendepunkten zu stellen vermag und dabei dennoch der eigenen Mentalität verhaftet bleibt.

*Jules und Jim*¹⁴ wurde von Truffaut zu einer Zeit verfilmt, als man weder in Deutschland noch in Frankreich absehen konnte, ob die historische Erbfeindschaft jemals überwunden werden würde. Die kulturellen Grenzlandfilme von heute sind französisch-algerische oder deutsch-türkische, oder englisch-pakistanische Filme,



L'ARTISTE



Aus: Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma*,
ECM Records, 1999

um nur drei Beispiele zu nennen, die die kulturellen und politischen Veränderungen in der inneren Geographie Europas visualisieren. In diesem Sinne ›schreiben‹ Spielfilme europäische Zeitgeschichte. Sie dokumentieren Umbrüche in der Mentalitäts- und Sozialgeschichte und schaffen, vor allem durch die in zahlreichen Ländern entstehenden *road-movies*, eine bewegte Kohäsion für das Jahrhundertdrehbuch – Europa. So verstanden, sind die leider nicht immer in den deutschsprachigen Kinos zu sehenden Filme von Theo Angelopoulos umfassende Geschichtsdarstellungen des Jahrhunderts des Balkans und vor allem Griechenlands. Seine Filme, vor allem *Der Blick des Odysseus* (GR,FR, IT 1995) und *Trilogy. The Weeping Meadow* (GR 2004), sind zwar fiktional, doch aus der Perspektive des Autor-Regisseurs geschichtliche Repräsentationen Griechenlands, des Balkans und Europas im 20. Jahrhundert mit Betonung der Sozial- und Kulturgeschichte. Man muss nur an die Balkankriege zu Beginn und gegen Ende des 20. Jahrhunderts denken, um zu verstehen, dass die filmische Konzeption von Angelopoulos, das europäische 20. Jahrhundert habe in Sarajewo begonnen und geendet, eine konsistente historiografische, *historiofilmische* Perspektive ist.

In historischen Filmen ist daher leicht zu unterscheiden zwischen der historischen Grundidee, dem Quellenmaterial, der ästhetischen Umsetzung und dem fiktionalen oder nicht-fiktionalen Charakter, wobei heute die Fernsehästhetik aufgrund der Finanzierungs- und Produktionsbedingungen zunehmend berücksichtigt wird.¹⁵ Filmregisseure wählen biographische Stoffe, Themen der Politik- und Militärgeschichte oder der Geistesgeschichte, oder sie verbinden verschiedene geschichtliche Perspektiven. Das unterscheidet den Filmemacher nicht von Historikern, doch muss jener auf Fußnoten und Dokumentenanhänge verzichten. (Griffith allerdings versah seinen Film *Intolerance* noch auf den Texttafeln mit Fußnoten.) So wie der Historiker, der ein Buch veröffentlichen will, mit seinem Verlag um die Seitenzahl und den Umfang der Anmerkungen ringt, gerät auch der Regisseur eines historischen Films meist in einen aussichtslosen Kampf mit Produktion und Vertrieb. Dazu gehört die Frage, wieviel Geld in Hintergrundforschung für den Film investiert wird, mit welchen materiellen und intellektuellen Mitteln historische Genauigkeit anvisiert wird, ob das Nichtfiktionale oder das Fiktionale überwiegt. Doch beide, der Historiker und der Regisseur, entscheiden sich für eine Perspektive, zum Beispiel für die der Sozial- und Mentalitätsgeschichte, oder für die Perspektive der Politik- und Gesellschaftsgeschichte, oder für die Perspektive der Kunstgeschichte wie in dem Film *Das Mädchen mit dem Perlenohrring* (UK 2003, R Peter Webber), oder für die Perspektive der Literaturgeschichte wie in der Verfilmung eines historischen Romans. Die Hommage an Paul Vermeer ist beides, sowohl ein ästhetisch gelungenes Zeitgemälde, aus dem heraus viel über die Entstehung des Kinos aus der Malerei ersichtlich wird, als auch Verfilmung eines Romans. Der Filmemacher wird

neben den im engeren Sinne historischen Quellen und ästhetischen Traditionen oft weitere Vermittlungsebenen einbeziehen, nämlich das Filmen am historischen Ort, die Nutzung literarischer, künstlerischer, autobiografischer und biografischer Texte, Legenden, Überlieferungen, was nun auch wieder den Kulturhistoriker auszeichnet. Der Film *La Reine Margot* (FR, IT,D 1994, R Patrice Chéreau) basiert sowohl auf historischer Forschung als auch auf dem Roman von Alexandre Dumas. Die ästhetische Repräsentation der Marguerite von Valois bezieht allerdings auch deren Memoiren mit ein, die sich in großen Teilen wie ein Drehbuch lesen, sowie andere historische Quellen.¹⁶

Doch kann Film in vielerlei Hinsicht kontextualisiert werden. In der Darstellung des Massakers der Bartholomäusnacht kommen im Film Jahrzehnte der Darstellung der Vernichtung der europäischen Juden durch die NS-Herrschaft zum Tragen. Der historische Film selbst ist damit, wie dieses Beispiel andeuten soll, eine seriöse Quelle kulturgeschichtlicher Forschung. Historische Filme, so Natalie Zemon Davis, können Momente eines »Metakommentars« enthalten, indem sie für den heutigen Zuschauer exemplarisch auf Menschen fokussieren, die versuchen, Geschichte »zu machen«, die dabei scheitern oder Erfolg haben. Die meisten intelligent inszenierten historischen Filme können den Zuschauer mit »dem Gefühl zurücklassen, dass die Geschichte offen ist, nicht erstarrt«.¹⁷ Jede Generation von Historikern entwickelt neue Perspektiven, neue Fragen, oft an ein- und dieselben Quellen. Filmemacher unterscheiden sich darin kaum, doch ist stets zu berücksichtigen, dass es eine über 2.500 Jahre andauernde Tradition und Erfahrung der Geschichtsschreibung gibt, hingegen nur wenig mehr als hundert Jahre Erfahrung des historischen Films.¹⁸

Die Bewegung virtueller Zeit-Räume

Filmemacher entwickeln den historischen Film mit Vehemenz und Kreativität, und doch haben sie ein zentrales Problem, das eine Differenz zur Geschichtsschreibung markiert. Film als Kunst- und Repräsentationsform des 20. und 21. Jahrhunderts hat eine zeitliche Verdichtung des Dargestellten auf die jeweilige Spielfilmlänge vorzunehmen. Der reflexive historische Film wird dem Zuschauer Fragen nahelegen, die sowohl den Geschichtsprozess als auch das Geschichtswissen betreffen, aber die Echtzeit der Filmlänge verdichtet meist einen viel längeren und weiteren virtuellen Zeit-Raum. Das ist auch eines der großen Probleme der visuellen Video-Archive, in denen die individuelle und kollektive Erinnerung der Überlebenden der *Shoah* festgehalten wird. Welcher Art müssen die Interviews sein, um die Zeitzeugen nicht allein nach dem historischen Bewusstsein der Interviewer und Kameraleute, sondern nach der individuellen historischen Erfahrung und Erinnerung der ErzählerInnen

in das Archiv der Erinnerung aufzunehmen? Ausschnittinterview oder lebensgeschichtliches Interview, zeitliche Begrenzung oder wiederholte Perspektivenänderung, quasi-therapeutisches Gespräch, Filmung des Schweigens, des sich Erinnernden als Mensch mit Körper und Stimme, als Frau oder Mann, oder Dokumentation einverständlicher kommunikativer Narrative, die man so auch in Tausenden Büchern finden kann?

Nicht wenige historisch motivierte Filmemacher beschäftigen sich immer wieder mit der Frage, *wie es denn gewesen sein könnte*. Der wohl wichtigste Film, der diese Frage in immer neuen Perspektiven stellt, ist Kurosawas *Rashomon* (JAP 1950). Vier an einer Vergewaltigung Beteiligte geben vier unterschiedliche, ja konträre Berichte. In dieser Tradition stehen heute viele Spielfilme aus Nordamerika und aus Europa, aus Japan und Korea, Lateinamerika und Neuseeland. Sie stellen immer wieder andere Fragen an die menschliche Erinnerung. Derartige Filme, oft Thriller oder Liebesfilme, Zukunfts- oder Zeitreisen-Filme, auch wenn sie sich nicht offensichtlicher historischer Stoffe bedienen, behandeln Grundfragen des Verhältnisses von Gegenwart und Vergangenheit, von Faktischem und Erinnerungtem, von Amnesie und Entwicklungsprozess. Historischer Film kann der Logik des Beweises folgen, wo es möglich ist, und dem Geist des Offensichtlichen, wo die Details fehlen.¹⁹ Er kann aber auch Fabelcharakter annehmen, Wünsche und Utopien aus der Vergangenheit schöpfen, »eine Quelle der Hoffnung sein«. Und dies bezeichnet Natalie Zemon Davis als »die Grenzen der historischen Möglichkeiten«.²⁰

Der Film *Mathilde. Eine große Liebe* (FR 2005, R Jean-Pierre Jeunet) setzt eine Episode des Ersten Weltkriegs im Rückblick wie ein Mosaik zusammen. Mit jedem erinnerten – und oftmals widersprechenden – Detail dieses Mosaiks lernen wir nicht nur mehr über die agierenden Personen des Narrativs, sondern auch über Frankreich während des Krieges, die Front und die deutsche Seite. Die Detailversessenheit mancher Regisseure sollte den akademischen Historiker eigentlich freuen, doch sind es nicht immer jene Details, die ein Archäologe oder ein Militärgeschichtler bevorzugen würde. Andere Regisseure nähern sich dem historischen Stoff über Mythen, Überlieferungen und Interpretationen. Es wird kaum Filme mit religionsgeschichtlichen Stoffen geben, sei es Mel Gibsons *Passion* (USA 2004) oder Eric Tills *Luther* (D 2003), die sich nicht an diesen Grenzen bewegen, den Grenzen zwischen Mythos und Geschichte, Tradition und Fakten, Erinnerung und deren Konstruktion. Der Regisseur Stanley Kubrik nutzte in seinen Filmen historische Narrative und *Settings* für seine Filme, ohne diese jedoch auch historisch zu periodisieren. Diese gleichsam ahistorische Repräsentation des Historischen kann man heute in zahlreichen Filmen beobachten. Nicht jedes historische Element in einem Spielfilm macht diesen gleich zu einem historischen Film, doch ermöglicht es oft eine eher filmessayistische Herangehensweise an den Filmstoff, dessen visuelle Umsetzung beim Zuschauer

Elemente von dessen Geschichtsbewusstsein abrufen. Science Fiction-Filme bedienen sich der Mythen und der Menschheitsgeschichte gleichermaßen, der bekannten Bilder und der konstruierten Welt.

Filme epochalen Charakters sind daher auch nicht häufig, doch gibt es sie seit Lubitschs *Madame Dubarry* (D 1919), Eisensteins *Potemkin* (SU 1927), Renoirs *La Grande Illusion* (F 1937), Staudtes *Die Mörder sind unter uns* (D 1946), Pasolinis *Salo* (It, F 1975), Bertoluccis *1900* (It 1976), Nikita Mikhalkovs *Burnt by the Sun* (R 1994), Istvan Szabos *Sunshine* (U,D, Ö, Can 1999), um nur einige zu nennen. In solchen Filmen verstehen und interpretieren Filmemacher eine Epoche oder eine Zeitenwende der europäischen Geschichte. Derartige Filme können als ausgestattete DVDs mit entsprechenden Begleitmaterialien verstärkt in Schulen und Universitäten eine Rolle spielen und in die medialen Geschichtsvermittlungen von Fernsehen, digitalisierten Bild- und Informationsträgern einbezogen werden. Frankreich mit seinem Maturafach *Cinéma* als integrierendem Bestandteil des Bildungssystems ist hier das herausragende europäische Beispiel.

Spielfilme mit historischem Sujet sind, um auf den Gedanken der Historizität zurückzukommen, stets im historischen Kontext des Dargestellten (Epoche, visuelle Geographie, Raum-Zeit-Perspektive) und im historischen Kontext von Ort, Zeit, Filmkultur, gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen, Personal der Filmproduktion (von der Idee über Finanzierung, Drehbuch, Casting, Produktion, Location, Regie, Kamera, Mise-en-scène, gewählte Ästhetik, Sound, Musik, Schnitt, Post-Produktion, Festivals, Vertrieb, Promotion etc.) zu betrachten. Der Zeitgeist flüchtet sich ins Zeitbild. Nicht das Was, also der Inhalt, ist bei der historischen Filmanalyse zunehmend entscheidend, sondern das Wie, also Filmsprache, Struktur, Regie, Schauspielkunst, Kamera-Arbeit, Ausstattung von menschlichen Körpern und visuellem Raum am historischen Sujet. Nicht ob etwas mit anderen historischen Quellen übereinstimmt, steht im Zentrum, sondern wie es übereinstimmt oder differiert; denn der Film ist Narrativ und Analyse zugleich, Objektivierung und subjektive Perspektive zur selben kondensierten, gerafften, fokussierten Zeit.²¹ Die Imagination des Filmemachers ist von der des Historikers in der Regel unterschieden, und dies besonders dann, wenn sich der Historiker der bildenden Kunst, der Architektur, der Natur, der Mode, der Musik, der Poesie und der Romanliteratur versagt. Hingegen können interdisziplinäre Integration und transdisziplinäre Kritik schriftliche Geschichtsbilder schaffen, deren Intensität jener eines guten Drehbuchs gleichkommt. Das Spiegelbild, die kreativ nachempfundene oder mosaikhaft zusammengesetzte fiktionale Realität kann prägender auf die Geschichtsbilder in den Köpfen einwirken als Schulbücher. Bildung wird in der Tat zur *Bild-ung*. Je umfassender Kultur- und Sehgewohnheiten aus dem 20. Jahrhundert herauswachsen, um so prägender für das Geschichtsbewusstsein werden Spielfilme und Fernsehserien für die Wahrnehmung

des kulturell Anderen, insbesondere für die Wahrnehmung anderer Zeit-Räume. Nicht zufällig gibt es an den Zeitungskiosken eine Vielzahl von Geschichtsjournalen, die vor allem aus Bildern, Gemälden und anderen visuellen Darstellungen bestehen und von erheblich mehr Menschen angesehen und gelesen werden als geschichtswissenschaftliche Monographien. Hinzu kommt, dass diese Publikationen meist zeitgleich mit historischen Filmen erscheinen.²² Fiktion und zeitgeschichtliche Wirklichkeit sind zweifelsohne stets ein Doppeltes, zu Kontextualisierendes und zu Historisierendes. Film kann eines nie sein – Wirklichkeit, außer eben die Wirklichkeit des Films und seiner Geschichte(n). Das Besondere des historischen Films ist, dass er dabei aus der Perspektive der Vergangenheit seine Mythen in die Gegenwart– und umgekehrt Mythen der Gegenwart in die Geschichte projiziert: das Imaginäre, das Reale und das Symbolische. Der Film in seiner Geschichte ist daher auch symbolisches Kapital, allerdings nur einsetzbar, wenn die Produzenten und Sponsoren das notwendige ökonomische Kapital beschaffen, um die Leinwand mit Leben zu füllen – auch mit dem imaginären. Die Realität besteht eben nicht nur aus dem Realen, sondern auch aus dem Symbolischen und dem Imaginären. Der Film ist ein Medium, das alle drei Formen der Realität in ihrem Zusammenspiel ins Spiel bringt.

Clio so wie Filmemacher und Filmhistoriker müssen sich der visuellen Überlagerung des Wortes mit der Entwicklung der Künste, der bildlichen Darstellung und der laufenden Bilder stellen, dabei aber eine musische Distanz wahren, die eine kritische Brille erfordert. Clio ist daher auch die Muse der Ambivalenz. Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte hat – sich der Laufrichtung der Bilder widersetzend – immer auch das Panorama der kontingenten Ungleichzeitigkeiten in den Blick zu nehmen. Filmische Narrative können gleichzeitig, zeitversetzt, also ungleichzeitig, oder im Gewand anderer Geschichtsepochen daherkommen. Für den Film und die Filminterpretation gilt im Sinne Ernst Blochs der Gedanke der Ungleichzeitigkeit. *Im Westen nichts Neues* (USA 1930, R Lewis Milestone), der Filmklassiker über den Ersten Weltkrieg, hat nicht nur mit dem Krieg, sondern viel mit dem Pazifismus der Zwischenkriegszeit und den wiedergängerischen europäischen Nationalismen zu tun. Der französische Antikriegsfilm *Mathilde – eine große Liebe* (F 2005, R Jean-Pierre Jeunet) ist keine Neuauflage von *La Grande Illusion* (F 1937, Jean Renoir) über den Ersten Weltkrieg, sondern hat viel mehr mit der Kriegsmüdigkeit der Westeuropäer und impliziter Kritik am US-amerikanischen Kriegskolonialismus im Nahen Osten in den Jahren 2004 und 2005 zu tun. Und der hinsichtlich seiner Helden vielschichtig recherchierte, doch deshalb auch nicht interessanter werdende *Alexander* (USA, D 2005, R Oliver Stone) hat mit den Grenzen imperialen Denkens und militärischer Hybris zu tun. Das Fin de Siècle zwischen dem 20. und 21. Jahrhundert verzeichnet die Rückkehr historischer Spielfilme, längst totgeglaubter Genres wie des Sandalenfilms aus Hollywood oder des Mantel-und-Degen-Films aus Frankreich, aber

auch die digitale Innovation des choreographierten Kung-Fu und *Slasher-Musical* aus Japan und China. Währenddessen erschöpft sich ein Teil des deutschsprachigen Films fast orgiastisch in einer visuellen NS-Welle, die von der Sekretärin, die Hitlers *Untergang* beiwohnt, über die Verharmlosung der Napola bis zur Romantisierung von Albert Speer und der Verblödelung der deutsch-jüdischen Erfahrung in der Fernseh-Soap *Die Kirschenkönigin* (D 2004, R Rainer Kaufmann) reicht, einem Dreiteiler, der Deutsch-Jüdisches im 20. Jahrhundert darzustellen vorgibt und sich dabei jeglicher Geschichtskennntnis, Sozial- und Mentalitätsgeschichte entzieht.

Historisierungen im Gedenkjahr der 60. Wiederkehr des Kriegsendes

Ist es angebracht, von einer aktuellen NS-Welle im Spielfilm zu sprechen? Neben zahlreichen Fernsehfolgen über die NS-Täter, um den 27. Jänner, den Jahrestag der Befreiung von Auschwitz durch die Rote Armee, haben etliche Spielfilme Premiere oder sind für 2005 angekündigt, die sich auf Themen des Nationalsozialismus konzentrieren. Der Faszination des Faschistischen, des Bunkers und der Last der unbeantworteten Fragen zur Vernichtungspolitik als einer Folge von Ausnahmesituationen der individuellen und kollektiven Geschichte erliegen nordamerikanische und europäische Regisseure und Produzenten immer wieder, und dabei spielen moralische oder kommerzielle Erwägungen nur eine untergeordnete Rolle. Zwar ist dies bereits seit den 1960er Jahren der Fall, doch haben sich Wirkung und Bedeutung der Mediatisierung des Geschichtsbewusstseins verändert. Die kulturellen Mentalitäten insbesondere in den 1970er Jahren und nun wieder in unserem *Fin de Siècle* sind offen für Reevaluationen. Durch Forschungen abgesicherte Geschichtskennntnisse werden in der Populärkultur sozusagen recycelt und sind danach kaum mehr abgesichert, sondern eher eine repräsentierte Meinung, keine repräsentative, und damit auch offen für andere Wertungen. Zwei Beispiele: Zur selben Zeit, in der einer der größten Spielfilmproduzenten im deutschsprachigen Film, Bernd Eichinger, mit Assistenz des österreichischen Regisseurs Hirschbiegel den Film *Der Untergang* (2004) produzierte, arbeitete der durch Fantasy Filme wie *Nebel für Avalon* bekannt gewordene Uli Edel im Auftrag von ORF und SAT1 an einem millionenschweren Zweiteiler, der Ende 2004 über die Bildschirme lief, *Die Nibelungen*. Bekanntermaßen auch ein Untergang, wenngleich ein mythisch edler. Dieses Untergangs-Doppel der deutschen Helden und Antihelden im Mittelalter und in der Moderne verzahnt produktionstechnisch und repräsentationsästhetisch die visuelle österreichische und deutsche Erinnerungskultur. Diese Filme haben nun entschieden mehr Menschen gesehen als etwa die österreichischen Filme *Der Fall Jägerstätter* (1972) von Axel Corti oder Robert Schindels Film *Gebürtig* (Ö 2004) oder deutsche Filme wie

Bernhard Wickis Antikriegsfilm *Die Brücke* (1959) und *Abrahams Gold* (D 1989, R Jörg Graser), Filme, die sich schmerzhaft und problemorientiert Fragen des Geschichtsbewusstseins und damit zeitgeschichtlichen Realitäten nähern.

So wie in den 1920er Jahren filmische Rekonstruktionen des Habsburgerreiches oder germanischer Mythen mit Filmen einher gingen, die das Ende des Ersten Weltkriegs in eine erinnerungskulturelle Perspektive rücken wollten, so lösten sich in den 1950er Jahren Filmemacher in Österreich und Deutschland aus der unmittelbaren Nachkriegs-Filmpolitik und suchten nach cineastischen Bewältigungsstrategien für das verheerende Kriegsende und für die Bewahrung verteidigungswerter Identitäten.²³ Die damals so bezeichneten kriegs- und sozialkritischen Problemfilme einerseits und die bunte Vielfalt aus Alpen- und Schwarzwald-Heimatfilmen waren die Antwort. Mit der teilweisen Enttabuisierung der Geschichtsdiskurse seit den 1960er Jahren kann man von rezeptiven Wellen sprechen, als wichtigste die Hitlerwelle, die von vielen Kritikern in den 1970er Jahren konstatiert wurde und zu etlichen Spielfilmen in Deutschland, den USA und Großbritannien führte. Nach der hollywoodesken Definition: *A Girl and a Gun is a Film* kann man für diese Filmwelle sagen: *Ein Bunker, ein Irrer und eine Frau ist ein Film*.

Seit den 1980er Jahren verschieben sich zunehmend Sachkenntnis und verschriftlichte Geschichtsmythen zugunsten medial und cineastisch geprägter Mythen und dem nur noch dazu notwendigen Hilfswissen. Die Inhalte mögen im Grundsätzlichen nicht sehr unterschiedlich sein, doch die Repräsentation und Perzeption erreicht ein breiteres Publikum, das Inhalte und Bedeutungen nur rudimentär wahrnimmt, weil es sich an der Oberfläche der schon durch die Vielfalt der Bilder faszinierenden Darstellungen unterhaltend befriedigen kann. Die Geschichtsinhalte unterliegen einer Reduktion, in der Differenzierung immer weniger gefragt ist, da diese durch Publikumsumfragen, Einschaltquoten und die Auffassungen der Regisseure und Produzenten, welches Dialog- und Handlungsniveau vom Zuschauer noch verstanden werden kann, geprägt ist.

Hinzu kommt der andauernde Starkult, der sich im *Casting*, in den Besetzungslisten, ausdrückt und als Darsteller prominenter Massenverbrecher auch prominente Massenstars des Kinopanoptikums verlangt. Bedingt durch Generationswechsel und elementare Schwächen des Bildungssystems, das die Bilder der Vergangenheit für nachwachsende Generationen ins Skurrile, Pathetische, Unwirkliche, Mythische, Unwesentliche oder Beliebige verschieben kann, entsteht ein Konglomerat aus historischen Versatzstücken, eine Fragmentierung des Geschichtsbewusstseins. Hinzu kommen Veränderungen in der visuellen Kultur, die durch Digitalisierungen, die Finanzstrategien internationaler Konzerne und echte oder konstruierte geschichtliche Stoffe und Motive geprägt sind. Das entspricht aber auch den Veränderungen in der Erinnerungskultur, nämlich einem wachsenden Durst nach schlichten, all-



Aus: Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma*,
ECM Records, 1999

gemeinverständlichen Narrativen, die geschichtliche Komplexitäten auf einen einfachen visuellen Nenner bringen. Dialektisch-analytische Geschichtsrepräsentation ringt mit dem populären Typus einer linearen Geschichts- oder besser Geschichten-Erzählung. Relevant ist hierbei die in vielen Filmen und Fernsehproduktionen zu beobachtende Tendenz, auf verquere Art und Weise an die Fragestellungen der Sozialgeschichte, der Biografieforschung und der Oral History anzuknüpfen. Zwar ist gegen eine Popularisierung wissenschaftlicher Arbeiten der vergangenen Jahrzehnte nichts einzuwenden, doch aufgrund der weitgehenden Trennung von Filmproduktion und wissenschaftlicher Forschung werden wissenschaftliche Erkenntnisse oft verflacht, *journalisiert* oder ideologisiert.

Das trifft auch auf den Film *Der Untergang* zu, der aber keine Einzelercheinung ist. Für den ORF wurde ein weiterer Hitler-Film produziert, Titel: *Speer und er*, wobei er, spricht Hitler, vom gebürtigen Innsbrucker und beliebten Fernsehdarsteller Tobias Moretti verkörpert wird. Was Bruno Ganz in Berlin inkarniert, soll Moretti in Wien auf die Leinwand bringen. Die Hitler-Rolle im Film könnte damit genauso erstrebenswert werden wie Hamlet auf dem Theater. Doch bezieht die NS-Welle ihre Zugkraft nicht allein aus Hitler und Eva Braun. Der Film *Napola* (D 2004, R Dennis Gansel) über eine der NS-Eliteschulen zeigt, dass auch ein Napola-Schüler so sauber bleiben kann wie es weiland der Nachkriegsmythos von der »sauberen Wehrmacht« suggerierte. Aber auch Volker Schlöndorff zeigt in *Der neunte Tag*, wie es um den Alltag im Konzentrationslager bestellt ist und was man nicht tun sollte, wenn man als inhaftierter Priester Ausgang hat. Gleichzeitig lief im Fernsehen eine Dokumentar-Serie über Karrieren in der Gestapo. Damit sei der Aufzählung der filmischen NS-Welle zu Beginn des 21. Jahrhunderts erst einmal Genüge getan.

Die mitgeteilten Erinnerungen der Zeitzeugen wurden in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend durch die Archive der kulturellen Erinnerung abgelöst, und diese können heute wiederum als visueller Supermarkt der imaginierten, der konstruierten und medialisierten Erinnerung dienen. Können, müssen aber nicht, da gleichzeitig auch andere Filme entstehen, die sich dieser Tendenz einer verharmlosenden Nostalgisierung und A-Historisierung widersetzen. *Babij Jar* (D, Belarus 2003, R Jeff Kanew, B Arthur Brauner), *Der Fall Furtwängler* (F, D, Ö, UK 2001, R Istvan Szabo), *Der Stellvertreter* (F, D 2003) von Gosta Gavras, sind Filme, die es sich nicht leicht machen und folglich auch meist nur kurz in den Kinos laufen.

Der Bunker der Reichskanzlei im Film: ein Vergleich

Die Beschäftigung mit den letzten Tagen im Bunker der Reichskanzlei begann 1945 in den Wochenschauen, erstaunlicherweise aber ziemlich spät. Erst am 2. August

1945 zeigt die amerikanische Universal Wochenschau die Ruinen der Reichskanzlei, den ausgebrannten Bunker und deutet an, wo die verkohlten Leichen von Hitler und Eva Braun gefunden worden waren. Am 9. August zeigte *Newsreel* die Wirkung der Atombombe, der Bunker war keine Meldung mehr wert.²⁴ Die sowjetischen Wochenschauen gaben dem Bunker mehr Raum und zeigten einen riesigen zerbrochenen Globus und die verkohlten Leichen von Hitler und Goebbels.²⁵ Fast alle dieser *Newsreel*-Materialien bilden in den folgenden Jahrzehnten Rohmaterial für zahlreiche Spiel- und Dokumentarfilme.

Der nach wie vor bemerkenswerteste Film hierzu ist die österreichische Produktion *Der letzte Akt* von Georg Wilhelm Pabst aus dem Jahr 1955. Pabst wollte bereits 1948 einen derartigen Film produzieren, doch erst 1954 erhält er eine Zusage von der Wiener *Cosmopol Film*, die in diesem Jahr bereits Helmut Käutners *Die letzte Brücke* produzierte.²⁶ Inzwischen hatte der amerikanische Untersuchungsrichter, der die noch vorhandene Belegschaft des Führerbunkers verhört hatte, seinen Bericht veröffentlicht, der 1950 auch auf Deutsch erschien.²⁷ Erich Maria Remarque schrieb, darauf aufbauend, eine Filmnovelle und der Schriftsteller Fritz Habeck verfasste das Drehbuch. Oskar Werner spielte die erfundene Rolle eines jungen Deutschen, der sein Gewissen wiederfindet. In Deutschland hatte dieser Film keinen Erfolg, doch wurde er in den USA »zum bis dahin erfolgreichsten deutschsprachigen Nachkriegs-film«.²⁸ 50 Jahre später, 2005, wird der deutsche *Untergang* Oscar-Kandidat.

Im Film stellt Pabst unter anderem eine Szene im Bunker der Reichskanzlei nach, ein kurzes Gespräch von Himmler und Bormann, in dem der Bezug zur Massenvernichtung und den Todesmärschen hergestellt wird, eine Dimension, die in der deutschen Verfilmung von 2004 (*Der Untergang*) fehlt. In einer weiteren Szene verweist Pabst auf die preußische Mythologie im Bunker: er zeigt das Bild Friedrich des Großen angesichts des Zusammenbruchs der Fronten, womit für die Zuschauer von 1955 auch ein Bezug zu den patriotischen *Fridericus Rex* Filmen aus den Jahren vor 1945 hergestellt wird. In Pabsts Film ist der Bunker der Reichskanzlei, ganz anders als später im *Untergang*, jener Ort, an dem die Fronten, die Niederlagen, das Sterben der Soldaten und der Zivilbevölkerung entschieden wurden und daher auch in den letzten Stunden rhetorisch und bildlich präsent sind. Hier geht es nicht allein um Hitlers Wahn oder um schauspielerischen Personenkult, sondern um den Wahnwitz der politischen und militärischen Führung des NS-Reiches, nicht um hübsche Sekretärinnen, sondern um die Niederlage des Weltanschauungskrieges, und um die Verantwortung auch der kommenden Generationen.

Von der Zeit- und Materiallage befindet sich der Film dicht am Ereignis; denn die Beteiligten, Zeitzegen, Täter, Opfer und Sieger können noch mit ihren Erinnerungen einbezogen werden. Die Vernichtungspolitik wird nicht ausgeklammert, Anspielungen, verbale und visuelle Konnotationen, die in der Imagination des Zu-

schauers vervollständigt werden können und dessen inneren Nerv treffen, beziehen sich auf die gesellschaftlichen und ideologischen Verhältnisse Nazi-Deutschlands. Der Film ist auch repräsentativ für Österreich, da Pabst österreichische und deutsche Akzente deutlich hörbar werden lässt. Die Körpersprache entspricht der NS-Vorstellung vom deutschen Mann und zackigen Offizier, Frisuren und Kleider entsprechen den 1940er Jahren. Die Frauenrollen sind nicht geschmacklos, sondern eng an der Überlieferung. Doch versucht der Film nicht, einen dokumentarischen Authentizismus vorzuspielen, sondern er nutzt stilistische Elemente des *Film Noir* und des deutschen Expressionismus genauso wie – als moralische Instanz – die von Oskar Werner verkörperte Figur eines sein Verantwortungsbewusstsein wieder findenden Wehrmachtsoffiziers, dessen Vermächtnis an die junge Generation am Ende des Films lautet: »Sag niemals – Jawohl!«

1973, um nur ein Beispiel von vielen anzuführen, versuchen sich englische Filmmacher und Alec Guinness als Hitler in einer Fernsehadaptation mit Dokumentarbildern und der Handlung in Farbe am Stoff, *Hitler the last ten Days* (GB 1973, R. E. de Concini). Selten war ein höflicherer und britischerer Hitler zu sehen als in der Darstellung von Alec Guinness. Die Damen sind allesamt bunt angezogen und tragen Frisuren, die auf einen größeren Frisörsalon im Bunker schließen lassen.

Zwanzig Jahre nach Pabst, als Joachim C. Fest mit seinem Buch und Film, *Hitler. Eine Karriere* (D 1976) die Hitlerwelle der 1970er Jahre einleitet, ist die in *Der Letzte Akt* gegebene dokumentarische Nähe nicht mehr gegeben. Nun überlagert die Interpretation von Texten und Bildikonen die Interpretation des Geschehens. Das auf Lebenserfahrung aufbauende Allgemeinwissen über den Nationalsozialismus weicht den konsensuell herbeizitierten Texten, die der offiziellen Geschichtsschreibung an den Universitäten entlehnt sind, wobei tunlichst vermieden wird, auf Dokumente, die, zum Beispiel, in der DDR publiziert werden, Bezug zu nehmen. Die Rezeption der nationalsozialistischen Erinnerung, nicht der Vergangenheit, denn die ist nur ethisch, moralisch vorhanden, ist Teil des Kalten Krieges geworden, wovon sie sich bis heute nicht wirklich erholt hat.

Fests Film ist eine wüste und willkürliche Collage von Dokumentarmaterialien, deren Zuordnung nicht der Chronologie entspricht, sondern einer psychohistorischen Darstellung von Hitlers Karriere. Andere historische Kräfte als die dumpfen Gefühle des Volkes, die in den Hitlerkult münden, und als das Charisma eines Einzelnen gibt es hier nicht. Fests Geschichtsbild monumentalisiert einen Nero des 20. Jahrhunderts, was immer dann, wenn die Bilder nichts richtig Grandioses hergeben, durch pathetisch-romantische Filmmusik erzeugt wird. Bereits 1978 wurde in einem Sammelband Fests Bild des Nationalsozialismus von Volker Ullrich als »gereinigter Faschismus« bezeichnet.²⁹ Man könnte den Film einfach vergessen, wäre er nicht eine der Grundlagen für den *Untergang*. Fest selbst sieht in dem neuen Film eine

späte Lobeshymne auf seinen Film von 1976 und hat auch gleich an der Produktion eines Hörbuchs mitgewirkt, das diese Geschichtsverschiebung nun auch in diesem neuen Medium weiter popularisieren soll. Warum ist das zu betonen? Weil die filmische Darstellung der NS-Geschichte im Jahr 2004 über die Jahrzehnte geschichtswissenschaftlicher Debatten über die Einzigartigkeit des Vernichtungskrieges und die Verbrechen der Wehrmacht hinwegsieht, sich zugleich aber ständig als letzte historische Instanz auf Joachim Fest beruft. In der historischen Filmanalyse geht es folglich auch um thematische Kontinuitäten, mentalitätsbedingte Remakes und konjunkturelle Investitionen.

Die Filme *Der Untergang* und *Napola* wurden von ein und demselben Konsortium mit Hilfe öffentlicher Finanzierungen auf den internationalen Markt gebracht, wobei vor allem die deutschen Goethe-Institute die Auslandspromotion tragen. Mit dem Film *Napola* wird die Struktur des Verbrechens individualisiert: In jedem Täter schlummert nun ein Opfer, was mit den Buchpublikationen und medialen Bezügen auf die Bombenangriffe auf deutsche Städte, insbesondere Dresden, in den vergangenen Jahren bereits zu einem »Umbau der Erinnerungskultur«, wie es der Historiker Johannes Heer nennt, geführt hat.³⁰

1976 produziert einer der problematisch herausragenden Inszenierungsspezialisten für epochale deutsche Ereignisse und Personen das Gesamtkunstwerk Adolf. Hans-Jürgen Syberberg, umstritten wegen seiner *Parzifal*, *Karl May* und *Winifred Wagner* Filme, liefert 1976 einen Hitler-Film als deutsches Gesamtkunstwerk und kulturkritische Montage. Das mehrstündige Werk *Hitler. Ein Film aus Deutschland* psychologisiert den Nationalsozialismus, zielt ständig auf das Menschliche in Hitler und visualisiert die Erotisierung von Macht und Herrschaft. Der Film bildet einen fundamentalen kulturellen Steinbruch, aus dem sich folgende Filme bedienen. In einem Rückblick schreibt die *Süddeutsche Zeitung* am 17. Mai 1980 darüber, »wie in den 70er Jahren das Führerbild restauriert wurde« und von »Hitler-Veredelung«. Doch das Entscheidende ist nicht diese oder jene Kritik, sondern die Tatsache, dass der engagierte Produzent von Syberbergs Film, Bernd Eichinger, 2004 Produzent und eigentlicher Co-Regisseur des Films *Der Untergang* ist. Doch, um unliebsame öffentliche Debatten über Syberberg und den neuen Hitler-Film zu vermeiden, da Syberberg zwischenzeitlich mit primitiv-antisemitischer Kulturkritik an die Öffentlichkeit getreten ist, wird der Bezug zu den 1970ern nur zu Joachim C. Fests Hitler-Biographie und Film hergestellt, doch nicht zu Syberbergs Film.

Gegenwärtig überlagert in den NS-Filmen die ahistorische Historisierung die notwendige Kontextualisierung. Kulissen, Kostüme, Uniformen und ein Teil der Dialoge scheinen zu stimmen, und doch stimmt nichts mehr. Als ob es Jahrzehnte geschichtswissenschaftlicher Debatten nicht gegeben hätte. Die deutschsprachigen Medien verrissen den Film *Der Untergang*, die deutschen Politiker von Schröder bis

Kohl lobten ihn, denn so sei es gewesen. Offen ist, ob sich das Publikum der gebildeten Filmkritik anschließen wird. In Wien lief der Film über Wochen.

Den Film kulturhistorisch zu positionieren bedeutet, sich auf die filmhistorische Kontinuität zu beziehen und auf Diskursdifferenzen. Letzteres wird deutlich angesichts der Veränderung des öffentlichen Bildes der Wehrmacht, welche die Ausstellungen über die Verbrechen der Wehrmacht und die folgenden Debatten anstrebten. Der Film *Der Untergang* akzentuiert ein Wehrmachtswild mit einem unfähigen Haufen von Schwächlingen, Opfer ihrer Feigheit und Dummheit. Der einzige verbale Opponent im Bunker ist ein SS-Mann, der hier identitätsheischend heroisiert wird. In Pabsts Film war es noch ein junger zweifelnder Frontoffizier der Wehrmacht. Erneut wird Geschichte hier pathologisiert. Eigentlich waren alle irgendwie gegen Hitler. Speer wird als zweifelnder Beauvivant, als attraktiver Antiheld geschildert, natürlich kommen auch Hitlerjungen zur Besinnung, und einer führt die mit Helm und Löckchen modisch für den Nachkrieg germanisierte Führersekretärin durch die Schlussmetapher, vorbei natürlich an nach unschuldigen deutschen Fräuleins gierenden wodkaeligen Rotarmisten. Dieses Bild lehnt sich an Schlöndorffs Film *Der Unhold* (D, F 1996) an, in dessen Schlussesequenz ein wundersam auftauchendes jüdisches Kind, *Judeus ex machina*, den Unhold durch die kämpfenden russischen Soldaten und Panzer, durch Feuer und Wasser ins lichte Morgenrot führt. Auch in *Der Untergang* geht die Sonne auf und schimmert morgenrötig im Schopf des edlen, nun zur kathartischen Besinnung gekommenen Hitlerjungen – Erlösung durch die Kinder von SA und SS, durch Napola-Schüler. Derartige Filme, ihre Narrative und ihre Ästhetik, ihre filmhistorischen und aktuellen Bezüge deuten an, dass sich in der gegenwärtigen NS-Welle der Fokus von der Wehrmachtswild- auf die Hitlerjugend-Generation verschiebt. Dies wiederum hat viel mit dem deutschsprachigen Spielfilm unter dem NS-Regime zu tun, dessen propagandistische Geschichtswenden 1933 mit dem Film *Hitlerjunge Quex* (D 1933, R Hans Steinhoff) begannen.³¹

Der Film *Der Untergang* ist aber auch deshalb von Belang, weil er eine fragwürdige Anwendung der Alltagsgeschichte und der Oral History in einem vergleichsweise die Epoche abschließenden *Bio-Pic*, Biography Picture, darstellt. Die gewählte Perspektive ist eine Innenperspektive. Das mit schriftlichen, zum Teil autobiografischen Quellen und historischen Darstellungen, insbesondere von Fest und Syberberg, gegründete Filmwerk nimmt die Perspektive von Hitlers Sekretärin ein. Die ist natürlich herzallerliebste anzusehen. Mit naivem Augenaufschlag, ständig körperlich vermitteltem Mitgefühl und dem ach so weiblichen Instinkt für Schwächen und Größen des männlichen Geschlechts in ihrer Umgebung ermöglicht sie den ZuschauerInnen verhaltene Identifikation selbst mit einer Person aus der engeren Entourage Adolf Hitlers. Die Wahl dieser weiblichen Innenperspektive durch Produzent Eichinger und Regisseur Hirschbiegel ist das Entscheidende an diesem Film,

nicht Bruno Ganz' Missverständnis seiner Rolle, nicht der konkrete Verlauf des Desasters oder die fehlende Reflexion dessen, was außerhalb des Bunkers geschieht, wie dort gestorben wird, und nicht nur in Berlin.

Der Film wird mit Originalton aus den Interviews mit Hitlers Sekretärin gerahmt. In den kurzen Sätzen mit Bild der sprechenden wirklichen Sekretärin in hohem Alter (zitiert aus dem Dokumentarfilm von André Heller), wird diese Innenperspektive zu einer historischen Perspektive, indem die kleine Frau die großen Männer erst bewunderte und dann Jahrzehnte später sich bemüht zu verstehen, was sie eigentlich getan oder nicht getan hat. Dass dies trotz aller Vernehmungen und Konfrontationen vor und nach dem 8. Mai erst ein halbes Jahrhundert später erfolgt, wird meist nicht thematisiert. Doch die Erinnerung ist eine Deckerinnerung, denn alles befindet sich wiederum hinter dem Nebelvorhang. Selbst im Bunker war offensichtlich nichts vom Vernichtungskrieg bekannt, und die Judenvernichtung wird nur an einer Stelle beiläufig und nur von Hitler erwähnt. Die Produzenten haben dies offenbar nach Fertigstellung des Films bemerkt und erwähnen im Abspannflugs, dass *auch* sechs Millionen Juden umgebracht wurden.

Solch peinlicher Selbstrechtfertigung ist der Film *Der Letzte Akt* weit überlegen, in dem die Todesmärsche an einer zentralen Stelle des Films, aber auch die Ermordung von Berliner Zivilisten auf Anordnung des Bunkers durch die Flutung der Untergrundbahnanlagen, die zum Schutzbunker und Lazarett geworden waren, zur Sprache kommen. Wim Wenders betonte in seiner Kritik, dass *Der Untergang* an den zwei zentralen Fragen eines historischen Films gescheitert sei: Wie und aus welcher Sicht erzählt wird. Wenders nimmt als Beispiel das Sterben im Film und weist daraufhin, dass ausgerechnet Hitlers und Goebbels Tod nicht gezeigt wird, und somit gerade sie zu mythischen Figuren werden können. Der Film, schreibt Wenders, »hat vor allem keine Meinung, vor allem nicht vom Faschismus oder von Hitler. Er überlässt den Zuschauern die Haltung, die er selbst nicht hat oder höchstens vertauscht.«³² Und genau dies charakterisiert die gegenwärtige NS-Welle.

Film als Medium der Moderne

Die inhaltliche Bandbreite geschichtsorientierter Filme ist nicht auf ein Genre festgelegt. Sie reicht von apologetischer Lobpreisung der Protagonisten bis zur offenen und subversiven Kulturkritik. Dass ein Film *Mainstream* ist, besagt heute nicht mehr allzu viel. Den Filmschaffenden war die Trennung von hoher und populärer Kultur nie geheuer. Schließlich entwickelte sich der Film als das Medium der Massengesellschaft um 1900 zur Unterhaltung jener, die weder den Preis für die Oper bezahlen, noch die entsprechende Abendkleidung aufbringen konnten, dennoch aber die

Volksooper, die virtuellen und realen Helden – wie vor allem bis 1919 den Wiener und Berliner Hof – auf der Leinwand sehen wollten. Die Entwicklung der Kristallpaläste, des Kinoglanzes in den 1910er und 1920er Jahren, die Siegfried Kracauer anschaulich beschrieb, wiederholt sich heute in den Megakomplexen, begleitet von einer cineastischen und filmsprachlichen Vielschichtigkeit, die auf jeden Fall eins beweist: Der Film als das Medium der Moderne hat endgültig die literarische Imagination vom ersten Platz verdrängt.

Filmhistorisch gesprochen ist das 19. Jahrhundert zu Ende. Film und Moderne sind nicht mehr zu trennen, die visuelle Imagination des Mediums Film löst sich von der literarischen Imagination, indem sie diese integriert und, wie die immens zunehmende Zahl von Filmromanen zeigt, unter dem Primat oder Buchcover mit den Heldinnen und Helden oder Schlüsselszenen des Films, den Leser als potentiellen Filmbesucher anspricht. Film und Buch sind jeweils *product-placement* des anderen – ergänzt um das Hörbuch, in dem sich der literarische Text, die Bilder und die Stimmen des Films zusammenfinden, und erweitert um die CD mit dem Soundtrack, sofern es denn einen gibt, der marktgängig ist, sei es die europäische Klassik oder die populäre Musik seit den 1920er Jahren.

Eine historisierende oder einfach historisch kontextualisierende Herangehensweise an das Cinéma steht nicht unter theoretischem Zwang, alle paar Jahre Paradigmenwechsel oder Wenden zu definieren, die dann vom *linguistic turn* über den *iconic turn*, den *visual turn*, zum *digital turn* führen. Vielmehr kommt es darauf an, Bild und Bildergeschichte, Film und Kino als diskursiven Gegenstand zu verhandeln.³³ Die *turns* können uns im Film nach Korea und nach Brasilien führen, zur *New Jersey Turn-Pike* – wie in dem selbstreferentiellen Spielfilm *Being John Malkowitch* (USA 1999, R Spike Jonze) – oder zum *Nordrand* (Ö 1998, R Barbara Albert) oder nach *Antares* (Ö 2005, R Götz Spielmann), also überall hin, wo Film, wo Kino stattfindet, das sich auf jene Realitäten bezieht, in denen Menschen leben.³⁴ Fragestellungen, die sich daraus ergeben, verlangen von der historischen Filmanalyse nicht nach Belegen für Theorien zu suchen, sondern möglichst viel Material zu berücksichtigen, eine Tiefenanalyse der Filme in geschichtlicher und vergleichender Perspektive vorzunehmen, die weitergehende konzeptionelle und theoretische Überlegungen ermöglicht.³⁵

Der historische Film ist dann von Bedeutung, wie Jean-Luc Godard immer wieder betont, wenn er einen dokumentarischen Kern hat. Das heißt nicht, dass er dokumentarisch um eine ohnehin nie auf die Leinwand zu bannende Authentizität des dargestellten Historischen ringt, sondern dass er die dem Medium entsprechende Fiktion optimal und vielschichtig um einen historischen Kern realisiert. Authentisch ist Film dann insofern, als es kein Original, sondern nur, worauf Walter Benjamin ja bereits vor Jahrzehnten hinwies,³⁶ unendlich reproduzierbare Originale gibt.



**CINÉMA
HISTOIRE
(S)**



Aus: Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma*,
ECM Records, 1999

Der boomende DVD-Markt beweist das anschaulich, genauso wie der in die Millionen Kopien gehende internationale Ausverkauf von Videokassetten mit Spiel- und Dokumentarfilmen. Film, DVD, Varianten der digitalisierten Restaurierung von Filmen, die man längst verloren glaubte, Filmbibliotheken im Internet beweisen die Dynamik der Filmgeschichte(n).

In ihren wundervollen Filmessays schreibt Ilse Aichinger in der Einleitung zum *Journal des Verschwindens*: »Ich mache den Ermordeten ihr Verschwinden nur stümperhaft nach: ich gehe ins Kino.«³⁷ Die bewegten Bilder leuchten auf, ziehen uns in die Leinwandrealität, verschwinden, lassen uns zurück – aber oft emotional und intellektuell, körperlich und geistig bewegt. Und bei aller Frage nach Geschichte, Geschichtserinnerung und Geschichtsbewusstsein sollte eines nie vergessen werden: Filme sind vor allem ästhetische Repräsentationen unserer Welt und damit vor allem unserer Geschichte(n). Filme sind gleichermaßen Inhalt, Form, Struktur, geschichtsreflektierend und geschichtsbildend – eben das wichtigste Medium der Moderne: »Meiner Ansicht nach finden wir in den Filmen das Schauspiel der Geschichte, die nahezu lebendige Geschichte. Mit einem Wort. Das ist es, was Kino macht – es ist ein lebendiges Bild vom Ablauf der Geschichte und von der Zeit der Geschichte.«³⁸

Anmerkungen

- 1 Folgend werden nach dem Filmtitel das Produktionsland und -jahr (z. B. Ö, D, F, USA) die Regie (R) und in besonderen Fällen das Drehbuch (B) angegeben.
- 2 Vgl. Eberhard Fechner, *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe*, 7. Auflage, München 1998.
- 3 Jürgen Kasten u. Armin Loacker, Hg., Richard Oswald. *Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung*, Wien 2005.
- 4 Vgl. Helmut Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, Göttingen 1998; Thomas J. Saunders, *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*, Berkeley 1994.
- 5 David Vasse u. Catherine Breillat, *Un cinéma du rite et de la transgression*, Paris 2004.
- 6 Es reicht daher heute auch nicht mehr aus, sich einzig auf Klassiker der filmhistorischen Gilde wie Marc Ferro oder Peter Sorlin, den frühen Siegfried Kracauer, Bela Balasz, S. M. Eisenstein, Rudolf Arnheim, André Bazin, Chr. Metz, Paul Monaco und andere zu stützen, so wichtig es auch ist, diese immer wieder heranziehen und mit Vergnügen zu lesen. Die Publikation der frühen Schriften von Siegfried Kracauer ist in dieser Hinsicht eine film- und filmtheorie-historische Fundgrube. Über 100 Jahre Filmentwicklung von der Genrereformierung bis zur Genreauflösung, von Technologierevolution zu Technologierevolution, von Theorie zu Theorie haben auch zu einer immensen Zahl von historischen Filmpublikationen und von Websites geführt, die nützliche Hilfsquellen darstellen. Vgl. z. B. Helmut H. Diederichs, *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt am Main 2004; Hans-Michael Bock u. Wolfgang Jacobsen, Hg., *Recherche: Film, Quellen und Methoden der Filmforschung*, München 1997.
- 7 Theodor W. Adorno, »Der historische Film« (1940), in: *Kino*, Frankfurt am Main 1974, 44.
- 8 Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, London 1995, 4 f. (Übersetzung vom Verfasser).
- 9 Robert Brent Toplin, *Reel History. In Defense of Hollywood*, Lawrence 2002, 7.
- 10 Vgl. Die detaillierte Beschreibung der historischen Bezüge und Forschungsgrundlagen in Griffiths Film: William M. Drew, D.W. Griffith's *Intolerance. It's Genesis and it's Vision*, Jefferson 1986.

- 11 Youssef Ishaghpour, *Historicité du cinéma*, Paris 2004, 9 f.
- 12 Vgl. Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, Paris 1999, 221 ff.
- 13 Adorno, *Film*, wie Anm. 7, 45.
- 14 Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*, Paris 1953; der gleichnamige Spielfilm von Francois Truffaut 1961.
- 15 Vgl. Monika Bernold, *Fernsehen ist gestern. Medienhistorische Transformationen und televisuelles Dabeisein nach 1945*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 12 (2001) 1, 8 ff.
- 16 Marguerite de Valois, *Mémoires et discours*, Saint-Étienne 2004.
- 17 Natalie Zemon Davis, *Slaves on Screen*, Cambridge 2000, 135.
- 18 Ebd., 5.
- 19 Ebd., 136.
- 20 Ebd., 136.
- 21 Zur Zeit-im-Film-Thematik vgl. u. a. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Frankfurt am Main 1991, insbesondere Kap. 4, 95 ff.
- 22 Einmalig in dieser Hinsicht sind die Filmrestaurierungen und Begleitpublikationen des Filmarchiv Austria in Wien, während das Murnau Archiv und das Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin sich vor allem auf die Konservierung und Restaurierung von Filmen konzentrieren.
- 23 Vgl. Elisabeth Büttner u. Christian Dewald, *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*, Wien 1997; Ruth Beckermann u. Christa Blümlinger, Hg., *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*, Wien 1996.
- 24 K. R. M. Short, *American Newsreels and the Collapse of Nazi Germany*, in: K. R. M. Short u. Stephan Dolezel, Hg., *Hitler's Fall and the Newsreel Witness*, London 1988, 13 f.
- 25 Sergei Drobashenko, *Soviet Film Chronicles and the Fall of Nazi Germany*, in: ebd., 51.
- 26 Büttner u. Dewald, *Anschluß*, wie Anm. 22, 131.
- 27 Michael M. Musmanno, *In zehn Tagen kommt der Tod. Authentische Darstellung der dramatischen Ereignisse der letzten Wochen im Führerbunker der Reichskanzlei*, München 1950.
- 28 Wolfgang Jacobsen, Hg., *G. W. Pabst*, Berlin 1997, 280.
- 29 Volker Ullrich in: Jörg Berlin, Dierk Joachim, Bernhard Keller, Volker Ullrich, Hg., *Was verschweigt Fest? Analysen und Dokumente zum Hitler-Film von J. C. Fest*, Köln 1978, 44 f.
- 30 Vgl. Johannes Heer, *Vom Verschwinden der Täter*, Berlin 2004.
- 31 Vgl. Frank Stern, *Tanz auf dem Vulkan. Das Kino Nazi-Deutschlands in der heutigen Filmkultur*, in: Jan Distelmeyer (Red.), *Tonfilmfrieden/ Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*, München 2003, 9 ff.
- 32 *Die Zeit*, 21.10.2004.
- 33 Vgl. Jessica Evans u. Stuart Hall, Hg., *Visual Culture: The Reader*, London 1999; Christa Maar u. Hubert Burda, Hg., *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004; Hans Belting u. Dietmar Kamper, Hg., *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000.
- 34 Vgl. Frieda Grafe, *Film / Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt*, Berlin 2004.
- 35 Insbesondere David Bordwell hat zu Problemen des Verhältnisses von Theorie und empirischer Filmforschung publiziert, vgl. David Bordwell u. Noel Carroll, Hg., *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison 1996; ders. *Postmoderne und Filmkritik: Bemerkungen zu einigen endemischen Schwierigkeiten*, in: Andreas Rost u. Mike Sandbothe, Hg., *Die Filmgespenster der Postmoderne*, München 1998, 29 ff.; ders. *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*, Frankfurt am Main 2001.
- 36 Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt am Main 1961, 148 ff.
- 37 Ilse Aichinger, *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Frankfurt am Main 2001, 71.
- 38 Jean-Luc Godard im Gespräch mit Youssef Ishaghpour, *Geschichte(n) des Films. Archäologie des Kinos, Erinnerung des Jahrhunderts*, in: *Lettre* 60 (2001), 66.