

DANKE AN

meine Mutter Andrea und meinen Vater Peter für die liebevolle emotionale und praktische Unterstützung über die Jahre meines Studiums hinweg bis zu dessen Fertigstellung. Danke auch für die intensive Gestaltung meines gesamten Bildungsweges, euch habe ich zu verdanken, dass mir meine Neugier erhalten geblieben ist. Danke an meine Schwester Flora und meine Oma Heidi, die mir tatkräftig unter die Arme gegriffen haben und ohne deren Unterstützung ich noch lange nicht zu einem Abschluss gekommen wäre. Danke an meinen kleinen Bruder Oscar, der mir dringend notwendige Freiräume ermöglicht hat. Und Dank auch an meine Tante Margot, meinen Onkel Elmar, meinen Bruder David und meine kleine Schwester Ida.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Univ.- Prof. Dr. Christian Schulte, für seine Ermutigung und sein Vertrauen.

Widmung

Ich widme diese Arbeit meinen beiden Kindern Mattis und Nino, auf dass ihnen die Neugier auf die Welt erhalten bleibt und in ihnen die Lust erwächst sie aus unterschiedlichsten Blickwinkeln zu erfahren.

INHALT

I.	EINLEITUNG	S.1
II.	DOKUMENTARFILM IN ÖSTERREICH	
II.1.	Die Rolle des Genres innerhalb der österreichischen Filmwirtschaft	S. 5
II.2.	Historische Tradition des Dokumentarfilms in Österreich	S. 9
II.3.	Entwicklung des österreichischen Dokumentarfilms seit 2000	S. 12
II.4.	Österreichische Filmemacherinnen und der Dokumentarfilm	S. 16
III.	DOKUMENTARFILMTHEORIEN	
III.1.	Problematiken des postmodernen Dokumentarfilms: Gradwanderung zwischen Fakt und Fiktion und die Suche nach der „Wahrheit“	S. 23
III.2.	Die soziale Funktion des Dokumentarfilms	S. 31
III.3.	Das filmische Bild	S. 42

IV. GESCHICHTE UND DOKUMENTATION /DOKUMENTARFILM

- IV.1. Wahrnehmung der Geschichte und kulturelle Prägung durch das herrschende Geschichtsbild / Blick auf eine weibliche Geschichte S. 47
- IV.2. Der postmoderne Dokumentarfilm und Geschichtswahrnehmung S. 53
- IV.3. Oral History / Walter Benjamins Konzept vom Lumpensammler S. 61
- IV.4. Geschichte(n)erzählen als neue Form der Historiographie S. 69
- IV.5. Möglichkeiten der Geschichtsvermittlung / -erzählung im Dokumentarfilm S. 72

V. GESCHLECHTERDEMOKRATISCHER ZUGANG ZUR GESCHICHTE IM DOKUMENTARFILM

- V.1. Die Bedeutung des Geschlechts auf unsere Geschichtswahrnehmung und die Suche nach einem geschlechterdemokratischen, antihegemonialen und herrschaftskritischen Zugang zur Geschichte S. 79
- V.2. Der Dokumentarfilm als Erzählform einer geschlechterdemokratischen Geschichtsdarstellung S. 90

VI. RESÜMEE S. 104

BIBLIOGRAPHIE S. 106

ANHANG S. 113

I. EINLEITUNG

Es ist offensichtlich, dass die Erinnerung der Geschlechter durch die gesellschaftlichen Rollen, die Frauen und Männer einnehmen geprägt sind.¹ Dies ist nicht verwunderlich, der Wahrnehmung der Geschlechter und den daraus erwachsenen Gesellschaftsstrukturen liegt der jahrtausendealte Dualismus von weiblich und männlich, von Natur und Gesellschaft zugrunde.² „Geschlechtsidentität, Geschlechterdifferenz und Geschlechterverhältnisse wurden als Teil einer der Gesellschaft voraus und zugrunde liegenden Naturbasis und damit zugleich als menschlichem Zugriff und gesellschaftlichem Handeln entzogen betrachtet.“³ Erst die neuere feministische Theorie begann das Geschlecht als eine Kategorie der Gesellschaftsordnung zu betrachten und nicht mehr als von der Natur vorgegeben. Es wurde die historische Veränderbarkeit der Geschlechterverhältnisse postuliert.⁴ Dies ist insofern enorm wichtig, als dass damit gesellschaftliche Muster, deren Ausgangspunkt eben dieser Dualismus von Gesellschaft/Kultur und Natur ist verdeutlicht werden, die als solche veränderbar sind und nicht als naturgegeben akzeptiert werden müssen. Durch dieses Sichtbarmachen wird die Aufmerksamkeit auch darauf gerichtet, dass der Gegensatz von Männlichem und Weiblichem und der daraus entstehenden symbolischen Zuordnung von öffentlich/männlich und privat/weiblich aus diesem altüberliefertem Dualismus entsteht.⁵ „[...] Die Figur des Dualismus hat unmittelbar hierarchische und herrschaftliche Implikationen [...] Die Privilegierung der Oberseite und die Herabsetzung der Unterseite eines gegebenen Dualismus ist das sich durchhaltende, außerordentlich stabile Grundmuster jeglicher Dualismenbildung.“⁶ Darum ist

¹ Vgl. Silvie Van der Castele-Schweitzer, Danièle Volerman: Die mündlichen Quellen der Frauenforschung, S. 139.

² Vgl. Cornelia Klinger: Die Kategorie Geschlecht in der Dimension der Kultur, S. 4.

³ Cornelia Klinger: Die Kategorie Geschlecht in der Dimension der Kultur, S. 3.

⁴ Vgl. Cornelia Klinger: Die Kategorie Geschlecht in der Dimension der Kultur, S. 3.

⁵ Vgl. Cornelia Klinger: Die Kategorie Geschlecht in der Dimension der Kultur, S. 5.

⁶ Cornelia Klinger: Die Kategorie Geschlecht in der Dimension der Kultur, S. 5.

es so wichtig diese Dualismen zu durchbrechen und deutlich zu machen, dass diese symbolisch Ordnung veränderbar ist.

Die Arbeit beschäftigt sich mit der Bedeutung der Geschichtsdarstellung für die Gesellschaft und deren Auswirkungen auf gesellschaftliche Normen, vor allem in Bezug auf den Dualismus zwischen den Geschlechtern. Ich stelle die These auf, dass diese Denk- und Handlungsmuster durchbrochen und verändert werden können, durch eine neue Geschichtsauffassung und eine demokratisierendere Darstellung von Historie. Ich nähere mich verschiedenen Geschichtskonzeptionen von PhilosophInnen und TheoretikerInnen und entwickle auf deren Grundlage eine Argumentation für eine geschlechterdemokratischere, antihegemoniale und herrschaftskritischere Geschichtsdarstellung zu der auch ein neues, geschichtsvermittelndes Medium benötigt wird. Ich schlage den postmodernen Dokumentarfilm als geeignetes Medium dafür vor.

Ich beginne meine Arbeit mit einem Themenblock, in dem ich auf die Geschichte und Problematiken des österreichischen Dokumentarfilms eingehe. Ich stelle die Rolle des Genres und seine Entwicklung in Österreich vor. Weiters gehe ich auf die Situation der weiblichen Filmemacherinnen innerhalb der Filmwirtschaft und vor allem im Bereich Dokumentarfilm ein. Da ich im Laufe der Arbeit vor allem in der weiblich dominierten Methode der Oral History, Geschichte zu vermitteln und weiterzugeben, die Möglichkeit einer demokratischeren Geschichtsvermittlung sehe. Als weitere Konsequenz dieser These komme ich zu dem Schluss, dass dieser neue Weg der Geschichtsauffassung auch eines neuen Mediums bedarf. Ich nähere mich gegen Ende dieses Blocks dem Dokumentarfilm und gehe auf einige Problematiken des Genres ein, die vor allem mit der Geschichtsvermittlung zu tun haben.

Im zweiten Schwerpunktbereich der Arbeit widme ich mich der Verbindung Dokumentarfilm und Geschichte. Es geht um Geschichtswahrnehmung, kulturelle Prägung und gesellschaftliche Beeinflussung durch die Darstellung von Historie, sowie um verschiedene Geschichtskonzepte. Es wird nach einer

neuen Form der Geschichtsvermittlung gesucht, auf der Basis verschiedener Geschichtskonzepte und unterstützt durch ein neues Medium – den postmodernen Dokumentarfilm.

Der dritte Teil schließlich beinhaltet die zentrale Fragestellung und die zentrale These.

Die Fragestellung: „Wird unser Geschichtsverständnis von unserem Geschlecht beeinflusst?“ und in weiterer Folge die Fragen: „Was bedeutet dies für unsere Geschichtswahrnehmung?“ und „Wie könnte ein geschlechterdemokratischerer/ antihegemonialerer/ herrschaftskritischerer Zugang zur Geschichte aussehen?“ dominieren das erste Kapitel dieses Themenblocks. Das zweite Kapitel versucht sich dann an der Beantwortung dieser Fragen und der argumentativen Entwicklung der These, wie dieser Zugang aussehen könnte und welche Bedingungen dafür notwendig sind.

Ich schließe die Arbeit mit einem kurzen Resümee und einem vorsichtigen Blick in die Zukunft der Geschichtsdarstellung.

II. DOKUMENTARFILM IN ÖSTERREICH

II.1. Die Rolle des Genres innerhalb der österreichischen Filmwirtschaft

Seit dem ersten Versuch einer Genreeinteilung im Gesamtspektrum Film, spielt der Spielfilm dabei die Hauptrolle und der Dokumentarfilm die Nebenrolle. Geringere ZuseherInnenzahlen, weniger Budget, weniger theoretische Auseinandersetzung - insgesamt weniger Interesse. Der Diskurs über Dokumentarfilm wird in ExpertInnen- und CineastInnenkreise verbannt und findet nur selten die breitere Öffentlichkeit.

In Österreich wurden von 2004 – 2011 insgesamt 278 in Österreich produzierte Filme im Kino gezeigt. Davon waren 153 Spielfilme und 125 Dokumentarfilme. Damit ist der Dokumentarfilm in Österreich ein sehr ernstzunehmendes Genre, welches im Verhältnis zum Spielfilm eine nicht geringe Präsenz in der Filmlandschaft innehat.⁷ Im Gegensatz dazu konnte er jedoch in dieser Zeit im Durchschnitt nur etwa 8.500 ZuseherInnen pro Film verzeichnen, wohingegen der Spielfilm im Schnitt mit 22.928 RezipientInnen pro Film deutlich mehr Aufmerksamkeit bekommt.⁸

Dieser Zustand bewirkt natürlich, dass auch die Förderungen beim Dokumentarfilm entsprechend niedriger ausfallen als beim Spielfilm. So wurde zum Beispiel für 67 geförderte Filme 2011 insgesamt 30,2 Millionen Euro für Förderungen und Finanzierungen ausgegeben. Davon 28 Spielfilme und 49 Dokumentarfilme. Es wurden jedoch nur 5,7 Millionen Euro dem Dokumentarfilm zur Verfügung gestellt und 24,5 Millionen Euro dem Spielfilm. Im Kino gestartet sind schließlich 41 Filme, 28 Spielfilme und 13 Dokumentarfilme.⁹

⁷ Filmwirtschaftsbericht Österreich 2004-2011, „*Facts+figures*“, <http://www.filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/>, 03.02.2013.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

Die erste Filmvorführung in Österreich fand am 27. März 1896 in Wien statt.¹⁰ Es wurden ausschließlich dokumentarische-, keine Spiel- oder Unterhaltungsfilm gezeigt. Eineinhalb Jahre später zeigt Gottfried Findeis die ersten in Österreich produzierten Filme – das wird als der Beginn des Österreichischen Dokumentarfilms gesehen.¹¹ Wobei es sich noch nicht um abendfüllende Produktionen handelte, sondern um kurze dokumentarische Filme, ähnlich den Filmen der Brüder Lumière.

Die österreichische Filmwirtschaft war vor und nach dem ersten Weltkrieg stark von der ausländischen Filmwirtschaft geprägt. Durch den Kriegsbeginn und die damit verbundene Ausweisung ausländischer Firmen begann die österreichische Filmwirtschaft kurzfristig selbständig zu produzieren.¹² In den Jahren 1909 bis 1914 wurden 213 Wochenschauen und Dokumentarfilme in Österreich hergestellt, davon erhalten sind aber nur 7%.¹³ Bereits 1916 übernahmen die Deutschen die Produktion der Wochenschauen und damit auch den Einfluss auf die österreichische Filmpolitik.¹⁴

Nach dem Nationalsozialismus sollten Filme im allgemeinen, und die Nicht-fiktionalen Filme im speziellen zur Konstruktion des „neuen Österreichs“ beitragen. Ein Großteil dieser „Kulturfilme“¹⁵ waren für das Kino wenig geeignet und stark von Subventionen und Aufträgen abhängig.¹⁶ Da durch die beiden Kriege ein Verlust der kulturellen Identität und des kulturellen Potentials stattgefunden hatte - war nach 1945 eine kulturelle Reorientierung notwendig – ein Anknüpfen an eine Kultur vor den beiden Kriegen, eine

¹⁰ Vgl. Walter Fritz: *Dokumentarfilme aus Österreich 1909-1914*, Österreichisches Filmarchiv, Wien 1980, S.10.

¹¹ Vgl. *Filmkunst: Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft*, Nr. 148, Wien 1995, S. 23.

¹² Vgl. Ebd., S.11.

¹³ Vgl. Alexandra Pernkopf: *Dokumentarfilm und Politik in Österreich*, Diplomarbeit, Wien 2003, S. 30.

¹⁴ Vgl. Walter Fritz: *Dokumentarfilme aus Österreich 1909-1914*, Österreichisches Filmarchiv, Wien 1980, S.11.

¹⁵ Begriff entstammt der deutschen UFA, hier: Blümlinger, Christa: „Verdrängte Bilder in Österreich“, Dissertation, Universität Salzburg 1986, S. 37.

¹⁶ Vgl. Ebd., S. 35.

Kultur, die erst zu konstruieren war.¹⁷ Ein Bild von Österreich entstand, welches die Verdrängung der jüngsten Geschichte zur Folge hatte.

„Die Kulturpolitik der Nachkriegszeit ist freilich auch vor dem materiellen Hintergrund des Wiederaufbaus zu sehen. Die jahrelange umfangreiche öffentliche Förderung sogenannter Dokumentarfilme und Kulturfilme kann als wirtschaftliche Maßnahme interpretiert werden, die einerseits der Aufrechterhaltung zahlreicher Produktionsfirmen, andererseits der Kombination von Kultur- und Fremdenverkehrspolitik diene.“¹⁸

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre existierten in Österreich wenig Strukturen für eine unabhängige Dokumentarfilmproduktion.¹⁹ Erst in den siebziger und achtziger Jahren entwickelte sich beim Dokumentarfilm der „andere Blick“ in Bezug auf die „Wirklichkeit“, der sich abseits der autoritären und bürokratischen Regeln der staatlichen Produktion befand. Erst in diesen unabhängigen Produktionen wurde das bisher produzierte Bild von Österreich hinterfragt und aus einem kritischen Blickwinkel gezeigt.²⁰ 1979 wurde der erste in Österreich produzierte Kino-Dokumentarfilm in Wiener Kinos projiziert.²¹ In den achtziger Jahren wurde vermehrt über zeitgeschichtliche Themen gedreht oder über den Alltag, eine Hinwendung zum Subjektiven fand statt. Es wurde immer stärker mit dem Prinzip der Gegenöffentlichkeit²² gearbeitet und der Versuch unternommen Menschen eine Stimme zu verleihen, die sonst keinen Zugang zur Öffentlichkeit hatten.²³ „Mit den Mitteln der Oral History, dem mehr oder minder sympathisierenden Befragen von Zeitzeugen vor der Kamera, gestalteten die meisten dieser Arbeiten ihren filmischen Verlauf. Sie gleichermaßen von formalen wie inhaltlichen

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 36.

¹⁸ Christa Blümlinger: „*Verdrängte Bilder in Österreich*“, S. 37.

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 81.

²⁰ Vgl. Ebd., S. 50.

²¹ Vgl. Walter Fritz: *Dokumentarfilm aus Österreich 1909-1914*, S. 8.

²² Der Begriff der „Gegenöffentlichkeit“ entstand mit dem Versuch eine Öffentlichkeit für Themen zu schaffen, abseits der Massenmedien. Die Gegenöffentlichkeit artikuliert eine Gegenmeinung zur als öffentlich geltenden Meinung.

²³ Vgl. Christa Blümlinger: „*Verdrängte Bilder in Österreich*“, S. 85.

Prinzipien vergleichbarer Fernsehdokumentationen absetzend, zielten sie auf klare politische Aussagen anstelle unantastbarer Ausgewogenheit.“²⁴

Seitdem wurden in Österreich neben dem Spielfilm zahlreiche Dokumentarfilme produziert. Das österreichische Dokumentarfilmschaffen ist vielfältig und bunt. Es ist eng verknüpft mit anderen Filmgattungen und positioniert sich häufig irgendwo zwischen Spielfilm und Experimentarfilm. „Eine lebendige und in ihren Grundlagen konsolidierte nationale Filmkultur ist ohne den Dokumentarfilm schwer vorstellbar.“²⁵ Die Bedeutung des Dokumentarfilms in der österreichischen Filmlandschaft ist unbestritten, dennoch wird hauptsächlich der Spielfilm gefördert, der Dokumentarfilm bekommt vergleichsweise wenig Fördermittel. Auch der Experimentalfilm hat eine vierzig Jahre lange Tradition und ist daher ebenfalls von Förderungen begünstigt. Interessanterweise ist der Anteil an Dokumentarfilmen bei der Einreichung um Förderungen von Projekten und an tatsächlich produzierten Filmen in Österreich dennoch relativ hoch.²⁶

²⁴ Constantin Wulff: „*Der Dokumentarfilm in den achtziger Jahren*“, In: Bono, Francesco (Hrsg.): *Austria (In) Felix. Zum österreichischen Film der 80er Jahre*, Graz 1992, S. 30.

²⁵ Michael Stejskal (Hrsg.): *Dokumentarfilmschaffen in Österreich*, Wien 1986, S.7.

²⁶ Stefan Hahn: *Filmfond Wien, Jahresbericht 2010/11*, http://www.filmfonds-wien.at/files/filmfonds-wien_jahresbericht_2011.pdf, S. 11.

II.2. Historische Tradition des Dokumentarfilms in Österreich

Der österreichische Dokumentarfilm kann in seiner Entstehungsgeschichte auf keine Schule zurückgreifen und hat, wie schon erwähnt, zusätzlich mit erschwerten Förderbedingungen zu kämpfen, daher orientiert er sich daher stark am Ausland.²⁷ Dennoch gelang es ihm eine eigenständige Sprache zu entwickeln, die in ihrer experimentalen Auslegung einzigartig ist. Durch die problematischen Förderbedingungen, befindet sich der österreichische Dokumentarfilm oft zwischen verschiedenen Genres und entwickelte eine innovative und ungewöhnliche Filmsprache, die zwischen Dokumentar-, -Spiel- und Experimentalfilm angesiedelt ist.²⁸ Prominente Beispiele hierfür sind Filme von Ulrich Seidl, Michael Glawogger oder Sabine Derflinger. Dokumentarfilme in dieser Form können kaum durch eine Finanzierung bzw. eine Zusammenarbeit mit dem ORF entstehen, da sie in diesem Fall bestimmten Darstellungsmustern unterworfen wären um fernsehtauglich zu sein. In Folge dessen werden Kooperationen und Kontakte ins Ausland für DokumentarfilmerInnen immer wichtiger, da dadurch eine Finanzierung außerhalb des Fernsehens erleichtert wird. Der ORF hat hierzulande nach wie vor großen Einfluss auf die Filmlandschaft und verfügt über einen großen Teil der Finanzierungsmöglichkeiten. Eine unabhängige Finanzierung von Dokumentarfilmen ist daher oft schwer und nur mit sehr großem persönlichem Einsatz der FilmemacherInnen zu bewerkstelligen. Ein Beispiel ist der Film „Himmel und Erde“ von Michael Pilz. Der Filmemacher lebte über einen Zeitraum von zwei Jahren unter seinen ProtagonistInnen am Berg um einen Film über Bergbauern zu drehen. Zusätzlich zum intensiven persönlichen Einsatz verschuldete sich Michael Pilz durch dieses Projekt hoch. Der Film wurde nach seiner Fertigstellung zwar zu einem Festivalerfolg, wurde aber nur in einigen wenigen Programmkinos gezeigt.²⁹

²⁷ Vgl. Alexandra Pernkopf: „Dokumentarfilm und Politik in Österreich“, Diplomarbeit, Wien 2003, S. 31.

²⁸ Vgl. Ebd.

²⁹ Vgl. Oliver Testor (Hrsg.): *Michael Pilz*: <http://dok.at/person/michael-pilz/>, 23.11.2013 und Wohlgenannt, Anna Katharina: *Die Entstehung des österreichischen*

„Aufgrund der Strukturbedingungen dokumentarischer Fernsehproduktion – wenig Flexibilität im Produktions- und Filmbereich – entstehen vorwiegend spezifisch journalistische Dokumentationen (Bericht, Feature, Reportage, aber auch Bildungsfilm), die weniger filmische Gestaltungsentwürfe, als printmediale Zugänge aufweisen. [...] Die Kooperation unabhängiger Dokumentarfilmschaffender mit dem ORF gestaltet sich durchwegs als schwierig, was nicht nur auf das mangelnde Verständnis einzelner Redakteure, sondern auch darauf, daß für „nicht vorgesehene“ Projekte selten eine Basisfinanzierung durch den ORF zu erwarten ist, zurückzuführen ist.“³⁰

Um für eine Finanzierung für unabhängige Dokumentarfilme interessant zu werden müsste der ORF stark entbürokratisiert werden und offenere Formen der Filmproduktion zulassen. „Somit könnten Arbeitsweisen und Gestaltungsentwürfe des dokumentarischen Films auch in TV-typischen Sendeformen [...] bereichernd einfließen.“³¹ Dies würde auch dem Dokumentarfilm zugute kommen, der dadurch zu mehr Öffentlichkeit und besseren Finanzierungsmöglichkeiten Zugang bekommen könnte.

Der österreichische Dokumentarfilm spielte und spielt eine stark marginalisierte Rolle im heimischen Filmgeschehen. Dies bezieht sich zwar weniger auf die Produktion - produziert werden im Vergleich zum Spielfilm sogar ziemlich viele Dokumentarfilme - sondern eher auf die öffentliche Resonanz. Abgesehen von wenigen CineastInnen und FilmkritikerInnen findet kaum eine öffentliche Diskussion über den Dokumentarfilm statt.³² Nach wie vor werden Dokumentarfilme hauptsächlich ins Programm kommunaler Programmkinos aufgenommen.³³ Da das Publikum für den Dokumentarfilm noch schwerer zu erreichen ist, als das Publikum für den Spielfilm, gibt es nur wenige Kinos die heimische Dokumentarfilme zeigen. Christa Blümlinger schreibt in ihrer Dissertation 1986 noch von nur sieben Kinos in ganz

Filmförderungsgesetzes im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz:
<http://www.michaelpilz.at/essays/wohlgenannt/>, 23.11.2013.

³⁰ Christa Blümlinger: „Verdrängte Bilder in Österreich“, S. 168.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Alexandra Pernkopf: „Dokumentarfilm und Politik in Österreich“, Diplomarbeit, Wien 2003, S. 35.

³³ Vgl. Christa Blümlinger: „Verdrängte Bilder in Österreich“, S. 55.

Österreich, die regelmäßig Dokumentarfilme in ihrem Programm haben.³⁴ Heute werden zwar verhältnismäßig viele Dokumentarfilme produziert, jedoch gelangen immer noch nur wenige von ihnen tatsächlich ins Kino und noch weniger an ein breites Filmpublikum. Im folgenden Kapitel gehe ich auf die aktuelle Situation des österreichischen Dokumentarfilms ein.

³⁴ Vgl. Christa Blümlinger: „Verdrängte Bilder in Österreich“, S. 88.

II.3. Entwicklung des österreichischen Dokumentarfilms seit 2000

So wie in der Vergangenheit werden auch heute noch verhältnismäßig viele Dokumentarfilme in Österreich für das Kino produziert, sie liegen jedoch bei den Förderungszahlen und BesucherInnenzahlen weit hinter dem Spielfilm. So wurden im Jahr 2011 bei der Förderung von Kino-Herstellungen, laut Wiener Filmfond 50% Dokumentarfilme nach der Anzahl von Projekten eingereicht, diese 50% Dokumentarfilme bekamen jedoch nur 20% der gesamten Förderungssumme. Die restlichen 80% Förderungen fielen an die 50% Spielfilme die eingereicht wurden.³⁵ Auch bei den Publikumszahlen wird dieses geringere Interesse deutlich, der Dokumentarfilm kommt im Durchschnitt auf deutlich weniger BesucherInnen als der Spielfilm.

Nach einer ergänzten Aufstellung des österreichischen Filminstituts (unter Berücksichtigung der österreichischen Filme, die nicht von Rentrak³⁶ beobachtet wurden) starteten 2010, 46 österreichische Produktionen in den heimischen Kinos. Mit fünfundzwanzig Filmen übertrifft der Dokumentarfilm die Anzahl der Spielfilme (einundzwanzig). Bei elf Filmen führten Frauen Regie, bei einunddreißig Filmen Männer, bei vier Filmen mehrere Personen (ein Kollektiv, bei einem Film zwei Regisseurinnen, bei zwei Filmen teilten sich die Regie jeweils eine Frau und ein Mann). Interessant ist dabei, dass die Anzahl weiblicher Regieführender bei den Dokumentarfilmen höher als beim Spielfilm ausfällt. Das öffentliche Interesse am Dokumentarfilm ist allerdings um ein Vielfaches geringer als am Spielfilm – das Genre bekommt mit knapp

³⁵ Stefan Hahn: *Filmfond Wien, Jahresbericht 2010/11*, S. 11, http://www.filmfonds-wien.at/files/filmfonds-wien_jahresbericht_2011.pdf, 23.11.2013.

³⁶ Rentrak: Beobachtung und Auswertung des Kinomarktes durch Charts und umfassende Statistiken national und international. Rentrak Deutschland zuständig für die Zentrale Kinoabfrage in Deutschland, Österreich und Niederlande. Tägliche Erhebung der Umsatz- und Besucherzahlen. Umfragenreiche Datenbanken für über 30 Länder weltweit. Beschreibung nach: <http://www.mediabiz.de/film/firmen/retrak-germany-gmbh/2231>, 23.11.2013.

9000 ZuseherInnen pro Dokumentarfilm generell deutlich weniger Aufmerksamkeit.³⁷

“Innerhalb des heimischen Angebots erzielt das Drama mit neun neuen Produktionen den zweiten Rang bezogen auf die Filmanzahl (im Schnitt mit 15.000 Besuchen) und auf Rang drei folgt die Komödie mit sieben Filmen, die im Schnitt jeweils mehr als 55.000 Besuche anspricht. Die Komödie ist damit im Jahr 2010 das mit Abstand an der Kasse erfolgreichste Genre.”³⁸

Daraus kann man schließen, dass der Unterhaltungsfaktor immer noch den größten Einfluss auf die Filmauswahl der RezipientInnen behält - dem Dokumentarfilm jedoch das Image des Informations- und Lehrfilms anhaftet, weshalb er als Freizeitprogramm weniger attraktiv erscheint. Im Durchschnitt kommt der Dokumentarfilm 2010 pro Film sogar auf nur 3.500 BesucherInnen.³⁹

2011 wurden nur einundvierzig österreichische Filme in die heimischen Kinos gezeigt. Der Dokumentarfilm ist zwar immer noch stark vertreten, liegt aber mit dreizehn Filmen deutlich hinter dem Spielfilm (achtundzwanzig Filme) und dem Jahr 2010 zurück. Insgesamt waren acht Frauen und acht Männer an der Produktion dieser Dokumentarfilme beteiligt. Sieben Filme wurden von Männern gemacht, drei Filme von Frauen und drei Filme von Kollektiven, bestehend aus jeweils zwei Personen (zwei Kollektive von jeweils zwei Frauen und ein Kollektiv zusammengesetzt aus einer Frau und einem Mann).⁴⁰

Auffallend ist, dass beim Dokumentarfilm verhältnismäßig mehr Frauen Regie führen als beim Spielfilm. Von den sechsfünfzig von Rentrak für das Jahr 2012 angeführten österreichischen Filmen (auch Co-Produktionen)⁴¹ sind einunddreißig Spielfilme und sechszwanzig Dokumentarfilme. Bei den

³⁷ Filmwirtschaftsbericht Österreich 2010, „*Facts+figures*“, S. 40f., <http://www.filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/>, 03.02.2013.

³⁸ Filmwirtschaftsbericht Österreich 2010, „*Facts+figures*“, S. 40, Anm.: Quelle Rentrak – es fehlen jene Produktionen, die nicht von Rentrak beobachtet wurden.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Ebd.

⁴¹ Ebd.

einunddreißig Spielfilmen führten insgesamt sieben Frauen Regie und sechsundzwanzig Männer, eingerechnet die Regiekollektive. Bei den Dokumentarfilmen führten dreizehn Frauen Regie und sechzehn Männer. Ähnliche Zahlen können wir 2011 beobachten. Von den siebenundvierzig von Rentrak angeführten Filmen, sind zweiunddreißig Produktionen Spielfilme und fünfzehn Dokumentarfilme. Bei den Spielfilmen haben insgesamt vier Frauen Regie geführt und dreißig Männer (es ergeben sich mehr Regieführende als Filme – da bei einigen Filmen Kollektive, also eine Frau und ein Mann, zwei Frauen oder zwei Männer Regie geführt haben). Bei den Dokumentarfilmen haben insgesamt zehn Frauen Regie geführt und acht Männer.⁴²

Insgesamt lassen sich in den Jahren 2004 bis 2010 durchwegs ähnliche Zahlen beobachten. So wurden von acht 2007 produzierten Dokumentarfilmen, drei von Frauen und sechs Filme von Männern realisiert (wieder sind die Kollektive berücksichtigt) – im Gegensatz dazu wurde von achtundzwanzig Spielfilmen nur bei zwei Filmen von Frauen Regie geführt und bei sechsundzwanzig Filmen von Männern. Im Jahr 2008 kam kein einziger Spielfilm in die Kinos bei dem eine Frau Regie führte, obwohl immerhin neunzehn Spielfilme realisiert wurden – zumindest führten bei zwei Dokumentarfilmen Frauen die Regie. Man sieht also deutlich, dass tendenziell beim Dokumentarfilm der Frauenanteil an Regieführenden deutlich höher ist als beim Spielfilm. Auffallend ist, dass es sich beim Dokumentarfilm genau um jene Sparte des Films handelt, die am wenigsten Aufmerksamkeit und die geringsten Förderungen bekommt. Eine Ausnahme im Bezug auf die Aufmerksamkeit bildet einzig das Jahr 2007:

“Ein österreichischer Film erreicht durchschnittlich 8.075 Zuseher. Der Dokumentarfilm spielt dabei eine besondere Rolle: Einerseits, weil er im Jahr 2007 mehr als 60% aller österreichischen Kinoproduktionen ausmacht, andererseits, weil er mit 5.000 Besuchen pro Film nur eine unterdurchschnittliche Besucheranzahl erreicht. Als erfolgreiche Beispiele haben sich 2007 „Am Limit“ mit 39.000 Besuchen und „Über Wasser“ mit 22.000 Besuchen in den Top 3 der heimischen Box Office Ergebnisse

⁴² „Facts+figures“, <http://www.filmwirtschaftsbericht.at/11/verwertung/oe-filme/>, 08.01.2013.

positioniert.“⁴³

Es ist jedoch interessant, dass diese beiden überdurchschnittlich erfolgreichen Dokumentarfilme beide von Männern gemacht wurden. Dieses Phänomen lässt sich häufig beobachten. Bekommt ein Dokumentarfilm einmal mehr Aufmerksamkeit, hat mit großer Wahrscheinlichkeit ein Mann Regie geführt. So zum Beispiel bei „*We feed the World*“ und „*Let's make Money*“ von Erwin Wagenhofer, „*Mega Cities*“ von Michael Glawogger, „*Am Limit*“ von Pepe Danquart“ oder „*Plastic Planet*“ von Werner Boote usw...

Das wirft einige Fragen auf: warum ist ein Kinopublikum weniger interessiert am Dokumentarfilm als am Spielfilm? Warum werden in Österreich dennoch so viele Dokumentarfilme produziert? Gibt es eine soziale Aufgabe, Verantwortung oder Funktion des Dokumentarfilms? Warum sind in jenen Genres, die am wenigsten Aufmerksamkeit bekommen (Dokumentarfilm, Experimentalfilm), Frauen stärker vertreten als in anderen Genres? Warum ist es auch in diesen Filmsparten wiederum so, dass Filme von Frauen weniger Aufmerksamkeit bekommen als Filme von Männern? Liegt es an der Themenwahl? An den geringeren Budgets und Fördermitteln? Traut die Gesellschaft weiblichen Filmschaffenden weniger zu als ihren männlichen Kollegen? Wenn ja, warum ist das so?

In den folgenden Kapiteln versuche ich auf einen Teil der sich ergebenden Fragen, Antworten zu finden.

⁴³ „*Facts+figures*“, <http://www.filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/>, Filmwirtschaftsbericht 2007, 09.01.2013.

II.4. Österreichische Filmemacherinnen und Dokumentarfilm

Im Bereich Film sind Frauen in Österreich auffallend unterrepräsentiert. Dies wird oftmals durch den großen Konkurrenzkampf und die dadurch extrem wichtige Subventionsvergabe erklärt. Bei der Subventionsvergabe sind in der Regel Frauen mit einem deutlich geringeren Anteil bedacht als ihre männlichen Kollegen. Im Frauenkulturbericht 2003 der Stadt Wien wird die Situation wie folgend beschrieben;

„Im Film ist der Zugang und Aufstieg für weibliche Arbeitskräfte ungleich schwieriger als für Männer; Frauen werden häufig als Masken-, Kostümbildnerinnen oder Cutterinnen, eingesetzt; ziemlich rar sind Film-Regisseurinnen, noch seltener Kamerafrauen und Tontechnikerinnen. Immer wieder werden die spezifischen Arbeitsbedingungen als Grund dafür angeführt: extrem starker Konkurrenzdruck, unregelmäßige Arbeitszeiten, großer Stress und anstrengende nervliche Belastung. Dass aber bereits die Ausbildungsinstitutionen und andere Faktoren, wie mangelnde Förder- und Distributionsmöglichkeiten zur Nicht-Gleichbehandlung von Frauen im Filmbereich beitragen, wird dabei oft außer acht gelassen.“⁴⁴

Seit 2003 hat sich nicht wesentlich viel verändert. Zwar gibt es heute ein Gruppe junger FilmemacherInnen, die international Anerkennung finden. Dennoch finden sich unter den Zahlen der Förderungsvergaben nur marginale Verbesserungen.

Der Frauenanteil bei den Förderansuchen steigt in den letzten Jahren zwar kontinuierlich an, dies hat jedoch weniger Bedeutung, wenn man bedenkt, dass dieser Anstieg im selben Verhältnis steht mit der Abnahme der angesuchten Förderbudgets.⁴⁵ Lixi Frank, untersucht in ihrer Diplomarbeit die gesammelten Daten von vier wichtigen Filmförderstellen: Österreichisches Filminstitut (ÖFI), Filmfond Wien, die innovative Filmförderung des BM:UKK (Österreichisches Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur) und die

⁴⁴ Frauenkulturbericht 2003, „*Die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich.*“, <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/frauenkunst2003c.pdf>, am 02.03.2013.

⁴⁵ Vgl. Lixi Stefanie Frank: „Celluloid Ceiling: Eine Untersuchung zur Lage österreichischer Filmemacherinnen unter dem Aspekt der Filmförderung“, Diplomarbeit, Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2012, S. 85.

Einzelfilmförderung der MA 7 (Wiener Kulturabteilung). Sie untersuchte den Zeitraum in den Jahren 2008 bis 2010. Dabei kommt Sie unter anderem zu folgenden Ergebnissen: Obwohl der Budgetrahmen des Filmfonds Wien in den letzten Jahren von 8 Millionen auf 11,5 Millionen gestiegen ist, sank die Förderungshäufigkeit von Frauen. Anders sieht es bei der Förderung des BM:UKK aus, dort konnte sich trotz sinkenden budgetären Mitteln immerhin der Anteil der geförderten Frauen halten.

Bei den vier Fördermittelstellen, die untersucht wurden, liegt der Frauenanteil bei den Förderzusagen im Durchschnitt zwischen 19,9% und 38,5%. Vor allem die großen Filmförderinstitute, wie ÖFI und Filmfond Wien erreichen bei den Zusagen für Förderungen von Frauen durchschnittlich weniger als ein Viertel. Es wird im Vergleich deutlich sichtbar, dass bei den Förderungen durch die kleineren Fördertöpfe und in Folge dessen bei geringeren Budgets, der durchschnittliche Frauenanteil größer ist, als bei den großen Förderstellen wie dem ÖFI oder FFW.⁴⁶ Bei den Förderstellen des BM:UKK und der MA 7 werden kleinere Budgets vergeben, doch auch dort erreichte die Förderhäufigkeit bei Projekten, nie einen Frauenanteil von 50%.

Interessant dabei ist vor allem, dass die Zahl der Förderansuchen von Frauen bei den kleinen Förderstellen im Durchschnitt um 18% höher ist als bei den großen Förderstellen. Frauen scheinen also weitaus öfter um geringere Budgets anzusuchen als um große Projektförderungen.⁴⁷ Über die Ursache gibt es unterschiedliche Meinungen.

Die Regisseurin Sabine Derflinger ist überzeugt: „Na klar. Weil die Höhe des Budgets Macht ausdrückt und Wichtigkeit. Man darf auch nicht vergessen, dass Regisseure in der ÖFI Kalkulation nach der Höhe ihres Budgets gezahlt werden, das heißt, je höher dein Budget, desto höher ist die Gage als Regisseur oder Regisseurin.“⁴⁸

Die Produzentin und Regisseurin Barbara Albert macht das herrschende Unverhältnis von Männern und Frauen im Produzentenverband mitverantwortlich für ein geringeres Selbstverständnis von Frauen große

⁴⁶ Vgl. Lixi Frank, „Celluloid Ceiling“, S. 86f.

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 89.

⁴⁸ Sabine Derflinger: im Interview mit Lixi Frank, in: Lixi Frank, „Celluloid Ceiling“, S. 104.

Projekte überhaupt zu planen. Die Zahl der Produzentinnen ist im Vergleich zu den Produzenten immer noch sehr gering, im österreichischen Produzentenverband sind deutlich mehr Männer zu finden als Frauen. Sie macht vor allem diese Situation für die herrschenden Arbeitsbedingungen von Frauen in der Filmbranche verantwortlich. Albert meint, eine wirkliche Gleichberechtigung wird erst dann bestehen, wenn auch in den Verbänden mehr Frauen beteiligt sind.⁴⁹

Ein vermutlich weiterer Grund für das Ungleichgewicht zwischen Männern und Frauen wird auch deutlich, wenn man sich die anerkannteste Ausbildungsstätte für den heimischen Film ansieht: in der Wiener Filmakademie gibt es 2013 nur eine einzige Professurstelle mit weiblicher Besetzung. Diese wurde erst kurze Zeit zuvor neu geschaffen. Zur Assistenz oder Supplierung findet man zwar Frauen neben ihren männlichen Kollegen, auch bei den sogenannten Lehrbeauftragten oder Vertragslehrern findet man einige weibliche Lehrende, jedoch nicht in einflussreichen Funktionen. Bei allen zentralen künstlerischen Fächern sind ausschließlich männliche Professuren eingesetzt.⁵⁰

Der Frauenanteil der Lehrenden an der Filmakademie Wien liegt 2012 bei 30% - diese Zahl beinhaltet auch Lehrbeauftragte und VertragslehrerInnen. Diese 30% wurden jedoch erst 2011 erreicht, zuvor war der Anteil an weiblichen Lehrenden stets geringer. Mehrere prominente Filmemacherinnen haben schon auf die Problematik hingewiesen, dass dadurch bereits in der Ausbildungssituation eine Ungleichbehandlung besteht. Durch das Fehlen von Frauen in wichtigen lehrenden Positionen, fehlt es auch an weiblichen Vorbildern für junge weibliche Studierende.

Die Regisseurin Sabine Derflinger bemerkt dazu, dass der Versuch, qualifizierte Frauen in wichtige Positionen in der Wiener Filmakademie zu

⁴⁹ Vgl. Barbara Albert: im Interview mit Dr. Sabine Perthold; „Die Angst ist unser Antrieb, unser Motor...“, in: *„Interviews mit österreichischen Filmemacherinnen für den Frauenkulturbericht 2003“*,

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/frauenkunst2003c.pdf>, 28.03.2013.

⁵⁰ Vgl. <http://www.mdw.ac.at/I111/html/>, Homepage der Wiener Filmakademie, 15.03.2013.

bringen, immer am Veto der Männer gescheitert sei, da diese sich „das“ untereinander ausmachten.⁵¹

Die Drehbuchautorin Eva Spreitzhofer meint zu den wenigen weiblichen Lehrenden an der Filmakademie; „[...] Du hast einerseits dadurch keine Vorbildsituation. Aber du hast natürlich auch kein Netzwerk in der Form. Wenn dieser Männerüberschuss derartig massiv ist, wie an der Filmakademie, dann ist klar, wer sich mit wem identifiziert. Wenn man starke Frauenvorbilder in der Regie hat, dann wird man sich sicherer fühlen, als wenn man dann halt Haneke, oder Seidl hat, die ein durchaus eingeschränktes Frauenbild haben, würde ich mal sagen.“⁵²

Daraus könnte sich ein fehlendes Selbstbewusstsein ergeben, welches sich zum Beispiel darin zeigt, dass Frauen von vornherein kleinere Projekte, vorsichtig budgetiertere Filme bei kleineren Fördermittelstellen einreichen. Es scheint ein gesellschaftliches und generelles Umdenken notwendig, damit auch weibliche Filmschaffende selbstverständlich ihre Projekte, egal in welchem Umfang planen und einreichen. Viele Filmemacherinnen und Frauen, die beim Film arbeiten, weisen immer wieder auf Vorurteile und Benachteiligungen hin. Sandra Bohle, Lehrbeauftragte an der Filmakademie Wien meint: „Während des Studiums an der Filmakademie ist das Verhältnis [Männer: Frauen, Anm.] etwa 50:50. Unsere Branche ist sehr kompetitiv, die Entscheidungsträger in den maßgebenden Positionen sind ausschließlich männlich, man traut den Frauen weniger zu oder lässt sie nicht ran.“⁵³ Die Regisseurin Marie Kreuzer sieht ebenfalls Handlungsbedarf bei der Situation an den Ausbildungsstätten, in denen auch in wichtigen Positionen Frauen unterrichten müssten. Sie meint, dass sich viele Professoren durch diese Forderung persönlich angegriffen fühlen und das Gefühl hätten, man spreche ihnen ihre Qualifikationen ab. Dies sei jedoch nicht beabsichtigt, sondern es

⁵¹ Vgl. Sabine Derflinger: im Interview mit Lixi Frank, in: Lixi Frank, „Celluloid Ceiling“, S. 126.

⁵² Vgl. Eva Spreitzhofer: Interview mit Lixi Frank, in: Lixi Frank, „Celluloid Ceiling“, S. 133.

⁵³ Vgl. Sandra Bohle, in: Heinz, Andrea, „81:1: unter welchen Bedingungen arbeiten weibliche Filmschaffende in Österreich?“, in: „An.schläge. Das feministische Monatsmagazin.“, 2010, Nr. 5, Mai 2010, S.17f.

herrscht ganz einfach ein augenscheinliches Ungleichgewicht, wenn nur Männer unterrichten.⁵⁴

Die Regisseurin Jessica Hausner meint, dass Frauen generell medial unterrepräsentiert sind und eine Ausnahme bilden würden und daher immer noch froh sein müssten, erwähnt und bemerkt zu werden.⁵⁵

„Ein frauenbewegter, von Frauen getragener Prozeß der Lebens- und Arbeitszusammenhänge, das autonomere und zugleich kontinuierliche Sich-Einschreiben in die Repräsentationssysteme bleibt Herausforderung. »Das Fehlen weiblicher Autorität in der Welt ist die Folge einer unglücklichen Spiegelung zwischen Frauen. Die anderen Frauen sind mein Spiegel, und was ich in keiner von ihnen sehen kann, ist mir versagt«[...]“⁵⁶

Oftmals wird auch der große Konkurrenzkampf oder die sich schnell entwickelnde und komplizierte Technik als Argument angeführt um den geringen Frauenanteil zu erklären. Diese ständig reproduzierten Vorurteile haben eine Mitschuld daran, dass weibliche Filmschaffende sich wiederholt unsichtbar machen und sich oftmals auch freiwillig in den Hintergrund stellen, vermutet die Journalistin Andrea Heinz. Die Filmgeschichte und verschiedene Statistiken zeigen, dass deutlich mehr Frauen in den niedriger budgetierten Filmsparten, wie dem Dokumentar- oder Experimentalfilm arbeiten, als beim Spielfilm.⁵⁷ Für den Dokumentarfilm steht gemeinhin weniger Geld zur Verfügung als für den Spielfilm. Erfahrungsgemäß findet man dort, wo es um weniger Geld geht, auch mehr Frauen und dort, wo größere Summen im Spiel sind, weniger Frauen. Dieses Faktum beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Filmbranche.⁵⁸

⁵⁴ Interview mit Marie Kreutzer, 01.02.2012, in: Lixi Frank, „Celluloid Ceiling“, S.109.

⁵⁵ Vgl. Jessica Hausner, in: Heinz, Andrea, „81:1: unter welchen Bedingungen arbeiten weibliche Filmschaffende in Österreich?“, in: „An.schläge. Das feministische Monatsmagazin.“, 2010, Nr. 5, Mai 2010, S.16.

⁵⁶ Ingvild Birkhan: „Der Mensch ist Zwei“. In: Cavarero, Adriana [Mitverf.], „Der Mensch ist zwei: Das Denken der Geschlechterdifferenz“, Diotima. Philosophinnengruppe aus Verona, Reihe Frauenforschung Barbara Neuwirth, Himberg, Wien 1989, S. 11.

⁵⁷ Vgl. Lixi Frank, „Celluloid Ceiling“, S. 35.

⁵⁸ Vgl. Andrea Heinz: „81:1: unter welchen Bedingungen arbeiten weibliche Filmschaffende in Österreich?“, „An.schläge. Das feministische Monatsmagazin.“, 2010, Nr. 05.05.2010, S. 18.

In ihrer Diplomarbeit befragt Lixi Frank vier österreichische Filmemacherinnen zur momentanen Situation von österreichischen Filmemacherinnen. Alle vier stellen fest, dass zwar mit der Ausbildung noch beinahe gleich viele Frauen wie Männer beginnen, jedoch nach dem Abschluss viele „verschwinden“ und offensichtlich den Sprung in die Filmbranche nicht schaffen.

Einen Ausweg aus diesem Ungleichgewicht sehen die Filmemacherinnen einerseits in der gesetzlich geregelten Quote, einen anderen in der Bildung von Netzwerken. Junge Filmemacherinnen sollten sich zusammenschließen und ihre eigenen Produktionsfirmen gründen. Frauen müssten viel mehr in den Gremien vertreten sein, da es sehr wichtig sei, dass Frauen ein Bewusstsein entwickeln und vermehrt Zusammenarbeiten, so wie Männer dies schon lange und selbstverständlich tun.⁵⁹ Gabriele Kranzelbinder meint, dass diese Männerdominanz in den österreichischen Gremien auffallend sei, im Vergleich mit anderen europäischen Ländern. Dies sei auch ein Grund, weshalb es in der Branche so wenige Produzentinnen gebe. Sie sieht viele „sichtbare und unsichtbare Hürden für Frauen“⁶⁰ in den Filmberufen.⁶¹ Barbara Albert sieht die Notwendigkeit vor allem im Netzwerken, sie meint in einem Gespräch mit Sabine Perchtold:

„Mir ist ganz und gar nicht egal, welches Geschlecht ich habe, im Gegenteil: ich bin sehr froh, dass ich eine Frau bin. [...] Wir waren anfänglich wahrscheinlich auch naiver, zu glauben, dass es wirklich keinen Unterschied macht. Mittlerweile sehe ich das nicht mehr so und betone, dass es extrem wichtig ist, sich als Frau gegenseitig zu unterstützen und ein Selbstbewusstsein bzw. Selbstverständnis als Frau zu haben. Das heißt für mich: nicht unter allen Umständen gefallen zu wollen (was ja ein Drama in der Sozialisierung der Frau ist) und zu den eigenen Filmen stehen; die damit verbundene Verantwortung übernehmen, auch angreifbar sein, sich deshalb aber nicht gleich klein zu machen. [...] Das Selbstverständnis steigt sicher, wenn du weißt, andere Frauen machen Filme genauso wie du. Du bist dann kein Sonderfall oder keine Einzelpersone. Das hilft natürlich.“⁶²

⁵⁹ Vgl. Lixi Frank, „*Celluloid Ceiling*“, S. 109-112.

⁶⁰ Gabriele Kranzelbinder: Interview mit Lixi Frank am 06.02.2012, in: Lixi Frank, „*Celluloid Ceiling*“, S. 97.

⁶¹ Vgl. Lixi Frank, „*Celluloid Ceiling*“, S. 97.

⁶² Barbara Albert: im Interview mit Dr. Sabine Perchtold: „*Die Angst ist unser Antrieb, unser Motor.*“, in: *Interviews mit österreichischen Filmemacherinnen für den Frauenkulturbericht 2003*, S. 256, <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/frauenkunst2003c.pdf>, 13.03.2013

III. DOKUMENTARFILMTHEORIEN

III.1. Problematiken des postmodernen Dokumentarfilms/ Gradwanderung zwischen Fakt und Fiktion und die Suche nach der „Wahrheit“

Mit dem Medium Film entwickelte sich im 20. Jahrhundert eine gänzlich neue Möglichkeit die Gegenwart „festzuhalten“ und die Vergangenheit zu konstruieren oder sie zu imaginieren.⁶³ Lange Zeit galten die Filme der Brüder Lumière auf der einen Seite und die von Georges Méliés auf der anderen Seite als die beiden gegensätzlichen Hauptströmungen in der Entwicklung des Films. Dieser Ansatz, der Einteilung in Dokumentarfilm und Spielfilm, wurde jedoch immer mehr in Frage gestellt. Einerseits da man heute weiß, dass auch die Brüder Lumière ihre Aufnahmen zum Teil inszeniert haben, andererseits da mittlerweile eher der Ansatz gilt, dass Film generell ein Konstrukt ist, unabhängig davon wie er sich der Realität nähert oder sie zu konstruieren versucht. Diese Auffassung liegt auch nahe, da die Grenze zwischen den beiden Filmformen immer schon undeutlich war und immer mehr verwischt.⁶⁴

Dennoch kann man nicht leugnen, dass es unterschiedliche Ansätze und Erwartungen an einen Film gibt. Auch werden unterschiedliche Repräsentationsformen und Filmsprachen gewählt um einen Film zu positionieren. Die entscheidende Frage ist also eigentlich; wo positioniert sich ein Film? Positioniert er sich als Dokumentarfilm oder als Spielfilm und, positioniert er sich als Dokumentarfilm, wird er auch als solcher „gelesen“ oder verstanden? Der Medienwissenschaftler Heinz B. Heller zweifelt sogar daran, ob es überhaupt gerechtfertigt ist, vom Dokumentarfilm als eigenes Genre zu sprechen. Da ein Filmgenre eigentlich ein Gruppe von Werken darstellt, die in Sujet, Dramaturgie und Ästhetik einem gemeinsamen Muster oder einer Gesetzmäßigkeit folgt. Allerdings ist ein Genre darüber hinaus auch ein Bewusstseinsphänomen, da das Publikum unter gewissen

⁶³ Vgl. Ursula Keitz / Kay Hoffmann (Hg.): „Vorwort“, In: *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*, S. 8.

⁶⁴ Vgl. Ursula Keitz / Kay Hoffmann (Hg.): „Vorwort“, In: *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*, S. 7.

Umständen Erwartungshaltungen entwickelt und Filme unter Dokumentarfilmen oder Spielfilmen einordnet und sie auch als solche „liest“.⁶⁵

Dies bedeutet:

„Mit dokumentarischen Filmen verbindet sich wesensmäßig die Darstellungs- und Wahrnehmungskonvention, daß im Unterschied zum Fiktionsfilm Wirklichkeit selbstevident zur Anschauung komme [...] der Glaube an eine prinzipielle Authentizität der dokumentarischen Filmbilder schwingt selbst noch in der Kritik an deren Verzerrung oder Verfälschung mit.“⁶⁶

Durch die ständige Präsenz veränderter Bilder und unser Wissen über die manipulierbarkeit der visuellen Medien, ist Skepsis durchaus verständlich und auch angebracht. Der Dokumentarfilm steht gegenwärtig vor einem Vertrauensproblem. Wie Rosenstone sehr treffend schreibt: „Weil Filme keine Fußnoten haben, keine Bibliographie und den ganzen anderen Akademischen Apparat, haben sie Schwierigkeiten, ihr Publikum von der Richtigkeit ihrer Sicht auf die Vergangenheit zu überzeugen. Die übliche Gegenstrategie liegt in der Überwältigung durch Drama, Farbe und Ton.“⁶⁷ Vorallem der digital produzierte Film muss sein dokumentarisches Erzeugen von Bildern glaubhaft bezeugen. Ohne eine Dokumentation dessen, was während der Filmarbeiten, der Bearbeitung der Filmbilder geschehen ist, oder was der/die AutorIn getan hat, schwindet der Dokumentcharakter der Bilder massiv.⁶⁸ Der Wahrheitsgehalt dieser Bilder ist fragwürdig geworden. Es herrscht in der westlichen Kultur eine allgemeine Verunsicherung und ein Unbehagen Bildern vorbehaltlos zu glauben.⁶⁹ Vermutlich stellt sich das Problem vornehmlich in abendländischen Denkmodellen, von denen ich in dieser Arbeit auch

⁶⁵ Vgl. Heinz B. Heller: „*Dokumentarfilm als transhistorisches Genre*“, In.: Keitz, Ursula/ Hoffmann, Kay (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*, S. 15.

⁶⁶ Heinz-B. Heller: „*Dokumentarfilm als transhistorisches Genre*“, In.: Keitz, Ursula/ Hoffmann, Kay (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*, S. 15.

⁶⁷ Vgl. Robert Rosenstone: „*Die Zukunft der Vergangenheit. Film und die Anfänge postmoderner Geschichte*“, In: Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Texte zum Dokumentarfilm 9*, Berlin, Vorwerk8 2003, S. 45-63, hier: S. 52.

⁶⁸ Vgl. Ursula Von Keitz: „*Vorwort*“, In.: *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*, S. 9

⁶⁹ Vgl. Margrit Tröhler: *Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation*, S. 149, http://www.montage-av.de/pdf/132_2004/13_2_Margrit_Troehler_Filmische_Authentizitaet.pdf, 23.04.2014.

ausgehe. Margit Tröhler sieht die Unterscheidung der beiden Textsorten oder Gattungen: Dokumentarfilm und Spielfilm als kulturell und historisch wandelbar.⁷⁰

Schon Aristoteles unterscheidet in seiner *Poetik* den Geschichtsschreiber vom Dichter. Allerdings meint er auch, dass oftmals der Dichter Dinge erschaffe, die dann tatsächlich das Geschehen oder den Lauf der Dinge stören könnten. Es gab also keine klare Trennlinie. Ebenso waren in der römischen Antike Geschichtsschreibung und Biografie keine scharf unterschiedenen Gattungen und auch die Menschen im Mittelalter hatten sicherlich ein anderes Verständnis von Fiktion als wir heute. Die Unterscheidung von Fiktion und Nichtfiktion im heutigen Sinne geschieht vermutlich erst im späten 18. Jhd.⁷¹

In den Jahren 1910 bis 1920 entwickelte sich ein Diskurs ob „[...] Film bloße fotomechanische Reproduktion der Wirklichkeit sei oder einen eigenen Kunstwert besitze [...]“⁷² In Folge dieser Diskussion wurde schließlich der Nichtfiktionale Film von Vielen als der Inbegriff des Kinos angesehen. Erst in den 1920 und 1930er Jahren etablierte sich eine Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm - „Transparenz“ vs. „Objektivität“. Überhaupt ist ein verstärktes Interesse am Dokumentarfilm in den neunziger Jahren erkennbar. Es geschieht auch ein Wandel der Perspektive, da immer mehr nach den Erwartungen des Publikums gefragt wird. Es wird erkannt, dass für das Genre der Moment der „Lektüre“ besonders wichtig und ausschlaggebend ist.⁷³

Nach dem Zweiten Weltkrieg herrschte eine allgemeine Krise der Repräsentation und der Werte, was die Frage nach dem Darstellbaren auslöste und zur Auflösung der diskursiven Autorität führte, es wurde versucht mit Stereotypen und Codes zu brechen. Die geschlossene Weltsicht löste sich auf durch die Entfiktionalisierung und Entnarrativierung der Bilder.⁷⁴

⁷⁰ Vgl. Margrit Tröhler: *Filmische Authentizität*, S. 157.

⁷¹ Vgl. Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Christof Decker: *Die soziale Praxis des Dokumentarfilms. Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie*, S. 45, www.montage-av.de

⁷⁴ Margrit Tröhler: *Filmische Authentizität*, S. 159.

Die technischen Neuerungen leiteten in den 1960er Jahren wichtige Veränderungen ein. Der sprechende Mensch rückte ins Zentrum und mit ihm das Verlangen nach Authentizität, was die beiden Richtungen *Cinéma Vérité* und *Direct Cinema* auslöste. Jedoch: „Obwohl die neue Filmpraxis anfänglich manchmal durch einen neuen Positivismus gefährdet wurde[...]“, leistete sie durch „[...] die Hintertüre dem Glauben an die unverstellte Realität [...]“⁷⁵ Vorschub. Margit Tröhler meint, dass sie die

„[...] diskursive Autorität an die gefilmten Menschen abtritt, die sich selbst darstellen und sich selbst erzählen: Auch wenn die übergeordnete Instanz, die den Kamerablick führt und die Auswahl und Montage der Ton-Bilder bestimmt, nur scheinbar ihre Kontrolle aufgibt und als Beobachtungsinstanz in dieser Zeit oft noch anonym bleibt.“⁷⁶

In den 1970er und frühen 1980er Jahren wurden vermehrt Essayfilme produziert. Die Filmemacher und vor allem auch Filmemacherinnen brachten sich selbst zunehmend ein. Die feministischen Filme versuchten das Beobachtende aufzugeben und auf den eigenen ideologischen und emotionalen Standpunkt hinzuweisen. Fiktionale, fingierte, fiktive und surreale Momente wurden in den Dokumentarfilm eingewoben.

„Die Relativierung der diskursiven Autorität führt zu einer Neubewertung von Wissen und eröffnet dem Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion eine weitere Ebene: Inszeniertes und Dokumentarisches, Erinnerung und Gegenwart, Individuelles und Gesellschaftliches vermischen sich [...]“⁷⁷

Ende der 1980er Jahre begann eine Annäherung der zwei Filmgattungen Dokumentar- und Spielfilm. Es entstanden zum Beispiel die sog. *Doku Soaps*, fikionalisierte Alltagsreportagen. Die Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion wurde immer mehr verwischt und machte sie dadurch gleichzeitig bewusster.⁷⁸

„Dokumentarfilme relativieren ihre Aussagen, indem sie sie vielstimmig und manchmal widersprüchlich gestalten und indem sie ihr narratives Arrangement und ihre (zumindest) in der Anlage fikionalisierende

⁷⁵ Margit Tröhler: *Filmische Authentizität*, S.160.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S.161.

⁷⁸ Vgl. Ebd., S.150.

Inszenierung transparent machen: Über ihre mediale Reflexivität lenken sie die Aufmerksamkeit auf den subjektiven Standpunkt des Films, auf die Funktion der Kamera als Katalysator im profilmischen Geschehen, auf die Konstruiertheit von Diskursen und Fakten.⁷⁹

Zwischen den beiden Gattungen entsteht seltsamerweise oft ein Effekt *filmischer Authentizität*, der eine mögliche Wirklichkeit *zwischen* Fiktion und Dokumentation skizziert, sobald ein Verwischen der Grenzen stattfindet. Genau dieser Effekt resultiert aus der Verunsicherung gegenüber den Bildern. „Der Begriff des Authentischen,[...] hat also nichts mit der heute allgegenwärtigen Suche nach einer unverstellten Echtheit des Dargestellten zu tun.“⁸⁰ Es entstanden Mischformen, wie Filme, welche als „dokumentarische Fiktion“ bezeichnet werden können, oder „performative Dokumentarfilme“. Eine weitere Mischform stellt der „Mockumentary“ dar – der mit den unterschiedlichen Gattungen spielt, Genrekonventionen persifliert und sie ad absurdum führt – er lässt jedoch nicht den Effekt von filmischer Authentizität entstehen. Er stellt aber auch den Status dokumentarischer Bilder in Frage und spielt mit der Ent-Täuschung der ZuseherInnen über die Fälschbarkeit sich objektiv gebender filmischer Abhandlungen.⁸¹

Eine der neueren und sehr präsenten Mischformen ist das Doku-Drama, das sich gerne mit historischen Thematiken auseinandersetzt. Es gibt verschiedene Thesen zum Doku-Drama, eine einheitliche Definition gibt es bis heute jedoch nicht, daher bleibt es ein sehr unscharfer Begriff. Vermutlich deshalb weil es so viele unterschiedliche Formen und Konzepte gibt. In der Vergangenheit wurde das Doku-Drama als eine spezifische Form des semidokumentarischen Erzählens verstanden. Heute umfasst der Begriff ein ganzes Spektrum an narrativen Filmen, die vor allem auf der Realität basieren oder von ihr inspiriert sind.⁸² Grundsätzlich ist wohl zu sagen, dass das Doku-Drama eine dramatisierte Handlung hat, die auf realen Tatsachen basiert.

⁷⁹ Margrit Tröhler: *Filmische Authentizität*, S.150.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. Ebd., S. 152f.

⁸² Vgl. Christian Hißnauer: Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive. In: MEDIENwissenschaft Nr. 3/2008, S. 256-265, hier: S. 256.

Dabei arbeitet es mit Archivmaterial, dokumentarischen und fiktiven Elementen. Es behandelt aktuelle, historische, politische und/ oder gesellschaftliche Themen. Es arbeitet oft mit für das Genre des Dokumentarfilm typischen Stilmitteln, was ihm eine besondere Glaubwürdigkeit verleiht. Die Spielhandlung emotionalisiert die RezipientInnen und ermöglicht ihnen so einen emotionalen Zugang zur Thematik. Es regt eine Auseinandersetzung über seine Form und über den Umgang mit und die Darstellung von Geschichte an. Es provoziert eine Diskussion über seine Form.⁸³ Gleichzeitig trägt es so stark zur Verunsicherung und Skepsis gegenüber dokumentarischen Bildern bei. Grundsätzlich ist es schwer zu klären ab wann ein Dokumentarfilm zum Doku-Drama wird. Da die Begriffe „fiktional“ und „nichtfiktional“ an sich ungenau bestimmt sind. Wie auch Heinz B. Heller meint auch Frank Kessler, dass es immer noch keine wissenschaftlich festgelegten Kriterien gibt, die eine Definition des Dokumentarischen gegenwärtig möglich machen.⁸⁴ Einige WissenschaftlerInnen gehen davon aus, dass das Dokumentarische ein Rezeptionsmodus⁸⁵ ist, dass also der/die RezipientIn einen Film als dokumentarischen einordnet, solange er/sie an dessen dokumentarischen Charakter glaubt. Darum versucht dieser wissenschaftliche Ansatz die Bedingungen zu eruieren unter welchen Filme als dokumentarische wahrgenommen oder „gelesen“ werden. Dies können einerseits Vorab Rezensionen, Plakate und/oder Ankündigungen sein und des weiteren dann die Filmsprache selbst.⁸⁶ Diesen Punkt arbeitet Roger Odin noch mehr heraus indem er von der „dokumentarisierenden Lektüre“ spricht, anhand derer er versucht die Existenz eines dokumentarischen Genres zu beweisen.⁸⁷ Das problematische an dieser Theorie Odins ist, dass streng genommen auf jeden

⁸³ Vgl. Derek Paget: „*No other way to tell it. Dramadoc/docudrama on television*“, Manchester, Manchester University Press 1998, S. 61f.

⁸⁴ Vgl. Frank Kessler: „*Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder*“, S. 66, www.montage-av.de, 27.08.2013

⁸⁵ Vgl. Ebd.

⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁸⁷ Vgl. Roger Odin: „*Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*“ (1984), In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Texte zum Dokumentarfilm 3*. Berlin, Vorwerk 8 2006., S. 259-275., hier: S. 259.

Film ein dokumentarischer Lektüremodus angewandt werden kann, natürlich auf unterschiedlichen Ebenen. Obwohl im Prinzip jeder Film aus einem dokumentarischen Blickwinkel heraus „gelesen“ werden kann, gibt es dennoch Filme die gemeinhin als Dokumentarfilme wahrgenommen und rezipiert werden. „Die Filme, die im alltäglichen Sprachgebrauch als dokumentarische gesehen werden, enthalten textuelle oder paratextuelle Anweisungen, zu einer dokumentarisierenden Lektüre überzugehen.“⁸⁸ Kessler ist der Ansicht, dass Filme sich in zwei verschiedenen Arten auf die Wirklichkeit beziehen können: „[...] als getreue Rekonstruktion oder vermittelt der Indexikalität und ihres Effekts des „Das-ist-da-gewesen“, doch nur letztere führt zu einer dokumentarisierenden Lektüre.“⁸⁹ Es gibt also laut Kessler keinerlei Möglichkeiten oder Notwendigkeit den Film im Voraus zu definieren. Egal ob im Spiel- oder im Dokumentarfilm – die filmische Welt wird von einer anonymen Autorität vermittelt. „Die beiden Gattungen [...] etablieren verschiedene Glaubensmodalitäten, die prototypisch mit dem Glauben an die Fiktion in der indirekten Adressierung im Spielfilm gegenüber der Glaubwürdigkeit des Realen im „expositorischen Modus“ des Dokumentarfilms [...] umschrieben werden können. In beiden Fällen bleibt der jeweilige pragmatische Status der Filmbilder jedoch unhinterfragt [...]“⁹⁰

Ab wann ist ein Dokumentarfilm kein Dokumentarfilm mehr? Bill Nichols meint, dass Dokumentarfilme nicht Repräsentationen einer erfundenen Wirklichkeit, sondern erfundene Repräsentationen einer tatsächlichen Wirklichkeit sind.⁹¹ Dokumentarfilme beziehen sich demnach auf eine Wirklichkeit, stellen diese dar und treten ihr argumentativ gegenüber. Damit nähert sich Nichols der Definition von Dokumentarfilm von John Grierson an, welcher den Begriff *documentary* geprägt hat. Grierson definiert den Dokumentarfilm als eine „kreative Behandlung der aktuellen Wirklichkeit“.⁹²

⁸⁸ Frank Kessler: „*Fakt oder Fiktion?*“, S. 66.

⁸⁹ Ebd., S. 70.

⁹⁰ Margrit Tröhler: *Filmische Authentizität*, S. 158.

⁹¹ Vgl. Dirk Eitzen: „*Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus*“, In: *Montage/ AV 2/7*, Bamberg, Schüren 2004, S. 13-44, hier: S. 19.

⁹² Dirk, Eitzen: *Wann ist ein Dokumentarfilm*, S. 15.

Dies ist laut Kessler auch die brauchbarste von vielen Definitionsversuchen. Diese Definition ist jedoch immer noch unzufriedenstellend, da auch Spielfilme die reale, historische Wirklichkeit darstellen, sich auf sie beziehen und ihr argumentativ gegenüber treten können.⁹³ Macht eine nachgestellte Szene in einem Film ihn zu einem Spielfilm? Auf was kommt es in einer solchen Szene an? Dirk Eitzen meint: „Es kommt nicht darauf an, ob sie »die Wahrheit« sagt oder nicht. Es kommt darauf an, ob sie in einer Weise wahrgenommen wird, daß die Frage »Könnte das gelogen sein?« Sinn macht.“⁹⁴

Die Filmwissenschaftlerin Trinh T. Minh-ha spricht in ihrem Text davon, dass die Realität oft phantastischer und verrückter als die Fiktion sei. Teilweise sogar manipulativer. Sie meint, wenn man dies erfasst habe, begreife man wie naiv die Behauptung eines Mediums bzw. eines Genres ist, einen unmittelbaren Zugang zur „Realität zu haben. Der Glaube des Publikums an diese „Wahrheit“ und „Realität“ jedoch verleiht dem Genre eine große Macht und erklärt, warum sich Spielfilme so von dokumentarischen Methoden angezogen fühlen.⁹⁵

⁹³ Vgl. Dirk, Eitzen: *Wann ist ein Dokumentarfilm*, S. 19.

⁹⁴ Ebd., S. 15.

⁹⁵ Vgl. Trinh T. Minh: „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung“ (1993). In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2006, S. 304-326., hier: S. 285.

III.2. Die soziale Funktion des Dokumentarfilms

1991 schrieb Bill Nichols sein filmanalytisches Buch: „Representing Reality“, das der Debatte rund um den Dokumentarfilm einen starken Entwicklungsschub bescherte. Nichols versuchte mit seinem Buch den Dokumentarfilm mit anderen Theoriediskussionen (z.B. Feminismus, Anthropologie...) zu verbinden und ihn aus seiner Isolation herauszuholen.

„Der Dokumentarfilm legt es weniger als der Spielfilm auf illusionäre Erlebnisse an, sondern setzt sich die Aufgabe, Informationen über die Wirklichkeit zu vermitteln, Probleme zu erschließen, Argumente zu liefern und – jedenfalls in seiner gesellschaftskritischen Tradition – das Bewusstsein nach humanitären Prinzipien zu verändern.“⁹⁶

Für Nichols gehört das Dokumentarfilmgenre zu den »discourses of sobriety«, wissenschaftliche, ernsthafte und nüchterne Diskurse, die „[...]sich in einem instrumentellen Verhältnis zur Welt verstehen. Das Argumentative spielt für diese Zusammenhänge die größte Rolle, da für die historische Realität, auf die es sich bezieht primär ein ernsthafter »Umgang« angemessen erscheint.“⁹⁷

Andere Theoretiker argumentierten dagegen und so wurde eine Reihe von neuen Ansätzen geschaffen. Die maßgeblichen Theorien jedoch integrieren den Dokumentarfilm in ein Netzwerk von Kommunikationsprozessen. In den meisten neueren Ansätzen sind ZuschauerInnenerwartungen, Textstrategien, Fragen der Institution und die soziale Funktion von großer Bedeutung.⁹⁸ „Der daraus resultierende Gewinn an Komplexität hat den Forschungsbereich unübersichtlicher gemacht, aber auch zum besseren Verständnis einer

⁹⁶ Brinckmann, Christine N.: „Die Rolle der Empathie oder Furcht und Schrecken im Dokumentarfilm“, In: Matthias Brütsch, Vinzenz Hedinger u.a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg, Schüren 2005, S. 335-360, hier: S. 334.

⁹⁷ Decker, Christof: „Die ambivalente Macht des Films: Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm“, Dissertation, Berlin, Freie Univ. Diss., 1994, Trier, WVT 1995, S. 48.

⁹⁸ Vgl. Christof Decker: *Die soziale Praxis des Dokumentarfilms*, S. 46f.

filmischen Ausdrucksform beigetragen [...]“.⁹⁹ Dirk Eitzen, auf dessen Theorie ich im folgenden näher eingehen werde, schlägt wiederum eine Verengung der Perspektive vor, da er die Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms hauptsächlich in den Augenblick der Rezeption verlagert.¹⁰⁰ Er widerspricht Bill Nichols Ansatz, indem er behauptet, dass nicht alles im Dokumentarfilm argumentativ sei und eine emotionale Reaktion für viele ZuschauerInnen ebenso wichtig sei wie das Argument. Daraus leitet er ab, dass: „[...]der Dokumentarfilm nicht als etwas *wahrgenommen* [...] würde, das Wahrheitsansprüche über die historische Realität besitze, sondern von den Zuschauern *angenommen* bzw. *unterstellt* würde, daß diese Ansprüche bestünden.“¹⁰¹

Wie schon erwähnt gehen viele TheoretikerInnen davon aus, dass die Zuordnung bzw. die Definition eines Films als Dokumentarfilm stark von der Rezeption des Films bestimmt wird.¹⁰² Dirk Eitzen geht noch einen Schritt weiter, er behauptet, jeder Film sei ein Dokumentarfilm, an den die Frage „Könnte das gelogen sein?“¹⁰³ gerichtet werden kann. Für Eitzen ist eine Definition des Films als Dokumentarfilm durch die Intention des Filmemachers oder der Filmemacherin unmöglich, da für die RezipientInnen im Alltagsdiskurs die Grenzen des Dokumentarfilms verschwommen und variabel sind. Für Eitzen ist die entscheidende Frage; was genau die Leute, also das Publikum, unter Dokumentarfilm verstehen. Für Eitzen ist also nicht der dokumentarische „Text“ des Films ausschlaggebend, sondern die „dokumentarische Lektüre“¹⁰⁴, also die Art und Weise, wie das Publikum den Film rezipiert. Auf den Punkt gebracht beschreibt Eitzen seine Theorie folgendermaßen:

⁹⁹ Christof Decker: *Die soziale Praxis des Dokumentarfilms*, S. 47

¹⁰⁰ Vgl. Ebd.

¹⁰¹ Ebd., S. 49.

¹⁰² Vgl. Ebd., S. 45.

¹⁰³ Dirk Eitzen: *Wann ist ein Dokumentarfilm?*, S. 31.

¹⁰⁴ Vgl. Odin, Roger: „*Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*“, S. 261, Den Begriff „dokumentarische Lektüre“ prägte Roger Odin. Er versteht darunter die „Leseart“ eines Films, also die Betrachtungsweise der ZuseherInnen. Wobei es verschiedene Bedingungen gibt, unter denen diese Leseart ausgelöst wird.

„Es sind also nicht formale Gesichtspunkte oder solche der Repräsentation, die darüber entschieden, ob Zuschauer einen Film als Dokumentarfilm »rahmen«. Eher ist es eine Kombination aus den Wünschen und Erwartungen, die die Zuschauer an einen Text richten, sowie ihren Vermutungen aufgrund von situativen Hinweisen und textuellen Merkmalen. Anders ausgedrückt, die Frage: »Könnte das gelogen sein?«, die Dokumentarfilme von anderen Filmen unterscheidet, wird von den Zuschauern gestellt, nicht von den Texten.“¹⁰⁵

Eine Rolle spielt diesbezüglich auch der Aspekt der Erwartungshaltung des Publikums an einen Film. So kann ein Film, der eine dokumentarische Lektüre durch bestimmte Merkmale vorbereitet und eine entsprechende Erwartungshaltung im Publikum auslöst, schnell als Täuschung wahrgenommen werden, wenn sich herausstellt (zum Beispiel im Abspann), dass es sich um einen inszenierten Film handelt. Interessant dabei ist, dass sich durch das spätere Wissen um die Fiktivität eines Films nachträglich eine völlig andere Leseart einstellt. „Der Film ruft eine völlig andere Reaktion bei den Zuschauern hervor, wenn sie ihn als Spielfilm und nicht als Dokumentarfilm sehen. Und da es sich um dasselbe Filmmaterial handelt, können also weder Form, Stil, noch »Inhalt«, die Wahl der einen oder anderen Leseart bestimmen.“¹⁰⁶ Eitzen spricht in diesem Zusammenhang von „Medienwut“¹⁰⁷, diese Wut richte sich gegen die Person, die den Film konzipiert hat – also den Filmemacher oder die Filmemacherin. Dies bedeutet aber, dass derselbe Film als Dokumentarfilm oder als Spielfilm »gerahmt« werden kann. Und, dass die Lesearten sehr unterschiedlich sind.¹⁰⁸ Mit dieser Argumentation begründet Eitzen auch seine grundsätzliche Fragestellung, die „Wann ist ein Dokumentarfilm?“ – und nicht „Was ist ein Dokumentarfilm?“ lauten muss.¹⁰⁹

Eitzen schließt mit den Worten: „Ein Dokumentarfilm ist das, was Menschen gewöhnlich daraus machen, nicht mehr und nicht weniger. [...] ein Film [...] von dem sie annehmen, daß er [...] einen Wahrheitsanspruch erhebt.“¹¹⁰ Er

¹⁰⁵ Dirk Eitzen: *Wann ist ein Dokumentarfilm?*, S. 31.

¹⁰⁶ Ebd., S. 33.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd., S. 35.

¹¹⁰ Dirk Eitzen: *Wann ist ein Dokumentarfilm?*, S. 42.

reduziert die Begriffsbestimmung also auf die Wahrnehmung des Films durch das Publikum und auf die „ahistorisch konzipierte »Frage nach der Lüge«.“¹¹¹

Christof Decker kritisiert, dass Eitzens Frage nach der Lüge jedoch im Grunde auf dieselbe Argumentation hinausläuft wie die der Theoretiker denen er widersprechen möchte, nämlich der Frage nach einem Wahrheitsanspruch.¹¹² Außerdem wirft er Eitzen vor seine Argumentation nicht konsequent zu verfolgen und seinen Ansatz am Ende seines Aufsatzes nicht klarer oder deutlicher dargestellt zu haben als am Anfang. Er fasst zusammen, dass drei Grundprobleme am Schluss ungelöst bleiben, nämlich; „[...] die Beschaffenheit des Interaktionsverhältnisses zwischen Text und Zuschauern, die Bandbreite des Spektrums von Erwartungshaltungen auf seiten der Zuschauer und die Historizität der Erwartungshaltungen.“¹¹³ Auch Decker kritisiert, dass die Bedeutung der RezipientInnen bisher in der Dokumentarfilmtheorie eine zu kleine Rolle gespielt hat, meist ging es hauptsächlich darum, was der/die FilmemacherIn aussagen wollten. Decker untersuchte daher den Kontext der RezipientInnen und deren ethische Erwartungen an den Dokumentarfilm. Er erkannte, dass die Erwartungen des Publikums eine wichtige soziale Praxis des Dokumentarfilms darstellen.

„Sie trugen einerseits dazu bei, daß wesentliche Vorannahmen des Genres kontinuierlich reflektiert werden mußten, und zum anderen, daß die Filmemacher, die durch die Struktur ihrer Filme eine bestimmte Interpretation von Wirklichkeit vorgelegt hatten, sich mir dieser Interpretation beständig gegenüber anderen Sichtweisen und Perspektivierungen zu behaupten hatten.“¹¹⁴

Dies führte zu einer Debatte über die Ethik von Dokumentarfilmen. Die Diskussion entstand in den 60er und 70er Jahren in den USA. Es ging hauptsächlich um die Form des Direct Cinemas und die Entwicklung der Filmtechnologie und der dadurch neuen und unabhängigeren Aufzeichnungsmöglichkeiten. Kritisiert wurde unter anderem eine „Tyrannei

¹¹¹ Vgl. Christof Decker: *Die soziale Praxis des Dokumentarfilms*, S. 48.

¹¹² Vgl. Ebd., S. 49.

¹¹³ Ebd., S. 54.

¹¹⁴ Ebd.

der Intimität“ und eine neue, als Voyeurismus empfundene Transparenz der sich die ZuseherInnen nicht entziehen konnten.¹¹⁵ „Durch die stilistischen Vorgaben des Direct Cinema bekam das Verhältnis zwischen Beobachtern und Beobachteten eine herausragende Bedeutung.“¹¹⁶ Die Frage nach dem Wahrheitsgehalt gewann an immenser Bedeutung und es zeichneten sich zwei zentrale Blickwinkel in der Rezeption ab.

Erstens; die ZuseherInnen hatten den Eindruck, dass die dargestellten Personen im Film keine Möglichkeit hatten Einfluss zu nehmen und dem/der FilmemacherIn ausgesetzt waren. Die Kritik richtete sich weitgehend auf den/die FilmemacherIn, zum Beispiel bei der Zusatzinformation, dass es sich um nur einen geringen Wahrheitsgehalt des Films handelt, oder das Gefühl entstand, dass die Subjekte ausgenutzt worden waren.

Zweitens; Die RezipientInnen empfanden eine hohe Kontrolle des Films durch seine dargestellten Subjekte. Entstand da der Eindruck es handle sich nicht um die Wahrheit, die gezeigt wurde, richtete sich der Ärger des Publikums gegen die Filmsubjekte und dem Film an sich wurde sein Wahrheitsgehalt abgesprochen. Wurde den handelnden Personen geglaubt und wurden sie als authentisch erlebt, dann war die Erwartungshaltung des Publikums erfüllt.

Wichtig war für die damaligen RezipientInnen des Direct Cinemas, ob das Verhalten der dargestellten Menschen „echt“ war und unverstellt - ob echte Gefühle gezeigt und keine Rollen gespielt wurden. Auch die Frage nach der Drehsituation war sehr wichtig. Das sind aber Qualitäten und Erwartungen, die sich verändern durch den ständigen Austausch zwischen ZuseherInnenleistungen und Textstrukturen.¹¹⁷ „Die soziale Praxis der Dokumentaristen wurde in dieser Debatte demnach in einem sehr konkreten Sinn als intersubjektive Interaktionsform und als Authentizitätsversprechen aufgefasst und von den Zuschauern permanent auf mögliche „Vertragsbrüche“ hin untersucht.“¹¹⁸ Somit kommt es zwischen dem/der FilmemacherIn und dem rezipierenden Publikum zu einer Art Vertragsabschluss, einem „Vertrauensbund“ und bei diesem spielen die

¹¹⁵ Vgl. Christof Decker: *Die soziale Praxis des Dokumentarfilms*, S. 55.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Vgl. Ebd., S. 56f.

¹¹⁸ Ebd., S. 57.

Bedingungen und Regeln die für die Art der Rezeption „ausgehandelt“ werden eine bedeutendem Rolle.¹¹⁹ Dies ist insofern interessant als, dass von dieser Entwicklung viele Kriterien ersichtlich werden, die in der Rezeption von Dokumentarfilmen auch heute noch einen wichtigen Stellenwert einnehmen. Die Leseart des Publikums wird von internen und externen Signalen und Codes des Films bestimmt und geleitet. Diese Leseart hängt eng mit elementaren Kategorien des Dokumentarfilmgenres zusammen, wie zum Beispiel die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug, der Authentizität, dem Realismus, der Wahrheit, die Frage nach Fakt oder Fiktion im Film. Decker spricht in diesem Zusammenhang von einem „Vorverständnis“ welches die Rezeption des Films bestimmt, das als stark kultur- und kontextspezifisch verstanden werden muss und auch als historisch äußerst wandelbar, da es sich mit jedem neuen, gesehenen Film weiter entwickelt und verändert.¹²⁰ Dies impliziert aber auch, dass Filme unterschiedlich interpretierbare Realitätskonstruktionen vornehmen können und sich in ihren Realitätsansprüchen immer wieder neu positionieren müssen.¹²¹

„Wichtiger als die Frage der Klassifizierbarkeit des Dokumentarfilms, die Eitzen hervorhebt, werden damit letztlich jene Debatten, Interventionen und Diskurse, die die Filme kontextspezifisch auszulösen imstande sind bzw. in denen ihnen ein dokumentarischer Charakter zugesprochen wird. An die Stelle von Klassifizierungsversuchen tritt das Interesse für die Transformation von Kommunikationsprozessen.“¹²²

Wir gehen also weiterhin davon aus, dass die Definition des Dokumentarfilms sehr stark mit dem Publikum zusammenhängt, wodurch das Publikum und die Erwartungshaltung der ZuseherInnen an den Film eine enorme Bedeutung für diesen beinhaltet. Durch dieses Zusammenspiel erhält die ZuseherInnen-Film-Beziehung eine ungeheuer wichtige Rolle. Der Film existiert nicht mehr als abgeschlossenes Kunstwerk an sich, sondern wird Teil eines Kommunikationsprozesses. Er wird beeinflusst von der Haltung des Publikums ihm gegenüber und umgekehrt. Daher werde ich im Folgenden auf

¹¹⁹ Vgl. Christof Decker: *Die soziale Praxis des Dokumentarfilms*, S. 58.

¹²⁰ Vgl. Ebd., S. 57.

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 58.

¹²² Ebd., S. 57.

die RezipientInnen selbst eingehen und versuchen zu klären, was während der Betrachtung eines Films auf ihrer Gefühlsebene geschehen kann und welche Qualitäten der Dokumentarfilm auf dieser Ebene zu erfüllen im Stande ist.

In diesem Zusammenhang ist die Untersuchung Christine Brinckmanns zum Prozess der Empathie und die damit verbundenen ZuschauerInnenempfindungen an einen Film interessant. Brinckmann versteht unter Empathie das Einfühlen in eine andere Gefühlswelt. Also eine Art „Simulation“ fremder Gefühle, um sich vorstellen zu können was im Anderen vorgeht, mitfühlen durch das Anknüpfen an eigene Erfahrungen.¹²³ Wobei Brinckmann auf die unterschiedlichen Intensitätsstufen, sowie die Komplexität der empathischen Empfindung hinweist. So ist es zum Beispiel durchaus möglich, gleichzeitige oder wechselnde Empathie für zwei Kontrahenten zu empfinden. „Unsere Reaktionen sind vielschichtig, und sie fließen, kommen und gehen unwillkürlich und rasch.“¹²⁴ Es handelt sich also um eine Mischung von Empfindungen und Emotionen. Während jedoch die Affekte nachvollzogen werden, werden gleichzeitig eigene Beobachtungsgefühle entwickelt. Diese entstehen aus der Situation, die beobachtet wird und deren Einschätzung bzw. der Haltung, die der Situation gegenüber eingenommen wird.

In der filmwissenschaftlichen Forschung wurde ein großes Augenmerk auf die Situation des Rezipierens gelegt, also den dunklen Raum, die ungeteilte Aufmerksamkeit des Publikums für das Geschehen auf der Leinwand usw. Daraus wurde geschlossen, dass das Publikum in dieser Situation besonders aufnahmefähig, konzentriert und erlebnisbereit ist. Daher ist es für das Publikum leichter die Vorgänge im Kino empathisch zu erleben und sich ganz auf sie einzulassen – vermutlich sogar leichter als Empathie in der Wirklichkeit zu empfinden.¹²⁵ Außerdem ist das Publikum im Kino von der „Aktionsverantwortung“¹²⁶ entlastet und kann sich entspannt den Vorgängen

¹²³ Vgl. Christine N. Brinckmann: *Die Rolle der Empathie im Dokumentarfilm*, S. 336.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Vgl. Christine N. Brinckmann: *Die Rolle der Empathie im Dokumentarfilm*, S. 336.

¹²⁶ Ebd., S. 337.

überlassen. Es ist möglich Gesichter und Personen ungeniert zu beobachten und anzusehen, sowie Gespräche mitzuhören und bei Aktionen dabei zu sein, die in der Wirklichkeit schwer mitzuerleben wären, denn; „[...] der Film wählt für das Publikum eine privilegierte Perspektive, möglichst die denkbar beste.“

¹²⁷ Dies alles begünstigt die Entstehung von Empathie. Interessant dabei ist, dass die Gefühle des Publikums und seine moralischen Ansprüche oder Überzeugungen bei diesem Prozess teilweise einen Widerspruch bilden. So werden Handlungsweisen im Film toleriert, die im wirklichen Leben niemals geduldet würden. Brinckmann führt in diesem Zusammenhang das Beispiel von Mord an, der in bestimmten Situationen vom Publikum als einzig richtige Konsequenz des Geschehens akzeptiert oder vielleicht sogar gut geheißen wird; „[...] manchmal billigen wir fiktionale Taten emotional, die wir in der Realität verurteilen würden, weil wir den Täter empathisch verstehen.“¹²⁸

Daraus ergibt sich abermals ein großes Gestaltungs- und Lenkungspotential des Films auf die RezipientInnen. Der Film hat viele Möglichkeiten die Empathie und die Sympathien der ZuseherInnen auf bestimmte Personen zu lenken. Dies kann einerseits durch Kameraeinstellungen geschehen, Großaufnahmen des Gesichts usw..., sowie durch Einblicke in das Innenleben der Figuren in deren Gefühlsleben usw., umso näher wir uns den ProtagonistInnen fühlen, umso mehr Empathie kann entwickelt werden.¹²⁹

Wobei der Spielfilm über mehr Intensivierungsmaßnahmen zur Entstehung von Empathie verfügt als der Dokumentarfilm. So spielt zum Beispiel die Auswahl der DarstellerInnen eine große Rolle, Hintergrundmusik oder Einsatz von Licht und Farben, sowie die Gestaltung der gesamten Mise en scène. Der Dokumentarfilm muss hingegen mit der vorhandenen Situation zurecht kommen und sie als gegeben akzeptieren, ebenso wenig kann er seine Figuren so leicht auswählen und ihnen bestimmte Charaktereigenschaften vorgeben. Der „Textcharakter“ des beobachtenden Dokumentarfilms, von dem hier ausgegangen wird, ist weder gescriptet noch inszeniert und daher viel mehr dem Zufall unterworfen.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd., S. 339.

¹²⁹ Ebd., S. 340.

„Er wird im Wesentlichen erst im Zuge der Montage zum filmischen Text, einem Text jedoch, der nie ganz aufhört mit dem Material zu ringen, und über weite Strecken Menschen und Ereignissen Raum gibt, ohne Kontrolle über sie zu gewinnen. Sein Personengefüge ergibt sich weitgehend aus realen, im profilmischen Kontext bereits existierenden Konstellationen, die sich nicht immer förderlich auf die Sympathieverteilung und Entwicklung der Empathie auswirken [...]“¹³⁰

Dies kann jedoch durchaus den Reiz des Dokumentarfilms ausmachen und gibt dem Geschehen mehr Tiefe. Der Film kann mit der Sprödeheit seiner Figuren arbeiten, und ihnen dadurch, dass er zu ihnen vordringt, umso mehr Intensität und Authentizität verleihen. Viele Dokumentarfilme arbeiten genau mit diesem Effekt des Unvorhergesehenen. „Die dokumentarische Person ist opaker¹³¹ als die fiktionale Figur, aber zugleich reichhaltiger, aufschlussreicher und geheimnisvoller. Auch ihr emotionaler Ausdruck ist weniger kodiert und weniger eindeutig, weniger ausbalanciert und nur punktuell mitreißend; dann aber umso überraschender, überzeugender und intensiver.“¹³²

Alexander Kluge fasst die Erzählweise des Dokumentarfilms zusammen indem er von drei Kameras spricht, mit denen der Dokumentarfilm seine Geschichten erzählt; mit der technischen Kamera, dem Kopf des/der FilmemacherIn und schließlich mit der Erwartungshaltung der RezipientInnen. Aus diesen drei „Kameras“ setzt sich das Genre Dokumentarfilm zusammen, weshalb man nicht einfach behaupten kann, der Dokumentarfilm zeige Tatsachen. „Er fotografiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei z.T. gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang. [...] Der naive Umgang mit Dokumentation ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen.“¹³³ Kluge weist damit darauf hin, dass die Möglichkeit von Manipulation und dem Vorgeben einer falschen Realität eine Gefahr im Dokumentarfilm darstellt und er daher

¹³⁰ Vgl. Christine N. Brinckmann: *Die Rolle der Empathie im Dokumentarfilm*, S. 342.

¹³¹ undurchsichtiger, undurchschaubarer

¹³² Vgl. Christine N. Brinckmann: *Die Rolle der Empathie im Dokumentarfilm*, S. 345.

¹³³ Alexander Kluge: *Die realistische Methode und das sogenannte »Filmische«*, S. 114.

ein kritisches Publikum benötigt, das von vornherein einen gesunden Skeptizismus gegenüber dem ihm Gezeigten an den Tag legen muss. Dieses kritische Betrachten des Abgebildeten ist auch deshalb so notwendig, da die technische Kamera selbst ja genau das nicht tut. Sie bildet absolut unkritisch ab, was sich vor ihrem Kameraauge abspielt. Daher meint Kluge, dass die Dokumentarfilmtradition insbesondere die kritische Dokumentation hervorgebracht hat.¹³⁴ Ein Publikum, das sich der Tatsache bewusst ist, dass Film an sich gar nicht vollständig sein kann und für das die Annahme, er könne die Realität in ihrer ganzen Komplexität und Vielschichtigkeit darstellen, an sich schon absurd ist, kommt gar nicht in die Gefahr enttäuscht über (s)eine Unvollständigkeit zu sein. Der Film kann nur ein Ausschnitt dessen sein, was er versucht zu zeigen. „[...] Das Konkrete ist konkret, weil es die Zusammenfassung vieler Bestimmungen ist, also Einheit des Mannigfaltigen.“¹³⁵ Im Film hingegen ist gerade ein konsequent realistisches Verfahren, das versucht besonders radikal die Realität darzustellen, enttäuschend, da dies oft dazu führt, dass man die Konstruktionsarbeit umso deutlicher wahrnimmt und nicht den Realismus. „Hier liegt ein schwer auflösbares Problem: die Produktivkraft Kino kann nur gemeinsam mit den Wahrnehmungskräften der Zuschauer entfaltet werden; es ist deshalb nicht nur eine Frage der Anstrengung der Filmemacher, ob sie auf dem Wege zur »Einheit des Mannigfaltigen« unterwegs stecken bleiben.“¹³⁶ Denn wie Kluge meint, könne neben der Qualität der ästhetischen Erfahrung und des intersubjektiven Erfahrungsaustausches des Publikums, auch die Größe des Erfahrungshorizonts verändert werden den die öffentliche Praxis begrenzt.¹³⁷ Die RezipientInnen lernen also dazu, wenn sie die Argumentationslinie des Films in ihre eigene übersetzten. An diesem Punkt trifft sich Kluges Argumentation mit der von Christof Decker. Auch er meint, dass mit der rezeptionsorientierten Betrachtung des Dokumentarfilms die verschiedenen

¹³⁴ Vgl. Ebd., S. 116.

¹³⁵ Karl Marx: „*Einleitung zur Kritik des politischen Ökonomie*“, MEW Bd. 13, Berlin 1969, S. 63 Iff, hier in: Kluge, Alexander: *Die realistische Methode und das sogenannte »Filmische«*, S. 120.

¹³⁶ Alexander Kluge: *Die realistische Methode und das sogenannte »Filmische«*, S. 121.

¹³⁷ Vgl. Alexander Kluge, 1974, hier In: Decker, Christof: *Die soziale Praxis des Dokumentarfilms*, S. 58.

Formen einer ästhetischen und öffentlichen Praxis und die damit verbundenen Erfahrungspotentiale vermittelt werden können. Erst durch die historisch spezifische Berücksichtigung der unterschiedlichen Rezeptionsprozesse, lässt sich die Spannung des ästhetischen Materials und seine Wirklichkeitsbezüge konkretisieren und dadurch ein wechselseitiger Nutzen des Erfahrungsaustausches erreichen.¹³⁸

¹³⁸ Vgl. Christof Decker: *Die soziale Praxis des Dokumentarfilms*, S. 58.

III.3. Das filmische Bild

„Die bewegten Bilder des Films erzählen nicht nur, sie sind auch ästhetische, theoretische und emotionale Übertragungen von Erfahrungen und Wahrnehmungsweisen und damit auch Sinn stiftend.“¹³⁹

Jacques Rancière meint, dass das filmische Bild in seinem Wesen ein doppeltes sei, da es aus der Kombination zweier Blicke entstehe, des mechanischen, aufzeichnenden Blicks der Kamera und des künstlerischen Blicks, der das Aufgezeichnete zuordnet. Rancière geht von der „Unbestechlichkeit“ des mechanischen Auges aus, er beschreibt es als ein Auge ohne Vorurteile, als den „vollständigen, aufrichtigen Künstler“¹⁴⁰, er setzt also eine uneingeschränkte Objektivität der Kamera voraus. Ist es aber möglich, Geschichte in Bildern zu erzählen, ohne von vornherein zu werten oder dem Erzählten eine bestimmte Richtung zu geben? Ist es denn überhaupt erstrebenswert auf eine solche vorgebliche Objektivität hinzuarbeiten? Sinnstiftend bedeutet im weiteren Sinne ja Interpretation, Auslegung, Deutung - eine Bedeutung geben. Die Kamera filmt ja nicht von alleine, sie wählt nicht die von ihr aufgezeichneten Ausschnitte aus und bestimmt nicht selbst ab welchem Zeitpunkt sie aufnimmt und wann sie sich abschaltet. Rancière erkennt jedoch vor allem in der Kombination des mechanischen Auges und des künstlerischen Auges das volle Potential des Films. Speziell im historischen Dokumentarfilm sieht er eine besonders gute Grundlage um Geschichte zu zeigen und auf die eigene Geschichtlichkeit des Films zu verweisen. Er sieht im Dokumentarfilm sogar den „[...] Film par excellence. Denn aufgrund seiner Bestimmung übertritt er die Normen der fiktionalen Repräsentation zweifach, einmal auf Seiten der mechanischen Treue zur Realität des Sehens und zum Anderen, umgekehrt, auf Seiten der freien Anordnung der Zeichen durch den Verstand eines Künstlers.“¹⁴¹

¹³⁹ Ballhausen, Thomas (Hg. u.a.): *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*, Wien, Mandelbaum 2007, S. 7.

¹⁴⁰ Rancière, Jacques: „*Die Geschichtlichkeit des Films*“ (Orig. 1998), In: Hohenberger, Eva & Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, Berlin, Vorwerk 8 2003, S. 230-24, hier: S. 236.

¹⁴¹ Jaques Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*, S. 237.

Rancière sieht in seiner Bestimmung zur Realität eine Befreiung, die ihm die Möglichkeit gibt die Macht der Montage voll auszunutzen und so eine Geschichte und einen Sinn zu konstruieren. Er sieht bei vielen Autoren die Vollendung des „Dokumentarischen« in seiner Radikalität, jene Identität von Denken, Schrift und Sichtbarem, die im Knotenpunkt des ästhetischen Denkens und seiner »historischen« Befähigung steht.¹⁴²

Die Historikerin und Philosophin Irmgard Wilharm sieht im Filmbild eine Quelle für Bewusstseinslagen, zeitgenössische Sichtweisen, Ängste und Hoffnungen. Sie geht jedoch von einer unbewussten Einschreibung einer historischen Relevanz in den Bildern aus. Sie erkennt eine Wechselbeziehung zwischen dem vom Publikum gewünschtem Gesehenen und dem Gezeigten und vermutet auf diesem Aufeinanderbezogenen die Möglichkeit Rückschlüsse zu ziehen aus den Bildern in den Köpfen der damaligen ZuseherInnen. Aus diesem Grund sieht sie in Filmbildern Geschichtsdokumente, die etwas vermitteln können, was keine andere Quelle auf diese Art vermitteln kann.¹⁴³

Das Filmbild wird oftmals hinsichtlich seiner Verwendbarkeit als historische Quelle äußerst kritisch betrachtet, dies vor allem wegen seiner Manipulierbarkeit und seiner Möglichkeit zu manipulieren. Linda Williams zum Beispiel spricht in ihrem Text „Spiegel ohne Gedächtnisse“ von der Befürchtung vieler TheoretikerInnen, dass das bewegte Bild eine manipulierte Konstruktion sei, die eine neue Kultur des Bildes erschaffen habe, die eine Schwächung von Geschichtlichkeit bewirke; den „[...] Verlust einer kollektiven oder individuellen Vergangenheit und den Verlust des Wissens, daß diese Vergangenheit die Gegenwart bestimmt.“¹⁴⁴ Williams erkennt hier eine Widersprüchlichkeit, indem sie einen grundlegenden Verlust des Vertrauens in die Objektivität des Bildes sieht, und dies obwohl wir gleichzeitig in einer Zeit leben, in der ein großer Hunger nach dokumentarischen und „wahren“ Bildern zu bemerken ist.¹⁴⁵ Dennoch räumt sie ein: „Die Widersprüche sind aufschlussreich: Einerseits scheint die postmoderne Bilderflut nahe zu legen,

¹⁴² Vgl. Jaques Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*, S. 242.

¹⁴³ Vgl. Irmgard Wilharm: *Bewegte Spuren*, S. 7.

¹⁴⁴ Linda Williams: *Spiegel ohne Gedächtnisse*, S. 33.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 24f.

daß es a priori keine Wahrheit des Referenten geben kann, auf die das Bild verweist; andererseits ist es innerhalb der gleichen Bilderflut immer noch das bewegte Bild, das die Kraft hat, Zuschauer zu einer neuen Beurteilung der zuvor unbekanntem Wahrheit zu bewegen.¹⁴⁶

Williams sieht den Dokumentarfilm als ein Medium mit besonderem Interesse an der Realität und einem starken Bezug zur „Wahrheit“. Es scheint auf der Hand zu liegen, dass die Wahrheit durch nichts garantiert werden kann, trotzdem ist zu beobachten, dass die RezipientInnen von Dokumentarfilmen dem Film meist ein großes Potential an Objektivität und „Wahrheit“ zugestehen und diese auch von ihm erwarten. In dieser Erwartung liegt oftmals auch das Vergessen davon, dass es sich immer noch um einen Film handelt, also um ein Konstrukt, das zwar mit einzelnen Wahrheiten arbeitet, diese jedoch so zusammensetzt, dass sie einen (neuen) Sinn ergeben.¹⁴⁷

Williams meint dazu: „Ein Grund für dieses Vergessen liegt in der Konstruktion einer zu schlichten Dichotomie zwischen einem naiven Glauben an die Wahrheit dessen, was das dokumentarische Bild zeigt – darin liegt der inzwischen diskreditierte Anspruch des *cinéma vérité*, die Ereignisse einfangen zu können, während sie stattfinden -, und der freudigen Befürwortung fiktionaler Manipulation.“¹⁴⁸ Williams ortet im neuen, postmodernen¹⁴⁹ Dokumentarfilm eine klares Bewusstsein, dass die gesuchte „Wahrheit“, Gegenstand der Manipulation und Konstruktion dokumentarischer AutorInnen ist. Allerdings sieht sie in diesem Paradoxon der „[...] Manipulation dokumentarischer Wahrheiten in Kombination mit einer ernsthaften Suche nach einer letzten Wahrheit [...]“¹⁵⁰ die besondere Qualität des neuen Dokumentarfilms.

Bilder besitzen in unserer Kultur einen sehr großen Stellenwert und eine hohe Glaubwürdigkeit. Wir leben in einer stark am Visuellen orientierten

¹⁴⁶ Williams, Linda: „*Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm (Orig. 1993)*, In: Hohenberger, Eva & Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, Berlin, Vorwerk 8 2003, S. 24-43, hier: S. 25.

¹⁴⁷ Vgl. Linda Williams: *Spiegel ohne Gedächtnisse*, S. 32.

¹⁴⁸ Ebd., S. 32.

¹⁴⁹ Ebd., S. 28.

¹⁵⁰ Ebd.

Gesellschaft, die ein großes Interesse an dokumentarischen Bildern zeigt.¹⁵¹ Lange Zeit wurden Fotos und Filme als unumstößliche Beweismittel für die Wahrheit gesehen, als Abbild der Wirklichkeit. Dieser „Glauben“ an das Bild und seinen Wahrheitsgehalt wurde zwar erschüttert, existiert aber teilweise immer noch. Offensichtlich können wir uns des Eindrucks nicht erwehren, wenn wir etwas mit eigenen Augen sehen, es als so geschehen anzunehmen. Wir fühlen uns als ZeugnInnen als Teilhabende eines Geschehnisses, welches zwar in unserer Abwesenheit stattgefunden hat, aber uns dennoch zugänglich wird durch die Möglichkeit des Abbildes.¹⁵²

„Mehr als anderen Medien ist es dem Film eigen, als ganzheitliches, Augen, Ohren, Intellekt und Emotion gleichermaßen beanspruchendes Werk wahrgenommen zu werden. [...] Der Film bewegt sich dynamisch, ohne Aufenthalt für die reflektierende Betrachtung, und er bewegt sich auf zahlreichen Ebenen, zahlreichen formalen Parametern gleichzeitig. Licht, Farbe, Hell-Dunkel Kontraste, Musik, Geräusche, Sprache, Objektbewegung, Kamerabewegung, veränderbare Distanzen, Tiefenschärfe, Blickwinkel, Bildkomposition, Montage, Tempo, um nur die wichtigsten zu nennen, tragen zur Gesamtwirkung bei. Und diese Parameter greifen [...] so dicht ineinander, daß das Ergebnis wie aus einem Guß erscheint, ähnlich der Realität.“¹⁵³

Die Geschichtswahrnehmung verändert sich durch dieses scheinbare „Erfahren“ des Vergangenen. Diese naive Wahrnehmung, gefilmte Ereignisse als eine Art „konservierte Wirklichkeit“ zu betrachten, als eine objektive Darstellung des Geschehenen, birgt viele Gefahren. Denn dieser bereitwillige Glaube an den Wahrheitsgehalt der Bilder macht teilweise nicht einmal vor offensichtlich fiktiven Filmszenen halt. Dies können wir unschwer an der großen Popularität der neuen Genres wie dem Doku-Drama, oder den aufwändig inszenierten „Dokumentar“-sendungen der TV-Sender erkennen. Diese werden als Geschichtsfilme, also als Geschichte darstellend, präsentiert und auch rezipiert.

¹⁵¹ Vgl. Linda Williams: *Spiegel ohne Gedächtnisse*, S. 25.

¹⁵² Vgl. Joachim Wossidlo: *Dokumentarfilm als Prozeß*, S. 118.

¹⁵³ Christine N. Brinckmann: *Sehen und Hören lernen in der Filmwissenschaft*, S. 52.

IV. GESCHICHTE UND DOKUMENTATION / DOKUMENTARFILM

IV.1. Wahrnehmung der Geschichte und kulturelle Prägung durch das herrschende Geschichtsbild / Blick auf eine weibliche Geschichte

„Der Blick macht die Geschichte. [...] Dieser Blick ist niemals neutral, sondern stets subjektiv.“¹⁵⁴

In der abendländischen Kultur wird das Zeitverständnis oftmals mit der Linie und dem Kreis verglichen. Diese geometrischen Figuren stimmen überein mit den beiden großen Geschichtskonzeptionen der Antike und des Christentums. Zwei wichtige geschichtsphilosophische Modelle unserer Kultur sind das christlich lineare Modell und die antike Betrachtungsweise von Historie als eines zyklischen Kreislaufes, als einer endlosen, kontinuierlichen kreisenden Bewegung.¹⁵⁵

In Mitteleuropa herrschte lange Zeit, vermutlich bis zur Renaissance, die Vorstellung einer zyklischen Zeit, also einer Zeit in Kreisform. „Der Wandel zu einem vorwiegend linearen Zeitverständnis vollzog sich über Jahrhunderte und leitet [...] unser individuelles, soziales und politisches Handeln.“¹⁵⁶

Die herrschende konventionelle Geschichtsschreibung ordnet die Vergangenheit linear auf einer chronologischen Zeitachse an. Mit dieser Art von Zeitverständnis wird aber nur ein Teil des gesellschaftlichen Lebens erfasst. Individuell erfahrene Bereiche sozialer Wirklichkeit fehlen in dieser Aufzeichnung der Geschichte.¹⁵⁷ „Das eigene Leben im Alltag, die eigene Lebensgeschichte, unser alltägliches Handeln erfahren wir in den Rhythmen des Alltags, in den sich wiederholenden Prozessen des Lebenswelt. [...] Die Basis der Zeitstruktur erlebter Zeit sind nicht die exakten Zeiteinheiten der Uhr

¹⁵⁴ Michelle Perrot, zit.n. Knibiehler, Yvonne: „*Das Ereignis und die Chronologie*“, In: Perrot, Michelle u.a. (Hg.): *Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, Frankfurt a. M., S. Fischer 1989, S. 83-94., hier: S. 86.

¹⁵⁵ Waltraud Holl: „*Geschichtsbewußtsein und Oral History. Geschichtsdidaktische Überlegungen*“, In: Vorländer, Herwart (Hg.): *Oral History, mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge*. Göttingen, Vandenhoecke & Rupprecht, 1990, S. 63-82, hier: S.64f.

¹⁵⁶ Waltraud Holl: *Geschichtsbewußtsein und Oral History*, S. 66.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 68.

oder des Kalenders, sondern die persönliche Erfahrungen des einzelnen und seine konkreten Lebenserfahrungen.“¹⁵⁸

Die Chronologie ist nicht das Selbe wie die Erinnerung, und doch kommt die Erinnerung nicht ohne der ordnenden Kraft der Chronologie aus, denn ohne Ordnung, also ohne Chronologie, bleibt die Erinnerung eine unbestimmte, emotionale und schwer erzählbare Erfahrung. Erst mit Hilfe der Chronologie kann Erinnerung erzählbar gemacht werden. Die Chronologie wirft jedoch schwierige erkenntnistheoretische Probleme auf, die, insbesondere wenn es um die „weibliche“ Chronologie, geht immer größer werden. Wird eine Chronologie entworfen, werden zuerst Ereignisse erfasst, aus diesen dann eine Reihenfolge gebildet und diese Reihe dann in Perioden gegliedert. Um eine „weibliche“ Geschichte zu schreiben müsste man also zuerst Daten sammeln, diese dann in einer Reihe ordnen und diese wiederum in Perioden einteilen. Diese Art der Anordnung und Forschung würde allerdings bedeuten, es gäbe „männliche“ und „weibliche“ Ereignisse.¹⁵⁹ Diese Annahme ist jedoch wenig sinnvoll, folgt man nämlich der veralteten Argumentation der Gegenüberstellung von Frau/Natur und Mann/Kultur, von Privatleben und öffentlichem Leben, von biologischer und historischer Zeit, dann erkennt man schnell die Absurdität dieses Ansatzes. Denn „weibliche“ Ereignisse wären demnach vor allem die Ereignisse, die mit Körper und Familienleben zusammenhängen, wie Geburt, Heirat oder Tod.¹⁶⁰ Diese Ereignisse aber betreffen zu gleichen Teilen Männer wie Frauen, die Ereignisse nehmen also keine Rücksicht auf eine Geschlechterteilung. „Es wäre nahezu lächerlich, eine solche Binsenweisheit überhaupt noch zu formulieren, wenn nicht die Frauen im Namen des Gegensatzes Privatleben / öffentliches Leben so lange außerhalb der historischen Zeit gestellt und aus der Geschichte herausgehalten worden wären.“¹⁶¹ Da diese Episoden des Lebens jedoch den Frauen zugeteilt und als unwichtig für die Geschichtsschreibung erachtet wurden, konnten Frauen im Laufe der Geschichte keine Ereignisse

¹⁵⁸ Waltraud Holl: *Geschichtsbewußtsein und Oral History*, S. 68.

¹⁵⁹ Vgl. Yvonne Knibiehler: *Das Ereignis und die Chronologie*, S. 84.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd.

¹⁶¹ Ebd., S. 85.

„hervorbringen“. Und genau um dieses fehlende Initiative sein, um dieses erzwungene „Erdulden“ der öffentlichen, „historischen“ Ereignisse von Frauen geht es im Grunde. Denn wirklich interessant ist, zu untersuchen, welche Wertigkeit jene Ereignisse in der Geschichtsschreibung bekamen, die den Frauen zugeschrieben wurden.¹⁶² In der traditionellen Geschichtsschreibung wurden sie „[...] entweder als Ereignisse notiert oder sie galten als nebensächlich, je nachdem, ob sie in eine männliche Perspektive paßten oder nicht.“¹⁶³ Durch diese ungleiche Erwähnung und Wertigkeit in der Geschichtsschreibung ergibt sich die Notwendigkeit, nach einer „weiblichen“ Geschichtsschreibung zu suchen, vielleicht mit dem Ziel zu einer geschlechterneutraleren Geschichtsschreibung zu finden.

Der Appell an Historiker und Historikerinnen nach einer „Frauengeschichte“ ging aus den politischen Forderungen der Frauenbewegung der 1968er Jahre hervor.

Ausgehend von dem Ansatz, sich vom „männlichen Blick“ und der männlichen Vorherrschaft zu befreien und den Frauen eine Geschichte „zurückzugeben“, ging man Schritt für Schritt in der Historiographie zurück um herauszufinden, wo der Platz der Frauen in der Geschichte sein könnte.¹⁶⁴ Was war der Anteil der Frauen am politischen, kulturellen und privaten Geschehen? „Es galt, unbekannte Quellen ausfindig zu machen; bekannte Quellen mussten anders zum Sprechen gebracht werden.“¹⁶⁵ Man suchte nach einer historischen Erinnerung und reproduzierte unwillentlich bei dieser Suche Stereotypen der gesellschaftlichen Wahrnehmung der Frau, indem man einerseits nach Themen suchte, die hauptsächlich auf den Körper der Frau bezogen waren, andererseits auf gesellschaftlichen Tätigkeiten, die man Frauen zuschrieb. Durch diese Forschung wurden viele Fakten und Thesen erlangt über die Rolle der Frau im 18. und 19. Jahrhundert. Die Forschung ist jedoch in sich selbst widersprüchlich, da sie auf diese Weise freiwillig ihre Sichtweise

¹⁶² Vgl. Yvonne Knibiehler: *Das Ereignis und die Chronologie*, S. 85.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. Ute Habermas-Wesselhoeft: „Vorwort zur deutschen Ausgabe“, In: Perrot, Michelle u.a. (Hg.): *Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, Frankfurt a. M., S. Fischer 1989, S. 7-14, hier: S. 7.

¹⁶⁵ Ute Habermas-Wesselhoeft: *Geschlecht & Geschichte*, S. 7.

begrenzt und Grenzziehungen wiederholt, in der die Geschichte lange Zeit gefangen war. Die „weibliche“ Geschichtsschreibung gerät so in einen Teufelskreis, indem sie die vorhandenen Stereotypen wiederholt, die sie auszuschalten trachtet.¹⁶⁶

„Die Geschichte, die bereits geschrieben vorliegt, präsentiert sich uns in Epochen unterteilt: Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit, Neuzeit und Zeitgeschichte. Ergeben diese Einteilungen für die Frauen einen Sinn? Die Frage zu stellen, ist sicher lohnend; Aber die Antwort muß erst noch gefunden werden.“¹⁶⁷

Eine weibliche Chronologie bringt neue Perspektiven ins Spiel. Am Anfang befand sich die weibliche Geschichtsschreibung in einer abgeschlossenen Situation. Sie entwickelte sich selbstständig, jedoch ohne in den Dialog mit der „institutionellen“ Geschichtswissenschaft zu treten. Diese Ghettosituation war untragbar, da eine für sich abgeschlossene weibliche Chronologie nicht möglich ist. Eine solche wäre nur dann sinnvoll, wenn sie eine parallele Zeittafel erstellen würde zur bestehenden „männlichen“ Geschichte. Dies wiederum würde jedoch vor allem die Abhängigkeit von einer männlich geprägten Geschichtsauffassung und die nicht vorhandene Initiative der Frauen verdeutlichen. Zudem wäre der reine Vergleich und die ausschließliche Orientierung an der bestehenden Historie nichts weiter als ein simpler „Abklatsch“ der konventionellen Geschichtsschreibung, die keine neuen Erkenntnisse oder Möglichkeiten bieten, sondern bestehende Muster wiederholen und festigen würde. Durch Beispiele wie das späte Erlangen des Wahlrechts, den lange verhinderten Zugang zur Bildung oder die sehr zögerliche Einbindung in die Gewerkschaften, wird deutlich, dass Frauen meist die ersten Opfer bei revolutionären Krisen waren. Frauenclubs wurden geschlossen, ihre Rechte rasch eingeschränkt, ebenso ihr Bewegungsspielraum. Da im gängigen Muster, die weibliche Zeittafel im simplen Vergleich immer der männlichen hinterherhinken würde, ist eine neue Perspektive notwendig.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Vgl. Jaques Revel: *Geschlechterrollen in der Geschichtsschreibung*, in: *Geschlecht & Geschichte*, S. 101.

¹⁶⁷ Yvonne Knibiehler: *Das Ereignis und die Chronologie*, S. 89.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 84-89.

„Verkannte und vernachlässigte Ereignisse auszugraben, ihnen Bedeutung zu gewähren und zu begründen, warum sie bedeutsam sind – so beheben wir nicht nur Mangel, damit wechseln wir Kriterien, wälzen die Hierarchien der Werte um.

Es ist klar, daß es keine „nackten“ Tatsachen gibt, sondern allein Tatsachen, die vom Historiker ermittelt, klassifiziert und bewertet worden sind. Das Problem ist dabei, wer auswählt und welche Auswahl getroffen wird.“¹⁶⁹

Es ist interessant, dass historisch gesehen eine starke Verdrängung des weiblichen aus der Geschichtsschreibung stattgefunden hat. Woher kommt diese Verdrängung? Was sollte damit erreicht werden? Eine Verleugnung dass es eine weibliche Identität gibt? Geschichte ist identitätsstiftend, wir werden durch unsere Vergangenheit geprägt und leben unter ihrem Einfluss. Es ist seltsam, dass Frauen diese Verdrängung so lange Zeit hingenommen haben. „Warum haben sie das getan, warum tun sie es heute nicht mehr? Wenn die Geschichte Identitätssuche ist, dann muß man zugestehen, daß die Frauen lange auf sie verzichtet haben.“¹⁷⁰

Knibiehler meint, dass Geschichte nicht nur Identitätssuche ist, sondern auch nach Freiheit strebt und, dass diese Freiheit der Frauen vor allem an dem biologischen Hindernis, das immer gegen sie vorgebracht wurde, scheitert. Die Zuschreibung des „schwachen“ Geschlechts sollte sie einerseits schützen andererseits unter Kontrolle halten. Die männliche Herrschaft habe erst mit dieser biologischen Unterwerfung ihren Machtanspruch festigen und rechtfertigen können.¹⁷¹ Knibiehler weist darauf hin, dass von diesem historischen Faktum jede weibliche Chronologie ausgehen und „[...] die Windungen und Wendungen [...] einer doppelten, auf die biologischen Gegebenheiten und die Männerherrschaft bezogenen Emanzipation nachzeichnen [müsse].“¹⁷² Von diesen Begebenheiten, die genauer untersucht werden müssten, wissen wir heute nur wenig und es stellt sich als sehr schwer heraus an verlässliche Quellen zu kommen. Einen Versuch in diese Richtung macht zum Beispiel ein amerikanischer Historiker um herauszufinden, wann die Mädchen im 18. Jahrhundert ihre erste

¹⁶⁹ Yvonne Knibiehler: *Das Ereignis und die Chronologie*, S. 86.

¹⁷⁰ Ebd., S. 88.

¹⁷¹ Vgl. Ebd., S. 91.

¹⁷² Ebd., S. 91.

Regelblutung bekamen. Er erkannte darin einen guten Indikator für die Gesundheit der Mädchen und ihrer Entwicklung in dieser Zeit, sowie einen Indikator für das damalige Lebensniveau der Bevölkerung.

Auch Biographien können teilweise eine hilfreiche Quelle sein um Dinge zu erfahren, die normalerweise verborgen bleiben und die für die Forschung von großem Nutzen sein können, da sie zum Beispiel plötzliche Umschwünge in der Physiologie erklären und beschreiben können. Die Problematik bei Biographien ist jedoch, dass sie einerseits nur herausragende Frauengestalten beschreiben und oft ins anekdotische abrutschen. Könnte man auf Quellen zurückgreifen, wie beschriebenen Einzelschicksalen von durchschnittlichen Personen, die nichts außergewöhnliches geleistet haben, oder verlässlich alltägliche Begebenheiten schildern, wäre es möglich, aus verschiedenen Epochen und unterschiedlichen sozialen Schichten Informationen zu erhalten, die dann in einem größeren Kontext gesehen und untersucht werden könnten. Durch eine solche Art der Forschung könnte die Geschichte von Frauen vermutlich um vieles deutlicher nachgezeichnet und verstanden werden.

Es geht also darum, einen neuen unkonventionellen und dokumentarischen Blick auf geschichtliche, vergangene Ereignisse zu gewinnen. Ein Blick, der bisher unbeachtete und als unbedeutend bewertete Ereignisse und Personen mit einschließt. Eine solche Möglichkeit bietet nach meiner These, die ich in den folgenden Kapiteln noch ausführlicher darlegen werde, das Medium Film. Da im Gegensatz zur Exklusivität der Schrift – Exklusivität hier im Sinne von „ausschließend“ – der Film ein Medium ist, das viele unterschiedliche Elemente, Ebenen, Sichtweisen und Blickwinkel einschließt.

IV.2. Der postmoderne Dokumentarfilm und Geschichtswahrnehmung

Die visuelle Kultur prägt stark unser Verständnis und die Wahrnehmung unserer Welt und unseres Umfeldes. Wir „machen“ uns „ein Bild“ von der Vergangenheit, der Gegenwart, der Zukunft. Dieses, unser eigenes „Bild“ wird beeinflusst von anderen Bildern und umso stärker von den allgegenwärtigen bewegten Bildern, die uns globale Zusammenhänge, Vergangenes und Zukünftiges sprichwörtlich vor Augen führen.

„Das Bewusstsein des Geschichtlichen, von Gesellschaft und Politik, von Körperlichkeit und Ästhetik und von kultureller und geschlechtlicher Identität und Diversität befindet sich durch die audiovisuelle Kreativität in einem Prozess ständiger Herausforderung, bildlicher Referenzialität auf Kulturgeschichte und der Suche nach immer neuen Repräsentationsformen. Die in den Köpfen vorhandenen Bilder von Geschichte und Gesellschaft – das individuelle visuelle Gedächtnis – stehen in einem permanenten Austausch mit den Entwicklungen einer umfassenderen auch kollektiven visuellen Gedächtniskultur.“¹⁷³

Der Dokumentarfilm wird häufig aufgrund seines referentiellen Zeichencharakters als Genre mit besonderem Bezug zur Wirklichkeit oder Realität betrachtet. Erkenntnistheoretisch geht man davon aus, dass der Dokumentarfilm durch seine Aufzeichnungen und Enthüllungen, die RezipientInnen weiterbildet und informiert. Weiters nimmt man an, dass die durch den Dokumentarfilm ausgelöste Veränderung von Meinungen und Wertvorstellungen zu einer Veränderung der sozialen Situation führt.¹⁷⁴ Dies legt nahe, dass der Dokumentarfilm, beschäftigt er sich mit historischen Themen, auch großen Einfluss auf die Wahrnehmung von Geschichte hat. Dennoch wird der Film von der offiziellen Geschichtsschreibung als historiografisches Mittel oder Quelle kaum als bedeutend wahrgenommen. Vermutlich weil er von der Geschichtswissenschaft als Amateur-Medium

¹⁷³ Thomas Ballhausen (Hg. u.a.): *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*, Wien, Mandelbaum 2007, S. 7.

¹⁷⁴ Vgl. Jane Roscoe / Peter Hughes: „Die Vermittlung von „wahren Geschichten“. Neue digitale Technologien und das Projekt des Dokumentarischen, *montage/av*, 8/1/1999, Online: <http://www.montage-av.de/archiv.html>, S. 134.

eingestuft wird, da seine SchöpferInnen, die FilmmacherInnen, keine wissenschaftliche Ausbildung in Bezug auf Geschichte durchlaufen haben und somit als AmateurlInnen gelten. Zusätzlich dazu schreiben die FilmmacherInnen in einem Medium Geschichte, das nicht das Medium der professionellen, historiografischen Praxis ist.¹⁷⁵ Die Frage nach der „Richtigkeit“ oder „Wahrheit“ des Geschichtsbildes, die meist aus dem geschichtswissenschaftlichen Kontext heraus gestellt wird, impliziert für die Filmwissenschaftlerin Eva Hohenberger eine normative Hierarchie, in der die Beschreibung von »Geschichte« nur von dafür zuständigen »Experten«, also der Geschichtswissenschaft selbst legitimiert sei, „[...] deren Diskursen gegenüber jeder andere als defizitär betrachtet wird“.¹⁷⁶ Dennoch ist es, auch für HistorikerInnen, schwer zu leugnen, dass ein Auseinanderklaffen zwischen offizieller Geschichtsschreibung und der Geschichtsvorstellung der Gesellschaft existiert. Der Historiker Marc Ferro erkennt sogar zwischen offizieller Geschichte und der Erinnerung des Volkes, dem kollektiven Gedächtnis, förmlich einen Machtkampf und sieht darin die Problematiken der Geschichtsschreibung verdeutlicht.¹⁷⁷

Der französische Theoretiker Jacques Rancière schreibt: „ Das Zeitalter des Films ist das Zeitalter der Geschichte in ihrer modernen Bedeutung.“¹⁷⁸ Hohenberger geht sogar noch weiter und sieht den Film, und speziell den neuen, postmodernen Dokumentarfilm zumindest als notwendiges, zusätzliches Medium oder gar als Alternative zur schriftbasierten Geschichtswissenschaft, da die filmische Geschichtsvermittlung mittlerweile unser Geschichtsbewusstsein in höherem Maße beeinflusst, als Texte von HistorikerInnen.¹⁷⁹ Der Film hat unter anderem die Möglichkeit, bereits bekanntes Wissen in ein neues Medium zu übersetzen und damit neue

¹⁷⁵ Vgl. Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte: historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich, Diaphanes 2011, S. 9.

¹⁷⁶ Vgl. Eva Hohenberger: „*Verfestigung und Verflüssigung der Geschichte*“, In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, Berlin, Vorwerk 8, 2003, S. 99.

¹⁷⁷ Vgl. Ferro, Marc: *Geschichtsbilder. Wie die Vergangenheit vermittelt wird. Beispiele aus aller Welt*, Frankfurt a. M., Campus 1991, S. 12.

¹⁷⁸ Jacques Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*, S. 232.

¹⁷⁹ Vgl. Eva Hohenberger: *Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte*, S. 98.

Sichtweisen zu eröffnen. So ist es möglich, historisches Wissen, oder aber auch neues Wissen, auf eine alternative Art aufzubereiten, so wie es außerhalb filmästhetischer Vermittlung nicht erfahrbar oder darstellbar wäre.¹⁸⁰

Die so neu gewonnenen Perspektiven ergeben sich jedoch nicht nur aus diesem anderen Weg der Vermittlung als der schriftlichen, sondern auch durch die Amateurhaftigkeit der FilmemacherInnen. „Die Distanz zu den Routinen der akademischen Historiographie nutzen diese filmisch-historiographischen Operationen zu Geschichtsschreibungen, die sich implizit gegen die hegemonialen Standards der Disziplin richten.“¹⁸¹ Durch diese Distanz ergeben sich Möglichkeiten neuer Blickwinkel, die Ereignisse werden auf unkonventionelle Weise betrachtet, aufbereitet und erzählt. „Der Abstand ergibt sich aus dem Amateur-Status (des Mediums, des Film-Historikers); er manifestiert sich auf dem Feld der Ästhetik.“¹⁸² Diese neue Perspektive ergibt sich aber nur, wenn es sich um Filme handelt, die sich mit historischen Ereignissen beschäftigen und diese zu vermitteln suchen. Filme, die historiographische Ambitionen verfolgen und versuchen, selbst Geschichte zu vermitteln umzuschreiben und/oder erstmals zu erzählen.¹⁸³ Es geht also nicht um eine „unbewusste“, zufällige Geschichtsschreibung eines Films, sondern vielmehr um die medienspezifischen Möglichkeiten als historische Quelle. Es geht um jene Erzählmöglichkeiten oder Darstellungsmodi, die den Film als historiographisches Medium qualifizieren können, jene „filmische Zeichengenerierung“¹⁸⁴, mit der sich historische Verknüpfungen herstellen und darstellen lassen können. „Ins Spiel kommt dabei auch die Frage nach der generellen Medialität von Geschichtsdarstellung, genauer: nach der Bedeutung audiovisueller Formen historischer Sinnkonstitution im Hinblick auf die Grenzen einer geschichtswissenschaftlichen Rationalität, die im Konzept der Schrift gründet.“¹⁸⁵

¹⁸⁰ Vgl. Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte*, S. 9.

¹⁸¹ Ebd., S. 10.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Vgl. Ebd.

¹⁸⁴ Ebd., S. 22.

¹⁸⁵ Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte*, S. S. 22.

Krakauer sieht in der Historiographie eine große „epische Qualität“ von Erzählungsmodi, die sie mit der Literatur teilt. „Als Formen der Repräsentation beziehen sich die moderne Historiographie, die sich von der Vorstellung eines „totalen Geschichtsprozesses“ emanzipiert hat, und die fotografischen Medien gleichermaßen auf kontingentes Ausgangsmaterial: die „offene, grenzenlose Welt“, die Geschichte als „Reich von unvorhergesehenen Ereignissen und neuen Anfängen.“¹⁸⁶

Er spricht vom Historiker als einen Reisenden, der sowohl passiv als auch aktiv agiere, da er zwei Tendenzen verfolge; „[...] die realistische Tendenz, die ihn veranlasst alle Daten von Interesse zu erfassen, und die formgebende Tendenz, die nach Erklärung des erfassten Materials verlangt.“¹⁸⁷ – er verhält sich also vor allem bei der formgebenden Tendenz wie ein Schriftsteller.¹⁸⁸

Diesen Gedanken nimmt auch Eva Hohenberger wieder auf, indem sie schreibt:

„Zudem hat die mediale Geschichtskonstruktion gezeigt, daß auch die schriftbasierte Geschichtsschreibung ihre »Fakten« nicht einfach findet, sondern generiert und mit ihrer Verknüpfung den »Sinn« von Geschichte erst produziert. Wenn aber sowohl »die Fakten« wie »der Sinn« notwendige Konstruktionen sind, können sie ausschließlich im Wettstreit mit anderen Konstruktionen Geltung erlangen und sich nicht auf eine »historische Wahrheit« berufen, zu der nur ein Medium (die Schrift) privilegierten Zugang hätte.“¹⁸⁹

Wie Eva Hohenberger betont, ist die Erkenntnis, dass Film nicht nur ein passives Instrument von Wiedergabe, Aufzeichnung und Abbildung ist, schon lange gewonnen. Hinsichtlich des großen Interesses auf das der »neue« Dokumentarfilm als historisches Medium stößt, und angesichts der große ZuseherInnenzahl historischer Fernsehfilme und Geschichtssendungen, ist längst deutlich geworden, dass filmische Geschichtskonstruktionen mit den schriftlichen nicht nur konkurrieren, sondern dabei sind, die herkömmliche Art der Geschichtsschreibung abzulösen und auf ihre Weise ein neues

¹⁸⁶ Siegfried Krakauer zit. n. Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte*, S. 19.

¹⁸⁷ Siegfried Kracauer: *Schriften 4, Geschichte - Vor den letzten Dingen. Der historische Ansatz*, S.54.

¹⁸⁸ Vgl. Siegfried Kracauer: *Schriften 4, Geschichte-Vor den letzten Dingen, Der historische Ansatz*, S.54.

¹⁸⁹ Eva Hohenberger: *Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte*, S. 99.

Geschichtsbild zu konstruieren,¹⁹⁰ „[...] daß sie unsere Vorstellungen von dem, was historisch bedeutsam ist, in ungleich höherem Maße regulieren, als dies die Texte von Historikern tun.“¹⁹¹

Sieht man Film als Schöpfer eines neuen Geschichtsverständnisses, wird er in diesem Zustand als Medium unweigerlich interessant und bekommt um so mehr als historisches Medium Legitimation. Im Zentrum dieser Ausgangsposition stehen die Filmbilder und die durch sie getroffenen Aussagen, welche als Quellen zeitgenössischer Sichtweisen, Ängste, Hoffnungen oder Bewusstseinslagen gesehen werden.¹⁹² Die Historikerin Irmgard Wilharm betont, dass keine historische Darstellung, weder die direkt erzählte, die bildliche noch die schriftliche „die“ historische Wirklichkeit wiedergibt, da Geschichtsschreibung und Geschichtserzählung immer ein Konstrukt darstellt: „[...] an Standort und Perspektive gebunden, aber nicht beliebig da das Objekt in der jeweiligen Perspektive fest umrissen ist. Innerhalb der gewählten Perspektive muß die Darstellung „stimmen“, und die begrenzte Perspektive muß deutlich bleiben.“¹⁹³ Dabei ist besonders wichtig dass bei der Geschichtsdarstellung nicht der Eindruck von „So ist es gewesen“ entsteht, sondern in der Gestaltung Differenzen, Brechungen und Perspektiven deutlich werden.¹⁹⁴ Wilharm formuliert das etwas polemisch: „Das Schlimmste, was passieren kann, sind Geschichtsfilme, die beim Zuschauer mit der Suggestivkraft der Bilder Eindrücke vermitteln, die ein lückenloses Bild im Sinn des „So war es“ entstehen lassen.“¹⁹⁵ Wilharm sieht zwei zentrale Aspekte beim Film, die ihn für HistorikerInnen interessant machen müssten; einerseits die Frage nach dem von Film (und Fernsehen) beeinflussten Geschichtsverständnis, andererseits Film als historische Quelle seiner Entstehungszeit.

¹⁹⁰ Vgl. Eva Hohenberger: *Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte*, S. 98.

¹⁹¹ Eva Hohenberger: *Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte*, S. 98.

¹⁹² Vgl. Irmgard Wilharm: *Bewegte Spuren*, S. 7.

¹⁹³ Vgl. Ebd., S. 14.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 8.

¹⁹⁵ Ebd., S. 19.

Das filmische Schaffen dauert nun schon über hundert Jahre an und bildet durch seine Diversität einen bunten Teppich unterschiedlichster, kultureller, regionaler, nationaler, kontinentaler und globaler Erinnerungen. Durch dieses Flickwerk einzelner Teilchen kann ein großes Ganzes gebildet werden, ein „virtueller Ort kollektiver Erinnerung – ein umfassendes visuelles Gedächtnis“.¹⁹⁶ So gesehen, ist der Dokumentarfilm ein deutlich demokratischerer Weg um Geschichte zu vermitteln als der schriftbasierte Ansatz. Die Verbindung im Film von individuellem und kollektivem Gedächtnis, konfrontiert uns immer wieder mit möglichen Erfahrungen, Fakten und individuellen Erinnerungen, welche wir jedoch immer in einem kollektiven geschichtlichen Kontext betrachten, da es ja nicht unsere eigenen Erfahrungen und Erinnerungen sind.¹⁹⁷ Irmgard Wilharm erwähnt in diesem Zusammenhang Maurice Halbwachs, der die „Bilder im Kopf als „memoire collective“, als kollektives Gedächtnis bezeichnet. Seine zentrale These besagt, dass alle Erinnerungen von Individuen, an sozialen Zusammenhängen orientiert sind.“¹⁹⁸ Diese Bilder im Kopf setzen sich aus vielen unterschiedlichen Quellen zusammen, diese Quellen sind nicht nur konkrete Bilder, sondern können Erzählungen, Schriften, Texte, Romane oder wissenschaftliche Erkenntnisse, etc. sein.¹⁹⁹ „[...]Schriftsteller, auch Wissenschaftler [benutzen] Bilder, um gesellschaftliche Zustände in dichter Form darzustellen.“²⁰⁰ Irmgard Wilharm interpretiert Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ dahingehend, dass er den Zerfall oder die Zerstörung der inneren Bilder beschreibt. Wilharm sieht mit dem Beginn des ersten Weltkriegs auch ein Hereinbrechen einer Bilderflut von perfekten äußeren Bildern, Plakate, Fotos, Filme. Damit beginnt ein Kampf um die „inneren Bilder“.²⁰¹ Dieser Zusammenhang von „äußeren“ und „inneren“ Bildern und der Wechselbeziehung zwischen Gesellschaft und Film, beschäftigt auch Siegfried Krakauer. Er interessiert sich für die Gesellschaft in der und für die

¹⁹⁶ Thomas Ballhausen (Hg. u.a.): *Filmische Gedächtnisse*, S. 13.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 13, 22f.

¹⁹⁸ Irmgard Wilharm: *Bewegte Spuren*, S. 20.

¹⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 25.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Vgl. Irmgard Wilharm: *Bewegte Spuren*, S. 25.

der Film gemacht ist und sieht in dieser Wechselbeziehung die Möglichkeit, Rückschlüsse auf die vorherrschende Vorstellungen der ZuschauerInnen zu ziehen, also die Bilder im Kopf des Publikums zu entschlüsseln. Er findet in den dargestellten Geschichten in den Filmen, die unterdrückten Wünsche der Gesellschaft wieder.²⁰² Das Filmbild gestaltet also ein eine Art „drittes Bild“, eines, zusätzlich zu den „inneren Bildern“ im Kopf und den konkreten, realen „äußeren Bildern“. Dieses dritte Bild ist am leichtesten zu formen, da es ein künstliches, ein konstruiertes ist. Diese Konstruktion von Bildern trifft auf den Film generell und auch auf den Dokumentarfilm zu.

„Das heißt, alle technischen Vorkehrungen wie die Entscheidung für einen Bildausschnitt und seine Größe, für Stellung und eventuelle Bewegung der Kamera, für die Art des Lichts, eventuelle für Tonaufnahmen gehören zur Einrichtung einer Einstellung. Sie umfasst also bereits eine Menge intentionaler Handlungen, die darauf ausgerichtet sind, aus der Technizität der Aufnahmeapparatur und der Physikalität der Objektwelt ein drittes, das filmische Bild zu konstruieren [...] Die technische Einstellung ist eine intentionale Einstellung, Ergebnis einer Kette von Detailentscheidungen: Die Einstellung ist die Einstellung. Die Einstellung von etwas und die Einstellung zu etwas.“²⁰³

Diese Einstellung zur Einstellung des Dokumentarfilms oder seines/seiner SchöpferIn birgt jedoch - geschieht sie transparent und offensichtlich - ein großes Potential, da der Film, steht er zu seiner eigenen Subjektivität und der Konstruktion von Zusammenhängen und Bildern, ein kritisches und waches Publikum fördert. Der postmoderne Dokumentarfilm, im Sinne von Robert Rosenstone, der sich mit Geschichte und Vergangenheit auseinandersetzt, begegnet der Vergangenheit und macht sie erfahrbar, aber er beschreibt sie nicht und analysiert sie nicht. Diese Art von Filmen erfindet eine neue Art, über die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart nachzudenken und akzeptiert, dass die Vergangenheit die Gegenwart formt und beeinflusst.²⁰⁴ Und sie bestehen darauf, dass „[...] Fakt, Fiktion und

²⁰² Siegfried Kracauer: *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*, in: ders., *Das Ornament der Masse*, 1963, S. 279-294, hier: S. 280.

²⁰³ Irmgard Wilharm: *Bewegte Spuren*, S. 28

²⁰⁴ Vgl. Rosenstone, Robert: „Die Zukunft der Vergangenheit. Film und die Anfänge postmoderner Geschichte“, In: Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hg.): *Die*

Gedächtnis, inklusive Verzerrungen gleich wichtige Elemente des historischen Diskurses sind.²⁰⁵

Im einem späteren Kapitel gehe ich näher auf die Eigenschaften des postmodernen Dokumentarfilms ein, sowie auf seine besondere Eignung als Medium der Geschichtsvermittlung.

Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Texte zum Dokumentarfilm 9, Berlin, Vorwerk8 2003, S. 45-63, hier: S. 55f.

²⁰⁵ Ebd., S. 55.

IV.3. Oral History / Walter Benjamins Konzept vom Lumpensammler

Die Oral History bewegt sich in dem Zwischenraum von genereller, allgemeiner Geschichte und individuellen Lebensgeschichten²⁰⁶, also zwischen den Ansprüchen historischer Wissenschaft und praktischer Anwendung²⁰⁷. Sie beschäftigt sich dabei mit der Art und Weise, wie Geschichte in der Gesellschaft erinnert und verarbeitet wird. Es geht dabei primär, um die „subjektive Innenseiten der Gesellschaft“ und die „[...] Genese und [den] Wandel von Einstellungen, Meinungen, Werten und Bewußtsein [...]“.²⁰⁸ Dabei funktioniert sie wie eine Art historischer Flickenteppich, der einzelne Elemente in ein historisches Ganzes einfügt. Einzelne Lebensgeschichten werden dokumentiert und weitergegeben, gehen nicht verloren und können so in eine kollektive Geschichte eingegliedert werden. Es gibt jedoch keine allgemeine und generell anerkannte Definition von Oral History. Es wird aber deutlich, dass sich die Methode der Oral History einem alltagsgeschichtlichen Ansatz verpflichtet fühlt und ihr damit auch die „[...] Einsicht unterstellt werden [kann], daß Geschichte nicht nur gestaltete, sondern auch (und zumeist) erlebte, erfahrene (und auch erlittene) Geschichte ist und daß sie gerade als solche, im reagierenden Handeln und im Verhalten von einzelnen oder Gruppen, in hohem Maße wirkungsmächtig sein kann.“²⁰⁹

In den meisten Fällen werden die Interviews und die darin enthaltenen Informationen zur Auswertung transkribiert. Dies erzeugt einerseits eine enorme Menge an geschriebenem Material, schon 1982 wurden die Bestände amerikanischer und britischer Oral History Interviews auf 200.000 Tonbandstunden beziehungsweise auf zwei Millionen Transkriptseiten geschätzt.²¹⁰ Andererseits besteht das Problem darin, dass ein wichtiger Teil bei der Verschriftlichung des Interviews und somit auch an Information

²⁰⁶ Vgl. Christian Schulte: *Erzählte Geschichte. Anmerkungen zur Oral History*, In: *FilmGeschichte*, Nr. 16/17, 2002, S. 83.

²⁰⁷ Vgl. Herwart Vorländer: *Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1990, S. 5.

²⁰⁸ Christian Schulte: *Erzählte Geschichte. Anmerkungen zur Oral History*, S. 83.

²⁰⁹ Herwart Vorländer: *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte*, S. 8.

²¹⁰ Ebd., S. 23.

verloren geht. „ [...] generell ist nicht nur das »Was« sondern auch das »Wie« einer Aussage [...] für deren Rezeption und Interpretation häufig von Bedeutung.“²¹¹ Gerade feine Nuancen von Veränderung in der Stimme, Pausen, ist etwas langsam oder schnell gesprochen, welche Emotionen hat der/die Sprechende während des Erinnerns/Erzählens etc... können von großer Bedeutung für die Interpretation und auch Information über das Erzählte sein.²¹² „Die besondere Art des »Erfahrens« umfasst bei der Oral History Dimensionen, die einer Verschriftung widerstehen. Die häufig anzutreffende Auffassung, daß die »Endform« natürlich das Transkript sei, ist mehr als problematisch [...]“²¹³ Vorländer meint sogar, dass ein Transkript immer nur als Sekundär-Quelle gegenüber dem auditiven Material bezeichnet werden kann. Er sieht bei vielen Quellen die Notwendigkeit, dass der emotionale Zustand des/der Erzählenden, die Art und Weise wie erzählt wird, Bestandteil des Interviews sind und unentbehrlich für dessen Interpretation. „Die Verschriftung von Sprache ist ein reduzierender und abstrahierender Vorgang, bei dem die sogenannten »paralinguistischen« Dimensionen des Mediums Sprache – also Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke, Betonung, Stimmchwankungen, Verzögerungen, dialektale Färbung – verloren gehen.“²¹⁴

Dieses Problem beginnt jedoch schon beim Interview an sich - bei einem rein auditiven Interview findet schon eine erhebliche Reduktion statt, die Körpersprache der erzählenden Person wird komplett ausgeblendet und inexistent. Gestik, Mimik, emotionaler Ausdruck usw... gehen verloren. „Es gibt Versuche diese Problematik durch Transkriptionsregeln mit subtilen Zeichen-Systemen zu lösen.“²¹⁵ Diese Methode eignet sich jedoch kaum für die praktische Vermittlung von Geschichte – diese Transkripte sind wohl eher nur für einige Linguisten von Interesse und somit schon wieder sehr elitär.²¹⁶

²¹¹ Herwart Vorländer: *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte*, S. 24.

²¹² Vgl. Ebd., S. 23f.

²¹³ Ebd., S. 24.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Vgl. Ebd.

Oftmals begegnet die Oral History einem Skeptizismus gegenüber ihrer Glaubwürdigkeit. Der Vorwurf, das gesammelte Material wäre von subjektiver Erinnerung dominiert, „[...] der Verdacht von Fehlerinnerung, ideologiegeleiteter Interpretation, Schönfärberei, bis zu bewußter Fälschung [...]“²¹⁷, steht häufig im Raum. Diese kritische Betrachtung muss aber allen historischen Quellen zuteil werden, alle Quellen müssen denselben quellenkritischen Verfahren, formaler, sprachlicher, ideologiebezogener Kritik unterworfen werden.²¹⁸

Die Methode der Oral History unternimmt den Versuch einen neuen Blickwinkel auf die Geschichte einzunehmen, Geschichte aus der bisherigen Perspektive der Mächtigen und der Sieger herauszulösen und die Erfahrungen und Handlungen der Einzelnen mit einzubeziehen. So wirkt sie demokratisierend auf die Geschichtswissenschaft und ermöglicht eine neue Perspektive auf die Historie. Dadurch setzt sie sich aber auch dem Vorwurf der konventionellen Geschichtswissenschaft aus, Irrelevantes und Marginales wichtiger zu nehmen als es ist.²¹⁹

„Doch ist die umgekehrte Sicht »von unten«, womöglich mit dem Ziel einer »Demokratisierung« von Geschichte, in der etablierten Geschichtswissenschaft weitgehend dem Argwohn ausgesetzt worden, letztlich Belangloses und Irrelevantes aus der »mikroanalytischen Besenkammer« [...] zu thematisieren.“²²⁰

Aber wieso kann sich die Geschichtswissenschaft erlauben derart wertend mit vergangenen Ereignissen umzugehen? Die Oral History ermöglicht nicht nur das Erfassen von Alltagsgeschichten, individueller Geschichten, oder einer Geschichte von unten, sondern sie gibt auch jenen Kulturen eine Stimme, die keine schriftliche Aufzeichnung der eigenen Geschichte verfolgen, so zum Beispiel vielen afrikanischen Völkern oder indianische Stämme in den USA.²²¹ Eine Kritik an der selektiven Art mit vergangenen Ereignissen umzugehen, wie es die herkömmliche Geschichtswissenschaft tut, ist nicht

²¹⁷ Herwart Vorländer: *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte*, S. 15.

²¹⁸ Vgl. Ebd., S. 15.

²¹⁹ Vgl. Ebd., S. 8-10.

²²⁰ Ebd., S. 9.

²²¹ Vgl. Ebd., S. 11.

erst durch die Entwicklung einer alternativen Methode der Geschichtserfassung, wie der Oral History, entstanden.

„Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist.“²²², so Walter Benjamin. Benjamins Geschichtskonzept schlägt vor, Geschichten zu sammeln, ohne zu werten, sich loszulösen von der Geschichte der „großen“ Ereignisse, der Geschichte der Sieger und der „großen“ Namen und eine Geschichte der Kultur, der Namenlosen und Marginalisierten zu verfolgen. Also wiederum eine Geschichte „von unten“, die demokratischer operiert als die Geschichte der Herrschenden. Er will die Geschichte „gegen den Strich bürsten“²²³. Benjamin zweifelt an der Objektivität der konventionellen Geschichtswissenschaft und unterstellt ihr das geltende Herrschaftssystem zu stützen. Er vermutet ein jeweiliges Interesse des/der HistorikerIn das in die Geschichtsdarstellung einfließt. Benjamin entwickelt eine eigene Methode um Geschichte zu betrachten und darzustellen. Die Beziehung von Vergangenheit und Gegenwart ist Grundlage dieses Konzepts, da der Zugang zur Geschichte immer in der Gegenwart begründet liegt. Die Vergangenheit ist immer nur aus einem gegenwärtigen Blick zu betrachten. Daher ist das vergangene Ereignis in seiner Gewichtigkeit und Wertigkeit immer beeinflusst vom Kontext des/ der BetrachterIn und dessen/deren Blickwinkel aus der Gegenwart. Erst durch das Gewicht, das der/die HistorikerIn dem Ereignis gibt, bekommt es Bedeutung. Das beschriebene historische Ereignis steht also niemals für sich allein, sondern erlangt seine Bedeutung erst durch die Deutung des/der BetrachterIn. „Die wahre Methode, die Dinge sich gegenwärtig zu machen, ist, sie in unsere [m] Raum (nicht uns in ihrem) vorzustellen. So tut der Sammler [...]“²²⁴ Die Figur des Sammlers entwirft

²²² Benjamin, Walter: „Über den Begriff von Geschichte“, In: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hg): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1991, S. 691-706, hier: S. 694.

²²³ H.D. Kittsteiner: „Walter Benjamins Historismus“, In: Bolz, Norbert / Witte, Bernd (Hg.): Passagen: Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, München, Fink, 1953, S. 163-195, hier: S. 163.

²²⁴ Walter Benjamin: „Der Sammler“, In: Das Passagen-Werk, Bd. 5, Erster Teil: Aufzeichnungen und Materialien, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1991, S. 269-280., hier: S. 273.

Benjamin um ein neues Geschichtskonzept zu entwerfen und einen neuen Ansatz Geschichte zu denken, anzuregen.

Sigrid Weigel schreibt in ihrem Text: „Weiblich-Gewesenes und der männliche Erstgeborene seines Werkes“ über die Bedeutung der Geschlechterdifferenz in Walter Benjamins Schriften. Sie sieht bei Benjamin eine Zuordnung des „Sprechenden“ zum Männlichen und der „Hörenden“ zum Weiblichen, wobei die weibliche Position mit dem Schweigen verbunden wird. Die Frau die durch das Schweigen die „wahre Sprache“ behütet, den Sinn vor dem Verstehen und somit vor Missbrauch schützt. Sie sieht die Frau als stumme Stütze des Systems, die selbst nicht in Erscheinung tritt. Während der Sprechende, also der Mann von der Gegenwart besessen ist, erscheint das Weibliche als Hüterin des Gewesenen, als Hüterinnen der Vergangenheit. Weigel versteht Benjamin auch dahingehend, dass die Frau die Vergangenheit nicht „besitzt“ sondern eher den Zugang zu Vergangenheit öffnet, die Wiederkehr des Gewesenen ermöglicht.²²⁵ „Sie geht die Straßen voran, und eine jede ist ihr abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit [...]“²²⁶ Dies könnte dahingehend verstanden werden, dass die Vergangenheit in uns eingeschrieben ist durch die erste Zeit im Mutterleib und die Geburt. Wir leben unter dem Einfluss der Vergangenheit und sind durch sie geprägt. Ohne unsere Vergangenheit sind wir nicht vorhanden, da sie die Grundlage unserer Existenz darstellt. Jeder Augenblick ist im nächsten schon vergangen und dennoch macht uns der vergangene zu dem, was wir im nächsten darstellen.

„Die Bildfunktion des Weiblichen ist [...] mit ihrer Position als Hüterin der Vergangenheit in der Schrift verknüpft. Die Rede vom »Weiblich-Gewesenen« erhält hier also nicht nur darüber ihren Sinn, daß die realen Frauen dem Vergessenen der Kultur angehören, sondern auch dadurch, daß die Bilder vom Weiblichen, daß die Frauenfiguren im kulturellen Gedächtnis überwiegend das Gewesene, Vergessene und Verdrängte repräsentieren. Zwar haftet ihnen ihre Herkunft aus dem Vergessenen an, doch in der Figur der Wiederkehr des Verdrängten bewohnen sie nicht mehr die Sphäre des

²²⁵ Vgl. Siegrid Weigl: „»Weiblich-Gewesenes« und der »männliche Erstgeborene seines Werkes«. Zur Bedeutung der Geschlechterdifferenz in Benjamins Schriften, In: Nathalie Amstutz / Martina Kuoni (Hg.): Theorie-Geschlecht-Fiktion, Frankfurt a.M., Stromfeld 1994, S. 94-101.

²²⁶ Walter Benjamin zit.n.: Siegrid Weigl: *Weiblich-Gewesenes*, S. 101.

Vergessenen, sondern sie werden zur Verkörperung dessen, das im Bilderarchiv der Moderne für dieses Vergessene steht.²²⁷

Wenn man diese Nicht-Präsenz des Weiblichen in der Historie unter diesem Blickwinkel betrachtet, scheint es nur umso verständlicher, dass Frauen verstärkt bestrebt sind die Erinnerung wiederkehren zu lassen, sie nicht dem Vergessen anheim fallen zu lassen und versuchen, die Vergangenheit durch Erzählen mit der Gegenwart zu verknüpfen. Sie bemühen sich um eine postmoderne Geschichte in der aus den Spuren der Vergangenheit Bedeutungen für die Gegenwart gesucht, konstruiert und gefunden werden.²²⁸ Dieses Erzählen oder Beschreiben, dieser Versuch Vergangenes in die Gegenwart miteinzubeziehen, geschieht auf unterschiedliche Weise. Die Frauengeschichtsforschung arbeitet mittlerweile mit verschiedenen Methoden und Möglichkeiten.

Eine einzelne Lebensgeschichte enthält eine Vielzahl an Informationen über gesellschaftliche und historische Begebenheiten, diese individualisierten Chronologien könnten uns helfen mehr zu verstehen.²²⁹ Auf diesem Weg ist die Frauengeschichtsforschung mittlerweile längst angekommen. Dem frühen verbissenem Forschen ist ein enthusiastischer Elan gefolgt. „Das Ängstlich-Sektiererische, mit dem man sich zunächst ins Ghetto weiblicher Historie eingeschlossen hat ist überwunden.“²³⁰ Der Gegensatz der Geschlechter bestimmt nicht mehr allein die Auseinandersetzung und Interpretation der Geschichte. Es wird mit neuen Arten der Quellenforschung gearbeitet. Die sogenannte Mikrogeschichte, ist u.a. eine Möglichkeit die Frauengeschichtsschreibung auf eine neue Ebene zu bringen und durch sie eine neue Perspektive einzunehmen. Durch diese Betrachtungsweise von Geschichte verschiebt sich der Maßstab. In der herkömmlichen Art der Geschichtsschreibung, der Makrogeschichte, wurden primär gesellschaftliche Großereignisse und soziale Phänomene untersucht und beschrieben, wie Kriege, Siege, Niederlagen, Machtwechsel usw... Die Makrogeschichte betrieb noch in den fünfziger Jahren ihre Analysen mit Hilfe von Datensätzen,

²²⁷ Siegrid Weigl: *Weiblich-Gewesenes*, S. 101.

²²⁸ Vgl. Robert Rosenstone: *Die Zukunft der Vergangenheit*, S. 62.

²²⁹ Vgl. Yvonne Knibiehler: *Das Ereignis und die Chronologie*, S. 92.

²³⁰ Vgl. Ute Habermas-Wesselhoeft: *Geschlecht & Geschichte*, S. 8.

die so umfangreich als nur möglich sein sollten. Dieses Geschichtsverständnis hat sich jedoch generell gewandelt. In der Mikrogeschichte geht es mehr um Details, begrenzte und überschaubare Ereignisse werden Gegenstand der Geschichtsforschung, Einzelschicksale können Aufschluss über Beziehungssysteme geben.²³¹ „Dahinter steht die Vermutung, daß neue Facetten der Wirklichkeit, neue Realitäten [...] hervortreten werden, wenn man näher an die Dinge herantritt und sie dadurch vergrößert ins Blickfeld rücken.“²³² Die Methode der Oral History, ein weiterer alternativer Forschungsansatz, erschließt ebenfalls viele Sachverhalte, die aus schriftlichen Quellen allein nur schwer oder gar nicht erkennbar sind. Das Eingehen auf die Alltagsgeschichte durch anthropologische Methoden und die Erforschung von Mentalitätsgeschichte erweitern den Blick und bringen geschlechtsspezifische Muster und Antriebskräfte hinter der Ereignisgeschichte zum Vorschein.²³³ Wichtig ist festzuhalten, dass der Antagonismus männlich/weiblich immer neuen Codes und dem sozialen, kulturellen und ökonomischen Wandel unterliegt. Weibliche Arbeiten sollten nicht als Gegenstand einer in sich abgeschlossenen, für sich allein bestehenden Kultur gesehen werden; sie sind Komponente eines Lebenszusammenhanges von Männern und Frauen, einer Kultur beider Geschlechter.²³⁴ Die heutige Forschung muss angst- und vorurteilsfrei den sozialen, kulturellen, ökonomischen und sexuellen Praktiken beider Geschlechter nachgehen. Das Ziel sollte nicht eine gesonderte Geschichte der Frauen sein, sondern, dass die Rolle der Frau einen Platz in einer umfassenden Sozialgeschichte findet, in der die wirkliche Bedeutsamkeit der Praktiken von Frauen und Männern sichtbar würde.²³⁵ Durch die Frauenhistoriographie erschließt sich der traditionellen und herkömmlichen Geschichtsschreibung eine neue Dimension. Eine kritischere und unvoreingenommenerere Erforschung und Analyse des Bekannten wird

²³¹ Vgl. Jacques Revel: „Geschlechterrollen in der Geschichtsschreibung“, in: *Geschlecht & Geschichte*, S. 96f.

²³² Ebd., S. 97.

²³³ Vgl. Ute Habermas-Wesselhoeft: *Geschlecht & Geschichte*, S. 8.

²³⁴ Vgl. Ebd., S. 11.

²³⁵ Vgl. Jacques Revel: „Geschlechterrollen in der Geschichtsschreibung“, in: *Geschlecht & Geschichte*, S. 102.

ermöglicht und damit eine gerechtere Beurteilung historischer Ereignisse und Verläufe gefördert.²³⁶

Eine Möglichkeit des Geschichtenerzählens, des Darstellens von Geschichte, auf einem anderen Weg als dem schriftlichen, dem bisherigen, ist der Dokumentarfilm. Er verbindet verschiedene Zugänge zur Geschichte und ihrer Aufarbeitung. Zudem ermöglicht er eine Erfahrbarkeit von Geschichte auf mehreren Ebenen.

²³⁶ Vgl. Ute Habermas-Wesselhoeft: *Geschlecht & Geschichte*, S. 11-14.

IV.4. Geschichte(n) erzählen als neue Form der Historiographie

„Postmoderne Geschichte ist eine Geschichte, die sich selbst nicht notwendigerweise DIE Geschichte [...] nennt. Sie ist eine Geschichte die von Leuten gemacht wird, die sich selbst nicht notwendigerweise für [Historiker] halten. Postmoderne Geschichte konstruiert ernsthaft aus den Spuren der Vergangenheit Bedeutung für die Gegenwart. Aber sie mißtraut [...] der Logik, der Linearität, dem Fortschritt und der Vollständigkeit, die sie nicht unbedingt für die geeigneten Wege zur Darstellung dieser Vergangenheit hält.“²³⁷

Robert Rosenstone, der sich der Problematik als Historiker nähert, äußert den Wunsch nach einer neuen Form der Geschichtsschreibung. Er beklagt, dass sich nur wenige TheoretikerInnen die Zeit nehmen würden, eine neue Art des Schreibens zu diskutieren – „[...] eine postmoderne Geschichte, die unsere Kenntnis und Denkweise der Vergangenheit offensichtlich mit der poststrukturalistischen Kritik der gegenwärtigen historischen Praxis in Einklang bringt.“²³⁸ Rosenstone meint, dass die meisten Historiker immer noch auf traditionelle Art und Weise arbeiten würden, während einige Filmemacher und Videographen schon damit begonnen hätten eine postmoderne Geschichtsschreibung zu entwickeln.²³⁹ „Ihre Arbeiten etablieren eine wirklich neue Beziehung zur Vergangenheit und formulieren neue Möglichkeiten, aus deren Spuren Bedeutung zu entwickeln.“²⁴⁰

Rosenstone fasst die Kritik der postmodernen Geschichtsauffassung an der traditionellen, herkömmlichen Geschichtswissenschaft in vier wesentlichen Punkten zusammen, die folgendes in Frage stellen:

1. Die Vorstellung, einer realen, erkennbaren Vergangenheit, einer Aufzeichnung des evolutionären Fortschritts menschlicher Ideen, Institutionen, Handlungen.
2. Die Ansicht, Historiker sollten objektiv sein.
3. Die Auffassung, dass es die Vernunft ist, die es den Historikern ermöglicht, die Vergangenheit zu erklären.

²³⁷ Robert Rosenstone: *Die Zukunft der Vergangenheit*, S. 62.

²³⁸ Ebd., S. 45.

²³⁹ Vgl. Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

4. Dass die Aufgabe von Geschichte darin besteht, die kulturelle und intellektuelle menschliche Tradition zu interpretieren und von einer Generation in die nächste weitergegeben wird.²⁴¹

Rosenstone zitiert einige HistorikerInnen und TheoretikerInnen der Postmoderne und fasst ihre Vorstellung von Geschichte in einigen Auszügen aus ihren theoretischen Texten zusammen.

„Eine Geschichte die, »die ganze Vorstellung historischer Vorstellung problematisiert.«²⁴² Die die »für gewöhnlich versteckte Haltung der Historiker zu ihrem Material«²⁴³ in den Vordergrund rückt. [...] Die »den Puls und den Intellekt gleichermaßen steigen lässt.«²⁴⁴ Die »die Konventionen historischer Zeit niederreißt ... und durch eine neue Konvention von Zeitlichkeit ersetzt ... eine rhythmische Zeit«²⁴⁵. Die nicht nach »Integration, Synthese und Totalität«²⁴⁶ strebt. Die zufrieden ist mit »historischem Kleinkram«²⁴⁷. Die nicht »die Rekonstruktion dessen [ist], was uns in unseren verschiedenen Lebensphasen zugestoßen ist, sondern ein ständiges Spiel mit den Erinnerungen daran.«²⁴⁸ Die nicht in kohärenten Geschichten erzählt wird, sondern in Fragmenten und »Collagen«.²⁴⁹

Für dieses neue Konzept von Geschichtserzählung, diese „postmoderne“ Geschichtsauffassung, die Rosenstone hier vorstellt, erscheint das Medium Film wie geschaffen. Der Film besitzt die Möglichkeit auf anderen Wegen Geschichte und Ereignisse zu vermitteln. Er kann mehrere Standpunkte einnehmen, er kann die Vergangenheit selbstreflexiv erzählen, die Chronologie verändern oder in eine neue Reihenfolge setzen und damit den Ablauf verändern. Den Akt des Erzählens nicht so ernst nehmen und an die „große“ Historie mit Humor und Parodie herangehen, absurde, surrealistische oder widersprüchliche Elemente einfügen. Die eigene Subjektivität und

²⁴¹ Vgl. Robert Rosenstone: *Die Zukunft der Vergangenheit*, S. 46.

²⁴² Linda Hutcheon, S. 89 und 74 zit.n. Robert Rosenstone: *Die Zukunft der Vergangenheit*, S. 46f.

²⁴³ Elisabeth Deeds Ermarth, S. 8, 12, 41, 14 zit.n. Rosenstone, Robert: *Die Zukunft der Vergangenheit*, S. 46f.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Frank Ankersmit, S. 149-151 zit.n. Rosenstone, Robert: *Die Zukunft der Vergangenheit*, S. 46f.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Elisabeth Deeds Ermarth, S. 8, 12, 41, 14 zit.n. Rosenstone, Robert: *Die Zukunft der Vergangenheit*, S. 46f.

²⁴⁹ Robert Rosenstone: *Die Zukunft der Vergangenheit*, S. 46f.

Selektivität ins Spiel bringen. Er kann vergangenen Geschehnissen eine andere Art von Bedeutung verleihen und die Gegenwart darstellen, als einen Ort der Repräsentation von Vergangenheit und des Wissens über die Vergangenheit.²⁵⁰ Rosenstone plädiert auch dafür, Fragen zu stellen, er meint, wenn ein Film mehr Fragen anreißt, als er zu beantworten fähig ist, dann kann auch dies ein neuer Ansatz zur Begegnung und Auseinandersetzung mit Geschichte sein. Ein Zugang, der die angeblichen Gewissheiten, der patriarchalen und traditionellen Geschichtsschreibung durch Mehrdeutigkeit und Zweifel ersetzt.²⁵¹

Wie Rosenstone sehr treffend schreibt; „Die postmoderne Geschichte [...] existiert weniger auf Seiten als auf Leinwänden, und sie ist die Schöpfung von Filmemachern und Videographen.“²⁵² Gemeint sind jene Filme die einen neuen Zugang zur Geschichte suchen, die sich mit außergewöhnlichen Arbeitsweisen an der Darstellung und Vermittlung von Vergangenheit versuchen. Filme die sich ernsthaft mit Vergangenheitsvermittlung auseinandersetzen und akzeptieren, dass die Vergangenheit die Gegenwart – und uns in ihr – formt, beeinflusst und prägt.²⁵³

„[...] und auch wenn sie darauf bestehen, daß alles vergangene Material immer persönlich, unvollständig, politisch und problematisch ist, ist es gleichwohl möglich zu behaupten, daß sie traditionelle Aufgaben der Geschichte erfüllen und Geschichte(n) erzählen [...]“²⁵⁴

²⁵⁰ Vgl. Robert Rosenstone: *Die Zukunft der Vergangenheit*, S. 51.

²⁵¹ Vgl. Ebd., S. 59.

²⁵² Ebd., S. 50.

²⁵³ Vgl. Ebd., S. 61.

²⁵⁴ Ebd.

IV.5. Möglichkeiten der Geschichtsvermittlung / -erzählung im Dokumentarfilm

Jacques Rancière beschreibt zwei klassische Möglichkeiten, Film und Geschichte miteinander zu verbinden, die eine: Geschichte als Objekt des Films zu sehen und die andere: den Film als historische Quelle, also als Objekt der Geschichte zu begreifen. Er schlägt aber vor beide Begriffe zusammen zu nehmen und zu versuchen die Schnittstelle von Film und Geschichte zu betrachten, zu erfassen wie; „[...] der Begriff des Films und der der Geschichte einander umgreifen und zusammen Geschichte bilden“²⁵⁵.

Rancière spricht aber auch von einer *Geschichtlichkeit*²⁵⁶ die dem Film selbst anhaftet und die ihn mit der Geschichte verbindet, da er sonst ja kein Objekt der Geschichte sein könnte. Dies ist Voraussetzung, damit der/die RegisseurIn, Geschichte überhaupt darstellen kann. Wobei er ebenfalls betont, dass auch die Geschichtswissenschaft eine »Idee«, eine bestimmte Vorstellung von Geschichte voraussetzt, Geschichte, als etwas, das einer Person oder einem Ding, einem Land, einem Volk etc., wiederfahren ist. Die Geschichtlichkeit selbst beschreibt Rancière als eine Verbindung mehrerer Geschichten – da »die« Geschichte immer mehrere Bedeutungen hat. Er sieht in der Beziehung zwischen Film und Geschichte eine Übereinstimmung von drei Geschichten;

Erstens Geschichte im traditionellen Sinn, also als Ansammlung von erinnerungswerten Fakten, Ereignissen oder Biographien. Zweitens die „Geschichte im modernen Sinn, als Macht des gemeinsamen Schicksals.“²⁵⁷

Diese zweite Geschichte beschreibt Rancière einerseits als eine, die die Menschen selbst aktiv formen, da sie nicht mehr an ein göttliches Schicksal glauben, andererseits als jene, die die Menschen ausmacht und ihnen eine spezifische Prägung verleiht. Als dritte Art der Geschichte beschreibt er ein Konzept, das der darstellenden Kunst angehört: „Die Geschichte als ursprüngliche Einrichtung der Elemente der Fiktion, das, was Aristoteles den

²⁵⁵ Jacques Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*, S. 230.

²⁵⁶ Vgl. Ebd.

²⁵⁷ Ebd., S. 232.

»Mythos« nennt, die Intrige oder Zusammensetzung der Handlungen [...] die von der Anordnung der Figuren auf der Leinwand vorgelegten Geschichte [...] In den klassischen darstellenden Künsten ist die Frage der Geschichte, die nach der Verbindung zwischen der Anordnung der Handlungen und der Funktion des Erinnerns [...]“²⁵⁸.

Ein Problem für den Dokumentarfilm stellt die bildliche Darstellung historischer Zusammenhänge dar. Der Film muss eine komplexe Verbindung herstellen zwischen diesen drei Bedeutungen von Geschichte; „[...] Die Art der Intrige, aus der der Film besteht, die Funktion der Erinnerung, die er erfüllt, und die Art und Weise, in der er eine Teilhabe am gemeinsamen Schicksal bezeugt.“²⁵⁹ Rancière beschreibt dies als romantisches Prinzip des Dokumentarfilms, der durch diese „historische Intrige“²⁶⁰ die Gleichwertigkeit aller Sujets betont, angesichts der absoluten Macht der Kunst. Rancière sieht im Dokumentarfilm eine Möglichkeit darzustellen, dass alle an der großen historischen Aufgabe teilnehmen.²⁶¹ „Weil sich das »mechanische« Auge, das unparteiische Auge der Kamera in exemplarischer Weise für die Enthüllung des Interessanten an jederlei Uninteressantem anbietet, erweist es sich auch als höchst geeignet, diese neue Geschichte darzustellen, die das Schicksal aller ist und an der alle gleichermaßen teilhaben.“²⁶² Das Medium bietet also auch auf Grund seiner Beschaffenheit, die Möglichkeit demokratisierend auf die Geschichtsdarstellung einzuwirken.

Es darf dabei aber nicht vergessen werden, dass es sich beim Film auch um ein in großem Maße ästhetisierendes Medium handelt. Christina von Braun schreibt in diesem Zusammenhang:

„So wurde [...] immer klarer, daß die Frage nach der Funktion des Bildes bei der Betrachtung von Gegenwart und Vergangenheit einen Schlüssel zum Begreifen des Unbegreiflichen bieten mochte. [...] So sehr ich mich auch um eine Bildsprache bemühen mochte, die die Realität – und das heißt eben oft: Schrecklichkeit – der historischen Ereignisse *nicht* zu verbergen, nicht zu

²⁵⁸ Jacques Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*, S. 232.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd., S. 235.

²⁶¹ Vgl. Ebd., S. 230.

²⁶² Ebd., S. 235.

verschleiern, nicht zu neutralisieren versuchte, so sehr geriet Geschichte doch immer wieder in den Sog des Schönen, in den Bann von Ästhetik.“²⁶³

Wobei interessant ist, dass Christina v. Braun in weiterer Folge feststellt, diese Ästhetisierung spiele bei den dokumentarischen Bildern, eine weit größere Rolle als bei den inszenierten, da die Dokumentaraufnahmen einen Mythos des Wirklichen verbreiten. Das Paradoxe dabei ist, dass »die Wirklichkeit« hinter der tatsächlichen Wirklichkeit verschwindet, da sie sich in ein Kunstwerk verwandelt. „Diese Beobachtungen über die Macht des Bildes, das Grauen in Ästhetik zu verwandeln, gelten nicht nur für Kriegsbilder und die großen, dramatischen Ereignisse der Geschichte. Sie gelten auch für die überlieferten Dokumente aus dem Alltagsleben und Alltagseind.“²⁶⁴ Christina von Braun kritisiert zwar die Bilder als Ästhetisierung des Grauens und erkennt in Ihnen eine „Verbilderung“ der Vergangenheit, eine Entzauberung und sieht ein Verschwinden der Wirklichkeit hinter den Bildern, die diese Wirklichkeit festhält. Dennoch beschreibt sie auch die Wirkung der Berichte der Zeugen in Claude Lanzmanns Film „Shoah“ und meint, dass diese Berichte die realen Ereignisse viel besser beschreiben als die dazugehörigen dokumentarischen Bilder.²⁶⁵ Ich stimme ihr darin voll und ganz zu, denn ich glaube nicht, dass die einzige Möglichkeit des Dokumentarfilms Vergangenheit zu vermitteln darin besteht vergangene Ereignisse bildhaft darzustellen. Vielmehr sehe ich in ihm die Möglichkeit, eine Alternative zur Schrift zu sein, indem er auf mehreren Ebenen Vergangenheit vergegenwärtigt. Der Film kann neben der akustischen Erzählung eines Zeugen oder einer Zeugin, jenen Menschen beim Erinnern darstellen. Er kann seine Blicke, seine Gestik, seine emotionalen Verfassung während des Erzählens zeigen. Die Atmosphäre vergegenwärtigen, die während des Erinnerns herrscht. Die Bilder, die bei einer Erzählung von Ereignissen durch ZeitzeugInnen erzeugt werden, entstehen erst im Kopf des/der BetrachterIn und laufen so nicht in Gefahr die Geschehnisse schon interpretiert zu präsentieren. „Es lässt sich also behaupten, daß die Aussage eines solchen Films erst beim Sehen von den

²⁶³ Christina Von Braun: *Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte*, Frankfurt a. M., Neue Kritik 1989, S. 114.

²⁶⁴ Christina Von Braun: *Die schamlose Schönheit des Vergangenen*, S. 116.

²⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 117.

Zuschauern zusammengesetzt wird. [...] Zugespitzt lässt sich daher behaupten, daß ein Film erst im Kopf des Betrachters entsteht [...]. Streng genommen sieht daher jeder einzelne Zuschauer etwas anderes, seine eigene, ganz persönliche Version des Filmes.“²⁶⁶ Da der/die RezipientIn individuell interpretiert und das Gesehene immer im Kontext des eigenen Erfahrungsschatzes wertet und aufnimmt.²⁶⁷ Diese These von Joachim Wossidlo unterstützt wiederum die Auffassung vom Dokumentarfilm, als eine Möglichkeit zwischen mehreren relativen, kontingenten Wahrheiten zu wählen.

Ich unterscheide stark zwischen Dokumentarfilm und fiktionalem Historienfilm – als fiktionale Historienfilme ordne ich Filme ein, denen zwar ein dokumentarischer Stoff zugrunde liegt, die jedoch versuchen vergangene Ereignisse selbst in Bilder zu fassen. Die Vergangenheit durch „nachspielen“ oder „nachzeigen“ zu vergegenwärtigen. Dabei kommt es jedoch unweigerlich zu einer „Kluft“, nämlich der „Kluft“ zwischen einem gelebten und einem erzählten Leben. Der Dokumentarfilm kommt im Gegensatz dazu ohne diese „überzähligen Körper“ aus. Denn sobald ein/eine DarstellerIn eine historische Person verkörpert, entsteht eine paradoxe Situation. Das Darstellen selbst deutet auf die Unmöglichkeit der Situation hin und führt deren interpretierenden Charakter deutlich vor. Allein die Anwesenheit des Körpers des/der SchauspielerIn betont die Diskrepanz zwischen dem Text und dem Leben, auf das er sich bezieht.²⁶⁸ „Ein zweites Individuum nimmt den Platz ein, den ein anderer besetzt hatte, doch kann keiner der beiden zum jeweils anderen werden, noch diese Unmöglichkeit durch schauspielerische Leistung ignorieren.“²⁶⁹

²⁶⁶ Joachim Wossidlo: „Dokumentarfilm als Prozeß“, *Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit*, Ballhaus, Edmund (Hg.), Münster, Waxmann 2001, S. 118-132, hier: S. 123.

²⁶⁷ Vgl. Joachim Wossidlo: *Dokumentarfilm als Prozeß*. S. 123.

²⁶⁸ Vgl. Bill Nichols: „Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm“, In: *Montage/AV, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 1/3, Bamberg, Schüren 1994, S. 39-60, hier S. 41.

²⁶⁹ Bill Nichols: *Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm*, S. 41.

„Das Problem des Dokumentarfilms besteht allerdings darin, dass er im Gegensatz zum narrativen Film, einen Körper zu wenig hat, sobald er von einer verstorbenen oder vergangenen Person handelt. „Innerhalb eines narrativen Feldes muß der Film einen historischen Menschen (Agent sozialer Aktivität) als Figur (Agent narrativer Funktion) repräsentieren und zwar innerhalb eines kontemplativen Feldes als Ikone oder Symbol [...]. Der mythische Status historischer Figuren beruht nicht auf der Repräsentation ihrer Körper an anderer Stelle, sondern auf ihrer politischen oder ethischen Situierung in der Geschichte selbst sowie auf der Art und Weise, wie Texte z.B. Dokumentarfilme – diese Situierung vornehmen.“²⁷⁰

Wie schon erwähnt ist ein Ansatz des Dokumentarfilms ein durch Erzählung und Erinnerung heraufbeschwörtes, individuelles Bild, das im Kopf des/der BetrachterIn entsteht und daher wiederum eine Vorinterpretation durch den Film mehr oder weniger vermeidet. Dadurch wird die persönliche Interpretation in den Vordergrund gestellt und verdeutlicht; „[...] daß Geschichte nicht einfach als das gelten kann, was »einmal war«, sondern als Ergebnis rekonstruierender und konstruierender Praktiken der jeweiligen Gegenwart erst entsteht.“²⁷¹ Dennoch ist jeder dokumentarische Film, der den Anspruch an sich selbst hat, als historisch zu gelten, dazu gezwungen darüber zu reflektieren, welche der vielfältigen Funktionen im historischen Prozess er einnehmen kann. Je nachdem welche Darstellungsmodi er wählt, welche filmischen Möglichkeiten er ausschöpft, welche Themenschwerpunkte er wählt, ob er mit ZeitzeugInnen und/oder historischen Quellen arbeitet, wird er etwas über sich selbst als zeitgenössischer Film aussagen und Aufschluss über sein Verhältnis oder sein eigenes Verständnis von Geschichte geben.²⁷² Der Dokumentarfilm, den ich als Medium zur Geschichtsdarstellung als geeignet vorschlage, versucht nicht nur das Leben eines Menschen zu rekonstruieren, sondern gleichzeitig auch die historische Dimension der Erzählung, des Ereignisses zu erfassen, eine historische Epoche näher zu bringen, ein Zeitgefühl herzustellen, wobei er sich hauptsächlich an menschliche Quellen hält und ZeitzeugInnen heranzieht.²⁷³

²⁷⁰ Bill Nichols: *Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm*, S. 42.

²⁷¹ Eva Hohenberger: *Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte*, S. 99.

²⁷² Vgl. Eva Hohenberger: *Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte*, S. 98.

²⁷³ Vgl. Bill Nichols: *Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm*, S. 43.

Zur Zeit des frühen Kinos, hatte man noch große Hoffnungen, im Dokumentarfilm ein Medium gefunden zu haben, mit dem man zumindest „[...] der Faktizität des Historischen unmittelbar habhaft [...]“²⁷⁴ werden könnte. Doch spätestens als man sich bewusst wurde, dass sogar die lange als absolut authentisch geltende Filme der Brüder Lumière zu einem gewissen Teil inszeniert sind, seit mehrere Varianten des Films „Ausgang aus der Fabrik“ (1895), gefunden wurden, „[...] hat das Kino zwar an »Unschuld« verloren, unsere Vorstellung vom Verhältnis des Films zur Geschichte aber an Komplexität gewonnen.“²⁷⁵ Film wandelte sich vom „zeigenden“ Medium zum „erzählenden“ Medium, Bilder wurden in eine Argumentation eingebettet, die Sachverhalte „beweisen“ oder „anders“ darstellen wollten. Seitdem steht die absichtliche Konstruktion von Geschichte durchaus im Zentrum des dokumentarischen Films. „[...] die Tatsache, daß der Film zugleich »Zeuge und Handelnder« ist, macht die historische Auseinandersetzung mit ihm produktiv.“²⁷⁶

²⁷⁴ Vgl. Eva Hohenberger: *Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte*, S. 99.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd., S. 100.

**V. GESCHLECHTERDEMOKRATISCHER ZUGANG ZUR
GESCHICHTE IM DOKUMENTARFILM**

V.1. Die Bedeutung des Geschlechts auf unsere Geschichtswahrnehmung. Und die Suche nach einem geschlechterdemokratischen, antihegemonialen und herrschaftskritischen Zugang zur Geschichte

Grundsätzlich kann aufgrund verschiedener Erfahrungsberichte davon ausgegangen werden, dass die Geschlechter eine unterschiedliche Auffassung ihrer Bedeutung in der Geschichte haben. „Es scheint [...] so zu sein, daß die Erinnerung bei den Männern ebenso wie bei den Frauen durch die gesellschaftlichen Rollen geprägt und strukturiert sind.“²⁷⁷ So haben Frauen oft das Gefühl ihre eigene Geschichte könne gar nicht bedeutsam für ein größeres Ganzes sein. Karen Hagemann geht davon aus, dass diese Vorstellung einer geringen Allgemeinbedeutung der eigenen Geschichte zwei sich gegenseitig verstärkende Gründe hat.

Einerseits waren Frauen über einen langen Zeitraum „geschichtslos“ – ihre Geschichte wurde kaum aufgeschrieben und von der Gesellschaft schlicht nicht wahrgenommen oder als nicht bedeutsam eingestuft. In der offiziellen Geschichtsvermittlung kamen Frauen einfach nicht vor, die Bildungseinrichtungen, wie Schule oder Universität, sparten diesen Teil der Geschichte konsequent aus, ebenso Museen und Medien. Meistens hatten Frauen in der Geschichtsschreibung nur eine marginale Rolle inne.²⁷⁸ „Noch heute entsteht [...] dieser Eindruck bei der Betrachtung des größten Teils der veröffentlichten Geschichte, denn Paradigmen und Ergebnisse der Frauengeschichtsforschung werden in der breiten wissenschaftlichen Öffentlichkeit nach wie vor nur unzureichend rezipiert.“²⁷⁹

Andererseits kämpft die sogenannte Geschichte von „Unten“ noch immer um Anerkennung da der Erkenntniswert von „Alltagsgeschichte“ in wissenschaftlichen Kreisen teilweise immer noch umstritten ist. Erst seit kurzem kommt dieser Alltagsgeschichte mehr Bedeutung zu. Die

²⁷⁷ Silvie Van de Castele-Scheitzer / Danièle Voldman: „Die mündlichen Quellen der Frauenforschung“, in: Perrot, Michelle (Hg.): *Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, S. 139.

²⁷⁸ Vgl. Karen Hagemann: „Oral History und historische Frauenforschung“, in: Vorländer, Herwart (Hg.): *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge*, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1990, S. 29-48, hier: S. 29.

²⁷⁹ Karen Hagemann: *Oral History und historische Frauenforschung*, S. 29.

Frauengeschichte wird diesem Geschichtsfeld zugehörig empfunden. Daher ist es kaum verwunderlich, wenn der weibliche Teil der Geschichte als weniger wichtig empfunden wird und erst langsam an Aufmerksamkeit gewinnt.

„Wie Männer und Frauen sich selbst wahrnehmen, wie Männlichkeit und Weiblichkeit gedacht werden und deren symbolische Repräsentation, ist das Ergebnis eines langen gesellschaftlichen Prozesses, der nicht erst im 18. Jahrhundert begonnen hatte, sondern schon sehr viel früher. In seinem Verlauf hat sich im kulturellen Gedächtnis unendlich viel abgelagert, was mit männlich und weiblich konotiert wird [...]“²⁸⁰

Diese geschlechtliche Zuordnung äußert sich in unseren Handlungsweisen, Denkweisen und kulturellen Praktiken. Sie prägt unser soziales Miteinander und gesellschaftliche Konventionen. Ich spreche in diesem Zusammenhang über das Geschlecht, welches im englischen als „Gender“ bezeichnet wird, das ein gesellschaftliches Resultat von Zuschreibungsprozessen ist, und nicht von dem biologischen Geschlecht (engl. „Sex“). Die Philosophin Andrea Maihofer versteht Geschlecht als: „historisch bestimmte, gesellschaftlich-kulturelle Existenzweise.“²⁸¹ Die Rolle die von Frauen und Männern in der Gesellschaft eingenommen wird, setzt sich zusammen aus gelebten „Denk-Gefühls- und Körperpraxen“²⁸². Wir stehen also heute vor einem Ergebnis, das auf historisch erwachsenen Verhaltensweisen basiert und das nichts mit biologischen Voraussetzungen zu tun hat - denn wir müssen heute nicht mehr jagen und sammeln um zu überleben. Der Ansatz, der kulturellen Konstruktion von Geschlechterdifferenzen geht davon aus, dass Subjekte durch unterschiedlichste generationale, gesellschaftliche, soziale und eben

²⁸⁰ Silke Göttisch: „*Geschlechterforschung und historische Volkskultur. Zur Re-Konstruktion frühneuzeitlicher Lebenswelten von Männern und Frauen*“, in: Köhle-Hetzinger, Christel u.a. (Hg.): *Männlich.Weiblich.: Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur*, S. 1-17, hier: S. 5.

²⁸¹ Andrea Maihofer: „*Geschlecht als Existenzweise*“, in: Institut für Sozialforschung Frankfurt (Hg.): *Geschlechterverhältnisse und Politik*, Frankfurt am Rain, Suhrkamp 1994, S. 200.

²⁸² Andrea Maihofer: *Geschlecht als Existenzweise*, S. 184.

kulturelle Zuordnungen positioniert worden sind und niemals für sich alleine stehen.²⁸³

Unser Geschlecht ist zweifellos ausschlaggebend für unsere Lebensführung, unseren Lebenswandel und unsere Lebenserfahrung. Geschlechterrollen sind von zentraler Bedeutung für unsere Rolle in der Gesellschaft und der Geschichte. „Wir alle sind biologisch weiblich oder männlich und werden von unseren Bekannten als Frauen oder Männer betrachtet – auch von denen, die uns nicht persönlich kennen. Das konstruierte Geschlecht »Gender« ist so tief in uns verwurzelt, dass wir oft nicht rechtzeitig erkennen, inwieweit es unsere Erwartungen und Reaktionen bestimmt.“²⁸⁴ Die Gesellschaft konstruiert verschiedene Sittlichkeitsvorstellungen, Erwartungen, Verhaltensmuster etc. rund um diese Geschlechterrollen, welche dadurch einer permanenten Veränderung unterliegen.

Eine dieser kulturellen Konstruktionen ist die Zuschreibung des Privaten und Intimen dem Weiblichen, und des Öffentlichen dem Männlichen. „Die Einteilungen von Privat/Öffentlich, Produktion/Reproduktion sind [...] für die jüngste Zeit minder tauglich als für weiter zurückliegende Perioden wie das 19. oder noch die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts.“²⁸⁵ Sie ist schlicht nicht mehr zeitgemäß, wenn sie es denn jemals war. Die Geschlechterrollen und ihr Verhältnis zueinander wird immer wieder neu codiert. Sie unterliegen dem ökonomischen, sozialen und kulturellen Wandel.²⁸⁶

„Ganz sicher muß die Unterscheidung zwischen öffentlicher Sphäre und Privatsphäre überdacht werden; aus ihr folgen in der Tat, quasi unvermeidlich, schematische Zuordnungen. Es geht darum, die Strukturen und das gesellschaftliche Leben als ein Ganzes zu begreifen. Es steht nicht

²⁸³ Vgl. Monika Bernold / Andrea Ellmeier: „*Mapping consumption & media*“, in: *Geschlecht und Kultur, Beiträge zur historischen Sozialkunde*, Sondernummer 2000, S.43.

²⁸⁴ Ruth B. Bottigheimer: „*Männlich.Weiblich: Sexualität und Geschlechterrollen*“, in: Köhle Hetzinger, Christel u.a. (Hg.): *Männlich.Weiblich.: Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur*, S. 59-65, hier: S. 59.

²⁸⁵ Silvie Van de Castele-Scheitzer / Danièle Voldman: *Die mündlichen Quellen der Frauenforschung*, S. 143.

²⁸⁶ Vgl. Michelle Perrot: *Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, S. 11.

zur Debatte, nach der Demontage eines männlich geprägten Geschichtsbildes nun ein weibliches Geschichtsbild zu entwerfen.²⁸⁷

Sieht man diese Bereiche von einander abgetrennt, entbehren sie jeglichen Realitätsbezug. Denn jeder der beiden sind nicht abgetrennte Elemente für sich, sondern sind Bestandteil eines von beiden Geschlechtern bestimmten Lebenszusammenhanges, die ineinander übergehen, ineinander fließen und sich gegenseitig bedingen.

Der Platz der Frauen in der Geschichte hing von der Vorstellung der Männer ab. Da diese - historisch gesehen - noch bis vor Kurzem diejenigen waren, die Geschichte geschrieben haben - im wahrsten Sinne des Wortes. Die Historikerin Michelle Perrot, zitiert im Vorwort zu ihrem Buch: „Geschlecht und Geschichte“, den französischen Historiker aus dem 19. Jahrhundert, Jules Michelet. Dieser macht einen latenten Konflikt zwischen der Frau – Natur, und dem Mann – Kultur, aus, und sieht in diesem Verhältnis der beiden Geschlechter zueinander, einen der Triebkräfte der Geschichte. Die Frau sieht er dabei als wohltätige Macht, solange; „[...] ihr mütterlicher Habitus dominiert, aber eine Agentin des Bösen, wenn sie die politische Macht usurpiert und die Privatsphäre verläßt. Dann gerät die Geschichte aus den Fugen, die Frau wird zur Hexe.“²⁸⁸ Der Platz der Frau in der Historie war also sehr deutlich abgesteckt. Dennoch, Michelle Perrot sieht in dieser Differenz der Geschlechter, in ihrem Verhältnis zueinander eine Dynamik, die durchaus ein Motor für die Geschichtsentwicklung darstellen könnte. Sie plädiert an die HistorikerInnen:

„Die sozialen Praktiken, die verschiedenen Diskurse, die eigentümlichen Repräsentationen und Vorstellungen zu untersuchen und sich freizumachen von grobschlächtigen Dichotomien wie »Natur/Kultur« oder »häuslich/öffentlich«; damit aufzuhören, die »Misogynie« als stets passende Erklärung für den Ort der Frauen der Gesellschaft zu gebrauchen; sich endlich mit den Grauzonen, den Widersprüchen, dem Ungeschiedenen und

²⁸⁷ Silvie Van de Castele-Scheitzer / Danièle Voldman: *Die mündlichen Quellen der Frauenforschung*, S. 145.

²⁸⁸ Michelle Perrot: *Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, S. 16.

dem Rollentausch zu beschäftigen; die Ambivalenzen ernster zu nehmen als die grellen Plakatifarben [...]“²⁸⁹

Frauen haben den ihnen zugewiesenen Platz in der Historie bis heute noch nicht wirklich verlassen. Zwar entwickelte sich eine Frauenforschung, diese war jedoch lange Zeit hauptsächlich ein Projekt von Feministinnen. Die offizielle Geschichtsschreibung, die in Bildungseinrichtungen gelehrt wird, funktioniert bis heute nach einem bestimmten Muster, welches sich nicht großartig geändert hat. Dadurch bleibt die Frau weiterhin an ihrem Platz und wird, wenn überhaupt, nur „mitgedacht“. Michelle Perrot will den Frauen aber nicht einfach ein eigenes Areal in der Geschichte einrichten – eine Geschichte der Frauen – in dem sie von Konflikten verschont bleiben. „Es geht vielmehr darum, die Richtung des historischen Blicks zu ändern, indem das Geschlechterverhältnis in den Mittelpunkt gerückt wird. Genaugenommen ist eine Historiographie der Frauen nur zu diesem Preis möglich.“²⁹⁰ Beschäftigt man sich jedoch eingehender mit diesem Spannungsverhältnis, muss man sich auch automatisch mit der Form von Geschichtsschreibung näher auseinandersetzen. Wodurch und wie äußert sich dieses Verhältnis? Mit welchen Mitteln und durch welche Formen wird die Dichotomie zwischen den Geschlechtern aufrecht gehalten? So gibt es bestimmte Formen der Geschichtsvermittlung, die eingelernte und historisch konstituierte Gedankenmuster unterstützen. So wird zum Beispiel die „offizielle Geschichte“ in den meisten Texten von einem auktorialen Erzähler „gesprochen“, dieser tritt jedoch nicht als „Ich“ in Erscheinung.²⁹¹

„Ein auktorialer Erzähler – einer, der die Welt des Erzählten regiert und über Vergangenheit und Zukunft gleichermaßen Bescheid weiß [...] Als auktorialer Erzähler suggeriert er der Leserschaft seine eigene diskursive Autorität, sein Verfügen über das, was er sagen (erzählen) wird. Es ist dies eine Autorität,

²⁸⁹ Michelle Perrot: *Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, S. 25.

²⁹⁰ Michelle Perrot: *Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, S. 25f.

²⁹¹ Vgl. Birgit Wagner: „Die Kategorie Geschlecht in der Dimension der Kultur“, in: *Geschlecht und Kultur, Beiträge zur historischen Sozialkunde*, Sondernummer 2000, S. 9.

die in langer und nicht nur historiographischer Text-Tradition vornehmlich männlich konotierten Erzählern zugeschrieben wird [...]“²⁹²

Durch die Auswahl der Ereignisse der offiziellen Geschichtsschreibung – also aufgrund ihres Erzählinhalts, legt die Erzählung meist nahe, dass es sich bei der von ihr erzählten Geschichte, um eine Geschichte mit männlichen Hauptfiguren handelt. Meist wird von den handelnden Akteuren so gesprochen, dass sie abstrakte Handlungssubjekte bleiben, die von den LeserInnen mit Inhalt und Bedeutung aufgefüllt werden müssen. Auch wenn nicht explizit erwähnt, wird von den LeserInnen automatisch angenommen, dass es sich bei einer mehr oder weniger neutralen Formulierung um Männer handelt, von denen erzählt wird. „Dass es die gab und dass sie der (alleinige) Motor der erzählten Geschichte waren, legt nicht nur die Auswahl der Ereignisse (der Erzählinhalt), sondern bereits die Erzählform nahe.“²⁹³

Wir benötigen eine Erzählform, die uns keine Inhalte oder historische Handlungssubjekte suggeriert. Eine Geschichtsvermittlung, die einschließend, anstatt ausschließend arbeitet. Dies beginnt nicht erst bei den handelnden Subjekten, sondern schon bei der Auswahl der Ereignisse. Gesucht wird also eine Darstellungsform, eine Möglichkeit der Geschichtsvermittlung, die den Erkenntniswert von „Alltagsgeschichte“ anerkennt. 1978 fand in Deutschland ein Treffen von Historikerinnen statt, bei dem sich ein Teil der Wissenschaftlerinnen mit mündlich erfragter Geschichte als einer neuen, künftig zentralen Arbeitsweise feministischer Frauengeschichtsforschung auseinandersetzte.²⁹⁴ „Hoffnung und Ziel war ein gemeinsamer demokratischer und emanzipatorischer Lernprozeß von fragenden und erzählenden Frauen. Ausgehend von der Erkenntnis, daß eine demokratische Veränderung der Gesellschaft einer Geschichte bedarf, die nicht nur eine Geschichte der Herrschenden, eine Geschichte des Mannes ist, wurde eine Geschichtsforschung und –vermittlung erstrebt, die nach den Beherrschten [...] ihrem Alltag, ihren Erfahrungen und ihren Handlungen fragt [...]“²⁹⁵

²⁹² Birgit Wagner: *Die Kategorie Geschlecht in der Dimension der Kultur*, S. 9.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Vgl. Karen Hagemann: *Oral History und historische Frauenforschung*, S. 31.

²⁹⁵ Karen Hagemann: *Oral History und historische Frauenforschung*, S. 31.

Heutige gesellschaftliche Muster können sich aus historischen Erfahrungen ableiten und erklären lassen. Eine Veränderung gegenwärtiger Zustände kann nur mit der Kenntnis der Umstände, aus denen sie entstanden sind, erreicht werden. Auch weiß man von der Bedeutung einer eigenen Geschichte. „Von der Entdeckung und Aneignung der Frauengeschichte wurde ein wichtiger Beitrag zur »weiblichen Identitätsgewinnung« erwartet.“²⁹⁶ In diesem Zusammenhang wurde viel von der Methode der „Oral History“ erwartet. Mit dieser Arbeitsweise sollte die Subjektivität jener Subjekte der Vergangenheit, die keine schriftliche Quellen hinterlassen hatten oder konnten, in die Geschichte hineingetragen werden und damit eine Identifikationsmöglichkeit für eben jene schaffen.²⁹⁷ Der Anspruch an die Oral History ging jedoch noch viel weiter. Sie sollte nicht nur ein Sichtbarmachen der weiblichen Geschichte ermöglichen, sondern auch einen Perspektivenwechsel herbeiführen. „Die Frage nach den Frauen in der Geschichte sollte sich erweitern zur Frage nach der Geschichte der Frauen. Damit wurde das Geschlecht als soziale, kulturelle und historische Kategorie in der Geschichtsforschung eingeführt.“²⁹⁸ Dieser Perspektivenwechsel bedeutet im Endeffekt eine Erweiterung des Horizonts; „Ziel ist die Wahrnehmung unterschiedlicher Perspektiven auf die Geschichte, Auflösung eines vereinheitlichten, scheinbar allgemeinen, letztlich aber herrschaftlich-männlichen Geschichtsbildes.“²⁹⁹

Durch die Aufmerksamkeit, welche den mündlichen Überlieferungen von Frauen zukommt, wird der Begriff der Oral History allerdings häufig mit Frauen in Verbindung gebracht, dadurch; „[...] verdichtete sich ein Interesse, das sich unverhohlen mit dem Wort „Frau“ begründete und legitimierte.“³⁰⁰ Es entstand eine Art Komplizenschaft, zwischen der untersuchenden Historikerin und der Befragten Zeitzeugin. „Wir begannen das Territorium einer Geschichtsschreibung von und für Frauen abzustecken, indem wir uns weigerten, zwischen dem Objekt der Untersuchung und ihrem Subjekt Distanz

²⁹⁶ Ebd., S. 31f.

²⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 32.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Silvie Van der Castele-Schweitzer / Danièle Volerman: *Die mündlichen Quellen der Frauenforschung*, S. 136.

zu schaffen.³⁰¹ – Dieses Verbundensein durch die gleiche Geschlechtszugehörigkeit der Historikerin mit ihrem „Untersuchungsgegenstand“ und die dadurch fehlende Distanz war sogar beabsichtigt, versprach man sich dadurch neue Einsichten und eine intimere und dadurch umso reichere Erfahrung von Ereignissen. Die Schranken zwischen Historikerin und Zeitzeugin wurden bewusst niedergelegt. Dies beeinflusste aber natürlich auch die Fragestellungen. Einen ganz anderen Zugang hatte der Historiker zu seiner historisierten Person, da er gänzlich andere Maßstäbe als Grundlage der Befragung wählte als das Geschlecht, wie zum Beispiel die soziale Position, die Einstellung des Zeitzeugen zu bestimmten Ereignissen, das Alter usw...³⁰² Die Fragestellung und die Befragungskonstellation ist äußerst wichtig und formgebend für das Ergebnis der Befragung, der unscharfe Begriff „Oral History“ lässt jedoch viel Interpretationsspielraum.

„Sie ist ebenso wohl ein Werkzeug der Rekonstruktion von Lebensgeschichte wie ein Mittel, die Funktionsweise von Erinnerung zu erhellen, was seinerseits wiederum erkennen hilft, wie der Historiker sich seine Quelle zurechtlegt. [...] Aber was auch immer die »befreiende« Kraft sein mag, welche die Frauen aus den mündlichen Quellen ziehen, sie sollte vor allem dazu anregen, über die Formen und die Arbeitsweise der Erinnerung nachzudenken.“³⁰³

Aus dem Erzählen werden Erkenntnisinhalte geformt, es wird eine neue Wirklichkeit geschaffen durch die erzählerische Mimesis, eine Wirklichkeit mit und in der die Menschen leben und die Welt verstehen.³⁰⁴ Geschichte zu erzählen stellt eine unwahrscheinliche Verantwortung dar, welche es wahrzunehmen gilt. Was also könnte eine adäquate Form sein, Geschichte zu erzählen, ohne bestimmte Gruppen auszuschließen? Eine Möglichkeit, das Erzählen als eine Form der Erkenntnis ernst zu nehmen und als solche auch zu verwenden? Eine Form, die auch einer weiblichen Geschichtserzählung gerecht wird? Das mündliche Weitererzählen ist vor allem eine Form der

³⁰¹ Silvie Van der Castele-Schweitzer / Danièle Volerman: *Die mündlichen Quellen der Frauenforschung*, S. 136.

³⁰² Vgl. Ebd., S. 136f.

³⁰³ Ebd., S. 137.

³⁰⁴ Vgl. Birgit Wagner: *Die Kategorie Geschlecht in der Dimension der Kultur*, S. 10.

Frauen ihre Geschichte zu überliefern. „[...] Frauen waren und sind mit schriftlichen Äußerungsformen in der Regel weniger vertraut als Männer, nicht zuletzt aufgrund ihres beschränkten Zugangs zur Öffentlichkeit. Die vorhandenen schriftlichen Quellen tragen so zu einem erheblichen Teil den Stempel der vorherrschenden männlichen Kultur. Sie spiegeln eher die Ideale und Normen, Bilder und Mythen für und von Frauen als die weibliche Realität.“³⁰⁵ Bei der Analyse von Kulturgeschichte wird davon ausgegangen, dass die gesellschaftlichen Konstruktionen von Bedeutung und Sinn, sehr eng an die Kategorie Geschlecht gebunden sind. Ohne Geschlechtertrennung – die vor allem im Zuge der Aufklärung konstituiert wurde – sind große Teile der Geschichtswissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts nicht denkbar.³⁰⁶ „Der Mann wurde zur Norm des Menschlichen. [...] Der ganze Wissenschaftsdiskurs folgte einer männlichen Grammatik.“³⁰⁷

Sicherlich kommt die eingeschlagene Richtung der jüngeren Geschichtsschreibung, in ihrer Hinwendung zu einer „Mikrogeschichte“ und die Erkenntnis, dass mikrosoziale Ereignisse ebenso informativ sein können wie gesellschaftliche Großereignisse, einer demokratischeren Geschichtsvermittlung entgegen. Der Historiker Jacques Revel prognostiziert eine Verschiebung des Untersuchungsmaßstabs. Er sieht Indizien in der Geschichtswissenschaft, dass sich HistorikerInnen nicht mehr nur mit Makrogeschichte, also einer Geschichte, die sich ausschließlich mit gesellschaftlichen Großgruppen und makrosozialen Phänomenen und Ereignissen beschäftigt, zufrieden geben. Stattdessen treten an deren Stelle mehr und mehr mikrosoziale Ereignisse, Alltagsgeschehnisse und Einzelschicksale. Man betrachtet also die Dinge näher und rückt sie dadurch in ein vergrößertes Blickfeld. Man versucht dadurch bisher unbeachtete Facetten des Sozialen, neue Realitäten zu entdecken und zu verstehen. Revel vermutet, dass dieses Interesse auch der Annäherung von Anthropologie und Geschichtswissenschaft zugrunde liegt. HistorikerInnen

³⁰⁵ Karen Hagemann: *Oral History und historische Frauenforschung*, S. 33.

³⁰⁶ Vgl. Wolfgang Schmale: „Männergeschichte als Kulturgeschichte“, in: *Geschlecht und Kultur*, Beiträge zur historischen Sozialkunde, Sondernummer 2000, S. 30-35, hier S. 30.

³⁰⁷ Wolfgang Schmale: *Männergeschichte als Kulturgeschichte*, S. 30.

versuchen ihre festgefahrenen Deutungsmuster im Bezug auf Gesellschaften und ihre Geschichte zu verändern und borgen sich zu diesem Zweck Arbeitsweisen von der Anthropologie.³⁰⁸

„Auf diesem Terrain ist jedoch die Geschlechterteilung in allen Poren der Gesellschaft präsent, obwohl in unterschiedlicher Dichte. Man kann einer Beschäftigung mit ihr also gar nicht ausweichen. Zweifellos ist diese besondere soziale Beziehung, die in jeder Gruppe die beiden Geschlechter einander gegenüberstellt, durch den Kontakt mit der Arbeit der Anthropologen zum Gegenstand der Geschichtsschreibung geworden.“

Seit einiger Zeit also werden die Geschlechterrollen mit neuer, geschärfter Aufmerksamkeit betrachtet und analysiert.³⁰⁹ „In aufsehenerregend voluntaristischer Weise ist ein Objekt der Geschichte produziert worden.“³¹⁰

Anstatt sich ausschließlich mit dieser Problematik zu beschäftigen sollte auch eine Lösung, ein neuer Weg der Geschichtsvermittlung und Geschichtsschreibung gefunden werden. Wie aber könnte ein geschlechterdemokratischerer, antihegemonialer, herrschaftskritischer Zugang zur Geschichte aussehen? Welche Methoden wären dafür geeignet? Aus den bisherigen Erkenntnissen könnte man schließen, dass eine Verknüpfung von Geschichtswissenschaft und Anthropologie fruchtbar zu sein scheint und neue Perspektiven, Betrachtungsweisen, Blickwinkel und damit verbundene neue Erkenntnisse eröffnen kann. Sicherlich ist eine Öffnung der Geschichtswissenschaft auch für andere wissenschaftliche Arbeitsweisen sinnvoll um den eigenen Horizont zu erweitern, um neue Perspektiven einzunehmen und neue Praktiken zu erproben. Um neue Wege zu finden und dann auf neuen Pfaden mit anderen Methoden zu forschen und Erkenntnisse zu gewinnen. Eine vollständige Geschichte zu schaffen, die ohne durch Wertung zu selektieren und grundsätzlich ohne Vorurteile an die Ereignisse herantritt und sie in ein großes Ganzes einfügt. Die Geschichtswissenschaft sollte die ihr gegebene Möglichkeit, aus einer schier unendlichen Zahl von Quellen zu schöpfen, auch nutzen.

³⁰⁸ Vgl. Jacques Revel: *Geschlechterrollen in der Geschichtsschreibung*, S. 97.

³⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 98.

³¹⁰ Ebd.

Um eine neue Art von Geschichte zu schaffen benötigt es einerseits einen neuen Zugang, eine „bereinigte“ Auffassung von Geschichte und unbeschwerten Zugang, andererseits ein neues, möglichst nicht vorbelastetes Medium, um sie auf eine neue Art zu vermitteln. Dieses Medium könnte der Dokumentarfilm sein.

V.2. Der Dokumentarfilm als Erzählform einer geschlechterdemokratischen Geschichtsdarstellung

In einem Gespräch über Film und Kunst meint die Experimentarfilmkünstlerin Mara Mattuschka; „Man sucht nach einem eigenen Zeichensystem, mit dem man alle Geschichten der Welt, auch wenn sie nicht unbedingt neu sind, zumindest neu formulieren kann. Es ist die Suche nach der Sprache oder nach dem neuen Zeichen [...]“³¹¹ Diesen Satz kann man sehr gut auf den postmodernen Dokumentarfilm anwenden. Die Suche von HistorikerInnen nach einer geeigneten „Sprache“ für eine geschlechterdemokratischere Darstellung von Geschichte, könnte im Dokumentarfilm eine entsprechende Form gefunden haben. Eine Art der Geschichtsdarstellung, die einen demokratischen Zugang, eine gleichwertige Darstellung „kleiner“, scheinbar unwichtiger Begebenheiten, und „großer“ Ereignisse ermöglicht. Und hier gelange ich wieder bei meiner zentralen Argumentation an; um eine demokratischere Geschichte zu erzählen und zu erfassen, muss eine andere Vermittlungsart, eine Geschichtsdarstellung gefunden werden, die beiden Geschlechtern gerecht wird und, ohne zu werten, aus einem neuen Blickwinkel Geschichte erzählen kann. Und hierzu benötigt es nicht nur einen völlig neuen Weg Geschichte zu denken, sondern es bedarf auch eines unbelasteten neuen Mediums um sie zu vermitteln.

Walter Benjamin entwirft als Sinnbild für seine Geschichtskonzeption, die Figur des (Lumpen-)Sammlers. Diese Figur hat in seinem Passagen-Werk eine interessante Doppelfunktion inne. „Während er einerseits eine unscheinbare Nebenfigur zu sein scheint, stellt er andererseits eine Miniaturversion des Ganzen dar.“³¹², so Irving Wohlfarth in seinem Text über Walter Benjamins Geschichtskonzept. „Man muss nämlich wissen: dem

³¹¹ Mara Mattuschka im Gespräch, in: *Überraschende Begegnungen der kurzen Art*, Peter Kremiski, S. 49.

³¹² Irving Wohlfarth: „*Et cetera? Der Historiker als Lumpensammler*“, In: Bolz, Norbert, Witte, Bernd (Hg.): *Passagen: Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München, Fink, 1953, S. 70-95, hier: S. 71.

Sammler ist in jedem seiner Gegenstände die Welt präsent.“³¹³ Und genau dieses Vergegenwärtigung der ganzen Welt in den Details steht für Benjamins Auffassung der Historie. Seine Theorie, den Historiker als Lumpensammler zu verstehen, baut darauf auf, die Details der Geschichte wahrzunehmen und sich den scheinbar unwichtigen, unbeachteten Ereignissen zuzuwenden. Er betont, dass Geschichte von Menschen gemacht wird und kein Kontinuum darstellt. „Was soll diese »Vollständigkeit« [?] Sie ist ein großartiger Versuch, das völlig Irrationale seines bloßen Vorhandenseins durch Einordnung in ein neues eigens geschaffenes historisches System, die Sammlung zu überwinden.“³¹⁴ Wobei der Sammler kein Interesse an Vollständigkeit haben kann, da ihm die Eigenheit innewohnt immer zu sammeln und die Vollständigkeit, wäre sie erreicht, seine Existenz zunichte machen würde. Das Streben nach Vollständigkeit würde sein Dasein als Sammler ad absurdum führen.³¹⁵ Diesem Ansatz Benjamins folgt sowohl die Oral History, als auch der postmoderne Dokumentarfilm, die Geschichten sammeln, ohne deren Vollständigkeit oder Objektivität vorauszusetzen. Im Gegenteil, die subjektive Erinnerung ist für die Darstellung der Vergangenheit, der Erzählung und für das Nachvollziehen der Geschehnisse, aus der Sicht der Oral History von ganz wesentlicher Bedeutung. Denn „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen »wie es denn eigentlich gewesen ist«“³¹⁶ Da die Vergangenheit immer nur aus dem Blickwinkel der Gegenwart betrachtet und rezipiert werden kann, erfahren wir die Vergangenheit auch nur aus den Spuren, die sie in der Gegenwart hinterlässt.³¹⁷ „Das erinnerte Ereignis ist niemals vollständig, niemals ganz repräsentiert, niemals allein in der Vergangenheit angesiedelt, sondern nur zugänglich mithilfe eines Gedächtnisses, das [...] in den Korrespondenzen zwischen den Ereignissen

³¹³ Walter Benjamin: „*Der Sammler*“, In: Das Passagen-Werk, Bd. 5, Erster Teil: Aufzeichnungen und Materialien, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1991, S. 269-280, hier: S. 274.

³¹⁴ Walter Benjamin: *Der Sammler*, S. 271.

³¹⁵ Vgl. Ebd., S. 279.

³¹⁶ Walter Benjamin: „*Über den Begriff von Geschichte*“, In: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hg): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1991, S. 691-706, hier: S. 695.

³¹⁷ Vgl. Linda Williams: „*Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm (Orig. 1993)*“, In: Hohenberger, Eva & Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, Berlin, Vorwerk 8 2003, S. 24-43, hier: S. 34.

liegt.“³¹⁸ Beim Sammeln ist nicht die Vollständigkeit sondern das Detail, das Herauslösen des „Gegenstandes“ aus dem Kontext von Bedeutung.³¹⁹ Diesem Detail wird durch das Herauslösen und Wiedereinfügen in einen neuen Kontext, nämlich in *die Geschichte*, eine neue Bedeutung ermöglicht. Diesem Geschichtskonzept der Oral History, aber auch Walter Benjamins, entspricht die Arbeitsweise des Films weit mehr als die der Schrift. Wo Schrift an eine lineare Chronologie des Nacheinanders gebunden ist, um nachvollziehbar und verständlich zu bleiben, ist der Film keiner linearen Erzählform verpflichtet, da er auf verschiedenen Ebenen arbeiten und vermittelnd wirken kann. Aus historiographischer Sicht heraus gehört der „Zeugenfilm“ zum Genre der Oral History, da auch er versucht mit Zeit- und Augenzeugenberichten Geschichte zu „schreiben“ und in der unmittelbaren Erinnerung einen Mehrwert an geschichtlicher Bedeutung erkennt. Durch das direkte Befragen wird das Zusammenspiel von Geschichte und Gegenwart verdeutlicht.³²⁰ Diese Vorgehensweise entspricht auch Benjamins Konzeption von Geschichte. Ebenso wie Benjamins Ansatz - der die Pflicht des Historikers oder Geschichtsschreibers darin sieht; „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten“³²¹ - stellt sich auch die Oral History gegen die Exklusionswirkungen der offiziellen Geschichtsschreibung.³²² Benjamins groß angelegter Versuch, die unterdrückte Geschichte zu Wort kommen zu lassen, mitsamt ihren Lücken, Sprüngen und mit allen Splittern, die sich finden lassen, sie zu sammeln und zusammenzufügen „[...] sämtliche Zettel eines verzettelten Denkens um des einen großen Zusammenhangs willen restlos einzusammeln, ohne dabei Unverzichtbares oder Ungleichzeitiges auszuscheiden, »auf nichts zu verzichten« [...]“³²³ ist ein Konzept, welches verspricht, demokratisierend und verantwortungsvoll mit Geschichte umzugehen.

³¹⁸ Linda Williams: *Spiegel ohne Gedächtnis*, S. 35.

³¹⁹ Vgl. Walter Benjamin: *Der Sammler*, S. 271.

³²⁰ Vgl. Astrid Erll / Stephanie Wodianka (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin, Walter de Gruyter, 2008, S. 165.

³²¹ Vgl. Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, S. 697.

³²² Vgl. Astrid Erll: *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 167.

³²³ Irving Wohlfarth: *Der Historiker als Lumpensammler*, S. 94.

„Alltag als Gegenstand einer »Sozialgeschichte in der Erweiterung«, im Gegenentwurf zur traditionellen Herrschaftsgeschichte, in dem und aus dem heraus wichtige Neuansätze, etwa der Frauengeschichte [...] sich entwickeln konnten beispielsweise zum umfassenden Programm einer Historie unter geschlechtergeschichtlicher Perspektive.“³²⁴

Die Oral History bietet sich als Möglichkeit, eine „Geschichte von Unten“³²⁵ zu erzählen. Dieses Konzept einer Demokratisierung von Geschichte, die Benjamin mit seinem „Lumpensammler“ verbildlicht, legt jedoch nahe, dass nicht nur der Ansatz geändert werden muss, sondern auch die Methode. Um ein solches Konzept umzusetzen, muss das Medium der Geschichtsvermittlung auch ein demokratisches und für alle zugängliches sein, da eine generell neue Struktur benötigt wird, um von einer Chronologie der Ereignisse abzukommen - es muss neu gedacht werden.

In der Zeitgeschichte gewann die mündliche Quelle, vor allem in Bezug auf die Frauengeschichtsforschung, immer größere Bedeutung, da vor allem in diesem Bereich die vorhandenen schriftlichen Quellen kaum Antworten geben konnten. „Die mündliche Vermittlung von Wissen und Erfahrung hatte im weiblichen Lebenszusammenhang bis in die Gegenwart hinein eine sehr viel größere Relevanz als im männlichen [...]“³²⁶, da Lesen und Schreiben lange Zeit den Männern vorbehalten war. Größtenteils wurde die Geschichte der Frauen mündlich überliefert, da sie für die offizielle Geschichtsschreibung als von zu geringer Bedeutung gewertet, und hauptsächlich dem Privaten, Intimen und Alltäglichen zugeordnet wurde.³²⁷ Aus dieser mündlichen Überlieferung, die den Frauen aus unterschiedlichen Gründen bei der Weitergabe ihrer Geschichte entgegenkam, entwickelte sich die Methode der Oral History.

„Oral History als Möglichkeit, etwas über Geschichte zu erfahren, ist nicht auf die Historikerkunft beschränkt; sie legt, mit Aussicht auf Gewinn für alle Beteiligten, Kooperationen nahe. Sie kann aber damit zugleich auch

³²⁴ Herwart Vorländer: *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte*, S. 12.

³²⁵ Christian Schulte: *Oral History*, S. 86.

³²⁶ Karen Hagemann: *Oral History und historische Frauenforschung*, S. 33.

³²⁷ Vgl. Silvie Van der Castele-Schweitzer / Danièle Volerman: *Die mündlichen Quellen der Frauenforschung*, S. 135.

lebendige »Begegnungen« mit Geschichte gerade dort ermöglichen, wo es um das Weitergeben von »Geschichte« [geht].³²⁸

Es ergibt sich durch die Oral History nicht nur eine Möglichkeit zur Kooperation zwischen den beteiligten Personen, sondern auch eine Verbindung verschiedener Medien. So findet bei der heutigen Anwendung von Oral History meist die Verwendung mehrerer Medien statt. In der Regel wird als erstes das Gesprochene aufgenommen (meist auf einen Tonträger), um dann später verschriftlicht zu werden. Dabei geht ein relativ großer Teil des Eindrucks, der Emotionen und dessen was der/die ZeitzeugIn neben dem Gesprochenen vermittelt verloren. Das Medium Film ermöglicht die Wiedergabe des komplexen Zusammenspiels aus gesprochener Sprache, Körpersprache und der Situation in der sich der/die Erzählende beim Erinnern befindet. Dem Film stehen ungleich mehr Möglichkeiten offen, mit der Methode der Oral History zu arbeiten, als dem Tonband. Er kann einen Zugang zur Geschichte ermöglichen, der auf verschiedenen Ebenen erfahrbar und erlebbar ist. Film als Medium ist „massentauglicher“ – also auch demokratischer – als die Schrift, da man „Film-sehen“, nicht erst erlernen muss, und das Medium sogar ohne Sprache funktionieren kann. Auch muss der Film sich nicht an eine lineare Chronologie halten, um verständlich zu bleiben oder Zusammenhänge zu vermitteln.

„Die Geschichtsdidaktik – die Wissenschaft, die es mit dem Geschichtsbewußtsein und seiner Veränderbarkeit und also auch mit der unterrichtlichen Vermittlung von Geschichte zu tun hat – ging in der Regel von einem Zeitbewußtsein aus, das sich chronologisch verstand, also die »objektive« zeitliche Abfolge in den Mittelpunkt stellte. Neuere Forschungen [...] haben demgegenüber die Frage der Zeitwahrnehmung und des Zeitverständnisses, also subjektiver Erfahrung in den Vordergrund gerückt.“³²⁹

Die Schrift kommt ohne Chronologie kaum aus, es liegt in ihrem Wesen, Buchstaben, Wörter und Ereignisse nacheinander aufzuschreiben. Sie kann nicht auf mehreren Ebenen gleichzeitig operieren und vermitteln. Dadurch ist sie natürlich gezwungen stark zu exkludieren und die Dinge auf den Punkt zu bringen – das „Wesentliche“ zu beschreiben. Diese Vorgehensweise

³²⁸ Herwart Vorländer: *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte*, S. 25.

³²⁹ Waltraud Holl: *Geschichtsbewußtsein und Oral History*, S. 63.

widerspricht aber einem demokratischen Geschichtskonzept, das als seine Grundlage das Sammeln von Ereignissen und Lebensgeschichten ohne Wertung und Ausschließung versteht. Ein Geschichtskonzept das aus vielen kleinen Details ein großes Ganzes baut und alles Erinnernte, Gedachte, Bewusste zum Sockel seines Besitztums macht.³³⁰

„Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. [...] Sammeln ist eine Form des praktischen Erinnerns und unter den profanen Manifestationen der »Nähe« die bündigste.“³³¹

Die Schrift verliert den Augenblick des Erinnerns, also die Nähe zum vergangenen Ereignis und wird sofort zur Sekundär-Quelle. Sie verliert die Verbundenheit zur Gegenwart, so wird Geschichte zu abstrakten Geschehnissen, die nichts mit der Gegenwart zu tun haben. Diese Vergegenwärtigung und das Lernen aus der Geschichte ist für Benjamin die ultimative Voraussetzung damit Geschichtsvermittlung funktionieren kann; „[...] erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden.“³³² Was nichts anderes bedeutet, als eine Menschheit, die sich ihrer Vergangenheit bewusst ist und bereit ist aus ihr zu lernen.

Ein anderes Medium zur Geschichtsvermittlung ist also notwendig. Die Vergegenwärtigung von Geschichte, indem man den Akt der Erinnerns als Teil der Historie betrachtet, ist alleine dem Medium Film möglich. Das Medium kann eine Unmittelbarkeit der Erinnerung herstellen, die einem Tonbandgerät oder einer beschriebenen Seite kaum möglich ist. „Weil hier der Kontakt zur Vergangenheit über [...] individuell aktualisierter Gedächtnisleistung hergestellt wird, verweist der Zeitzeugenbericht immer auch nachdrücklich auf die Gegenwart von Geschichte, so wie sie sich dem Subjekt im aktuellen Moment des Zeugnisaktes darstellt.“³³³ Der Film als geschichtsvermittelndes

³³⁰ Vgl. Walter Benjamin: *Der Sammler*, S. 271.

³³¹ Ebd.

³³² Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, S. 694.

³³³ Astrid Erll: *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 166.

Medium muss jedoch immer auf seine Geschichtstauglichkeit hin befragt werden. So müssen folgende Fragen an ihn gestellt werden:

„Auf welche Weise lässt sich im filmischen Medium mit aufgezeichneten Zeugen bzw. Zeugnisakten Geschichte schreiben? Wo endet der Zeugnisbericht, wo beginnt die eigentliche historiographische Operation? Was also ist der Ort des Zeugnisses in der Geschichtsschreibung? Auf welchen Ebenen können spezifisch filmische Bezugnahmen auf historische Zeugen ausgemacht werden und welche geschichtstheoretischen Implikationen sind damit verbunden?“³³⁴ Auch ist auf den dokumentarischen Status der Bildform des Films zu achten, zu unterscheiden ist hier nämlich, ob das Bild selbst das primäre Zeugnis ist oder ob der Film eine Situation des Bezeugens aufzeichnet und diese sozusagen sekundär bezeugt.³³⁵

Der Film ist eine Möglichkeit für eine „Visual Oral History“³³⁶, die nicht nur den Dialekt, die Pausen, die auditiven Äußerungen mit aufzeichnet, sondern einen noch größeren Radius erfassen kann, nämlich auch die Äußerungssituation, wie Gesten, Mimik usw... Natürlich geht mit dieser Überlegung die Diskussion um die vermeintliche Authentizität filmischer Aufzeichnungen einher. Auch beim Film kommt es zu einem Prozess der Abstraktion, zu einem Ausschlussverfahren – denn auch der Film kann nicht allumfassend alle Details aufzeichnen und auch er konzentriert sich auf einen Punkt, den er aufzeichnen will. Es kommt also zu einem Transkriptionseffekt und der Eindruck einer Kontinuität wird konstruiert.³³⁷ Doch eignet sich der Film als ein Medium um Geschichte neu zu betrachten und sich ihr aus verschiedenen Blickwinkeln zu nähern. Schon allein dadurch, dass er nicht an eine lineare Erzählweise gebunden ist um verständlich oder nachvollziehbar zu bleiben.

Der Film deckt vor allem auch die visuelle Ebene ab. Er befragt neben der Erzählung und der Art und Weise wie gesprochen wird, auch das Gesicht, die Mimik, die Gestik des/der Zeugn. Dieses Gesicht steht auch für eine Authentifizierung. Werden Ereignisse geschildert, so wird von den

³³⁴ Astrid Erll: *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 141.

³³⁵ Vgl. Ebd., S. 141.

³³⁶ Ebd., S. 167.

³³⁷ Vgl. Ebd., S. 168.

RezipientInnen gleichzeitig zum Erzählten auch die Aussagesituation beobachtet und die emotionalen Regungen des/der ErzählerIn. Der/die ZuseherIn versucht durch Anhaltspunkte im Geschehen auf der Leinwand zu einem eigenen Urteil zu finden.³³⁸

„Alle Zeugenfilme müssen sich in der einen oder anderen Weise zu der Frage verhalten, wie sie das Gesicht des Zeugen in ein Bild übersetzen. Mit Walter Benjamin gesprochen: Als Darsteller seiner selbst wird der Zeuge »einer Reihe von optischen Tests unterworfen«, während der raumzeitliche vom profilmischen Zeugnisakt getrennte Zuschauer analog dazu »in die Haltung eines durch keinerlei persönlichen Kontakt mit dem Darsteller gestörten Begutachters« versetzt wird. Es geht darum, zu einer »Leistung Stellung [zu nehmen]³³⁹«, die im Fall des Zeugenfilms darin besteht, eine wahrheitsgemäße Erinnerung an etwas Selbsterlebtes zu artikulieren.“³⁴⁰

Dieses „in Szene setzen“ des Gesichts des Zeugen oder der Zeugin ist jedoch auch problematisch, da ein Großteil der Glaubwürdigkeit des Erzählten an den Zeugen oder die Zeugin übergeben wird. Wenn jedoch die Kamera ein Gesicht filmt, richtet sich immer ein Medium auf ein anderes.³⁴¹ Auch kommt hier sehr schnell die Erwartungshaltung der RezipientInnen ins Spiel, es wird erwartet, dass das „wahre Gesicht“³⁴² gezeigt wird, dass das Gesicht, der „Spiegel der Seele“³⁴³ ist, der/die Zeugn soll sich so verhalten, dass ihr geglaubt werden kann.³⁴⁴

Es gibt unterschiedliche Konzepte, wie der Film mit „seinen“ ZeugInnen umgeht. So konzentrieren sich manche Filme vor allem auf ihre erzählenden Personen, deren Gesicht und Emotionen (z.B. „Viennas lost Daughters“ von Mirjam Unger), andere wiederum setzen stärker den Körper und den Raum ins Zentrum. Es geht hier weniger um die Authentifizierung des Erzählten durch den Zeugen, die Zeugin als vielmehr um Bilder einer Aktualisierung am

³³⁸ Vgl. Ebd., S. 175.

³³⁹ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Gesammelte Schriften, Band 1.2, a.a.O., S. 448, hier in: Erll, Astrid: *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 175.

³⁴⁰ Astrid Erll: *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 175.

³⁴¹ Vgl. Ebd., S. 176.

³⁴² Ebd., S. 177.

³⁴³ Ebd., S. 176.

³⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 177.

historischen Ort (z.B. „Shoah“ von Claude Lanzmann).³⁴⁵ Wieder andere versuchen eine zeitgenössische Situation durch ein vergangenes Ereignis zu erörtern und versuchen eine Verbindung, einen Wirkungszusammenhang von Vergangenheit und Gegenwart herzustellen.

Theoriegeschichtlich ist der Film hauptsächlich aus zwei Perspektiven heraus als Zeugnismedium diskutiert worden. Zum Einen „[...] in Bezug auf den dokumentarischen Status seiner Bildform, andererseits hinsichtlich seiner Fähigkeit, Zeugenaussagen medial zu speichern.“

Was den Film meiner Meinung nach als alternatives Medium zur Geschichtsvermittlung so besonders interessant macht – und in diesem Sinne interpretiere ich auch das Geschichtskonzept Walter Benjamins - ist seine Eigenschaft Dinge aufzuzeichnen und zu sammeln, die nebensächlich erscheinen und scheinbar nichts mit der Nachricht, die vermittelt werden soll, zu tun haben. Roland Barthes hat aus diesen, im Bild festgehaltenen Nebensachen, die eine Hälfte seines Punctum-Begriffs abgeleitet.³⁴⁶ Einen unbewussten Punkt oder Einstich, durch das Bild bei der betrachtenden Person, der eine Emotion oder Betroffenheit auslöst. Er erkennt darin, eine „[...] relativ unkontrollierbare Zeichenproduktion des filmisch-fotografischen Bildes, dem zugeschrieben wird, immer mehr (und anderes) aufzunehmen, als intendiert war.“³⁴⁷ Auch Jacques Rancière erkennt im Film ein unwillkürliches, unbeabsichtigtes Mitlaufenlassen von »a-signifikanten Momenten«³⁴⁸. In diesem Punkt trifft sich sowohl Barthes, als auch Rancière mit Benjamins Geschichtskonzept, der die Aufgabe der HistorikerInnen, darin sieht als LumpensammlerIn, die scheinbaren Nebensächlichkeiten in die

³⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 178.

³⁴⁶ Das punctum bildet einen unbewussten Punkt oder Einstich, der vom Bild selbst und nicht von der betrachtenden Person ausgeht. „Es bricht affektiv in die Welt des Betrachters ein und rückt jegliche informationellen Bezüge in den Hintergrund. Was an der Stelle des Einstichs bleibt, ist eine Betroffenheit, eine Emotion oder eine Sehnsucht.“ – Barthes, Roland: Die helle Kammer, S. 48.

³⁴⁷ Barthes, Roland: Die helle Kammer, S. 53 zit.n. Erll, Astrid: Film und kulturelle Erinnerung, S. 87.

³⁴⁸ Vgl. Rancière, Jacques: „Die Geschichtlichkeit des Films“, in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg): Die Gegenwart der Vergangenheit, S. 230-246, hier: S. 241.

Geschichte aufzunehmen, da das, ohne diese Details, entstehende Endergebnis aus einer Vielzahl von Lücken und weißen Flecken besteht und somit niemals zu einem Ganzen werden kann. Ein Bild ohne Details existiert nicht, kein Ganzes kann ohne einen Teil seiner Bestandteile auskommen, da es ansonsten aus Lücken bestehen würde, also kein Ganzes wäre. Die Schrift als solche, als System um eine allumfassende, einschließende Geschichte zu erzählen, hat hier ausgedient. Das Schriftsystem ist nicht geeignet, diesem Anspruch gerecht zu werden, da sie an eine Chronologie und an präzise Formulierungen gebunden ist und somit exkludierend arbeitet. Durch ihre Beschaffenheit muss sie Nebensächliches ausklammern um nicht abzuschweifen und dadurch unübersichtlich oder gar unverständlich zu werden. Ihr System ist es aneinander zureihen - Wörter, Sätze, Ereignisse, zeitliche Abfolgen usw. Sie ist durch ihre Konzeption beinahe gezwungen in ihrer Geschichtsdarstellung Unwichtiges einfach auszusparen, wodurch sie von vornherein alle Details ausschließt. Der Film kann diese scheinbar unwichtigen Details jedoch gar nicht auslassen, da sie den Kontext des Films bilden. Er eignet sich somit deutlich besser zur Umsetzung eines demokratischeren Geschichtskonzepts, auch im Sinne Walter Benjamins. Durch die Möglichkeit des Miteinbeziehens von Details, unterschiedlichen Ebenen, scheinbaren „Unwichtigkeiten“ und seinen vielschichtigen, inkludierenden Charakter. Die Detail- und Sammelkompetenz des Mediums Film sollte durchaus ernst genommen werden, denn diese könnte zum Ausgangspunkt seiner historiographischen Möglichkeiten gemacht werden.³⁴⁹ „Der Film sammelt [...] nicht einfach Zufallsereignisse, sondern bildet aus Zufallsoperationen bzw. einer Praxis der Zeichengenerierung, die den Zufall in bestimmten Grenzen zulässt, ästhetische Strukturen, die dem mehr oder weniger kontingenzgesättigten Material eine Form geben – beispielsweise eine, die auf Geschichtsschreibung aus ist.“³⁵⁰ Marc Ferro bezeichnet den Film sogar als „Museum der Gesten“³⁵¹. Auch Siegfried Krakauer befindet den Film in seinem Text; „Geschichte – von den letzten Dingen“ als sehr geeignet,

³⁴⁹ Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte*, S. 88.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Vgl. Marc Ferro: „Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?“, in: Rainer Rother (Hg.); *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 17-36, hier: S. 21.

vergangene Ereignisse aus einer neuen Sicht zu betrachten und ihnen verspätet Anerkennung zukommen zu lassen³⁵². Er versteht den Film als Sammler. Durch seine Beschaffenheit, unentwegt Dinge aufzunehmen, beabsichtigter oder unbeabsichtigter Weise, Dinge von Bedeutung und scheinbar unbedeutende Randphänomene aufzuzeichnen und so zu sammeln, bietet er sich auch im Sinne von Walter Benjamin an; „[...] mitgeschleiftes Geschichtsmaterial »gegen den Strich zu bürsten« und „»das Genuine« das in den Zwischenräumen der dogmatisierten Glaubensrichtungen der Welt verborgen liegt, in den Brennpunkt stellen und so eine Tradition der verlorenen Dinge [...] begründen; dem bislang Namenslosen Namen geben“³⁵³ zu können. Krakauer setzt; „[...] den Materialzugriff des filmischen Mediums, seine Sammelpraxis, in Bezug zum Wechselspiel historiographischer Perspektivierung: zwischen Mikro- und Makroebene.“³⁵⁴

Eine Besonderheit des Films ist, dass er seine Inhalte, seine Narrative nicht in einem historisch neutralem Material kommuniziert und „schreibt“ sondern seine Aufnahmen aus einem Material bestehen, das ja selbst schon einen historischen Index in sich trägt. „Der Film konstruiert seine Historiographien mit Material, das unter Umständen unmittelbaren Quellenstatus hat.“³⁵⁵ Filmische Geschichtsschreibung kann gesammelte Details – also die Mikroebene in eine größere Makroebene - einbetten. Sie verfügt über die Möglichkeit diese Details in historiographische Narrative einzufügen. Außerdem können, durch die Montage neue historische Bezüge hergestellt werden.³⁵⁶ Die Details, die der Film sammelt, sind zwar nicht intentionslos gesammelt worden, dennoch unterliegt ihre Sammlung einer gewissen Zufälligkeit. Dies erweckt oftmals die Befürchtung eines bedingungslosen Sammelns, das irgendwann proportionslos werden kann und dadurch problematisch würde. Dieser Zufallsaspekt wird in der Geschichtstheorie jedoch auch verteidigt - da, wenn der Zufall in der historischen Kausalkette verschwindet, die Sinnstiftung an seine Stelle treten kann. Es ist also nicht

³⁵² Vgl. Siegfried Krakauer: *Geschichte – von den letzten Dingen*, S. 70.

³⁵³ Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte*, S. 89.

³⁵⁴ Ebd., S. 91.

³⁵⁵ Ebd., S. 92.

³⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 95.

mehr unbedingt das tatsächliche Geschehen im Vordergrund, sondern nur noch dessen Bedeutung.³⁵⁷ „Nicht nur die Gedanken, sondern auch die Zufälle, die dem Menschen bedeutsam sind, müssen sich irgendwo und irgendwie aufschreiben lassen, sollen sie als kulturelle Referenz verfügbar sein.“³⁵⁸ Da das zufällig Aufgezeichnete große Aussagekraft besitzen kann.

Die Vielfältigkeit vieler gesammelter Details, oder Lebensgeschichten, vieler Mikrogeschichten, garantiert auf eine gewisse Weise eine größere Objektivität, ein geringeres Maß an sinnstiftendem Eingreifen, an einer nachträglichen Wertung der Geschehnisse – da eine Sammlung diverser Dinge ein schwer formbares Ganzes erschafft. Dieses Ganze ist geformt durch seine Bestandteile und nicht durch eine außenstehende, formgebende „Macht“. Der Film funktioniert zwar nicht ohne eine Auswahl von Elementen, dennoch setzt auch er sich aus Details zusammen und diese Form entspricht wiederum einer Demokratisierung der Erzählung.

„[...]Filmische Konstruktion [...] beginnt eigentlich erst dort, wo mediale Vorgänge des vermeintlich ungerichteten Speicherns und Wiedergebens in solche des deutenden Auswählens übergehen. Der Prozess filmischer Vergegenwärtigung erschöpft sich dann nicht in der ästhetischen Herstellung bloßer Anschaulichkeit und Präsenz, in gleichförmiger und ungeformter Repräsentation, sondern erscheint als interndifferenzierbare Option zur mehr oder weniger spannungsvollen Schichtung verschiedener Ebenen von (historischer) Zeit.“³⁵⁹

Film kann wie schon erwähnt auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig operieren, er muss eben keiner konventionellen Chronologie folgen und kann Erklärungszusammenhänge herstellen, die so in keinem anderen Medium erzeugt werden können. „Im günstigsten Fall ergeben sich [...] Wechselspiele, Pendelbewegungen, Dynamiken: zwischen vergangenen Gegenwarten und ihren Zukunftshorizonten, zufällig aufgezeichneten Details und gezielt

³⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 93-96.

³⁵⁸ David E. Wellbery: „Mediale Bedingungen der Kontingenzsemantik“, in: Gerhart v. Graevenitz, Odo Marquard (Hg.): *Kontingenz, Poetik und Hermeneutik*, Band XVII, München 1998, S. 447-551, hier S. 447.

³⁵⁹ Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte*, S.191.

formatierten Sammlungen sowie Zeugnissubjekten, Zeugnisobjekten und Zeugnisakten.³⁶⁰ Durch sein Sammeln und anschließendes Auswählen und Montieren gelingt es dem Medium neue Erkenntnisbereiche und historische Zusammenhänge zu erschließen. Neue Deutungsräume werden geöffnet und für die ZuseherInnen zugänglich gemacht. Die filmische Geschichtsschreibung setzt auf ZeugenInnen und rückt den Akt des Bezeugens in den Mittelpunkt. Dieser Akt wird audiovisuell übersetzt und erzeugt so eine Erfahrungsebene, die kein anderes Medium annähernd herzustellen vermag.³⁶¹

„Immer dann wenn sich Filme in den entsprechenden ästhetischen Zwischenräumen bewegen, Geschichte nicht als verfestigtes, mit retrospektiver Gewissheit einfach nachbaubares, umstandslos wiedergebbares Phänomen begreifen, kommt es zu filmisch-historiographischen Operationen, die medienspezifische Ressourcen nicht zur instrumentellen Aneignung von Geschichte sondern zur Auslotung historischer Konstellationen nutzen.“³⁶²

Und genau das macht den Film zu einem solch geeigneten Geschichtsmedium, da es wie kein anderes historische Zusammenhänge so effektiv deutlich und nachvollziehbar machen kann.³⁶³

„Der Film kann seine Verbindung zur Vergangenheit zwar nicht kappen, verfügt aber in seinem Modus der Vergegenwärtigung zugleich über eine starke Option zur Herstellung zur Co-Präsenz. In diesem Oszillieren zwischen temporaler Abwesenheit und Anwesenheit, Aufzeichnungszeit und repräsentierter Zeit, Diegese und Dokument findet das Medium eine wesentliche Dimension seiner ästhetischen Spezifik – und ermöglicht die historiographische Inszenierung verschlungener, durchlässiger, nonlinearer Bewegung zwischen den Zeiten.“³⁶⁴

Film ist genau wie die Geschichtswissenschaft ein Vermittler zwischen den Zeiten. Er funktioniert als kulturelle Technik der Vergegenwärtigung und macht Vergangenes in der Gegenwart sichtbar. Wobei das Ziel nicht die genaue Rekonstruktion von Ereignissen sein sollte, sondern eine Ansicht

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Vgl. Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte*, S.191.

³⁶² Ebd., S. 191.

³⁶³ Vgl. Ebd.

³⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 34.

dessen, was geschehen ist und wie es geschehen sein könnte.³⁶⁵ „[...] eine Konstellation aus Resten, Spuren, Meinungen, Interpretationen, Überschreibungen.“³⁶⁶ Der Blick kann immer nur aus der Gegenwart auf Vergangenes gerichtet sein, was die Interpretation stark beeinflusst. Film vergegenwärtigt also etwas Archiviertes, etwas aus einem Gedächtnisspeicher, immer unter dem Einfluss der Gegenwart. Dies gilt sowohl für den dokumentarischen als auch für den narrativen Film. Das Medium kann aber keineswegs die Differenz zum historischen Moment, zum Aufzeichnungszeitpunkt einfach aufheben.³⁶⁷ Das Besondere dabei ist, dass das Medium durch seine Eigenart Vergangenes zu vergegenwärtigen, die Erfahrung möglich macht, in eine Welt zu schauen, die anwesend und gleichzeitig vergangen ist. Darum entspricht der Film wie kein anderes Medium der Vermittlung von Geschichte, denn er macht auf einzigartige Weise sichtbar, dass die Vergangenheit in der Gegenwart permanent anwesend ist und weiterwirkt. Diese grundlegende Erkenntnis sollte das fundamentale Verständnis von Geschichte in der Geschichtswissenschaft sein.

³⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 29.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Vgl. Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte*, S. 46.

VI. RESÜMEE

Jede kritische Geschichtsschreibung steht vor dem Problem sich innerhalb bestimmter kultureller Grenzen zu bewegen. „Im Idealfall gelingt es historiographischen Praktiken, die »Grenzen« nicht nur transparent zu machen, sondern zugleich zu überwinden – indem sie Bereiche erschließen, die (immer noch) ausgeschlossen sind.“³⁶⁸ Daher ist es umso mehr zu begrüßen, wenn sich nicht nur HistorikerInnen und Historiker mit Geschichte befassen und sie vermitteln sondern auch AmateurlInnen. Ich stimme Simon Rothöhler zu, wenn er über den Film sagt; „Das Medium mag ein Fall für Amateure sein; manchmal sind gerade sie: those who hear.“³⁶⁹ Nur durch die Demokratisierung von Geschichte, auf allen Ebenen, wird es gelingen uns ein Bild von der Vergangenheit zu machen und diese als eine, unsere Gegenwart formende Komponente zu akzeptieren. Denn eine grundlegende Erkenntnis muss sein, dass die Vergangenheit in der Gegenwart lebendig ist und unser Handeln in Gegenwart und Zukunft entscheidend prägt und beeinflusst.

Zur Vermittlung einer demokratischen Geschichte benötigt man natürlich auch ein möglichst demokratisches Medium. Vor allem im Hinblick auf die derzeitige Entwicklung, dem immer erschwinglicherem Film- und Videomaterial, der Möglichkeit für immer mehr Menschen, Ereignisse auf Film und Video festzuhalten, eignet sich das Medium Film sehr gut für diese Aufgabe. Jeder Mensch kann mit einer Videokamera experimentieren und Aufzeichnungen machen, die von historischem Wert sein können. Auch die Tatsache, dass Filmschauen nicht erst erlernt werden muss, macht das Medium zum demokratischen Medium schlechthin.

Abgesehen vom Medium , ist jedoch ein grundlegendes Umdenken notwendig.

„Zwischen dem Schreiben und dem Machen von Geschichte existiert eine enge Verbindung [...] Geschichte wird gemacht und kann nur als »gemachte«,

³⁶⁸ Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte*, S. 194.

³⁶⁹ Ebd., S. 196.

also ex post und in eine kulturelle Form übersetzt (als Text, mündliche Erzählung, Bild usf.) tradiert werden.“³⁷⁰

Es gilt die Denkmuster zu durchbrechen und eine neue Ordnung zu finden, die allen gerecht wird, „[...] es geht nicht nur um die Notwendigkeit, zu erforschen und zu verstehen, wie die symbolische Ordnung in der abendländischen Geschichte funktioniert hat, sondern es geht um die Möglichkeit ihrer Veränderung in Gegenwart und Zukunft.“³⁷¹ Das Infragestellen und Bewusstmachen alterüberlieferter und angenommener Muster ist grundsätzlich von großer Bedeutung, da nur dadurch eine Veränderung möglich wird. Ein kritisches Bewusstsein zu schaffen ist jedoch auch insofern von besonderem Interesse als sich in der Gegenwart die Überlegung aufdrängt, „[...] ob nicht auch die politische Organisation das dualistische Denken von innen und außen, hinter sich zu lassen beginnt, wenn sie sich auf Weltmaßstab ausdehnt. Nähern wir uns, wenn wir über den Nationalstaat hinausdenken, nicht zwangsläufig dem Gedanken universaler Inklusion an?“³⁷² So gesehen ergibt sich durch ein Neudenken von Geschichte auch und vor allem für die Zukunft eine große Notwendigkeit, weil sich vermutlich nicht nur die Ordnung zwischen den Geschlechtern sondern die gesamte gesellschaftliche Ordnung verändert. Vielleicht hat der hierarchisch- exkludierende Gedanke längst ausgedient – ist nicht mehr gesellschaftsfähig und benötigt somit auch geänderte Strukturen? Die Gesellschaft ist im Wandel, allerdings stellt sich die Frage; „[...] ob die im Gang befindlichen Veränderungen die tradierte symbolische Ordnung einschließlich ihrer hierarchisierenden und herrschaftlichen Strukturen restlos beseitigen können oder ob sich die alten Strukturen in lediglich mehr oder weniger veränderter Form durchhalten werden.“³⁷³ Zu hoffen wäre Ersteres, doch eine solche Entwicklung vollzieht sich nicht von selbst, sie benötigt einen aktiven Willen zur Veränderung.

³⁷⁰ Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte*, S. 193.

³⁷¹ Cornelia Klinger: *Die Kategorie Geschlecht in der Dimension der Kultur*, S. 6.

³⁷² Ebd., S. 7.

³⁷³ Ebd.

BIBLIOGRAPHIE

Ballhausen, Thomas (Hg. u.a.): *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*, Wien, Mandelbaum 2007.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2009.

Benjamin, Walter: „Der Sammler“, In: Das Passagen-Werk, Bd. 5, Erster Teil: Aufzeichnungen und Materialien, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1991, S. 269-280.

Benjamin, Walter: „Über den Begriff von Geschichte“, In: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1991, S. 691-706.

Berg, Jan: „Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des Dokumentarischen“, In: Ursula v. Keitz / Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945, Marburg, Schüren 2001.

Bernold, Monika / Andrea Ellmeier: „Mapping consumption & media. Kontexte historischer Konstruktionen von Geschlecht in der (Post)Moderne.“, In: Geschlecht und Kultur, Beiträge zur historischen Sozialkunde, Sondernummer 2000, S. 43-47.

Blümlinger, Christa: „Verdrängte Bilder in Österreich“, Dissertation, Universität Salzburg 1986.

Blümlinger, Christa: „Form der Kritik und Kritik der Formen. Dokumentarische Spuren im Spielfilm“, In: Gottfried Schlemmer (Hg.): Der neue österreichische Film, Wien, Wespennest 1996.

Blümlinger, Christa / Manfred Neuwirth / Stejskal, Michael (Hrsg.): *Dokumentarfilmschaffen in Österreich*, Wien, Filmladen 1986.

Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien, Sonderzahl 1990.

Brinckmann, Christine N.: „Die Rolle der Empathie oder Furcht und Schrecken im Dokumentarfilm“, In: Matthias Brütsch, Vinzenz Hedinger u.a. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg, Schüren 2005, S. 335-360.

Bolz, Norbert: „Die kopernikanisch gewendete Geschichte. Bedingungen der Möglichkeit historischer Erfahrung“, In: Bolz, Norbert / Witte, Bernd (Hg.): Passagen: Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, München, Fink, 1953, S. 137-162.

Bottigheimer, Ruth B.: *Männlich.Weiblich: Sexualität und Geschlechterrollen*. In: Köhle Hetzinger, Christel u.a. (Hg.): *Männlich.Weiblich.: Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur*, Münster, Waxmann, 1999, S. 59-65.

Cammerlander, Andrea: „Kulturgeschichtliche Grundlagen der Biotechnologien.“ Diplomarbeit, Universität Innsbruck, Institut für Philosophie 2003.

Cavarero, Adriana [Mitverf.], Diotima. Philosophinnengruppe aus Verona,: *Der Mensch ist zwei: Das Denken der Geschlechterdifferenz*, Reihe Frauenforschung Barbara Neuwirth, Himberg, Wien 1989.

Decker, Christof: „*Die soziale Praxis des Dokumentarfilms. Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie*“. In: *montage/av*, 7/2/1998, Online: <http://www.montage-av.de/archiv.html>

Decker, Christof: „*Die ambivalente Macht des Films: Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*“, Dissertation, Berlin, Freie Univ. Diss., 1994, Trier, WVT 1995

Eitzen, Dirk: *Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus*, In: *Montage/ AV 2/7*, Bamberg, Schüren 2004, S. 13-44, Online: www.montage-av.de: Archiv, 7/2/1998.

Erl, Astrid, Wodianka, Stephanie (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin, Walter de Gruyter, 2008.

Frank, Lixi Stefanie: „*Celluloid Ceiling: Eine Untersuchung zur Lage österreichischer Filmemacherinnen unter dem Aspekt der Filmförderung*“, Diplomarbeit, Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2012.

Fritz, Walter: *Dokumentarfilme aus Österreich 1909-1914*, Österreichisches Filmarchiv, Wien 1980.

Filmkunst: *Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft*, Nr. 148, Wien 1995

Ferro, Marc: *Geschichtsbilder. Wie die Vergangenheit vermittelt wird. Beispiele aus aller Welt*, Frankfurt a. M., Campus 1991.

Griesebner, Andrea / Lutter, Christina: *Geschlecht und Kultur. Beiträge zur historischen Sozialkunde*, Sondernummer 2000, Wien, VGS 2000.

Göttsch, Silke.: „*Geschlechterforschung und historische Volkskultur. Zur Re-Konstruktion frühneuzeitlicher Lebenswelten von Männern und Frauen*.“ In: Köhle Hetzinger, Christel u.a. (Hg.): *Männlich.Weiblich.: Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur*, Münster, Waxmann, 1999, S. 59-65.

Habermas-Wesselhoeft, Ute: „Vorwort zur deutschen Ausgabe“, In: Perrot, Michelle u.a. (Hg.): *Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, Frankfurt a. M., S. Fischer 1989, S. 7-14.

Hagenmann, Karen: „*Ich glaub´nicht, daß ich Wichtiges zu erzählen hab´... Oral History und historische Frauenforschung.*“ In: Vorländer, Herwart (Hg.): *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge*, Göttingen, Vanderhoeck u. Ruprecht, 1990, S. 29-48.

Hißnauer, Christian: „*Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive.*“ In: *MEDIENwissenschaft*, Nr. 3/2008, S. 256-265.

Heller, Heinz B.: „*Dokumentarfilm als transhistorisches Genre*“, In: Ursula von Kaitz / Kay Hoffmann (Hg.): *Die Einführung des dokumentarischen Blicks, Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*, Marburg, Schüren 2001.

Hoffmann, Kay u.a. (Hg.): *Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*, Konstanz, Universitätsverlag 2012.

Holl, Waltraud: „*Geschichtsbewußtsein und Oral History. Geschichtsdidaktische Überlegungen*“, In: Vorländer, Herwart (Hg.): *Oral History, mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge*. Göttingen, Vanderhoecke & Rupprecht, 1990, S. 63-82.

Hohenberger, Eva: „*Verfestigung und Verflüssigung der Geschichte*“, In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, Berlin, Vorwerk 8, 2003.

Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Texte zum Dokumentarfilm 9*, Berlin, Vorwerk8 2003.

Hohenberger, Eva: „*Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*“, In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Texte zum Dokumentarfilm 3, Berlin, Vorwerk 8, 2006.

Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Texte zum Dokumentarfilm 3. Berlin, Vorwerk 8 2006.

Kessler, Frank: „*Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer*

Kittsteiner, H.D.: „*Walter Benjamins Historismus*“, In: Bolz, Norbert / Witte, Bernd (Hg.): *Passagen: Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München, Fink, 1953, S. 163-195.

Knibiehler, Yvonne: „*Das Ereignis und die Chronologie*“, In: Perrot, Michelle u.a. (Hg.): *Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, Frankfurt a. M., S. Fischer 1989, S. 83-94.

Klinger, Cornelia: „*Die Kategorie Geschlecht in der Dimension der Kultur*“, In: Griesebner, Andrea, Lutter, Christina (Hg.): *Geschlecht und Kultur, Beiträge zur historischen Sozialkunde, Sondernummer 2000*, Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Wien, 2000, S. 3-7.

Kracauer, Siegfried: „*Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*“, In: *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp 1963, S. 279-294.

Kracauer, Siegfried: „*Der historische Ansatz*“, In: *Geschichte, von den letzten Dingen*: Frankfurt a. Main, Suhrkamp 1969, S. 52-65.

Kracauer, Siegfried: „*Die Reise des Historikers*“, In: *Geschichte, von den letzten Dingen*: Frankfurt a. Main, Suhrkamp 1969, S. 82-102.

Kremski, Peter: „*Man sucht nach einem eigenen Zeichensystem, mit dem man Geschichten neu formulieren kann. Ein Gespräch mit Mara Mattuschka*“, In: Peter Kremski: *Überraschende Begegnung der kurzen Art – Gespräche über den Kurzfilm*, Köln, Schnitt – der Filmverlag 2005, S. 39-98.

„*Bilder*“, In: *Montage/ AV, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 2/7*, Bamberg, Schüren 1998, S. 63-78, Online: www.montage-av.de/archiv.html, 27.08.2013.

Maihofer, Andrea: „*Geschlecht als Existenzweise. Einige kritische Anmerkungen zu aktuellen Versuchen zu einem neuen Verständnis von »Geschlecht«*“. In: Institut für Sozialforschung Frankfurt (Hg.): *Geschlechterverhältnisse und Politik*, Frankfurt am Main, 1994, S. 188-219.

Mattuschka Mara: „*Man sucht nach einem eigenen Zeichensystem, mit dem man Geschichten neu formulieren kann. Ein Gespräch mit Mara Mattuschka*“, In: Kremski, Peter: *Überraschende Begegnungen der kurzen Art. Gespräche über den Kurzfilm*. Köln, Schnitt 2005.

Mayerhofer, Elisabeth: „*Frauen in Kultur-und Medienberufen in Österreich: Theoretischer Teil*“, In: *Frauen in Kultur-und Medienberufen in Österreich: Über mangelnde Repräsentanz in Führungspositionen*, hrsg. Von Robert Harauer, 18-22. Wien, Mediacult, 2000.

Nichols, Bill: „*Dokumentarfilm – Theorie und Praxis*“ (1976) In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998, S. 148-164.

Nichols, Bill: *Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm*, montage/av, 3/1/1994, Online: <http://www.montage-av.de/archiv.html>

Odin, Roger: „*Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*“ (1984), In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Texte zum Dokumentarfilm 3. Berlin, Vorwerk 8 2006., S. 259-275.

Paget, Derek: „*No other way to tell it. Dramadoc/docudrama on television*“, Manchester, Manchester University Press 1998.

Pernkopf, Alexandra: „*Dokumentarfilm und Politik in Österreich*“, Diplomarbeit, Universität Wien 2003.

Perrot, Michelle: *Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, Frankfurt am Main, Fischer 1989.

Rainer Rother (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin, Wagenbach 1991.

Rancière, Jacques: „*Die Geschichtlichkeit des Films*“ (Orig. 1998), In: Hohenberger, Eva & Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, Berlin, Vorwerk 8 2003, S. 230-24.

Revel, Jacques: „*Geschlechterrollen in der Geschichtsschreibung*“, In: Perrot, Michelle u.a. (Hg.), *Geschlecht & Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, Frankfurt a. M., Fischer 1989, S. 95-120.

Rothöhler, Simon: *Amateur der Weltgeschichte: historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich, Diaphanes 2011.

Roscoe Jane / Peter Hughes: „*Die Vermittlung von „wahren Geschichten“*“. Neue digitale Technologien und das Projekt des Dokumentarischen, montage/av, 8/1/1999, Online: <http://www.montage-av.de/archiv.html>

Rosenstone, Robert: „*Die Zukunft der Vergangenheit. Film und die Anfänge postmoderner Geschichte*“, In: Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Texte zum Dokumentarfilm 9*, Berlin, Vorwerk8 2003, S. 45-63.

Schedel, Susanne: „*Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?*“, Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald, Würzburg, Königshausen & Neumann 2004.

Schulte, Christian: *Erzählte Geschichte. Anmerkungen zur Oral History*, In: *FilmGeschichte*, Nr. 16/17, 2002.

Schulte, Christian (Hg.): *Alexander Kluge, In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod: Texte zu Kino, Film, Politik*, Berlin, Vorwerk 8 2002.

Stern, Frank u.a. (Hg): *Filmische Gedächtnisse, Geschichte – Archiv – Riss*, Bd. 1, Wien, Mandelbaum 2007.

Meyer, F.T.: *Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*, Bielefeld, transcript Verlag 2005.

Minh-ha, Trinh T.: „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung“ (1993). In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin, Vorwerk 8 1998, S. 304-326.

Tröhler, Margrit: „*Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation*“, montage/av, 13/2/2004, Online: <http://www.montage-av.de/archiv.html>

Von Braun, Christina: *Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte*, Frankfurt a. M., Neue Kritik 1989.

Van de Castele-Schweitzer, Sylvie / Volderman, Danièle: „*Die mündlichen Quellen der Frauenforschung*“, In: : Perrot, Michelle u.a. (Hg.): *Geschlecht und Geschichte. Ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich?*, Frankfurt a. M., S. Fischer 1989, S. 135-146.

Vorländer, Herwart (Hg.): *Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1990.

Wagner, Birgit: „*Die Kategorie Geschlecht in der Dimension der Kultur*“, In: *Geschlecht und Kultur, Beiträge zur historischen Sozialkunde*, Sondernummer 2000, S. 9.

Weigl, Siegrid: „*»Weiblich-Gewesenes« und der »männliche Erstgeborene seines Werkes«*. Zur Bedeutung der Geschlechterdifferenz in Benjamins Schriften, In: Nathalie Amstutz / Martina Kuoni (Hg.): *Theorie-Geschlecht-Fiktion*, Frankfurt a.M., Stromfeld 1994.

White, Hayden: „*Das Ereignis der Moderne*“, In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, Berlin, Vorwerk 8, 2003, S. 194-215.

Wilharm, Irmgard: *Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film*, Hannover, Offizin 2006.

Williams, Linda: „*Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm (Orig. 1993)*“, In: Hohenberger, Eva & Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, Berlin, Vorwerk 8 2003, S. 24-43.

Wellbery, David E.: „*Mediale Bedingungen der Kontingenzsemantik*“, in: Gerhart v. Graevenitz, Odo Marquard (Hg.): *Kontingenz, Poetik und Hermeneutik Band XVII*, München 1998, S. 447-551.

Wohlfarth Irving: „*Et cetera? Der Historiker als Lumpensammler*“, In: Bolz, Norbert, Witte, Bernd (Hg.): *Passagen: Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München, Fink, 1953, S. 70-95.

Wossilo, Joachim: „*Dokumentarfilm als Prozeß*“, In: Ballhaus, Edmund: Kulturwissenschaft, Film & Öffentlichkeit, Münster, Waxmann 2001, S. 118-132.

Wulff, Hans J.: „*Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier*“, In: montage/av, 12/1/2003, Online: <http://www.montage-av.de/archiv.html>

ANHANG

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie ein geschlechterdemokratisches Erzählen von Geschichte möglich sein kann. Es wird davon ausgegangen, dass die Geschichtswissenschaft an sich ein Umdenken benötigt. Verschiedene Geschichtskonzepte werden diskutiert und nach Ansätzen gesucht, die einen antihegemonialen, herrschaftskritischen und demokratischen Zugang zur Geschichte ermöglichen könnten. Ein besonderes Augenmerk wird hierbei auf das vermittelnde Medium gelegt. Die Arbeit geht davon aus, dass ein neues Verständnis von Geschichtsvermittlung auch ein alternatives Medium zur Schrift benötigt. Hierfür eignet sich besonders der postmoderne Dokumentarfilm – so die Hauptthese der Arbeit. Es gilt nicht nur historische Denkmuster zu durchbrechen, sondern eine neue Ordnung zu finden die einer demokratischen Gesellschaft und einer neuen Form der Überlieferung von Geschichte entspricht. Geschichte zu erzählen stellt eine unwahrscheinliche Verantwortung dar, welcher es gerecht zu werden gilt. Es wird eine Erzählform benötigt die „einschließend“ anstatt „ausschließend“ arbeitet um alle Gruppen der Gesellschaft an der Geschichte teilhaben lassen zu können. Das Erzählen an sich, so eine These, ist eine Form der Erkenntnis und sollte als solche auch in der Geschichtswissenschaft wahrgenommen werden. Das Medium Film ermöglicht die Wiedergabe des komplexen Zusammenspiels aus gesprochener Sprache, Körpersprache und der Gegenwart, in der sich der/die Erzählende in der Situation des Erinnerns befindet. Er ermöglicht also einerseits einen Zugang zur Geschichte der auf verschiedenen Ebenen erfahrbar ist. Andererseits verdeutlicht er dadurch, dass er den Akt des Erinnerns als Teil der Geschichte behandelt, den Konnex zwischen Gegenwart und Vergangenheit.

Einführend in die Arbeit wird auf die Entwicklung des Dokumentarfilms in Österreich, sowie auf die aktuelle Situation des Genres eingegangen. Einen besonderen Schwerpunkt bildet hierbei das weibliche Filmschaffen im Bereich Dokumentarfilm und die sich daraus ergebende weibliche Art der Erinnerungskultur. In weiterer Folge werden einige themenrelevante Problematiken des postmodernen Dokumentarfilms näher betrachtet, sowie dessen soziale Funktion in der Gesellschaft.

LEBENS LAUF

Lilith Cammerlander

KURZPROFIL:

- Angestrebtes Diplom im Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
- Berufsbildende Schule mit Matura: HTL für Grafik und Kommunikationsdesign
- Praktika im Bereich Theater und Film
- Berufserfahrung beim Film
- Auslandserfahrung im spanischsprachigen Raum

STUDIUM UND SCHULE

- 1990 - 1995 Volksschule: Lindenschule (Montessorischule, Innsbruck)
- 1992 – 1993 Aufenthalt in Guatemala, Besuch der Volksschule
- 1995 - 1999 Hauptschule: Lindenschule (Innsbruck)
- 1999 - 2003 HTL für Grafik und Kommunikationsdesign (Innsbruck)
- 2003 - 2004 Auslandsjahr in Granada (Spanien)
- 2004 - 2005 HTL für Grafik und Kommunikationsdesign (Innsbruck)
- 2006 Ausbildung für Videoschnitt und Videokunst (Granada, Spanien)
- 2005 - 2006 Aufenthalt in Spanien und Lateinamerika
- 2006 Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Wien)
- 2011 Geburt meines ersten Kindes
- 2013 Geburt meines zweiten Kindes

TÄTIGKEITEN

- 2006 – 2011 diverse Praktika bei Filmproduktionen
- 2008 Praktikum im Organisationsteam des Filmfestivals der Wiener Filmakademie
- 2010 – 2011 Produktionsassistentin bei Metafilm GmbH
(hauptsächlich Organisation und Teilnahme an Auslandsreisen)
- 2011 – 2014 verschiedene Arbeiten als Grafikerin

SPRACHKENNTNISSE

- Englisch: Maturaniveau B2
- Spanisch: fließend in Sprache und Schrift