



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Archäologie zwischen Erfahrung und
Erkenntnis. Wissensproduktion in den
Dokumentarfilmen von Hartmut Bitomsky“**

Verfasser

Martin Krammer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Ass. Dr. Manfred Öhner

INHALT

1	EINLEITUNG	4
2	DAS ARCHÄOLOGISCHE FELD ABSTECKEN	10
2.1	Archäologiekonzepte in den Kulturwissenschaften	14
2.2	Bildung des Archäologiebegriffs	15
2.2.1	Materialität von Geschichte	15
2.2.2	Neuordnung und Montage	24
3	ARTEFAKTE BESCHREIBEN – BITOMSKY ALS ARCHÄOLOGE	32
3.1	Archäologie und Monument – <i>Deutschlandbilder</i> (1983)	33
3.2	Archäologie und Geschichte – <i>Reichsautobahn</i> (1988)	42
3.3	Archäologie und Historischer Materialismus – <i>Der VW-Komplex</i> (1989)	51
3.4	Bitomskys Ordnung der Dinge - <i>Reichsautobahn, Der VW-Komplex, B-52</i> (1999), <i>Staub</i> (2007)	61
3.4.1	Zu Besuch im Museum (<i>Der VW-Komplex, B-52, Reichsautobahn</i>)	62
3.4.2	Film als Museum (<i>Reichsautobahn, B-52</i>)	72
3.4.3	Atelier – Laboratorium – Denkstube (<i>B-52, Staub</i>)	81
4	GESCHICHTE VERMITTELN – ARCHÄOLOGISCHE PÄDAGOGIK	95
4.1	Ästhetische Interventionen	99
4.1.1	Bilder festhalten – Verfremdungseffekte zwischen Aufklärung und Irritation	99
4.1.2	Dialektik und die Lust am Text	110
4.2	Materielles Zitat und Montage	116
4.2.1	Physiognomie des Artefakts	117
4.2.2	Historische Montage	127
5	RESÜMEE	132

6	QUELLENVERZEICHNIS	140
6.1	Literatur	140
6.2	Filme	147
7	ANHANG	148
7.1	Abstract	148
7.2	Curriculum Vitae	150

1 Einleitung

„Interessanterweise haben sich die wissenschaftlichen Theorien des Dokumentarfilms die Frage nach seiner gesellschaftlichen Funktion in einer ‚Medienwirklichkeit‘ nie gestellt. Polemisch könnte man sogar behaupten, sie hatten im Gegenteil dem Genre sein politisches und pädagogisches Erbe ausgetrieben und an seine Stelle die formale Reflexion gesetzt.“¹

Dieser Befund von Eva Hohenberger erwies sich als einer der ausschlaggebenden Impulse für die vorliegende Arbeit. Die Dokumentarfilmwissenschaftlerin weist auf die langjährige Vernachlässigung des Pädagogischen in der theoretischen Auseinandersetzung mit dokumentarischen Filmformen hin. Auch in der Filmkritik werden Attribute wie ‚pädagogisch wertvoll‘, ‚lehrhaft‘ oder ‚didaktisch‘ gerne ironisch für Negativ-Urteile gebraucht. Auf der Filmkritik-Webseite www.critic.de etwa stellt eine Autorin die Form des Dokumentarkurzfilms „Nacht und Nebel“ (1955) als Positivbeispiel gewissen „pädagogischen Lehrproduktionen“² gegenüber. Damit vergleichbar propagiert Wilma de Jong im wissenschaftlichen Sammelband *Rethinking Documentary* einen zeitgenössischen Dokumentarfilm, welcher sich „im Prozess der Befreiung von den Fesseln seiner utilitaristischen und pädagogischen Vergangenheit“³ befindet.

Im derartigen Gebrauch pädagogischer Begriffe klingen deutliche Assoziationen mit autoritären Disziplinierungsmaßnahmen an, wie sie die Kulturfilmbewegung, konservative Lehrfilme oder staatliche Aufklärungsfilm der 50er und 60er-Jahre auf der Agenda hatten. Auch spiegelt er eine Vorstellung von pädagogischen Filmformen als LehrerInnen-SchülerInnen-Verhältnis wieder, in dem die ZuschauerInnen von einem moralisch oder intellektuell überlegenen Standpunkt aus behandelt werden.

¹ Hohenberger, E. (1998). Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In E. Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (S. 8–34). Berlin: Vorwerk 8., S. 18.

Verantwortlich dafür macht sie „die Entwicklung der Filmtheorie selbst, die sich mit der Metzschens Semiotik des narrativen Films als ein Teilgebiet der Filmwissenschaft etabliert.“, ebd., S. 18f.

² Schultz, S. (2012, 1. Juli). Nacht und Nebel. *critic.de*. Zugriff am 27. 12. 2014 unter <http://www.critic.de/film/nacht-und-nebel-4215/>.

³ Frei übersetzt nach De Jong, W. (2008). Developing and Producing a Feature Documentary. The Case of Deep Water. In W. de Jong, in T. Austin & W. de Jong (Hg.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. (S. 135 –151). Maidenhead: Open University Press., S. 144. „I would argue that documentary is in a process of undoing its shackles from its utilitarian and pedagogic past, and has found new forms and voices, all of which illustrate and confirm documentary’s hybrid history.“

Auch in Untersuchungen zum Schaffen des Dokumentarfilmemachers Hartmut Bitomsky – dem Protagonisten dieser Arbeit – stößt man auf derartige Auffassungen. Wohlgermerkt sollen sich dessen Filme von Pendants mit belehrendem, und damit ‚pädagogischem‘ Tenor, grundlegend unterscheiden, wie Karen Rosenberg in einem Aufsatz argumentiert:

„Bitomsky [lehnt sich] gegen eine der abgebrauchtesten Filmformen überhaupt auf: den lehrhaften Dokumentarfilm. Die sonore männliche Erzählerstimme dieser Filme schallt noch aus unserer Kindheit herüber, und zu Kindern will sie uns wieder machen, uns etwas ‚beibringen‘. Ganz anders Bitomsky. Er läßt fiktionale und dokumentarische Elemente, Ernstes und Groteskes, Gelehrsames und Populäres aufeinander treffen und baut darauf, daß die Zuschauer die Zeit, die Fähigkeit und den Wunsch mitbringen die disparaten Teile selbst zu verbinden und selbstständig einen neuen Sinn zu finden.“⁴

Dieser Gedankenabriss Rosenbergs zieht eine scharfe Grenze zwischen der ‚offenen Form‘ Bitomskys und jener des belehrenden Films, der ZuschauerInnen zu unwissenden Kindern degradiert und dabei über den objektiven Diskurs der „sonore[n] männliche[n] Erzählerstimme“ ein Machtgefälle etabliert. Dabei hat sich die Pädagogik längst von ihren streng autoritären Formen emanzipiert und diese um dialektische, kritische und konstruktivistische Ansätze erweitert. Auch interessiert sie sich bei Weitem nicht mehr bloß für Kinder und schulische Lernszenarien, sondern ebenso für Erwachsene und informelle Bildungsprozesse. Diese Arbeit versteht sich nun zum einen als Bemühung den in filmwissenschaftlichen Diskursen verengten und negativ konnotierten Begriff der Pädagogik zu rehabilitieren und nach pädagogischen Momenten in zentralen dokumentarfilmischen Arbeiten aus dem Gesamtwerk von Hartmut Bitomsky zu fragen. Es geht darum Potenziale für Bildungsprozesse in Filmen aufzuzeigen, deren Form gerade als Antithese zum „lehrhaften Dokumentarfilm“ behauptet wird. Warum sollte die von Rosenberg attestierte Erwartung „daß Zuschauer die Zeit, die Fähigkeit und den Wunsch mitbringen die disparaten Teile selbst zu verbinden“ pädagogische Strukturen ausschließen? Rosenberg bestätigt letztlich selbst, dass es in der Rezeption der Filme darum geht „einen neuen Sinn zu finden“. Doch wie „selbstständig“ formen die ZuseherInnen ihre Erkenntnisse tatsächlich? Gibt die Perspektive der Kamera, die lose Kette der Bilder oder der allegorische Kommentar nicht bereits zahlreiche Lektüeranweisungen? Und gehören

⁴ Rosenberg, K. (1992). Der Dokumentarist als Wild-West-Held. In J. Pirschtat (Hg.), *Die Wirklichkeit der Bilder. Der Filmemacher Hartmut Bitomsky*. (S. 12–15). Essen: edition filmwerkstatt, S. 12.

luststeigernde Momente der Filmpoetik nicht genauso wie die Bereitschaft des Zuschauers zu einer erfolgreichen Bedeutungsproduktion? Diesen Fragen nach manifesten Vermittlungs- und Bildungsmomenten liegen jedoch Überlegungen zu Auswahl und Erkenntnisbedingungen des Gegenstands zu Grunde – Überlegungen, die für die Beschreibung der filmischen Pädagogik nicht minder erheblich sind.

Was die Machart von Bitomskys Filmen erkenntnistheoretisch interessant macht, ist der Umstand, dass sich das Mittel der Erkenntnisproduktion darin oft nicht von dem Gegenstand unterscheiden lässt. Im Zentrum der dokumentarisch-essayistischen Filme Bitomskys stehen zumeist Artefakte. Doch geht es ebenfalls um soziale Beziehungen, Arbeitsbedingungen und die Menschen, die diese Artefakte erzeugen, benützen oder zerstören, sich darin ausdrücken, vermitteln oder konservieren. Filme, die von der deutschen Reichsautobahn, dem VW-Werk in Wolfsburg oder dem amerikanischen Bomberflugzeug B-52 handeln, untersuchen die sozialen Beziehungen, wie sie sich in den Artefakten abzeichnen und die Artefakte, wie sie das soziale Leben prägen. Dieses Interesse für die Materialität und Medialität von Kultur und Geschichte könnte man mit dem aktuellen Begriff der Archäologie umschreiben, dessen Forschungsfeld jedoch bereits in langjähriger Tradition von ikonischen KulturwissenschaftlerInnen wie Aby Warburg, Walter Benjamin oder Michel Foucault steht. Mit ihnen teilt Bitomsky das gesteigerte Bewusstsein um all die Medien und Institutionen, deren Techniken und Politiken den Konstruktionscharakter von Geschichte bedingen, sowie das Interesse an jenen Mechanismen der Konservierung, Bewertung und Ausstellung von künstlerischen Ausdrucksformen und -Artefakten, die kulturelles Wissen konstituieren.

Im Gegensatz zu den meisten KulturwissenschaftlerInnen forscht und vermittelt er nicht bloß im Medium der Sprache, sondern in der Sprache des Films – obgleich Bitomsky während seiner gesamten Laufbahn als Filmemacher auch kultur-, meist filmwissenschaftliche Essays verfasste. Im Gegensatz zu anderen Dokumentarfilmen, dienen Artefakte in seinen dokumentarischen Essayfilmen nicht ausschließlich als historische Quellen in einer dokumentarischen Beweisführung, als Mittel der Illustration oder filmischen Vergegenwärtigung. Die zahlreichen Filmausschnitte, Fotografien, Malereien, die Architektur und Literatur, werden – dem archäologischen Prinzip nach – in ihrer je besonderen Verfasstheit verhandelt.

Dabei erlaubt das Medium Film Wissensformen zu vermitteln und zu generieren, die jenseits der – nicht nur in den Kulturwissenschaften – gerne auf sprachliche, propositionale und explizite Ausprägungen beschränkten Definitionen liegen. Auch ästhetische, implizite bzw. vorbegriffliche Formen werden in Dokumentarfilmen, insbesondere jenen Bitomskys, kommuniziert. Montage-, Assoziations- und Verfremdungstechniken gehören zum bewährten Instrumentarium der Künste um multimodale Erfahrungen und Denkprozesse außerhalb formeller Lernsituationen anzustoßen. In Filmen Bitomskys ermöglichen sie Begegnungen mit der Artefaktwelt, die zwischen ästhetischer Erfahrung und intellektueller Erkenntnis, Irritation und Erklärung oszillieren.

Entlang dieser ersten Skizze des Untersuchungsgegenstands orientieren sich auch die zentralen Fragestellungen der Arbeit: Welche Menschen-gemachten Dinge und Orte stehen im Mittelpunkt von Hartmut Bitomsky Dokumentarfilmen? Warum sind es ausgerechnet Medien und andere Artefakte, für die sich der Filmemacher am meisten interessiert? Welche ästhetischen und diskursiven Strategien der Erschließung, Ordnung und Vermittlung der aufgefundenen Artefakte lassen sich in Bitomskys Filmen ausmachen? In welcher geschichtsphilosophischen Tradition stehen sie, und wie lässt sich ihre inhärente Pädagogik beschreiben?

Dieser Forschungsansatz wählt einen Blickwinkel, der in der Dokumentarfilmtheorie bisher vernachlässigt wurde. Er untersucht Dokumentarfilm als Form, die sich „durch einen Anspruch auf Aufklärung und Wissen auszeichnet über die real existierende Welt“⁵, wobei das Hauptaugenmerk auf dem Wissen, seiner Konstruktion und Zirkulation liegt. Dazu gilt anzumerken, dass bereits Bitomskys archäologische Praxis die Unmöglichkeit eines unmittelbaren oder objektiven Weltbezuges zur eigenen Voraussetzung hat, da sie die Konstruktionsbedingungen des Wissens über die „real existierende Welt“ ihrerseits zum Thema macht.

Zudem ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bitomskys Filmschaffen per se bereits etwas Besonderes. Bisher erschöpft sich das seiner Arbeit gewidmete Interesse in einigen Rezensionen und anderen kurzen Texten, verstreut in Tageszeitungen, Filmzeitschriften und wenigen Sammelbänden. Die einzige nennenswerte Kollektion wissenschaftlicher Untersuchungen ist der Sammelband *Die Wirklichkeit der Bilder – Der Filmemacher Hartmut Bitomsky*,

⁵ Hohenberger. Dokumentarfilmtheorie., S. 20.

herausgegeben von Jutta Pirschat. Auf knappen 25 Seiten sind Aufsätze über Bitomskys Werk neben dem umfangreicheren Essayteil aus Bitomskys Feder untergebracht.⁶ Während die erste Monografie auf sich warten lässt, stellt die vorliegende Arbeit einen weiteren Schritt dar, dem Werk des Autorenfilmers Rechnung zu tragen.

Gleichwohl kann, und soll sich diese Untersuchung nur einem Ausschnitt aus Bitomskys Filmschaffen widmen. Es sind jene Filme von größtem Interesse, die sich mit kulturhistorischen Gegenständen auch abseits des Kinos und der Kunst befassen. Künstlerbiografien – wie *Humphrey Jennings* (1976), *Isaak Babel – Die Reiterarmee* (1990) und *Imaginäre Architektur* (1993) – oder die zahlreichen Reflexionen über Filmgeschichte und Filmtheorie – wie *Das Kino und der Tod* (1988), *Das Kino und der Wind und die Fotografie* (1991), *Die UFA* (1992) oder *Playback* (1995) – werden daher von den Betrachtungen ausgenommen. Kurzfilme und rein für die Fernsehausstrahlung produzierte Arbeiten passen wiederum nicht in den engen Rahmen dieser Erörterung. Somit fällt die Auswahl im Wesentlichen auf die fünf Filme *Deutschlandbilder* (1983), *Reichsautobahn* (1988), *Der VW-Komplex* (1989), *B-52* (2001) und *Staub* (2007). Ohne repräsentativen Stellenwert der Selektion behaupten zu wollen, sollen anhand dieser Filme wiederkehrende Strategien und Mechanismen in Bitomskys Werk erarbeitet werden.

Die Gliederung der Arbeit in die zwei Abschnitte *3 Artefakte beschreiben – Bitomsky als Archäologe* und *4 Geschichte vermitteln – Archäologische Pädagogik* stellt den Versuch dar den Ablauf, respektive die Logik von Bitomskys filmischer Wissensproduktion nachzuvollziehen. Wohlgermerkt unterscheidet sie sich von einer rigiden Reihung der Produktionsschritte Materialerschließung, Verarbeitung und Vermittlung. Diese Einzelmomente lassen sich kaum sinnvoll voneinander trennen. Die Erschließung wird bereits von der Logik der interpretierenden Bearbeitung, die Bearbeitung, von Anforderungen der Vermittlung bestimmt. Elemente, die im Abschnitt *3 Artefakte beschreiben* unter epistemischen und epistemologischen Gesichtspunkten sowie hinsichtlich ihrer Konservierung und Materialität verhandelt werden, tauchen zum Teil wieder im Abschnitt *4 Geschichte vermitteln* im Kontext pädagogischer und phänomenologischer Fragestellungen auf.

⁶ Vgl. Pirschat. *Die Wirklichkeit der Bilder*.

Den zwei Analyseteilen geht der Abschnitt 2 *Das archäologische Feld abstecken* voraus, welcher mit dem Konzept der Archäologie das theoretische Fundament zur Beschreibung und Analyse des Filmkorpus legt. Ein Überblick verschiedener archäologischer Konzepte mit ordnungsübergreifenden Erscheinungsformen in Kulturwissenschaft wie in Kunst demonstriert die Anschlussfähigkeit für den Dokumentarfilm. Unter Bezugnahme auf Überlegungen von Denkern wie vor allem Foucault, Benjamin und Warburg werden Methoden wie Montage, Assoziation und Diskursanalyse, sowie die Forschungsfelder von materieller Kultur, Geschichte, Gedächtnis und Konservierung als Charakteristika archäologischer Praxis ausgemacht.

Die darin zusammengeführten Themen und Methoden bilden Bezugspunkte für die Filmanalysen im Abschnitt 3 *Artefakte beschreiben – Bitomsky als Archäologe*. Zum Auftakt wird in Kapitel 3.1 *Archäologie und Monument* die besondere Behandlung von Archivbildmaterial als *Monument* im Film *Deutschlandbilder* analysiert und jenen NS-Dokumentarfilmen gegenübergestellt, die die immergleichen Bilder zur Illustration und Authentifizierung zitieren. Daran anknüpfend zeichnet Kapitel 3.2 *Archäologie und Geschichte* im Film *Reichsautobahn* neben dem archäologischen auch einen historischen Diskurs nach und argumentiert wie deren Wechselspiel das vielschichtige Phänomen Reichsautobahn auffächert. Kapitel 3.3 *Archäologie und Historischer Materialismus* beschäftigt sich vor allem am Beispiel von *Der VW-Komplex* mit Arbeitsbedingungen, einem durchgängigen Untersuchungsobjekt Bitomskys, dessen filmische Verhandlung deutliche Affinität zu marxistischem Denken aufweist, dabei abweichende Anschauungen aber nicht ausschließt.

Das letzte Kapitel dieses Abschnitts 3.3 *Bitomskys Ordnung der Dinge* erörtert den besonderen Stellenwert des Museums in den Filmen Bitomskys. Anstatt die zahlreichen in den Filmen besuchten Institutionen des Wissens aus kritischer Distanz als staatliche Disziplinierungsapparate zu dekonstruieren oder affirmativ als Medium in die eigene Vermittlungsarbeit zu integrieren, operiert der Modus archäologischer Anschauung im Spannungsfeld dieser zwei Pole. Der museale Charakter der Vermittlung von Kulturgeschichte durch Artefakte und *Monumente* legt nahe, seine Filme selbst als museale Architekturen zu untersuchen. Darüberhinaus wird analysiert wie die disparaten Ordnungen wissenschaftlichen, philosophischen, und künstlerischen Wissens darin zusammengehalten werden.

Der folgende Abschnitt *4 Geschichte vermitteln – Archäologische Pädagogik* leitet aus der Vermittlungslogik der Filme eine auf dem Erfahrungsbegriff basierende Pädagogik ab und hebt deren kognitive wie affektive Dimension hervor. *4.1 Ästhetische Interventionen* konzentriert sich anfangs auf Bitomskys Verfremdungseffekte zwischen Ermächtigung und Irritation, vor allem am Beispiel der Einzelbildanalysesequenzen in *Deutschlandbilder*. Zum anderen zeigt das Kapitel das Erkenntnispotenzial und Lustprinzip der in den besprochenen Filmen allgegenwärtigen Dialektik und bildhaften Sprache auf. Das Kapitel *4.2 Materielles Zitat und Montage* ist den Parallelen zwischen filmischen Strategien Bitomskys und Benjamins politischer Schreibpraxis gewidmet. Auch die Filme betreiben physiognomische Lektüre von Spuren der abwesenden Vergangenheit in der Dingwelt, wobei die in der Inszenierung vermittelte Erfahrung von Spur und Aura als Triebfeder der archäologischen Auseinandersetzung mit Geschichte betrachtet wird. Die Pädagogik, welche sich daraus ergibt, bezieht ihre politische Dimension aus dem Prinzip der Vergegenwärtigung von Geschichte, der Montage materieller Kultur unterschiedlicher Zeiten. Schließlich präsentiert das Resümee eine Zusammenfassung einschließlich Schlussfolgerungen.

2 Das archäologische Feld abstecken

Bilder eines Schrottplatzes, einer Schrottpresse sowie von Bergen an Autowracks unter einem wolkenverhangenen Himmel, begleitet von den elegischen Klängen des Frühlingssatzes der *vier Jahreszeiten* Vivaldis eröffnen den Film *Der VW-Komplex*. „Autos werden verschrottet. Künftige Archäologen werden kaum etwas ausgraben können.“⁷ lautet der unvermittelte, erste Voice-Over-Kommentar von Hartmut Bitomsky dazu. Diese lapidare Aussage öffnet einen Raum hin zu einer Zukunft, deren archäologische Vergangenheit wiederum mit der abgebildeten Gegenwart zusammenfällt. Die angedeutete Zukunft liegt so weit entfernt, dass die Präservierung der kulturellen Gegenwartsrealität bis dahin nicht sichergestellt werden kann. Nur wenige Sekunden nach dieser Szene wird mit einem Ausschnitt

⁷ Bitomsky, H. (Buch/Regie/Schnitt). (1989). *Der VW-Komplex*. [Film]. Berlin: Big Sky Film, Hamburg: FAS-Film, Cofilm: Berlin, WDR: Köln, Paris: LaSept. (01':20"-01':30").

aus der Rede Hitlers anlässlich der Automobilausstellung 1935 ein historischer Bogen in die Vergangenheit aufgespannt, ein Punkt, an dem sich die Wirklichkeit des bald darauf erbauten, ersten VW-Werks abzuzeichnen beginnt.⁸

Schon zu diesem Zeitpunkt des Films ist zu erahnen, dass die verhandelten Phänomene in ihrem historischen Zusammenhang begriffen werden. Egal ob die Karosserie eines VW-Wagens oder der Filmstreifen mit einer Propagandarede Hitlers, aufgelesene Medien und andere Artefakte erscheinen niemals als bloßes Anhängsel jener historischen Ereignisse, auf die sie verweisen. Im Gegenteil, sie werden als Zeugen ihrer Vergangenheit prominent in Szene gesetzt. Ansammlungen von Material begegnet man in fast jedem Film Bitomskys. Mal entdeckt der Filmemacher ein Artefakt direkt an der Oberfläche des Untersuchungsgegenstandes, sowie die Trompe-l'œil Malerei eines Mitarbeiters im VW-Werk,⁹ mal bringt erst die Suche in Archiven Spuren vergangener Realitäten ans Licht, wie etwa bei der Aushebung von Bergen an Autobahnliteratur in *Reichsautobahn*.¹⁰

Besonders deutlich kommt die Affinität zum Menschgemachten in der Titelgebung seiner Filme zum Ausdruck. Eine ganze Reihe davon, *Highway 40 West* (1981), *Deutschlandbilder* (1983), *Reichsautobahn* (1988), *Der VW-Komplex* (1989), *B-52* (2001) und *Staub* (2007) erheben ihre namensgebenden Artefakte und Einrichtungen zu Hauptakteuren. Das dokumentarische Roadmovie *Highway 40 West* erzählt nicht nur die bauliche Entstehungsgeschichte der Straße; auch die zunehmende Versteppung des Umlands, die Lebensbedingungen der ansässigen Bevölkerung und ihre Bindung an den Highway werden verhandelt. *Deutschlandbilder* trifft eine Auswahl aus nationalsozialistischen Kulturfilmen, die den Ausgangspunkt der Reflexion über deren Konstruktion widersprüchlicher Entwürfe von Nationalideologie, Identität und Körperlichkeit bildet, sowie allgemeine Fragen nach deren Erkenntniswert aufwirft. Sowie *Highway 40 West* erschöpft sich *Reichsautobahn* nicht im Illustrieren historischer Daten und Fakten. Der Film beschreibt die Ästhetik- und Design-Geschichte der Straße in Wechselwirkung mit ihren ideologischen, wirtschaftlichen sowie sozialen Praktiken und Denkweisen. *Der VW-Komplex* beleuchtet die Arbeitsbedingungen

⁸ Vgl. Bitomsky. *Der VW-Komplex*. (01':40"-01':55").

⁹ Vgl. ebd., (8':50"-9':10").

¹⁰ Vgl. Bitomsky, H. (Buch/Regie/Schnitt). *Reichsautobahn*. [Film] Berlin: Big Sky Film, Köln: WDR. (29':45"-31':45").

unter zunehmender Rationalisierung durch Automatisierungstechnologien, Spuren des verdrängten NS-Erbes, den Zusammenhang von Bedarf und Produktion sowie schlicht den Herstellungsprozess eines Autos an sich, wie sie sich in der VW-Fabrik und dessen Heimat Wolfsburg zeigen. *B-52* begreift den gleichnamigen Prestige-Bomber der amerikanischen Luftwaffe nur unter Anderem als technisches Instrument der Kriegsführung. Auch Fragen der Ästhetik, volkswirtschaftliche Bedeutung, Logiken von Recycling und ethische Implikationen bilden sich darauf ab. Mit *Staub* legt Bitomsky eine bunte Zusammenschau unterschiedlicher Erscheinungsformen des Begriffs Staub vor, dessen ungleiche Wahrnehmung in Wissenschaft, Kunst oder unter Reinigungskräften ebensoviel Aufschluss über die Erscheinungsformen der Partikel wie die Versuche ihrer Bändigung geben.

In Filmen Bitomskys werden Spuren gesichert und gelesen – unter Lokalaugenschein direkt an Ort und Stelle, oder im Archivmaterial vom Sichtungsort aus. In eine geschlossene Beweisführung werden sie dennoch nicht eingepasst. Wenn Bitomsky den Gegenstand seines Filmes durch dessen innere wie äußere Bedeutungszusammenhänge dekliniert, entstehen Überschüsse in Bild und Wort, die nicht einer kohärenten Erzählung oder Argumentation angehören. So wird in *B-52* ein Verhältnis zwischen dem Recycling von Bomberflugzeugteilen, der Verzierung von Flugzeugnasen mit Pinup-Girls und Kriegsführung etabliert. Wie dieses aussieht, wird aber offen gelassen, oder mit flüchtigen Verbindungslinien lediglich angedeutet. „Es gibt einen Zusammenhang von Industriearbeit und Autoverkehr. Er ist schwierig zu ermitteln“¹¹, erklärt Bitomsky aus dem Off in *Der VW-Komplex* und überlässt das Zusammendenken der bis zu diesem Zeitpunkt des Films ausgestreuten Überlegungen den RezipientInnen.

Mit welchen Kategorien und Begriffen soll man sich nun der skizzierten Herangehensweise nähern? Um die erkenntnistheoretischen und filmhistorischen Diskurse in Bitomsky dokumentarischer Arbeit nachzuvollziehen, wird der Begriff der Archäologie eingeführt. Bitomskys Arbeitsweise ist die eines Archäologen; zumindest soll diese Beschreibung der folgenden Beschäftigung mit den Arbeiten des Filmemachers als heuristische Metapher zugrunde gelegt werden. Was machen seine Filme nun zu archäologischen? Wie kann eine filmische Archäologie überhaupt aussehen?

¹¹ Bitomsky. *Der VW-Komplex*. (1h:18':20"-1h:18':30").

In erster Linie erscheint der Bezugspunkt Archäologie aufgrund des Hauptinteresses der Filme Bitomskys nützlich – den Artefakten. Wie in der Archäologie gehören in ihnen Werkzeuge, Gebäude, Kunstwerke und andere Hinterlassenschaften des Menschen zu den Forschungsgegenständen, die es zu entdecken und zu analysieren gilt.

Fraglos trifft dies auch auf andere Filme und FilmemacherInnen zu, die sich klassisch-archäologischen Themen widmen – etwa dem Erbe spanischer Siedler in New Mexico (James A. Fitzpatricks Kurzfilm *Old New Mexico* von 1940), den Überresten von Stonehenge (die BBC-Dokumentation *Chronicle - Cracking the Stone Age Code* von 1970), oder Malereien in der Chauvet-Höhle (Werner Herzogs *Cave of Forgotten Dreams* von 2010). Gerade aber weil Bitomsky seinen Blick nicht auf geographisch und historisch ferne Kulturen richtet, sondern die Dingwelt der ihn unmittelbar umgebenden Kultur(-en) aufsucht, ergibt sich der Mehrwert des Archäologievergleichs.

Die Perspektive der herkömmlichen Archäologie¹² auf Artefakte, deren Bedeutungs- und Verwendungszusammenhang sich nicht aus dem Vergleich mit der eigenen Lebenswelt erschließt, ist notwendiger Weise von einer gewissen Distanz geprägt. Fremderfahrung, das heißt Erfahrung, die sich dem Erkennen verweigert, ist hierbei auch der Motor für Erkenntnisdrang und Forschungsdrang. Anders ist dies bei Phänomenen, die aus medial vermittelten oder unmittelbaren Erfahrungen bekannt erscheinen, und damit über mehr oder weniger differenzierte Wahrnehmungsschablonen bereits im persönlichen Erkenntnishorizont verankert sind. Jene Neugier, mit der EuropäerInnen einer kunstvoll bemalten Rikscha aus dem Indien des 17. Jahrhunderts begegnen würden, dürfte einem VW-Wagen gegenüber ausbleiben. Auch die Aufmerksamkeitsschwelle für individuelle Besonderheiten, Ästhetik, soziale, ökonomische oder kulturelle Bedeutung wäre im Fall Volkswagen wohl deutlich höher als bei der Rikscha. Bitomskys archäologische Arbeitsweise manifestiert sich aber gerade in einer Lust zu entdecken, was in Folge vertrauter Sichtbarkeit aus der Wahrnehmung verschwindet. Das Thema dieser Lust wird vor allem im Kapitel *4.1.2 Dialektik und die Lust am Text* noch einmal aufgegriffen werden. Das Interesse

¹² Um begriffliche Verwirrungen zu vermeiden, wird in weiterer Folge die traditionelle wissenschaftliche Disziplin der Archäologie als ‚Altertümerkunde‘ oder als ‚herkömmliche Archäologie‘ bezeichnet, und auf die von den Kulturwissenschaften proklamierten Formen als ‚Archäologie‘ verwiesen.

gilt dem durchaus Bekannten oder Ikonischen, die wie unbekannte Artefakte erst gesucht, beschrieben und interpretiert werden müssen. Geläufige kulturelle, gesellschaftliche, technische und mediale Phänomene werden als *Blackboxes* begriffen, die in der Analyse Schritt für Schritt geöffnet werden sollen. Der Begriff der Archäologie, mit dem hier operiert werden soll, bezieht sich in diesem Zusammenhang aber vor allem auf einen philosophischen Entstehungskontext, der weniger direkt mit jenem der Archäologie als Altertümerwissenschaft zu tun hat.

2.1 Archäologiekonzepte in den Kulturwissenschaften

Der Archäologie-Begriff und die daran geknüpften Vorstellungen bestimmter Arbeitsmethoden werden mit der Bezugnahme auf Bitomskys Arbeit keineswegs zum ersten Mal ‚zweckentfremdet‘. Er ist seit einiger Zeit nicht nur in den Kulturwissenschaften, sondern auch in der Geschichtsschreibung und Kunst virulent; dieser Befund wird im eigens zur Erörterung dieses Umstands erschienenen Sammelband *Die Aktualität des Archäologischen* ausgestellt.¹³ Zum selben Urteil kommt man wohl, wenn man sich die zahlreichen Publikationen ansieht, die archäologische Verfahren in den letzten Jahren für sich reklamiert haben.¹⁴ Besonders beliebt scheinen sie unter MedienwissenschaftlerInnen zu sein.¹⁵ Bei dieser Zahl an Anwendungsbereichen des Begriffs läuft er Gefahr seine Konturen zu verlieren und die Bedeutung als analytische Kategorie einzubüßen. Zudem liefern jene, die damit hantieren oft keine hinreichende Definition dafür.¹⁶ Wie breit gefächert die Auffassungen des Archäologischen sind, verraten schon die langen Listen von Denkern, die in der wissenschaftlichen Aufarbeitung der

¹³ Vgl. Ebeling, K. (2004). Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien. In: S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. (S. 9–32). Frankfurt am Main: Fischer., S. 9.

¹⁴ Vgl. Shanks, M. (1992). *Experiencing the past. On the character of archaeology*. London: Routledge., oder Shanks, M. (2012). *The archaeological Imagination*. Walnut Creek: Left Coast Press. Hodder, I. (2012). *Entangled – An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things*. Malden: Wiley-Blackwell. oder Ginsburg, R. (2004). *The aesthetics of ruins*. Amsterdam: Rodopi.

¹⁵ Vgl. Huhtamo, E., & Parikka, J. (2011). *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley: University of California. oder Parikka, J. (2012). *What is media archaeology?*. Cambridge: Polity Press.

¹⁶ Vgl. Andriopoulos, S. (2002). *1929: Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 8.

archäologischen Denktradition – wie in *Die Aktualität des Archäologischen* oder *Media Archaeology Approaches, Applications, and Implications* – damit in Verbindung gebracht werden. Wiederkehrende Namen sind unter anderem Aby Warburg, Walter Benjamin, Siegfried Giedion, Siegfried Kracauer, Marshall McLuhan, Bruno Latour, Michel Foucault, Siegfried Zielinski und Friedrich Kittler.¹⁷ Viele davon wurden allerdings erst nach der historischen Prägung des Archäologie-Begriffs damit assoziiert.

Dennoch lassen sich bestimmte Strukturmerkmale ausmachen, die unterschiedlichen Positionen gemein sind. Im Folgenden werden sie ausgehend von der Arbeit der Hauptvertreter archäologischer Konzepte in die zwei heuristisch gegliederten Prinzipien *Materialität von Geschichte* und *Neuordnung und Montage* überführt. Dazu muss gezwungenermaßen eine Auswahl unter den Archäologie-AutorInnen und ihren Konzeptionen – nach Maßgabe von Repräsentativität sowie Bedeutung für die anschließende Bezugnahme auf Bitomsky – getroffen werden.

2.2 Bildung des Archäologiebegriffs

2.2.1 Materialität von Geschichte

In *Die Aktualität des Archäologischen* meint Knut Ebeling folgendes Merkmal als Minimalkonsensbereich unterschiedlicher archäologischer Prinzipien und Methoden zu erkennen:

„[F]alls diese diversen archäologischen Aktivitäten etwas gemeinsam haben, dann dürfte es der Umstand sein, dass sie als Kritik der geisteswissenschaftlichen Exploration der Vergangenheit auftreten, der sie ein wichtiges Element hinzufügen: die technische und apparative Bedingtheit auch des literarischen, künstlerischen und philosophischen Wissens. Kurz: die Analyse jener materiellen Kultur, wie sie Foucault bereits auf der ersten Seite seiner *Archäologie des Wissens* einklagt[...]"¹⁸.

¹⁷ Vgl. Ebeling. *Die Mumie kehrt zurück*, S. 2.

¹⁸ Ebeling. *Die Mumie kehrt zurück*, S. 14.

Ganz gleich ob Archäologie der Medien oder Archäologie der Sinnesorganisation, auf „die technische und apparative Bedingtheit des literarischen, künstlerischen und philosophischen Wissens“ ist die archäologische Suche laut Ebeling ausgerichtet. Die Behauptung von Wissensformen, die Literatur, Kunst und Philosophie innewohnen, lässt schon eine alternative Definition davon vermuten, was Wissen sein kann. „Was die Archäologie zu beschreiben versucht, ist nicht die Wissenschaft in ihrer spezifischen Struktur, sondern der durchaus andersartige Bereich des *Wissens*“¹⁹ schreibt der von Ebeling genannte Michel Foucault und verweist auf historische Formationen von „politische[m] Wissen“²⁰, Paradigmen des Malens oder Sprechweisen über die Sexualität als potentielle Gegenstände einer archäologischen Untersuchung.²¹

Die Proklamation einer archäologischen Methode ist spätestens seit Foucaults 1969 veröffentlichter *Archäologie des Wissens*,²² wenn auch nicht der historisch erste, so doch einer der prominentesten Bezugspunkte für archäologische Denkmodelle in den Kulturwissenschaften. Der Geschichts- und Kulturphilosoph legte damit den Versuch einer systematischen Ausarbeitung der Archäologie als Forschungsfeld mit spezifischem Erkenntnisinteresse und analytischem Begriffsinstrumentarium vor. Die von Ebeling hervorgehobene Gebundenheit von Wissen an Techniken und Ordnungen reflektiert sich bereits in Foucaults Geschichtsbegriff: „[...Geschichte] ist die Arbeit und Anwendung einer dokumentarischen Materialität (Bücher, Texte, Erzählungen, Register, Akten, Gebäude, Institutionen, Regelungen, Techniken, Gegenstände, Sitten usw.) [...]“²³. Das archäologische Grabungsgebiet erstreckt sich demnach über die Gesamtheit der vom Menschen fabrizierten Materialkultur.

Literatur, Fotografie, darstellende Kunst, Film und andere kulturelle Produkte, die traditionell meist als Medien, und damit von vornherein als Informationsträger gedacht werden, gehören ebenso dem Untersuchungsgebiet an, wie etwa Architektur, Infrastruktur oder Technologie, in denen sich Information als Nebenprodukt ablagert.

Was Foucault mit den Mitteln der Archäologie im Laufe seiner Arbeiten zu Tage fördern will, sind die Mechanismen der historischen Politiken von Sichtbarem und

¹⁹ Foucault, M. (1981). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S. 275.

²⁰ Ebd., S. 276.

²¹ Vgl. ebd., S. 274ff.

²² 1969 ist das Veröffentlichungsjahr der französischen Originalfassung.

²³ Foucault. *Archäologie des Wissens*, S. 15.

Sagbarem: Nach welchen Prinzipien wird Wissen in unterschiedlichen historischen Epochen produziert und organisiert, und als solches anerkannt? Wie funktionieren nicht-wissenschaftliche Bereiche und Formen des Wissens, sowie deren Tradierung? Welches implizite Wissen liegt historisch konkreten Formen von Organisation, Werten und Verhaltensnormen in Gesellschaften zugrunde? Wie lassen sich Austauschprozesse symbolisch geprägter Praktiken mit der physischen Welt beschreiben?

Um diese Fragen zu beantworten hat Foucault im Laufe seiner Forschungen ein ganzes Arsenal von Begriffen entwickelt, die Analyse und Beschreibung der untersuchten Phänomene erleichtern sollen. Zu den besonders nützlichen gehören im Zusammenhang mit Bitomskys filmischen Strategien die Konzepte der *Aussage*, des *Diskurses* sowie des *Dispositivs*. Sie alle sind unauflösbar mit der physischen Artefakte-Welt verwoben, die sie organisieren, genauso wie sie von ihr organisiert werden.²⁴ In Foucaults Vokabular ist eine *Aussage* eine Menge von Zeichen, aber

„[...] keine Einheit derselben Art wie der Satz, die Proposition oder der Sprechakt; sie gehorcht nicht den gleichen Kriterien; aber sie ist ebenfalls keine Einheit, wie ein materieller Gegenstand es sein könnte, der seine Grenzen und seine Unabhängigkeit besitzt.“²⁵

In dieser vagen Negativdefinition zeigt sich die Schwierigkeit etwas zu beschreiben, das nicht ident ist mit Satz, Proposition oder Sprechakt, aber – mal mehr, mal weniger – Aspekte aller drei Formen einschließt.²⁶ Die *Aussage* bezieht sich auf den Satz, wobei ihre „Seinsweise“²⁷ zwischen reiner Sprachlichkeit und Materialität liegt.²⁸ Mit der Proposition korrespondiert sie als Äußerung mit Wahrheitsanspruch, weicht aber von ihr ab, wenn sie nicht deklarativ-logisch sondern implizit-performativ etwas über die Wirklichkeit sagt.²⁹ Über eben diese Performativität und Rückbezüglichkeit definiert sich schließlich ihre Affinität zum Sprechakt.³⁰

²⁴ Die Begriffe „Aussage“, „Diskurs“, „Dispositiv“ sowie Abwandlungen in Adjektivformen und andere Wortarten werden hier – als von Foucault geprägte konzeptuelle Idiome – von nun an kursiv geführt. Vgl. Foucault, M. (1998). *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer. oder Foucault. *Archäologie des Wissens*.

²⁵ Foucault. *Archäologie des Wissens*, S. 126.

²⁶ Vgl. ebd., S. 122.

²⁷ Ebd., S. 126.

²⁸ Vgl. ebd., S. 126.

²⁹ Vgl. ebd., S. 118ff.

³⁰ Vgl. ebd., S. 120 ff.

Der *Diskurs* wird von Foucault als Summe zusammenwirkender Aussagen definiert,³¹ weswegen die beiden sich bis auf ihre Größenordnung, in ihrer Funktionsweise weitgehend ähnlich sind. „[...]Als grundlegender Baustein des *Diskurses* [...]“³² trägt eine *Aussage* im Akt ihres Auftretens zu dessen Konstitution, sowie dessen Veränderung bei.³³ Gleichzeitig kann eine *Aussage* nur innerhalb jener individuell ausgeprägten Regeln und Ausschlussmechanismen erscheinen,³⁴ die einen *Diskurs* kennzeichnen.³⁵

Mit dem Konzept des *Dispositivs* erweitert Foucault in Folgearbeiten den Funktionsradius seiner begrifflichen Werkzeuge.³⁶ In *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* definiert Foucault das *Dispositiv* als

„[...] ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst.“³⁷

Das *Dispositiv*-Konzept schließt nun neben *Diskursivem* auch *Nicht-diskursives*, wie die physische Realität „architektonische[r] Einrichtungen“³⁸ ein, genauso wie die in „Institutionen“³⁹ herrschenden sozialen Praktiken, Verhaltensregeln, normierten Abläufe und Ziele miteinbezogen werden.⁴⁰ Die in der Produktion und Reproduktion von Diskursen und Dispositiven involvierten Machtverhältnisse geben in der folgenden Schaffensperiode Foucaults die Forschungsperspektive vor.⁴¹

³¹ Foucault. *Archäologie des Wissens.*, 170.

³² Mills, S. (2007). *Der Diskurs*. Tübingen: A. Francke., S. 64.

³³ Ebd., S. 64ff.

³⁴ Ebd., S. 64ff.

³⁵ Vgl. Foucault. *Die Ordnung des Diskurses.*, S.11.

³⁶ Die Verschiebung des Forschungsinteresses in *Dispositive der Macht* auf Aspekte der Macht geht auch mit der Erweiterung des Konzepts der *Archäologie* durch die *Genealogie* einher. Obwohl sich die erläuterten Begriffe *Aussage*, *Diskurs* und *Dispositiv* auf beide Phasen beziehen, werde ich hier weiterhin verallgemeinernd von *Archäologie* sprechen. Der Übergang von *Archäologie* zu *Genealogie* muss nicht als Bruch, sondern kann auch als Erweiterung verstanden werden. Vgl. Olssen, M. (1999). *Michel Foucault. Materialism and Education*. Westport: Bergin & Garvey., S.39, S.49, S.43.

³⁷ Foucault, M. (2000). *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve., S. 119f.

³⁸ Ebd., S. 119f.

³⁹ Ebd., S. 119f.

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 119f.

⁴¹ Ruoff, M. (2007). *Foucault-Lexikon: Entwicklung - Kernbegriffe - Zusammenhänge*. Paderborn: Fink., S. 37.

Wie ließe sich nun der Begriff jener Materialität fassen, dem Foucault in seiner Untersuchung von *Aussagen, Diskursen* oder *Dispositiven* auf der Spur ist? Als rein physische Beschaffenheit von technischen Medien, Werkzeugen oder Gebäuden, wie er in der Stadtsoziologie von Simmel oder gar im Technikdeterminismus von Kittler gebraucht wird kann er hier nicht verstanden werden. Stattdessen lässt sich Materialität als – mal mehr, mal weniger – abstrakte Kategorie denken. Als *Form*, als *Beschaffenheit* der Wissens- und Wirklichkeitsproduktion tritt sie in der Foucault'schen Archäologie in Erscheinung. So handelt etwa die archäologische Analyse der Humanwissenschaften in *Die Ordnung der Dinge* nicht von den Innovationsschritten in der Entwicklung von Psychologie, Philosophie oder Soziologie, sondern von den Bedingungen der Herausbildung des Erkenntnisobjekts Mensch.⁴² Sie beschreibt die Regelmäßigkeit des vom 19. Jahrhundert an gewachsenen Gewebes von Diskursen „der Mathematik, der Physik, den Wissenschaften der Sprache, der Biologie, der Ökonomie und der philosophischen Reflexion“, die sich nur im Zusammenhang mit dem veränderten Bezug ihrer Zeichen zur bezeichneten Dingwelt etablieren konnte.⁴³

Ogleich Foucaults Philosophie keineswegs ohne das Erbe des historischen Materialismus denkbar wäre,⁴⁴ steht Walter Benjamins Auffassung von Kultur und Geschichte klassisch marxistischen Paradigmen deutlich näher. Während bei Foucault Kategorien wie Subjekt, Gesellschaft oder Basis und Überbau keine Rolle mehr spielen, oder als *diskursiv* konstruierte Einheiten aufgelöst werden, bleiben diese Kategorien des marxistischen Materialismus ein Bezugspunkt für Benjamin. Als Beispiel soll hier dessen Passagenwerk herangezogen werden, welches Foucaults ersten archäologischen Untersuchungen etwa vier Jahrzehnte vorausgeht. Diese Arbeit sollte „[...]ichts Geringeres als eine materiale [!] Geschichtsphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts[...]"⁴⁵ werden, betont der Herausgeber der gesammelten Schriften Benjamins. Die Zusammenstellung aus Manuskripten, Gedankensplittern und gesammelten Zitaten von epischem Ausmaß wurde nie fertig gestellt, gewährt aber Einblicke in Benjamins Vorhaben, ein Bild

⁴² Foucault. *Archäologie des Wissens.*, S. 31.

⁴³ Vgl. ebd., S. 32.

⁴⁴ „Although Foucault rejects Marxism as a specific theory of the mode of production, as a critique of political economy, or as a dialectical method, he advances a critical view of domination which, like historical materialism, takes all social practices as transitory and all intellectual formations as indissociably connected with power and social relations“ Poster nach Olssen. *Michel Foucault.*, S. 53.

⁴⁵ Tiedemann, R. (1991). Einleitung des Herausgebers. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 9–44., S.11.

des „kollektiven Imaginären“⁴⁶ des 19. Jahrhunderts erscheinen zu lassen, wie es sich in die Gebäude, Technologien, Waren und sozialen Phänomenen der Blütezeit der Pariser Einkaufspassagen eingeschrieben hat. Mit den so versammelten Teilansichten einer materiellen Wirklichkeit verfolgte Benjamin nicht bloß eine positive Rekonstruktion des historischen Paris, sondern die analytische Konstruktion eines Überbaus, wie er sich in den materiellen Praktiken einer Ära als Spur abgedrückt hat.⁴⁷ Aus dieser Methodik erklärt Ebeling auch Benjamins archäologischen Anspruch:

„Das archäologische Bild wird bereits zur epistemischen Anordnung, wenn Benjamin bei Baudelaire von einer »Hohlform« berichtet, »die für ein Wissen bereitgestellt ist, das nicht das seine war.« In derselben Weise wie das Wissen bei Baudelaire werden auch die Passagen als Fossil zu einer »Hohlform, aus der das Bild der ›Moderne‹ gegossen wurde.«⁴⁸

Unter Benjamins Blick werden Artefakte bereits zum Zeitpunkt ihres Entstehens zu *Fossilien* und *Ruinen*. So zeugen nicht nur anachronistische Gebäude oder überholte Technologien vom Einst ihrer Aktualität, gerade jenen Artefakten, die das Neue und den Fortschritt versprechen, ist ihre Obsoleszenz bereits immanent.⁴⁹

Die kapitalistischen Utopieversprechen, wie sie den Pariser Weltausstellungen, den Haussman'schen Boulevards, der Mode, Panoramen, den heimischen Interieurs oder den Einkaufspassagen des 19. Jahrhunderts angelegt sind, schaffen nur mehr vom Gleichen,⁵⁰ anstatt die notorisch produzierten *Wunschbilder* von

⁴⁶ Reitz, T. (2011). Utopie, Spiel, Menschenmaschine. Charles Fourier und die Avantgarden. *Kunst, Spektakel und Revolution*. 2011. Zugriff am 06.12.2014 unter <http://spektakel.blogspot.de/broschur/broschur-2/tilman-reitz-utopie-spiel-menschenmaschine/>.

⁴⁷ Vgl. Benjamins Sicht auf das Basis-Überbau-Schema. „[W]enn der Unterbau gewissermaßen im Denk- und Erfahrungsmaterial den Überbau bestimmt, diese Bestimmung aber nicht die des einfachen Abspiegelns ist, wie ist sie dann [...] zu charakterisieren? Als deren Ausdruck.“ Vgl. Benjamin, W. (1991). Aufzeichnungen und Materialien. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 79–990., S. 495.

⁴⁸ Benjamin nach Ebeling und Ebeling, K. (2004). Pompeji revisited, 1924. Führungen durch Walter Benjamins Archäologie der Moderne. In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. (S. 159–184). Frankfurt am Main: Fischer., S.173.

⁴⁹ Vgl. Tiedemann. (1991). Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S.1011.

⁵⁰ Vgl. Benjamin, W. (1991). Exposéés. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 45–78., S. 46.

Gerechtigkeit in Gesellschaftsordnung und Produktionsverhältnissen auch real einzulösen.⁵¹

Die Materialität dieser Ausdrucksformen durchdringt Benjamin in der Gestalt von wissenschaftlichen Studien, Zeitzugeberichten, Reiseführern, Ausstellungskatalogen, Unterhaltungsliteratur, Dramatik, photographischem Archivmaterial oder auch Werbematerial dieser Zeit, aus denen er Rückschlüsse auf die Beschaffenheit der darin bezeugten Elemente materieller Kultur ziehen kann. Wohlgermerkt beschränkt er sich dabei nicht auf eine rein inhaltliche Analyse. Es geht auch um die Materialität der Zeugnisse selbst, die Geisteshaltung, die Vorstellungswelt, oder die verinnerlichten Diskurse, welche sich in den erhaltenen Texten abbilden. So liest Benjamin in Baudelaires Darstellung seiner urbanen Lebenswelt (im Gedichtband *Les Fleurs du mal*) die individuelle Entfremdung von warenförmigen Lebenszusammenhängen; mit der Wiederbelebung der ausgehöhlten Allegorik des Barock brachte Baudelaire seine ebenso entleerte Sinn-Erfahrung zum Ausdruck.⁵² Buck-Morss fasste Benjamins Lesart der Poesie Baudelaires folgendermaßen zusammen: Sie „sprengte [...] die harmonisierenden Ansprüche jener mythischen Phantasmagorien, die gerade dabei waren sich an den Waren anzulagern.“⁵³

Die von Ebeling postulierte archäologische Erforschung der „technische[n] und apparative[n] Verfasstheit“ des Wissens, erscheint bei Benjamin noch deutlicher von psychoanalytischen Modellen von Freud und Jung geprägt, als dies etwa bei Foucault der Fall ist. Im Passagenwerk finden sich Gedanken „zur Psychologie des Flaneurs“⁵⁴, Benjamins Prototyp des entfremdeten Großstädtlers,⁵⁵ zur Psychologie des Spielers⁵⁶, oder zu jener Fouriers.⁵⁷ Das psychologische Modell des Individuums wird auf das Kollektiv übertragen,⁵⁸ etwa auf das Denken

⁵¹ Vgl. Benjamin, W. (1991). Erste Notizen: Pariser Passagen I. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 991–1040., S. 1011.

⁵² Vgl. Buck-Morss, S. (1989). *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT-Press., S. 182.

⁵³ Frei übersetzt nach Buck-Morss. *The Dialectics of Seeing*, S. 182. „Baudelaire's poetry ripped apart the harmonizing pretensions of the mythic phantasmagoria that was just then congealing around the commodities“.

⁵⁴ Benjamin. *Aufzeichnungen und Materialien*, S. 550.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 54.

⁵⁶ Bezug auf Überlegungen von „Simmel zur Psychologie des Spielers“ vgl. ebd., S. 636.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 778.

⁵⁸ Vgl. Tiedemann. *Einleitung des Herausgebers*, S. 17.

unterschiedlicher Klassen⁵⁹, während Foucault sich gegen jedwede Psychologisierung verwehrt;⁶⁰ das Unbewusste erscheint bei ihm im unübersichtlichen Spiel der Diskurse externalisiert.

Der gerne im Zusammenhang mit kulturwissenschaftlicher Archäologie herbeizitierte Aby Warburg nahm wie sein Zeitgenosse Benjamin (den er aber nie getroffen hat) durchaus Anleihen bei der Psychologie. Sein letztes und prominentestes Projekt, in dem viele seiner vorangehenden Arbeiten mündeten,⁶¹ ist der Bilderatlas *Mnemosyne*. Der Projekttitel verweist auf die gleichnamige griechische Titanin der Gedächtniskunst und damit auf Warburgs „Theorie eines kulturellen Gedächtnis“⁶², die dem Bilderatlas zugrunde lag. Warburg wollte darin die Repertoires des gestischen Ausdrucks in den Bildern und Symbolen unterschiedlicher Epochen, sowie deren Tradierung und Adaption im Rückgriff auf antike Vorbilder sichtbar machen.⁶³ Die generationen-überspannende Zeichenüberlieferung ist einerseits Folge sozialer Vermittlung – in Analogie zu Halbwachs' kollektivem Bewusstsein. Gleichermaßen lässt sie sich aber auf Mechanismen der Vererbung von bestimmten Urbildern – ähnlich den Jungschen Archetypen – zurückführen.⁶⁴ In der Aushandlung vermittelter Bilder mit den Erfahrungen der unmittelbaren eigenen Lebenswelt, entstehen in jedem sozialhistorischen Setting andere Stile und Motivvorräte, deren Verhältnis zueinander sich nicht auf lineare und kontinuierliche Entwicklungslinien reduzieren lässt.⁶⁵

Um derartige Bezüge zwischen den Epochen und Kulturräumen aufzuzeigen, berücksichtigte die *Mnemosyne*-Sammlung nicht ausschließlich Malereien und Zeichnungen wie dies vorinstitutionelle Kunstgeschichtsschreibungen vor dem 20. Jahrhundert getan hätten. Das zugrundeliegende Quellenmaterial umfasste „[...] Photographien von Werken der Hoch- wie der Gebrauchskunst, aber auch von

⁵⁹ Vgl. Benjamin. *Aufzeichnungen und Materialien.*, S. 803.

⁶⁰ Vgl. Foucault, M. (2004). Michel Foucault erklärt sein jüngstes Buch. (Archäologie des Wissens) (1969) In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten.* (S. 50–62). Frankfurt am Main: Fischer., S. 51.

⁶¹ Vgl. Rösch, P. (2010). *Aby Warburg.* Paderborn: Willhelm Fink., S. 95.

⁶² Ebd., S. 104.

⁶³ Gombrich, E. H. (2006). *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie.* Hamburg: Philo & Philo Fine Arts., S. 358f.

⁶⁴ Vgl. Rösch. *Aby Warburg.*, S. 31f.

⁶⁵ Vgl. Weigel, S. (2004). Zu Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*. S. (2004). In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten.* (S. 185–210). Frankfurt am Main: Fischer., S. 198.

Münzen, Briefmarken, Zeitungsausschnitten“⁶⁶ und „Reklamebildern“⁶⁷. Warburg erschloss damit erstmals neue Felder kultureller Produktion, in denen sich implizite Wissensformen ablagerten.

Wie die archäologischen Texte von Benjamin, Foucault und vielen anderen ArchäologInnen, profilieren sich auch Warburgs kulturarchäologische Vorhaben nicht unwesentlich durch ihre archäologisierende Rhetorik. So wird etwa der Begriff des „Leitfossil[s]“⁶⁸ aus der Geologie übernommen, um „[...]die unterschiedlichen Entwicklungsstadien eines Symbols in aufeinanderfolgenden Geschichtsperioden frei[zu]legen[...]“^{69.70} Warburgs Leitfossil ist exemplarisch für die rhetorische Strategie der KulturarchäologInnen, die als Versuch der Aufwertung der eigenen Epistemologie gegenüber der objektivierenden Empirie herkömmlicher Archäologie erscheinen. So lässt sich in Foucaults Rede von der „schweren und bedrohlichen Materialität“⁷¹ und „Härte“⁷² des *Diskurses* das Bestreben einer „Abgrenzung“⁷³ „eines eigenständigen Wirklichkeitsbereichs“⁷⁴ lesen, argumentiert Dominik Schrage. Er verweist auf die Ähnlichkeit zum Vorgehen von Durkheim, der „die Analogiebildung seines Gegenstandes mit der Materialität der Dinge [nutzt...] um der Wissenschaft Soziologie ihr eigenes Gegenstandsfeld zu erschließen“⁷⁵.

Gleichzeitig zeugt die Rede von *Schichten*, *Grabung* oder *Beschreibung* vom Ringen um die begriffliche Fixierung eines Gegenentwurfs zu dominanten Geschichtsmodellen – etwa zur Ideengeschichte (Foucault), zu Historismen (Benjamin) oder zur Stilgeschichte (Warburg). Erkenntnisbedingungen und Methodik der herkömmlichen Archäologie bilden den konkreten oder sinnbildlichen Orientierungspunkt für das eigene Vorhaben, wie im Folgenden dargelegt wird.

⁶⁶ Rösch. *Aby Warburg*, S. 96.

⁶⁷ Vgl. Gombrich. *Aby Warburg*, S. 403.

⁶⁸ Warburg zitiert nach Gombrich. *Aby Warburg*, S. 349.

⁶⁹ Gombrich. *Aby Warburg*, S. 349.

⁷⁰ Vgl. Gombrich. *Aby Warburg*, S. 349.

⁷¹ Foucault zitiert nach Schrage, D. (2004). Kultur als Materialität oder Material. Diskurstheorie oder Diskursanalyse?. In Rehberg, K.S. (Hg.) *Soziale Ungleichheit – Kulturelle Unterschiede. Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München*. Frankfurt am Main: Campus., S. 1809.

⁷² Foucault zitiert nach ebd., S. 1809.

⁷³ Ebd., S. 1812.

⁷⁴ Ebd., S. 1810.

⁷⁵ Foucault zitiert nach Schrage. Kultur als Materialität oder Material., S. 1809.

2.2.2 Neuordnung und Montage

Die Archäologie ist „[...] nicht mehr und nicht weniger als eine erneute Schreibung [...]“. Es ist die systematische Beschreibung des Diskurses als Objekt⁷⁶, erläutert Foucault seine individuelle Verwertung des Archäologie-Begriffs. Damit rückt er seine Geschichtsschreibung in gewisser Hinsicht in die Nähe der Methodik herkömmlicher Archäologie – eine Annäherung, die in Detlef Rößlers Aufsatz zu diesem Thema besonders transparent aufgeschlüsselt wird. Obgleich Foucaults Archäologie, nach eigenen Angaben, nicht direkt vom institutionellen Namensvettern, sondern von Kants Projekt „[...]einer philosophirenden [sic!] Geschichte der Philosophie“^{77 78} inspiriert sein soll, stößt man in Foucaults erkenntnistheoretischen Ausführungen doch auf zahlreiche Parallelen zu Ersterem: So hebt Rößler als Pendant zu Foucaults archäologischer Beschreibung die „besondere Kultur des *Beschreibens*“⁷⁹ hervor, welche die herkömmliche Archäologie sich zum Prinzip gemacht hat.⁸⁰ Die damit einhergehende Praxis der ausführlichen „Dokumentation“⁸¹, steht vor der Eingliederung in eine historische Erzählung, was sich auch in Foucaults Archäologiebegriff widerspiegelt.⁸² Rößler spricht ihr auch eine „größere Chance eines vorurteilslosen Blickes“⁸³ zu: „Der Ausgräber weiß in der Regel nicht, was er zutage fördern wird.“⁸⁴

Die Archäologie „[...] wendet sich an den Diskurs in seinem eigenen *Volumen* als *Monument*“⁸⁵, erläutert Foucault weiter. Damit propagiert Foucault einerseits (die seiner Ansicht nach bereits zu seiner Zeit stattfindenden)⁸⁶ Entwicklungen hin zu einer Geschichtsschreibung, die im

„[...] Dokument [...] nicht mehr jene untätige Materie [sieht], durch die hindurch sie das zu rekonstruieren versucht, was die Menschen gesagt oder getan haben, was

⁷⁶ Foucault. *Archäologie des Wissens*, S. 199f.

⁷⁷ Kant, I. (2004). Von einer philosophirenden Geschichte der Philosophie (1793). In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. (S. 33–35). Frankfurt am Main: Fischer., S. 33.

⁷⁸ Vgl. Rößler, D. (2004). Foucault und die Archäologen. In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. (S. 118–136). Frankfurt am Main: Fischer., S. 119.

⁷⁹ Ebd., S. 129.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 129f.

⁸¹ Ebd., S. 131.

⁸² Vgl. ebd., S. 128.

⁸³ Rößler. Foucault und die Archäologen., S. 128.

⁸⁴ Ebd., S.128.

⁸⁵ Foucault. *Archäologie des Wissens*, S. 198.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 14.

Vergangenheit ist und wovon nur die Spur verbleibt: sie [die Archäologie] sucht nach der Bestimmung von Einheiten, Mengen, Serien, Beziehungen in dem dokumentarischen Gewebe selbst.“⁸⁷

In der skizzierten Geschichtsschreibung geht es somit primär nicht um Authentizität und Wahrheitsgehalt der erhaltenen Menge an Dokumenten. Stattdessen sollen die Regeln der Bildung der darin auffindbaren *Aussagen*, sowie deren Beziehungen untereinander aufgespürt werden.

Dabei will sich Foucault von der seiner Archäologie scheinbar verwandten Ideengeschichte abgrenzen, die in Denkmustern wie „Genese, Kontinuität, Totalisierung“⁸⁸ operiert.⁸⁹ Dem archäologischen Prinzip nach geht es vielmehr darum, Brüche aufzudecken, Offenheit der Schließung vorzuziehen. Die Betonung der historischen Diskontinuitäten folgt aus Foucaults Behandlung von *diskursiven* Praktiken als irreduzible und singuläre Phänomene, deren Unterschiede es „ernst zu nehmen“⁹⁰ gilt. Die Archäologie will diese Unterschiede ihrer Eigenart nach erfassen und „*unterscheiden*“^{91,92} Die Beschreibung unterschiedlicher „Transformationstypen“⁹³ wird der Feststellung unbestimmter „*Veränderung*“⁹⁴ entgegengesetzt.⁹⁵

Ähnliches gilt für den Umgang mit Widersprüchen in den *Diskursen* eines historischen Zeitraums. Als Beispiel führt Foucault Carl von Linnés Auffassung von der Konstanz der Arten an, die Buffons evolutionstheoretischer Überzeugung unvereinbar gegenübersteht.⁹⁶ Der Widerspruch ihrer Behauptungen darf, Foucault zufolge, nicht aufgelöst oder auf eine zugrundeliegende Einheit zurückgeführt werden, wie es der Logik der Ideengeschichte entsprechen würde.⁹⁷ Stattdessen versucht „[d]ie Archäologie [...] zu zeigen, wie die beiden Standpunkte [...] ihren gemeinsamen Platz in einer gewissen Beschreibung der Arten und der Gattungen haben.“⁹⁸ Dazu werden unterschiedliche Untersuchungskategorien, wie

⁸⁷ Foucault. *Archäologie des Wissens.*, S. 14.

⁸⁸ Ebd., S. 197.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 197.

⁹⁰ Ebd., S. 242.

⁹¹ Ebd., S. 243.

⁹² Vgl. ebd., S. 243.

⁹³ Ebd., S. 245.

⁹⁴ Ebd., S. 245.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 245.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 216f.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 216f.

⁹⁸ Ebd., S. 217.

„Typen“⁹⁹, „Ebenen“¹⁰⁰ und „Funktionen“¹⁰¹ des Widerspruchs definiert, die im archäologischen Bericht den Charakter des *diskursiven* Widerspruchs bestimmen helfen sollen.¹⁰²

Nachdem Foucault die wirklichkeitsproduzierenden Humanwissenschaften und etablierten Methoden und Erklärungsmodellen der Geschichte des Denkens in Frage stellt,¹⁰³ sowie generell alle Verbindungen zwischen Gegenständen und ihren Darstellungen als Konstruktionen betrachtet, bleibt ihm nicht anderes übrig als in einem Modus der beharrlichen Subversion etablierter Sprech- und Denkweisen und Repräsentationstechniken zu operieren. In der *Archäologie des Wissens* spricht er konventionellen Begriffen und den damit bezeichneten Konzepten, wie „Epoche“¹⁰⁴, „Mentalität“¹⁰⁵, „Einfluss“¹⁰⁶ oder „Tradition“¹⁰⁷ sein Misstrauen aus. Im Rahmen der Analyse eines Gemäldes des Barockmalers Velázquez verwirft Foucault die „schwimmenden Bezeichnungen »der Maler«, »die Gestalten«, »die Modelle«, »die Betrachter«, »die Bilder«“¹⁰⁸ und setzt stattdessen auf seitenlange Beschreibung und Analyse des Verhältnisses von Repräsentation, Repräsentiertem und BetrachterIn. Nur im Gebrauch einer „stets peinlich genauen und wiederholenden, weil zu breiten Sprache“¹⁰⁹ lässt sich „die Beziehung der Sprache und des Sichtbaren offenhalten“¹¹⁰ kommentiert Foucault seine Vorgehensweise. Neben der Öffnung *diskursiver* Blackboxes durch Be- und Umschreibung will der Kulturarchäologe das Vokabular der Geschichtsschreibung neu erfinden. Aus eben diesem Grund, um bisher unbenannte Ausschnitte der Wirklichkeit abzustecken, legt Foucault auch viele Begriffe wie *Aussagefeld*, *Diskurs* oder *Dispositiv* neu an.

⁹⁹ Foucault. *Archäologie des Wissens.*, S. 218.

¹⁰⁰ Ebd., S. 218.

¹⁰¹ Ebd., S. 218.

¹⁰² Ebd., S. 218f.

¹⁰³ Vgl. Foucault, M. (2012). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. und Hayden Whites Zusammenfassung von Foucaults Kritik an vergleichenden, typologischen, Zeitgeist-bezogenen und kausalen Erklärungsstrategien.

Vgl. White, H. (1973). Foucault Decoded. Notes From the Underground. *History and Theory*, Vol. 12, Nr. 1, S. 23-54. Zugriff am 07.06.2013 aus Jstor unter <http://www.jstor.org/stable/2504692>. S. 31

¹⁰⁴ Foucault, *Archäologie des Wissens.*, S. 251.

¹⁰⁵ Ebd., S. 34.

¹⁰⁶ Ebd., S. 33.

¹⁰⁷ Ebd., S. 33.

¹⁰⁸ Foucault. *Die Ordnung der Dinge.*, S. 37.

¹⁰⁹ Ebd., S. 38.

¹¹⁰ Ebd., S. 38.

Der Spezialist für narrative Strategien der Historiographie, Hayden White, beschreibt Foucaults Poetik der Geschichtsschreibung daher auch als „verfremdend“¹¹¹. Sie „verfremdet jene Phänomene des Menschen, der Gesellschaft, und der Kultur, die ein Jahrhundert der Forschung, Interpretation und konzeptueller Überdeterminierung allzu transparent erscheinen hat lassen“¹¹². Dementsprechend findet man in Foucaults Arbeiten auch kaum neue historische Fakten vor.¹¹³ Stattdessen werden bereits bekannte Diskurse sowie ihre materiellen Erscheinungsformen angeordnet, in neue Beziehungen zueinander gesetzt.

Dabei handelt es sich um eine Art des Vergleichens. „Der archäologische Vergleich“¹¹⁴ basiert zwar wie jeder Vergleich auf dem Prinzip von Analogie und Unterschied, zielt aber nicht auf die Auflösung vorgefundener Widersprüche unter der Anwendung dieses Prinzips ab. Foucault zufolge hat er „keine vereinheitlichende, sondern eine vervielfachende Wirkung.“¹¹⁵ Gemeint ist damit die Erhaltung der Individualität und Inkomparabilität der diskursiven Formationen während des Vergleichs ihrer Konstruktionsregeln, ihrer Funktionen, ihrer Mechanismen des Ein- und Ausschlusses oder ihrer nicht-*diskursiven* Artikulationsformen.¹¹⁶

Wie Foucault behauptet Benjamin Positives als Ausgangsmaterial seiner Geschichtsphilosophie. Vom Material der Geschichte will er nicht bloß berichten, sondern dieses gar mitliefern: „Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde keine geistvollen Formulierungen mir aneignen, nichts Wertvolles entwenden. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht beschreiben sondern vorzeigen“¹¹⁷, schreibt er im Passagenwerk. Es ist davon auszugehen, dass Benjamin mit „Abfall“ und „Lumpen“ jene in der Geschichtsschreibung seiner Zeit stiefmütterlich behandelten Phänomene wie Prostitution, Schaufensterdekoration, oder heimische Interieurs genauso wie jene verstreuten Quellen (z.B. Theaterstücke, Briefe, Festschriften) meint, die davon künden. Historische Realität ist hier genauso wenig

¹¹¹ Foucault. *Die Ordnung der Dinge.*, S. 50.

¹¹² „Foucault seeks to »defamiliarize« the phenomena of man, society, and culture which have been rendered all too transparent by a century of study, interpretation, and conceptual over-determination.“ Frei übersetzt nach White, *Foucault Decoded*, S.50.

¹¹³ White macht diese Feststellung in Bezug auf Wahnsinn und Gesellschaft. Ebd., S. 42.

¹¹⁴ Foucault. *Archäologie des Wissens.*, S. 228.

¹¹⁵ Ebd., S. 228.

¹¹⁶ Vgl. Foucault. *Archäologie des Wissens.*, S. 228ff.

¹¹⁷ Benjamin. *Erste Notizen: Pariser Passagen I.*, S. 1030.

wie in der Foucault'schen Archäologie rekonstruierbar.¹¹⁸ Im Gegenteil, Benjamin zufolge liegt „[d]er materialistischen Geschichtsschreibung [...] ihrerseits ein konstruktives Prinzip zugrunde.“¹¹⁹ Dabei muss gerade der materialistische Historiker auf das schriftliche Dokument zurückgreifen, und zwar mit den Mitteln der Montage: Es gilt „das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen“¹²⁰, schreibt Benjamin in seinen erkenntnistheoretischen Vorüberlegungen zum Passagenwerk. Die Montage sollte verhindern, dass konkrete Phänomene und Materialien hinter der übergeordneten Logik einer historischen Erzählung verschwinden.¹²¹ Das Verhältnis von Ähnlichkeiten und Differenzen der montierten Zitate erhält die dialektische Spannung von Besonderem und Allgemeinem.

Im Prinzip des Zitats und seiner Neueinordnung nimmt die materialistische Idee der Einheit von Theorie und Praxis bei Benjamin ihre Form an. Beim Zitieren lässt es sich nicht verhindern, dass eine Aussage von ihrem Kontext getrennt wird, räumt Benjamin ein.¹²² Eben diese Herauslösung des Zitats bewertet der Kulturwissenschaftler aber nicht als unliebsamen Nebeneffekt, sondern als intendiertes Ziel. Darin zeigt sich die politische Praxis der Benjamin'schen Geschichtsschreibung, die den historischen Moment „aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen“¹²³ sucht. Im Kern geht es bei dieser Art der Ausgrabung von Vergangenheit darum, diese in Bezug zur Gegenwart zu setzen. Im Unrecht und den Irrwegen der Geschichte sollen die LeserInnen Aspekte ihrer eigenen Lebenssituation wiedererkennen und Schlüsse zu ihrer Veränderung ziehen können.¹²⁴ Benjamins Vorstellung vom Zitieren entspricht daher auch nicht den geisteswissenschaftlichen Verweiskonventionen. Nicht nur eine diskursive Aussage über Vergangenes kann zitiert werden, sondern ebenso das Geschehene selbst.¹²⁵ Besonders deutlich macht Benjamin seinen lockeren Umgang mit dem

¹¹⁸ Vgl. Benjamin. Erste Notizen: Pariser Passagen I., S. 586f.

¹¹⁹ Benjamin, W. (2007). Über den Begriff der Geschichte. In A. Honold (Hg.), *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa* (S. 129–140). Frankfurt: Suhrkamp., S. 138.

¹²⁰ Benjamin. Aufzeichnungen und Materialien., S. 575.

¹²¹ Tiedemann. Einleitung des Herausgebers., S. 11.

¹²² Benjamin. Aufzeichnungen und Materialien., S. 595.

¹²³ Benjamin. Über den Begriff der Geschichte., S. 138.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 138f.

¹²⁵ Vgl. Voigts, M. Zitat. In M. Opitz & E. Wizisla. (Hg.), *Benjamins Begriffe. II. Band.* (S. 826–850). Frankfurt am Main: Suhrkamp., S. 843.

Zitat-Begriff in seinem Beispiel von Robespierre, der „das alte Rom genau sowie die Mode eine vergangene Tracht zitiert[e]“¹²⁶.

Wesentlich für die in seiner geschichtsphilosophischen Abhandlung gesuchten Form der historischen Schreibung ist nicht bloß das Zitat, sondern die Poetik seiner Rekontextualisierung. Die meisten Schriften Benjamins weichen von konventionelleren Schreibweisen der wissenschaftlichen Philosophie ab. Denkbild, Städtebild, Aphorismus, Kritik oder Tableau zählen darunter zu den wichtigsten Textsorten. Vermittels Metaphern, Allegorien und Denkfiguren stellt Benjamin Beziehungen zwischen den Dingen her – Assoziationen, die er als „unsinnliche Ähnlichkeiten“¹²⁷ beschreibt. Die Sprache tritt hier nicht bloß in logisch-argumentativer Funktion, sondern als poetisches Werkzeug auf. Erst im Medium der Sprache werden die *unsinnlichen Ähnlichkeiten* toter Geschichte erfahrbar.¹²⁸

Demgemäß bezeichnet Sigrid Weigel Benjamins Art zu Schreiben auch als „Ein Drittes zwischen Philosophie und Literatur“¹²⁹. Sven Kramer sieht die essayistische Arbeitsweise des materialistischen Denkers gar an der Schwelle von Wissenschaft und Kunst,¹³⁰ und Tiedemann weist auf dessen Affinität zum surrealistischen Denken hin.¹³¹ Benjamin selbst lässt ein ähnliches Naheverhältnis zur Kunst erahnen, wenn er es sowohl als Ziel des historischen Materialismus, als auch der Kunst beschreibt „gegen den Strich [zu] bürsten“¹³² – und zwar den Strich der Geschichte im Fall des Materialismus, den der Natur im Bereich der Kunst.¹³³

Mit Benjamins Sprachkunst fällt die Tendenz zur offenen Form vieler seiner Schriften zusammen. Das Genre der Denkbilder oder aber die zahlreichen Denkfiguren in anderen Texten – mit dem *Engel der Geschichte* als prominentem Vertreter¹³⁴ – haben immer wieder neue Interpretationen provoziert. Benjamins Schriften sind in Bewegung. All die Ähnlichkeiten, die darin in Gestalt von Analogien, Vergleichen, Sinnbildern und Montagen von Zitaten erscheinen, sind nicht ohne Verluste semiotisch in eine Bedeutung auflösbar. Das Zwischen der

¹²⁶ Benjamin. Über den Begriff der Geschichte., S. 137.

¹²⁷ Tiedemann. Einleitung des Herausgebers., S. 18f.

¹²⁸ Ebd., S. 18f.

¹²⁹ Weigel, S. (1997). *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main: Fischer., S. 14.

¹³⁰ Kramer, S. (2003). *Walter Benjamin. Zur Einführung*. Hamburg: Junius., S. 69.

¹³¹ Tiedemann. Einleitung des Herausgebers., S. 19.

¹³² Benjamin. Über den Begriff der Geschichte., S. 132.

¹³³ Vgl. Benjamin. Über den Begriff der Geschichte., S. 132 und Benjamin. Erste Notizen: Pariser Passagen I., S. 1011.

¹³⁴ Vgl. Benjamin. Über den Begriff der Geschichte., S. 133.

spannungsreichen Konstellationen, die die Texte herstellen, ist der Ort, der ihr Erkenntnispotenzial birgt.¹³⁵

Mit Benjamins Versuchen konventionelle Poetiken der Geschichtsschreibung zu überwinden korrespondieren die normbrechenden Darstellungsstrategien in Warburgs Bilderatlas. Montage tritt im Bilderatlas gar als Grundprinzip der Wissensproduktion auf. Ebenso wenig wie Benjamin hat Warburg seine Materialien in eine allgemeine Theorie oder endgültige Formel überführt. Weder Passagenprojekt noch *Mnemosyne* hinterlassen ein konsistentes Theoriegebäude. Stattdessen sind es unabgeschlossene Werke, Sammlungen von Materialien und eigenen Überlegungen, die im Fall von Warburg sogar zur Methode aufgewertet wurde.

Der Bilderatlas war nichts anderes als eine Zusammenstellung der von Warburg untersuchten Bildmaterialien unterschiedlichster Art und Herkunft, welche auf schwarzen Tafeln neben- und übereinander angeordnet wurden.¹³⁶ Die Bildertafeln kamen nicht nur in der Darstellung oder Vermittlung der Forschungsergebnisse, sondern auch in der Theoriebildung zum Einsatz.¹³⁷ Einzelne Bildträger konnten je nach Forschungsfrage oder Lehrgegenstand abgenommen und wieder befestigt, in neuen Konstellationen begutachtet werden.¹³⁸ Diese Praxis war noch vor methodologischem Kalkül das Ergebnis der Schwierigkeiten Warburgs die irreduziblen Bezüge zwischen einzelnen Ausdruckselementen, Motiven und deren Kontexten in Worten zu Papier zu bringen.¹³⁹ Mithilfe der Tafeln konnte er Schlussfolgerungen zu den Bildbeziehungen mühelos abändern und neu formulieren. Bei Vorträgen ließen sich außerdem die konkreten Analyseobjekte präsentieren und ihr Verhältnis in der Montage nachvollziehen. „Nach Warburgs Auffassung konnten Texte höchstens so etwas leisten wie die erläuternden Notizen, die manchmal Konzertprogrammen beigegeben werden.“¹⁴⁰ Diese Erklärung Gombrichs unterstreicht noch einmal Warburgs Sicht auf den Erkenntniswert der Sprache und ist vor allem interessant vor dem Hintergrund seines eigenwilligen Schreibstils. Die verstreuten Kommentare, von denen *Mnemosyne* begleitet wird, sind selbst zuweilen diffus und

¹³⁵ Vgl. Weigel. *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 61f.

¹³⁶ Vgl. Rösch. *Aby Warburg*, S. 96.

¹³⁷ Vgl. Gombrich. *Aby Warburg*, S. 376.

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 376.

¹³⁹ Vgl. Ebd., S. 376.

¹⁴⁰ Gombrich. *Aby Warburg*, S. 381.

eröffnen großen Interpretationsspielraum. Gombrich spricht von einer „dichterischen Subjektivität“¹⁴¹, die Warburgs Ausdruck „voller Aphorismen und Epigramme“¹⁴², sowie den Bilderatlas insgesamt erfüllt.

Ein bekennender Archäologe der Gegenwart, dessen Arbeit nicht erst von außen Subjektivität zugeschrieben werden muss, weil er dies bewusst von sich aus tut, ist Siegfried Zielinsky. In seiner *Archäologie der Medien: Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*¹⁴³ beschreibt er den von ihm gewählten Umgang mit Geschichte als eine Art „Schwärmen“¹⁴⁴. Im Mittelpunkt dieser Studie stehen eine Reihe von Wissenschaftlern, welchen bisher kein Platz in dominanten Mediengeschichtsschreibungen zuteil wurde, weil ihre Erfindungen sich nicht in vorherrschende Vorstellungen von Medien und Medialität eingliedern ließen, diese über das Konzeptstadium nicht hinauskamen oder aufgrund ihrer Esoterik abgelehnt wurden.

So versteht Zielinsky seine archäologische Vision als „Suchbewegung, die sich das Geschenk wirklicher Überraschungen gönnt.“¹⁴⁵ Gesucht werde nach „Kuriositäten“¹⁴⁶. Vergessene Experimente, Erfindungen oder Theorien will er „so zur Darstellung [...] bringen, dass sie ihr Anregungspotenzial entfalten können“¹⁴⁷. Der Blick auf die gescheiterten Versuche und übergangenen Möglichkeiten der Vergangenheit statt auf die erfolgreichen Innovationen soll dabei helfen Denkräume und Gestaltungsperspektiven für die Zukunft zu erschließen.¹⁴⁸ Über die offenbar von Benjamin inspirierte Mediengeschichtsschreibung hinaus propagiert Zielinsky Archäologie als ästhetische Praxis. Die Politik ihrer Form formuliert er als die Arbeit an „Dramaturgie[n] der Differenz“¹⁴⁹. Er weist damit auf die bereits tief in Diskursen der Kunst verwurzelten Ideen der Archäologie hin. In der Filmkunst ist eine der bekanntesten Arbeiten dieser Art Godards *Histoire(s) du cinéma*, welcher Archetypen, Grammatiken und Bildvorräte einer non-linearen Filmgeschichte in einem Essayfilm zusammenführt. Ebenso symptomatisch für die beständigen Austauschbewegungen zwischen archäologischer Kulturwissenschaft

¹⁴¹ Gombrich. *Aby Warburg*, S. 409.

¹⁴² Ebd., S. 404.

¹⁴³ Vgl. Zielinski, S. (2002). *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbeck bei Hamburg. Rowohlt.

¹⁴⁴ Ebd., S. 49.

¹⁴⁵ Ebd., S. 40.

¹⁴⁶ Ebd., S. 298.

¹⁴⁷ Zielinski. *Archäologie der Medien*, S. 298.

¹⁴⁸ Ebd., siehe Klappentext

¹⁴⁹ Ebd., S. 298.

und archäologischer Kunst ist der Künstlerbeitrag im Sammelband *Die Aktualität des Archäologischen*. Christoph Keller arrangiert darin Bildmaterial und Textauszüge von Archiven und über diese in assoziativen sowie faktischen Zusammenhängen. Er begreift „Archives as Objects as Monuments“¹⁵⁰. Als Beispiele der in den letzten Jahren florierenden medienarchäologischen Initiativen können das in der Tradition Kittlers forschende *Media Archaeology Lab*¹⁵¹ oder Martin Howses Hackingexperimente und -performances gelten. Auch das französische Künstlerpaar Anne und Patrick Poirier identifiziert sich mit der Archäologie. Relikte der klassischen Antike und Ruinen möglicher Zukunftsgeschichten gehören zu ihrem meistgenutzten Motivrepertoire.

Wie im Fall der Portriers schließen die diversen archäologischen Praktiken nicht immer an Ideen von Benjamin, Foucault und Gleichgesinnten an. Sie orientieren sich oftmals an Ideen oder Bildern der ausgrabenden Altertümerwissenschaft oder üben sich ausschließlich in archäologisierender Rhetorik statt entsprechender Methodik. Dagegen sollen jene Künstler-Forscher, die Methoden wie Montage, Assoziation, Diskursanalyse, sowie Überlegungen zu materieller Kultur, Geschichte, Gedächtnis oder Konservierung in ihre Arbeit aufgenommen haben, mit dem Überbegriff der Archäologie umschrieben werden.

3 Artefakte beschreiben – Bitomsky als Archäologe

Nach dem großräumigen Abschreiten des konzeptuellen Bezugsfelds interessiert an dieser Stelle der konkrete Ausgangspunkt der Denkbewegung – die Filme Bitomskys. Die Aufmerksamkeit richtet sich nun auf deren Untersuchungsgebiete auf dem Terrain der Geschichte und ihrer Materialität sowie den diskursanalytischen und ästhetischen Strategien, die diese in ihrer Bearbeitung demonstrieren. Das Hauptaugenmerk gilt deren Logik des Sammelns, Selektierens und Neuordnens aufgesuchter Artefakte und Dokumente. Bitomskys Filme werden nicht nur zu Gegenstand und Methodik ihrer Analyse befragt, sondern sind

¹⁵⁰ Keller, C. (2004). Archives as Objects as Monuments. In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. (S. 63–78). Frankfurt am Main: Fischer, S. 62.

¹⁵¹ Siehe <http://mediaarchaeologylab.com/>.

ihrerseits ebenso Gegenstand diskursanalytischer Fragestellungen. Dabei sind die Grenzen zwischen archäologische Untersuchungen *an* und *in* den dokumentarischen Arbeiten nicht immer klar erkennbar. Die Begründung dafür liegt in der

„fundamental medialen Situation [der Archäologie]. Als technische Bedingung des Entborgens [...] muss sie die Vergangenheit im magischen Moment ihrer Bergung medial ersetzen. Sie muss die entdeckte Vergangenheit nicht nur »erschließen«, sondern sie auch »umformen, speichern, verteilen, umschalten.«¹⁵²

Dementsprechend wendet sich dieses Kapitel jenen *diskursiven*, narrativen und ästhetischen Strukturen zu, die in den behandelten Dokumentarfilmen eine bestimmte Auswahl von Vergangenheitsfragmenten legitimieren und ihren inneren Zusammenhang stabilisieren.

3.1 Archäologie und Monument – *Deutschlandbilder* (1983)

Deutschlandbilder ist eine Zusammenschau von Kulturfilmen sowie artverwandten Non-Fiction-Formaten aus dem Deutschland der NS-Zeit. Kurzfilmproduktionen mit klingenden Titeln wie *Uns geht's gut*, *Schönheit der Arbeit*, *Ein Lied vom Stahl*, *Sportkameraden* wurden damals zusätzlich vor oder nach dem regulären Spielfilmprogramm gezeigt.¹⁵³ Sie geben Schönheitstipps, preisen Sport und Körper, propagieren Sparsamkeit, mahnen Frauen zum Zusammenhalt an der Heimatfront oder verkünden Meisterleistungen von Industrie, Kulturschaffen oder Polizei. Sie sollten belehren, aufklären und indoktrinieren. In *Deutschlandbilder* haben es sich Hartmut Bitomsky und Heiner Mühlenbrock zur Aufgabe gemacht, das ideologische Programm der Kulturfilme sowie dessen Inszenierungsstrategien herauszuarbeiten. Die Fallstricke des Umgangs mit Fremdmaterial sind ihnen sichtlich nicht unbekannt – in einer selbstreflexiven Geste werden sie gar zum Gegenstand der filmischen Auseinandersetzung erhoben.

¹⁵² Heidegger nach Ebeling und Ebeling. Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien., S. 22.

¹⁵³ Bitomsky, H. (Buch, Regie, Schnitt)/ Mühlenbrock, H. (Regie, Schnitt). (1983). *Deutschlandbilder*. [Film]. Berlin: Big Sky Film, Köln: WDR, Köln: Transtel. (57':40"–57':50").

Mit, „Wie kann man über diese Bilder sprechen?“¹⁵⁴, und, „Worüber können diese Bilder sprechen?“¹⁵⁵, etabliert die Voice-Over-Stimme Mühlenbrocks gleich zu Beginn Leitfragen des Films. Im weiteren Sinne ist damit auch die Grundproblematik des richtigen Umgangs mit Archivmaterial in Kompilations- und anderen Dokumentarfilmen angesprochen. Was können Filme mit oder ohne propagandistischem Subtext überhaupt über ihre Macher, über die abgebildete Welt oder ihr Publikum verraten? Und wie bringt man sie zum Sprechen? Im Off-Kommentar des Films wird der Gedanke weiter geführt: „Man benutzt die Bilder als Dokumente. Sie sollen belegen wie der Faschismus gewesen ist und gleichzeitig müssen sie gegen sich selbst sprechen. Sowie man es mit Agenten macht, die übergelaufen sind und umgedreht werden.“¹⁵⁶ Die Kritik, die in der Metapher anklingt, gilt wohl insbesondere konservativeren NS-Aufarbeitungs-Dokumentarfilmen vor *Deutschlandbilder*.

Die von Joachim Fest verfilmte Führerbiographie *Hitler – Eine Karriere* (1977) ist ein lehrreiches Negativbeispiel dieser Vorgeschichte. Ganz im Sinne der in *Deutschlandbilder* formulierten Kritik an der Vereinnahmung der „Bilder als Dokumente“ sollten darin vor allem Wochenschaubilder das faschistische Bewusstsein bezeugen und im Rezeptionskontext des aufgeklärten Publikums der BRD ihre Absurdität und Perfidität Preis geben. Letztendlich wollten sie aber nicht von alleine „gegen sich selbst sprechen“. Mangels ernsthafter Auseinandersetzung mit den hochgradig inszenierten Archivbildern von Masse, Führer und Affekt reproduzierte der Film den Führerkult anstatt ihn planmäßig vorzuführen.¹⁵⁷

Die Tendenz zur Vernachlässigung der tatsächlichen Bildinhalte sowie ihrer Gestaltungsmerkmale teilt Fests Film mit anderen kanonischen Bearbeitungen der NS-Vergangenheit, wie Erwin Leisers *Mein Kampf* (1969). Die oft als Archetyp des konventionellen NS-Kompilationsfilms gehandelte Produktion funktionalisiert vorgefundenes Fremdmaterial als „Dokumente“, die dem gesprochenen Kommentar untergeordnet werden und diesen authentifizieren sollen.¹⁵⁸ Dabei

¹⁵⁴ *Deutschlandbilder*, (02':10"–02':20").

¹⁵⁵ Ebd., (02':50"–03':00").

¹⁵⁶ Ebd., (02':40"–02':50").

¹⁵⁷ Für eine detailliertere Besprechung der Debatte um *Hitler – Eine Karriere*, siehe: Wenzel, E. (2000). *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren*. Stuttgart: J.B. Metzler., S. 423ff.

¹⁵⁸ Vgl. Frieß, J. (2009). Filme aus Filmen, Filme über Filme. Zur Rhetorik historischen Bildmaterials in Filmen über die Shoah und den Faschismus. In W. Beilenhoff, & S. Hänsgen (Hg.), *Der*

„laufen Bild- und Kommentarebene in *Mein Kampf* vor allem nebeneinander her. Gelegentlich verzahnen sie sich auch“¹⁵⁹, stellt Jörg Frieß in seiner Filmbesprechung fest. Der Sprecher und seine sprachliche Darstellung des Aufstandes im Warschauer Ghetto scheinen sich „für das, was die Bilder im einzelnen zeigen, nicht sonderlich zu interessieren“¹⁶⁰. Wolfgang Beienhoff kritisiert an unbedachten Dokumentarfilmen zum Dritten Reich „ein Recycling bestimmter Bilder, die – abgekoppelt von ihrem Bezug auf konkrete Ereignisse – als abstrakte Sinnbilder oder Allegorien fungieren.“¹⁶¹ Peter Zimmermann bringt als Beispiel oft zitierte Aufnahmen von durch den Schnee stapfenden Soldaten, die „je nach Einsatz Schlacht um Stalingrad, Rußlandfeldzug oder ganz allgemein Krieg“¹⁶² bedeuten können. Damit ergibt sich das paradoxe Phänomen der Vereinnahmung von Archivmaterial als authentifizierendes Dokument, das erst durch die Auflösung ebendieser Referenzfunktion auf den abgebildeten Gegenstand einen (sinnbildlichen) Zusammenhang mit dem abstrakten SprecherInnentext etabliert.

Was aber wäre die Alternative zur (illustrierenden) Verwendung der Filme als Dokumente, sofern man sie als historische Quellen nicht gänzlich verwerfen will? Ebendieser Frage gehen die Filmemacher in *Deutschlandbilder* auf den Grund. In einem elementaren ersten Schritt bergen sie das historische Filmmaterial, welches an das überindividuelle Gedächtnis des Archivs delegiert und damit dem individuellen Vergessen überantwortet wurde.¹⁶³ Der Voice-Over-Kommentar macht explizit auf die leblose Vergangenheit der Filme aufmerksam: „Sie sind

gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm (S. 300–309). Berlin: Vorwerk 8., S. 301ff.

¹⁵⁹ Vgl., Frieß. Filme aus Filmen, Filme über Filme., S.304.

¹⁶⁰ Ebd., S. 304.

¹⁶¹ Beienhoff, W., & Hänsgen, S. (2009). Einleitung. In W. Beienhoff, & S. Hänsgen (Hg.), *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm* (S. 12–27). Berlin: Vorwerk 8., S. 27.

¹⁶² Zimmermann, P. (2000). Vergangenheitsbewältigung. Das ‚Dritte Reich‘ in Dokumentarfilmen und Fernseh-Dokumentationen der BRD. (S. 57–76). In P. Zimmermann & G. Moldenhauer (Hg.), *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. Konstanz: UVK Medien., S. 67.

¹⁶³ Jede Form der Archivierung geht mit einem Akt der Verdrängung, und folglich des Vergessens einher. Vgl. Derrida, J. (1997). *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann & Bose., S. 116.

Zur Audiovisualität des überindividuellen Gedächtnisses: „An die Stelle individueller Erinnerungen treten mit den audiovisuellen Medien zunehmende deren Archive, die zu Speichern des kollektiven Gedächtnisses ebenso werden wie das in ihnen Archivierte in die individuellen Gedächtnisse rücküberschrieben wird.“ Hohenberger, E. & Keilbach, J. (2003). Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. In E. Hohenberger & J. Keilbach (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte* (S. 8–23). Berlin: Vorwerk 8., S. 17.

unter Verschluss in einem Museum der Geschichte gefangen gehalten. Man muss sie freikaufen, um sie zeigen zu können.“¹⁶⁴ „Museum der Geschichte“ verweist wohl auf das Bundesarchiv Koblenz, aus dem das Filmmaterial stammt.¹⁶⁵ *Deutschlandbilder* präsentiert Ausschnitte aus über 30 Kulturfilmen; das historische Material selbst tritt in Erscheinung. Mehrfach wurde auf die Sparsamkeit des Kommentars seitens der Filmemacher hingewiesen und ein Freiraum beschrieben, der sowohl der manipulativen Propaganda des Archivmaterials, als auch dem eigenständigen Denken der ZuschauerInnen eröffnet wird.¹⁶⁶

Eine derartige Auffassung des Stellenwerts eines Werks im Verhältnis zu seiner Auslegung bringt Bitomsky auch schon im Film *Kino – Kritik – Über die Wörter, den Sinn und das Geld von Filmen* (1974) zum Ausdruck. In der Reflexion über die Funktion von FilmkritikerInnen kritisiert Bitomsky deren Hang zur Ausdeutung *anstatt* der Vermittlung eines Films: „Der Überfluss an Interpretation kann den Mangel an Fakten nicht ausgleichen.“¹⁶⁷ Meinungen sollten ihm zufolge hinter die eigentlichen Bilder des Films zurücktreten. Anstatt das darin Sicht- und Hörbare in einer aussagekräftigen Beschreibung zu erfassen, wenden KritikerInnen sich ihren Gegenständen oft lieber wie Spiegeln zu, als würden diese ungebrochene Abbilder von Gesellschaft und Kultur produzieren.¹⁶⁸

Noch weniger als der Spielfilm scheint für Bitomsky der Kulturfilm als ungebrochenes Spiegelbild der sozialen Verhältnisse seiner Zeit lesbar zu sein. Obgleich der Kulturfilm zur Zeit der Weimarer Republik als „dokumentarisch-belehrendes Genre“¹⁶⁹ gilt und ihm während des 2. Weltkrieges „besondere Aufgaben der Volksaufklärung“¹⁷⁰ unter der Kontrolle der NS-IdeologInnen zufallen,¹⁷¹ wäre die Indienstnahme der in *Deutschlandbilder* gezeigten NS-Produktionen für eine Beweisführung über die Arbeitssituation in Rüstungsbetrieben, die Leistungen von Industrie und Wirtschaft oder die Gestalt

¹⁶⁴ *Deutschlandbilder*. (02':20"-02':40").

¹⁶⁵ Vgl. Wenzel. *Gedächtnisraum Film.*, S. 372.

¹⁶⁶ Vgl. Wenzel. *Gedächtnisraum Film.*, S. 386 oder Rosenberg. *Der Dokumentarist als Wild-West-Held.*, S. 20.

¹⁶⁷ Bitomsky, H. (Buch/Regie). (1974). *Kino/Kritik. Über die Wörter, den Sinn und das Geld von Filmen*. [Film]. Köln: WDR. (19':10"-19':25").

¹⁶⁸ Vgl. ebd., (20':30"-24':00").

¹⁶⁹ Reichert, R. (2006). Kulturfilm im ‚Dritten Reich‘. Ein Vorwort. In: R. Reichert (Hg.), *Kulturfilm im ‚Dritten Reich‘*. (S. 7–14). Wien: SYNEMA., S. 7.

¹⁷⁰ Henseleit nach Goergen, J. P. (2006). *Der giftige Apfel. Kulturfilm im Nationalsozialismus*. In: R. Reichert (Hg.), *Kulturfilm im ‚Dritten Reich‘*. (S. 29–46). Wien: SYNEMA., S. 40.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 40.

des Werksports ein problematisches Unterfangen. Genauso wenig versucht sich *Deutschlandbilder* an der Frage, inwieweit die in den Kulturfilmen demonstrierten Sichtweisen und jene der Bevölkerung auseinanderklafften, sprich, ob sich das einstige Publikum davon überzeugen ließ. Müssen die Bilder aber über eine äußere Realität hinter den Bildern, etwas anderes als sich selbst Zeugnis ablegen? In diesem Zusammenhang ist ein Blick auf Foucaults Umgang mit historischen Dokumenten nützlich. Die Archäologie, so der französische Philosoph, behandelt ein Dokument als *Monument*.¹⁷² Das Dokument wird nicht als Spur einer zu rekonstruierenden Vergangenheit gelesen, als materielles Element von Wissensordnungen betrachtet. Die Archäologie ist folglich nicht bemüht darum,

„[...] die Gedanken, die Vorstellungen, die Bilder, die Themen, die Heimsuchungen zu definieren, die sich in den Diskursen verbergen oder manifestieren; sondern jene Diskurse selbst, jene Diskurse als bestimmten Regeln gehorchende Praktiken.“¹⁷³

Eine derartige Haltung gegenüber historischen *Diskursen* ist auch in *Deutschlandbilder* erkennbar. In weiten Strecken dominiert eine immanente Analyse der Filme gegenüber Hypothesen zu ihrer dokumentarischen Qualität, ihrem Realitätsbezug. Gegenstand der Untersuchung sind daher die Regelmäßigkeiten und Unregelmäßigkeiten jener nationalsozialistischen *Diskurse* und *Aussagen*, die von den Kulturfilmen transportiert werden. Bezogen auf Film muss der *Diskurs*-Begriff auf die Audiovisualität des Mediums erweitert gedacht werden. Ton- und Bildebene gehen komplexe Beziehungen mit dem *diskursiven* Register von (Dokumentar-)Filmen ein und stehen ihm in der Produktion von Sicht- und Sagbarem um nichts nach.¹⁷⁴ Daher wird in Folge von *Bilddiskursen*¹⁷⁵ die Rede sein, wenn es um die Bezeichnung dieser Beziehungen geht.

¹⁷² Vgl. Foucault. *Archäologie des Wissens*, S. 15.

¹⁷³ Foucault. *Archäologie des Wissens*, S. 198.

¹⁷⁴ Der Ausgangspunkt dieser Herangehensweise ist Foucaults Überlegung in *Worte und Bilder*: „Diskurs und Figur haben jeweils ihre eigene Seinsweise; aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren gilt es zu beschreiben.“

Foucault nach Maasen, S. & Mayerhauser, T. & Renggli, C. (2006). *Bild-Diskurs-Analyse*. (S. 7–26). In S. Maasen & T. Mayerhauser & C. Renggli (Hg.) *Bilder als Diskurse. Bilddiskurse*. Weilerswist: Velbrück Wiss., S. 7.

Zum komplexen Zusammenwirken von Bild und Kommentar in der Bedeutungsproduktion des Dokumentarfilms siehe auch Bill Nichols Konzept der Stimme: Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press., S. 42–60.

¹⁷⁵ Dieser Begriff ist einer Untersuchung der möglichen Beziehungen von Bild und Text in multimedialen Settings entlehnt. Vgl. Maasen, S. & Mayerhauser, T. & Renggli, C. (2006). *Bild-Diskurs-Analyse*. In S. Maasen & T. Mayerhauser & C. Renggli. (Hg.), *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*. (S. 7–26). Weilerswist: Velbrück Wiss., S. 7–26.

Filme als *Monumente* zu behandeln bedeutet zu allererst sie in ihrer positiven Erscheinung wahrzunehmen, das heißt sie nicht auf das Feld ihrer Signifikate – auf Elemente ihrer vorfilmischen Welt oder das damit Gemeinte – einzudampfen. Im Sinne des in *Kino – Kritik* formulierten Plädoyers für den Vorrang von Seheindrücken gegenüber deren Interpretationen führen Bitomsky und Mühlenbrock in erster Instanz das zu analysierende Material unkommentiert vor Augen. Die Zuschauer sollen sich ihr eigenes Bild machen können, dem nicht schon ‚seine Bedeutung‘ in den Worten des Kommentars aufgeprägt ist. Wie Wenzel bemerkt, gehen daher die Filmausschnitte den kontextualisierenden sowie urteilenden Betrachtungen der Autoren zeitlich voraus.¹⁷⁶ So wird dem Publikum die Möglichkeit eines „filmischen Nach-denkens“¹⁷⁷ eröffnet. Die eigene Wahrnehmung hat Zeit den Spalt zwischen der Folie der irreduziblen Bildzeugnisse und den Analysen der auktorialen Off-Stimme auszufüllen und offen zu halten.¹⁷⁸

Unter einer Unzahl möglicher Sequenzen aus Kulturfilmen wurde in *Deutschlandbilder* eine Auswahl getroffen und eine Anordnung festgelegt. Vergleichbar mit dem archäologischen Prinzip Foucaults wurde „eine Masse von Elementen entfaltet, die es zu isolieren, zu gruppieren, passend werden zu lassen, in Beziehung zu setzen und als Gesamtheit zu konstituieren [galt]“¹⁷⁹. So zeigen sich bereits in der Selektion und Montage erste Neubewertungen durch die Autoren. Unterschiedliche Filmausschnitte treten in neue Zusammenhänge ein, die im Zeichen von Analogie oder Kontrast stehen oder differenziertere Anschauungen auf der Basis von Vergleich, Kommentar und Kontextualisierung eröffnen. Da kündigt die Montage einer Aufnahme von Stahlarbeit mit Bildern körperlicher Ertüchtigung bereits die verbindende Klammer von Arbeit und Disziplin an, welche zu einem späteren Zeitpunkt auch im Kommentar artikuliert wird.¹⁸⁰ Gleichermäßen macht der Film Assoziationsangebote, die zu keinem Zeitpunkt ausgesprochen werden, wie die ironische Verknüpfung von Aufnahmen zu Boden flatternder Hakenkreuzflugblätter mit einer Szene, die die Trennung von

¹⁷⁶ Vgl. Wenzel. *Gedächtnisraum Film.*, S. 381f.

¹⁷⁷ Wenzel. *Gedächtnisraum Film.*, S. 382.

¹⁷⁸ Mehr zum Charakter dieses Spalts zwischen Bedeutetem und Bedeutung, sowie zu Inszenierungsstrategie und Kommentar im Kapitel Bilder festhalten – Verfremdungseffekte zwischen Aufklärung und Irritation

¹⁷⁹ Foucault. *Archäologie des Wissens.*, S. 15.

¹⁸⁰ *Deutschlandbilder* (01':05"-01':20").

Papiermüll in einer Müllverwertungsanlage zeigt.¹⁸¹ Auf diese Weise zeichnen sich bereits in der vorsprachlichen Komposition der Elemente übergreifende motivische, bzw. ideologische Muster ab – Fleiß, Körperkultur, Solidarität, Patriotismus, Sparsamkeit werden als Tugenden gepredigt.

Schließlich werden die den Kulturfilmern gemeinsamen Prinzipien beim Namen genannt, womit *Deutschlandbilder* auch seine dominante Analysekategorie bekundet: Arbeit. Standbilder aus teilweise bereits vorgeführten Kulturfilmern von langen Warteschlangen, von Athletengruppen, von nebeneinander aufgereihten Straßenbahnen oder gleichgerichteter Autobahnarbeit sind zu sehen, während im Voice-Over Ausprägungen und Ästhetik der sich darin manifestierenden Disziplinierungspraktiken zur Sprache kommen:

„Sie arbeiten an Tautologien. Gleichförmigkeit und Wiederholungszwang. Die Kolonnen und Paraden sind die Revueform der Fließbandarbeit. Fließbandarbeit setzt sich wiederum fort als Schlange-stehen. Das Schlange-stehen ist die formlose Arbeit am Verzicht.“¹⁸²

Mit der Denkfigur der Tautologie und dem Prinzip von „Gleichförmigkeit und Wiederholungszwang“¹⁸³ beschreibt der Kommentar hier ein zentrales Funktionsprinzip, welches die „Beziehungen der Aussagen untereinander“¹⁸⁴ dominiert.

Unmittelbar darauf folgen Ausschnitte aus *Echo der Heimat*, die die Fortschrittlichkeit von Textil- und Automobilindustrie, Damenmode und VW-Wagen unter Beweis stellen wollen. Im scharfen Kontrast zu den vorangehenden Filmpassagen, in denen zum Sparen aufgefordert wurde – der Junge für ein Fahrrad,¹⁸⁵ der Erwachsene für die Staatskasse¹⁸⁶ – arbeitet *Echo der Heimat* an der Produktion von immer neuen Konsum-Bedürfnissen. Widersprüche des ideologischen Aussagensystems, die hier in der Montage nur angedeutet werden, gelangen im Kommentar zur Ausformulierung. Das modernen Faschismen gerne zugeschriebene Spannungsfeld zwischen Naturbesinnung und Fortschrittsglaube tritt hier im Verhältnis von Sport und Technik in Erscheinung:

¹⁸¹ *Deutschlandbilder* (00':55"-01':05").

¹⁸² *Deutschlandbilder* (33':20"-33':40").

¹⁸³ Ebd., (33':20"-33':30").

¹⁸⁴ Foucault. *Archäologie des Wissens*, S. 44.

¹⁸⁵ Vgl. *Deutschlandbilder*. (31':10"-31':50").

¹⁸⁶ Vgl. *Deutschlandbilder*. (33':00"-33':10").

„Sport bewegt eine Welt vor der Technik. Er bringt den Körper der Natur näher als der Gesellschaft [...] Andererseits sprechen sie davon, dass der Körper gestählt werden muss. Der lebendige Organismus verschmilzt mit dem Metall.“¹⁸⁷

erläutert die Off-Stimme zu Stills aus Kulturfilmen, die Athletenkörper und Anatomie-Schautafeln in Szene setzen.

Ein weiterer Fokus äußert sich in der pointierten Beschreibung jener Widersprüche, welche die Idealisierung von Arbeit begleiten. Im Kommentar bemerken die Filmemacher die Aussöhnung von „Fabrikarbeit und Lebensfreude“¹⁸⁸, um die sich ein Bericht über gemeinschaft-stiftenden Werksport bemüht; oder sie weisen darauf hin, wie die Inszenierung von sich erholenden ArbeiterInnen in *Arbeiter heute* wieder auf Arbeit zurückverweisen: „Die Ferien erinnern an Überstunden und Arbeitsrausch.“¹⁸⁹

Mit der Untersuchung von Widersprüchen in der kulturfilmischen Bilderproduktion, sowie der Bestimmung ihrer Logik, die ebendiese Widersprüche verdecken soll, geht auch die Analyse ihrer Ausschlussmechanismen einher. Diese Herangehensweise ähnelt Foucaults Untersuchung des *diskursiven Feldes*. Dabei „handelt [es] sich darum, die Aussage in der Enge und Besonderheit ihres Ereignisses zu erfassen; die Bedingungen ihrer Existenz zu bestimmen [...], sowie] zu zeigen, welche anderen Formen der Äußerung sie ausschließt.“¹⁹⁰ So stellt der Voice-Over-Kommentar fest, dass tatsächliche Arbeitsschritte nur kurz zu sehen sind¹⁹¹ - „Schnitt, und es geht unvermittelt über in die allegorische Veredelung von Arbeit.“¹⁹² Arbeiter, die als stereotype Personifikationen ihres Handwerks dargestellt werden, sind als aus dem Archivmaterial herausgegriffene Einzelbilder zu sehen. Weiters bemerken die beiden Filmemacher, dass „kein Bild von der feinen Gesellschaft zu sehen ist“¹⁹³, genauso wie „die Filme traditionelle Arbeit darstellen, den Bauer, den Schmied, den Handwerker, Leute, die für sich arbeiten, Berufe, die verschwinden“¹⁹⁴. Die verbreitete Fabriksarbeit am Fließband würde durch die Filme somit verleugnet, um den Mythos einer noch nicht entfremdeten Arbeitswelt zu bewahren.

¹⁸⁷ *Deutschlandbilder*, (27':10"-27':50").

¹⁸⁸ *Ebd.*, (36':40"-36':50").

¹⁸⁹ *Ebd.*, (12':25"-12':35").

¹⁹⁰ Foucault. *Archäologie des Wissens*, S. 43.

¹⁹¹ Vgl. *Deutschlandbilder*. (37':10"-37':15").

¹⁹² *Ebd.*, (37':15"-37':20").

¹⁹³ *Ebd.*, (50':20"-50':30").

¹⁹⁴ *Deutschlandbilder*. (37':05"-37':20").

Deutschlandbilder demonstriert was es bedeutet, die Hinterlassenschaften der Vergangenheit als *Monumente* zu behandeln. Es sind die im Archiv ausgegrabenen Objekte selbst, die dem Publikum zur analytischen Prüfung vorgelegt werden. Dabei bieten lange, unkommentierte Kulturfilmpassagen auch die Voraussetzung der sinnlichen Erfahrung der NS-Bewusstseinsmaschine. Wenzel stellt in ihrer Argumentation gar die These auf, dass *Deutschlandbilder* ansatzweise

„zu einem ‚zweiten Sehen‘, zu einem Sehen mit den Augen der Menschen von damals [gerät]. Die aktuelle Wahrnehmung wiederholt für Momente das Sehen in der Vergangenheit, das ‚realistische‘ Dispositiv wird vergegenwärtigt.“¹⁹⁵

Sie bezieht sich dabei auf Jean-Louis Baudry, der das Kino im Anschluss an Foucaults *Dispositivbegriff* als Konfiguration der Institution Kino, den Regeln ihrer Benutzung, der Medialität ihrer Projektionen und der ZuschauerInnenposition denkt.¹⁹⁶ Bewegungslosigkeit und Abdunklung des Raums tragen im Kino zu einer regressiven Wahrnehmungssituation bei, in der fotografischer Realismus und kohärente Erzählung die Identifikation mit der im Film vorgesehenen ZuschauerInnenposition befördern.¹⁹⁷ Die ideologische Subjektivierung durch das *Dispositiv* Kino kam Wenzel zufolge besonders im Kulturfilm zum Tragen:

„Tatsächlich scheint der Zuschauer angesichts eines Kulturfilms mit der Illusion eines funktionierenden Staatsgebildes, einer kohärenten Wirklichkeit gekoppelt zu werden, die seinem eigenen Regressionswunsch nach ‚klaren Verhältnissen‘, einer begehrenswerten Realität, mit der man eins werden möchte, entsprach. Es zeichnet *Deutschlandbilder* aus, diese Befindlichkeit, diesen Seheindruck mittels der ausführlichen Exzerpte herausdestilliert zu haben. [...] Ein ideologischer Mechanismus wird nicht in Worten erklärt, sondern ist im Moment der Wahrnehmung sinnlich erfahrbar“.¹⁹⁸

Wenzels Annahme, dass „ein ideologischer Mechanismus [...] sinnlich erfahrbar“ wird, führt wahrscheinlich etwas zu weit, zumindest wenn sie von derselben Wirkmächtigkeit auf ein BRD-Publikum ausgeht, das mit den von Kulturfilmen verleugneten Ausschnitten der Vergangenheit mehr oder minder vertraut ist. Die Identifikation der ZuseherInnen mit den vermeintlichen Bildern von Ist- oder Soll-Sein-Zustand der Wirklichkeit wird durch die Präsenz der entsprechenden Gegenbilder in deren Köpfen erschwert, bleibt jedoch nicht unbegreiflich. So sind

¹⁹⁵ Wenzel. *Gedächtnisraum Film.*, S. 391f.

¹⁹⁶ Vgl. Kappelhoff, H. (2002). Kino und Psychoanalyse. In J. Felix (Hg.), *Moderne Film Theorie. Paradigmen, Positionen, Perspektiven* (S. 130–159). Mainz: Bender., S. 134ff.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 134ff.

¹⁹⁸ Wenzel. *Gedächtnisraum Film.*, S. 391f.

rhythmisierende Musik und Montage, schöne Menschen, Gemeinschaftssinn, Landschaftsidylle oder florierende Wirtschaft Aspekte, die affektive Bereiche der Wahrnehmung berühren oder auf nach wie vor gültigen Werten beruhen.

Ebenso erfolgt eine Interpretation der Filme über Selektion, Montage und nachgestelltem Kommentar auf mehreren Niveaus der Explizität. Indem nicht die üblichen Bildikonen wie Hitler am Rednerpult, seine Ankunft in Nürnberg oder die Befreiung eines KZs hervorgehoben werden, gelingt es *Deutschlandbilder* den sich in (Fernseh-)Dokumentationen selbst reproduzierenden Bilderkanon aufzubrechen, welcher das audiovisuelle Geschichtsbild mehrerer Generationen prägt. Zwar wurde auch Kulturfilmmaterial, welches in *Deutschlandbilder* auftaucht, teilweise schon in das Standardinventar der NS-Dokumentarfilmgeschichte aufgenommen. In Bitomskys und Mühlenbrocks Film sind die Filmausschnitte jedoch nicht wie in genannten Kompilationsfilmen (*Hitler – Eine Karriere* und *Mein Kampf*) als illustrativ-authentifizierende Vehikel einem desinteressierten Kommentar untergeordnet, sondern bilden den Hauptgegenstand einer archäologischen Bearbeitung. Die zum Einsatz gebrachten Gestaltungsmittel produzieren offene Bedeutungsangebote statt abschließende Lektüreeinweisungen, wobei auf das Spannungsverhältnis zwischen Bildmaterial und Kommentar auch noch im Kapitel Bilder festhalten – Verfremdungseffekte zwischen Aufklärung und Irritation eingegangen wird. Im Nachdenken über die Regeln, Widersprüche und Formen des Ausschlusses, die den Kulturfilmen ihre Struktur verleihen, legen Bitomsky und Mühlenbrock Strategien der *bilddiskursiven* Realitätsproduktion frei. In diesem Sinne beschäftigt sich auch der im Folgenden untersuchte Film *Reichsautobahn* wesentlich mit vermeintlichen Wirklichkeitsbildern im Auftrag der Wirklichkeitsbildung.

3.2 Archäologie und Geschichte – *Reichsautobahn* (1988)

Mit der Reichsautobahn setzten sich die Nationalsozialisten eines ihrer ersten Denkmäler. Ein nicht unwesentlicher Teil der Anstrengungen für das ‚größte Bauwerk Deutschlands‘ wurde abseits der Baustellen, auf den Schauplätzen der Kunst- und Kulturindustrie unternommen. Die Geschichte des 1933 in Auftrag

gegebenen Schnellstraßennetzes entfaltet Bitomsky entlang der Leitfrage des Films: „Warum wurde die Autobahn gebaut?“¹⁹⁹. Bis zuletzt bleibt die filmische Erörterung der Frage eine gültige Antwort schuldig, bezieht letztlich aber gerade dadurch Position.

Während in *Deutschlandbilder* hauptsächlich archäologisch gearbeitet wird, führt Bitomsky in anderen Filmen – vor allem in *Reichsautobahn*, *Der VW-Komplex oder B-52* – parallel dazu einen ‚konventionellen‘ *Geschichtsdiskurs*. Das Verhältnis von archäologischer und historiografischer Argumentation in diesen Filmen soll hier anhand von *Reichsautobahn* verdeutlicht werden. Wie im Kapitel Neuordnung und Montage erläutert, handelt es sich bei der archäologischen Schreibung in erster Linie nicht um die Suche danach, was einst tatsächlich passiert ist. Da die Geschichtsschreibung wie jede andere *diskursive* Praxis gewissen Konstruktionsregeln und Machtverhältnissen unterliegt, macht Foucault sie vom objektiven Erkenntnisinstrument zum Untersuchungsgegenstand. Nicht Revision und Vermittlung historischer Tatsachen, sondern das historisch geprägte und damit veränderliche Verhältnis von Zeichen- zu Dingwelt entspricht seinem archäologischen Forschungsinteresse.²⁰⁰ Dennoch geht es in *Reichsautobahn* über weite Strecken um ebensolche historischen Tatsachen, die den Wirklichkeitsdarstellungen des NS-Propagandamaterials entgegengehalten werden oder diese beglaubigen.

Ein Beispiel für die Verfahrensweise des historischen *Diskurses* ist sein Umgang mit einem NS-Dokumentarfilm über Arbeitsabläufe und Fortgang des Straßenbaus.²⁰¹ Wie alle anderen der Autobahn gewidmeten NS-Kulturprodukte, aus denen *Reichsautobahn* komponiert ist, fabriziert auch dieser Propagandafilm ein verklärtes Bild des Projekts Autobahn. Dennoch nutzt Bitomsky ihn über weite Strecken zur Verdeutlichung der Techniken und Arbeitsschritte, die im Autobahnbau zur Anwendung kamen. Die Propagandabilder kommen bereits in Begleitung von technischen Erklärungen eines Sprechers. Das von Bitomsky hinzumontierte Interview mit einem Maurer sowie sein eigener Off-Kommentar ergänzen diese mit weiteren Daten – etwa dem Tagesumsatz von Sand, Kies, Splitt und Zement. Infolge des Ausbleibens von Kritik am Gezeigten und der weitgehenden Korrespondenz der Bilder und Töne mit Bitomskys Kommentar

¹⁹⁹ z.B. bei *Reichsautobahn*. (59':55"-1h:00':00").

²⁰⁰ Vgl. White. *Foucault Decoded.*, S. 26.

²⁰¹ *Reichsautobahn*. (06':00"-14':21").

wird dem Archivmaterial ein gewisses Maß an Authentizität beigemessen.²⁰² Auf dieser technischen Informationsebene wird der Autobahnfilm durch Bitomsky somit gar als Zeugnis im Dienst der Geschichtsvermittlung beglaubigt. Erfahrungen wie konkrete Arbeitsabläufe und körperliche Belastung sind gut in Bewegtbildern zu veranschaulichen. Nur im Medium Film lassen sie sich in der Form einer Geschichtsschreibung des Sichtbaren und Flüchtigen vermitteln.²⁰³ Da sämtliche Tätigkeiten im Autobahnbau vornehmlich von offiziellen Stellen des NS-Regimes in Bild und Ton ‚dokumentiert‘ wurden, sind sie nur innerhalb des Propagandanarrativs des Autobahnfilms vermittelbar.

Einen Gegensatz dazu bilden Szenen, in denen Bitomskys historische Erörterung mit der Zurechtweisung der Autobahnerzählungen befasst ist, wie etwa jene, in der glorifizierende Einweihungsbilder von Streckenabschnitten der Reichsautobahn durch Daten und Kontextinformationen zum Autobahnbau konterkariert werden: Während Hitler den links und rechts der Straße platzierten ZuschauerInnen aus seiner Limousine zuwinkt, nennt Bitomsky aus dem Off die großen Zahlen finanzieller Aufwendungen sowie verunglückter Autobahnarbeiter, die der Autobahnbau gekostet hat.²⁰⁴ Vor allem aber ist Bitomskys historischer *Diskurs* auf die Zerstörung der großen Mythen rund um die Notwendigkeit der Reichsautobahn ausgerichtet.

Ihr Bau war als Maßnahme gegen die zunehmende Arbeitslosigkeit gedacht. „Arbeitsbeschaffung“²⁰⁵ lautet auch die erste Antwort eines an der Konstruktion beteiligten Tiefbauingenieurs auf Bitomskys Frage nach dem Zweck des Straßenprojekts. Der Zeitzeuge ist jedoch bereits im Moment der Aussage diskreditiert, da Bitomsky unmittelbar vor dieser Szene den Mythos des Beschäftigungswunders argumentativ widerlegt.²⁰⁶ Es werden konkrete Zahlen ins Feld geführt. Nicht einmal fünf Prozent der Arbeitslosen von 1933 sollen, Bitomsky zufolge, am Bau profitiert haben.²⁰⁷ Der Filmemacher widerlegt den institutionellen NS-*Diskurs*, innerhalb dessen der Ingenieur hier spricht, mit dem aufgearbeiteten Wissen der aktuellen Geschichtsschreibung. Zweifelsohne wird

²⁰² *Reichsautobahn*. (06':00"-14':21").

²⁰³ Vgl. Horstmann, A. (2010). Film als Archivmedium und Medium des Archivs. In A. Horstmann (Hg.), *Archiv – Macht – Wissen. Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeiten in Archiven* (S.191-205). Frankfurt am Main: Campus., S. 195f.

²⁰⁴ *Reichsautobahn*. (22':55"-24':00").

²⁰⁵ Ebd., (21':10-21':15).

²⁰⁶ Vgl. ebd., (18':25"-18':55").

²⁰⁷ Vgl. *Reichsautobahn*. (18':45"-18':50").

das mit der Geschichte des NS-Regimes und dessen Propaganda vertraute Publikum im Aufeinandertreffen der gegensätzlichen Aussagen hier dem Filmemacher das Vertrauen schenken.

Selbst wenn Bitomsky wenig später dem persönlichen Erfahrungsbericht eines einfachen, mehr oder weniger zur Autobahnarbeit verpflichteten Maurers widerspricht, verliert sein *Diskurs* nicht an Gültigkeit. Wie der Ingenieur gerät auch der Arbeiter geradezu ins Schwärmen, als er von der Arbeit am Projekt Reichsautobahn berichtet.²⁰⁸ Obgleich er einräumt, dass die Arbeitszeiten lang waren, erklärt er, dass die anderen Arbeiter und er mit dem Lohn „sehr zufrieden“²⁰⁹ waren. Außerdem wäre man stolz gewesen an solch einem innovativen Unternehmen mitzuwirken. „Dabei zu sein ist doch schon alles“²¹⁰ resümiert er schließlich. Auch hier hat der Filmemacher nur wenige Minuten zuvor ein gegensätzliches Bild skizziert. Die Arbeit soll vor allem zu Beginn aufgrund fehlender Baumaschinen noch beschwerlich und obendrein schlecht entlohnt worden sein.²¹¹ „Es wurde bald schwierig Leute zu kriegen, die an der Autobahn arbeiten wollten“²¹², erklärt Bitomsky. Seine Rede ist dabei Träger der Wahrheit.²¹³ Diesen privilegierten Ort des Sprechens nimmt sie durch ihre Bedeutung innerhalb dokumentarfilmischer Konventionen ein, zu denen die Kontrolle und Deutungsmacht der auktorialen Voice-Over-Stimme über sämtliche Bilder und Töne, der nüchterne *Diskurs* der Argumentation, sowie die direkte Adressierung der ZuschauerInnen zählen.²¹⁴

Als der Krieg in greifbare Nähe rückte, wurde aus dem Mittel der Beschäftigungspolitik ein Infrastrukturprojekt mit militärischer Bedeutung. „Die Legende der Militärstraße hat sich bis in unsere Tage gehalten“²¹⁵, konstatiert Bitomsky gegen Ende des Films und erklärt im Folgenden: „Die Wehrmacht konnte mit der Autobahn nichts anfangen. Flugzeuge hätten auf ihr landen können. Panzer hätten sie befahren sollen. Truppen hätten aufmarschieren müssen. Nichts

²⁰⁸ Vgl. *Reichsautobahn.*, (6':10"-11':25").

²⁰⁹ Ebd., (11':05"-11':10").

²¹⁰ Ebd., (11':20"-11':25").

²¹¹ Vgl. ebd., (05':45"-06':10").

²¹² *Reichsautobahn.* (6':05"-6':10").

²¹³ Vgl. Renov, M. (1993). *Toward a Poetics of Documentary.* In M. Renov (Hg.), *Theorizing Documentary.* (S. 12-36). New York: Routledge., S. 27.

²¹⁴ Vgl. Cowie, E. (2011). *Recording Reality. Desiring the Real.* Minneapolis: University of Minnesota., S. 95f, S. 50.

²¹⁵ *Reichsautobahn.* (1h:16':15"-1:16':25").

dergleichen geschah.“²¹⁶ Er kommentiert damit Archivaufnahmen, die das Gegenteil behaupten – Aufnahmen einer langen Nachschublinie motorisierter Wehrmachtsoldaten auf der Autobahn. Der geschichte-vermittelnde *Diskurs* entkräftet hier abermals die Behauptungen der Propagandabilder. Dennoch erschöpft sich die Funktion des herangezogenen Propagandamaterials nicht im Ziel einer Revision innerhalb des historischen *Diskurses*. Das wird vor allem im Fall jener Autobahnfilme deutlich, die Zweck und Ästhetik der Autobahn in einen Zusammenhang bringen. *Straßen machen Freude* (1939) bietet sich hierfür als Musterbeispiel an.

Nachdem einmal der Großteil des Straßennetzes fertig gestellt war, aber nur ein Bruchteil der Bevölkerung dieses auch wirklich nutzte, mussten neue Existenzberechtigungen dafür gefunden werden. In Folge wurde die Autobahn mit Inlandstourismus, sowie dem Genuss am Fahrerlebnis als Selbstzweck begründet. So sollte der inszenierte Film *Straßen machen Freude*, welcher in *Reichsautobahn* in Ausschnitten zu sehen ist, die Vorzüge der Autobahn bewerben.²¹⁷ Junge Frauen, die in idyllischer Naturkulisse direkt neben der Fahrbahn ein Picknick machen, präsentieren ein Bild der Autobahn als Gebrauchsgegenstand sowie als ästhetischen Konsumgegenstand. Bitomsky demonstriert in ausführlichen Beschreibungen die Rolle der Architektur, der Linienführung, der Blickregimes, der Landschaftsgestaltung sowie des geringen Verkehrs in der Entwicklung einer Autobahnästhetik. Gleichwohl wurde die Wahrnehmung der Autobahn wesentlich über ihre medialen Repräsentationen und *Diskursivierungen* geformt. Hierin offenbart sich die archäologische Perspektive des Films – vornehmlich ausgehend von der Foucault’schen Definition des Archäologiebegriffs. Bitomsky untersucht die Geschichte von Hitlers Autobahn als Komplex aus *diskursiven* und *nicht-diskursiven* Praktiken, wobei keine kausale Hierarchie zwischen den beiden Bereichen besteht.

Dass Bitomsky die Frage der Beziehung zwischen historischer und medial-*diskursiver* Realität nicht in Kategorien von Ursache und Wirkung, bzw. Basis und Überbau betrachtet, macht er bereits in *Deutschlandbilder* deutlich. Der Titel „Deutschlandbilder“ wird in der Titelsequenz in seine Bestandteile „Deutschland“ und „Bilder“ zerlegt. Abwechselnd werden die Wörter zwischen Ausschnitten aus

²¹⁶ *Reichsautobahn*. (1h:17':00"–1:17':10").

²¹⁷ Vgl. ebd., (1h:12':45"–1h:15':35").

Kulturfilmen eingeblendet.²¹⁸ Die dabei entstehende Begriffskette ‚Bilder-Deutschland-Bilder-Deutschland‘ bringt das komplexe Verhältnis zwischen zwei untrennbar miteinander verwobenen Sphären zum Ausdruck.

Was für Gesellschaft und Identität der Deutschen die von NS-Mythologie gesättigten Kulturfilme sind, ist im Fall der Reichsautobahn die enorme Menge an Berichterstattungen zum Bau, an Spielfilmen mit Autobahnsetting, an Literatur, an Ausstellungen, an Fotografien oder Malerei, die sich, im Wortlaut Bitomskys, wie eine „Fassade“²¹⁹ an das Bauwerk anlagern. Der Filmemacher hebt ihre performative Qualität, die wirklichkeitsstiftende Eigenart von *Bilddiskursen* hervor. Autobahnfilme wie *Straßen der Zukunft* oder *Straßen machen Freude* fungierten als „Gebrauchsanweisungen“²²⁰ für etwas, das die Deutschen noch nicht kannten, und (noch) nicht brauchten, so Bitomsky.²²¹ Darüber hinaus überlagerten ihre Bilder die gebaute Ästhetik der Straßen. In diesem Sinn kommentiert Bitomsky prosaisch: „Mehr als von der Autobahn ging von den Filmen etwas aus. Die Autobahn war ein Bauwerk aus Beton. Die Filme machten daraus das Lebensgefühl der Epoche.“²²² Sowie heutige KinogängerInnen mit Hollywoodgefärbtem Erfahrungshorizont, in den Worten Jean Baudrillards, „durch die Wüste wie durch einen Western, [...] durch die Metropolen wie über eine endlose Leinwand [streifen...]“²²³, hatten möglicherweise auch die der Propaganda ausgesetzten Deutschen in der Organisation ihrer unmittelbaren Erfahrung der Straße die rasanten Autobahnfilmaufnahmen aus fahrenden Autos im Kopf und die beschwingte Begleitmusik im Ohr. Bitomskys Film produziert aber keineswegs die Vorstellung eines Propagandadiskurses, dessen referenzlose Bilder die Wirklichkeit vollends ersetzen, wie dies Baudrillard mit seinem Konzept eines idealen Simulacrums, der Simulation, nahelegt.²²⁴ Statt die unmittelbare Erfahrung der neuen Schnellstraßen zu ersetzen, konvergiert die Ästhetik der Autobahnfilme sogar ganz von selbst mit ihr. Zu dieser Schlussfolgerung verleitet Bitomskys Vergleich der Autobahn mit einem visuellen Medium.²²⁵ „Fahren, Tempo,

²¹⁸ Vgl. *Deutschlandbilder*. (00':00"-1':40").

²¹⁹ *Reichsautobahn*. (31':35"-31':50").

²²⁰ Ebd., (32':05"-32':10").

²²¹ Vgl. ebd., (32':05"-32':15").

²²² Ebd., (1:01':10"-1:01':20").

²²³ Baudrillard, J. (1986). Jenseits von Wahr und Falsch oder die Hinterlist des Bildes. In H.M. Bachmayer (Hg.), *Bildwelten – Denkbilder* (S. 265–268). München: Boer., S. 2.

²²⁴ Hegarty, P. (2004). *Jean Baudrillard. Life Theory*. London: Continuum., S. 52.

²²⁵ Vgl. *Reichsautobahn*. (1:02':50"-1:03':00").

Geschwindigkeit. Eine neue Wahrnehmung der Welt. Nichts ist an seinem Platz, aber man kriegt alles mit.“²²⁶ Mit diesen Worten spielt der Filmmacher ihre besondere ästhetische Qualität an – eine Beschreibung, die auf die Neustrukturierung der Wahrnehmung in der Moderne allgemein passen würde. Von der Beschleunigung der Eindrücke oder der Zergliederung des Raums war schon bei namhaften Denkern wie Münsterberg, Benjamin oder Virilio die Rede. Arbeitsteilung, Mechanisierung, Mobilität, Urbanisierung, aber auch die neue Ästhetik des Kinos zeichnen verantwortlich für diese Entwicklung. Sowohl die Autobahn als auch die ‚dazugehörigen‘ Filme beschleunigen, durchschneiden und reorganisieren Raum und Zeit auf ähnliche Weise.²²⁷

Wo Bitomsky Autobahnfilmausschnitte in seinem Film mit aufnimmt, kommt der bereits für die Integration von Kulturfilmmaterial in *Deutschlandbilder* in Anschlag gebrachte Effekt eines „zweiten Sehen[s]“²²⁸ ebenso zum Tragen. Die rasanten Bilder aus dem Autoinneren auf eine menschenleere Straße, die sich durch pittoreske, ländliche Gegenden schlängelt, entwickeln im Zusammenklang mit der flotten Begleitmusik ihre berauschte Wirkung. Auf einer affektiv-sinnlichen Ebene der Wahrnehmung wird die Beschleunigung von Raum und Sehen vermittels der gezeigten Filmausschnitte als „Lebensgefühl der Epoche“²²⁹ ansatzweise wohl auch für die bereits neu organisierte Wahrnehmung von Bitomskys Publikum erfahrbar.

Die Ästhetik der Autobahn wird in Bitomskys Film als Komplex aus baulichen Eigenschaften, dem Nutzungsverhalten, genauso wie der Medialität, den ästhetischen Strategien und der Mythosproduktion von Autobahnfilm und –kunst begriffen. Die offene Konstellation verändert sich im Laufe der Geschichte der Straße. Dies ist die Perspektive, welche Bitomsky eröffnet, wenn er dem das „Autobahngefühl“ verkörpernden Film *Straßen machen Freude* auf ironische Weise selbstgedrehte Aufnahmen von Abschnitten der Reichsautobahn heute

²²⁶ *Reichsautobahn.*, (1:02':50"-1:03':00").

²²⁷ Siehe dazu zum Beispiel Benjamins Überlegungen in seinem Kunstwerk-Aufsatz: „Die Art und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.“ Vgl. Benjamin, W. (1991). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 1: Abhandlungen, Hg. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 431–508., S. 439.

²²⁸ Wenzel. *Gedächtnisraum Film.*, S. 391.

²²⁹ *Reichsautobahn.* (1:01':10"-1:01':20").

gegenüberstellt. Der Kontrast ist offenkundig: Lärm, Stau und Lärmschutzwände haben Ruhe, freie Fahrt und freie Sicht abgelöst.²³⁰

Bitomskys Archäologie stellt sich hier als umfassende Freilegung sämtlicher Schichten der Existenz der Reichsautobahn dar. Sie wird nicht bloß als ästhetische Konstellation, sondern als Schnittpunkt von propagandistischen, identitätsbildenden, ideologischen, architektonischen, wirtschaftspolitischen, ökonomischen sowie musealen *Diskursen* und den zugehörigen *nicht-diskursiven* Praktiken begriffen. Dabei sind sich historische und archäologische Anschauung in *Reichsautobahn* nicht so fremd wie bisher angedeutet. Archäologische Herangehensweisen existieren nur als Gegenbewegungen zu den Problemen vorausgehender historischer Paradigmen der Geschichtsschreibung. Benjamin und Foucault wendeten sich damit gegen hermeneutische oder positivistische Strategien des Historismus.²³¹ Gleichwohl ist die Archäologie selbst eine Form der Geschichtsschreibung, und damit auch *diskursive Praxis*. Daher bilden die beiden *Diskursstränge* in *Reichsautobahn* auch lediglich einen Unterschied, aber keinen Widerspruch.

Der historische *Diskurs* bewegt sich zwischen den Polen der Verifizierung und Widerlegung von NS-Narrativen und -Bildmaterial. Damit verkörpert er die Haltung des Zweifels, welche die Möglichkeit ebenso wie die Streitbarkeit der Authentizität jener Autobahnfilme erst begründet. Der Zweifel, welcher „das entscheidende Charakteristikum dokumentarischer Formen“²³² bildet, verleiht dem Archivmaterial einen – wenn auch fragwürdigen – Status des *Dokuments*.²³³

Das zweite signifikante Unterscheidungsmerkmal zeigt der historische *Diskurs* auf der Ebene seiner *Aussagelogik*. Wie bereits am Beispiel des Interviews mit dem Maurer dargelegt, aber auch im Fall der anderen behandelten Beispiele gültig, hat der historische *Diskurs* weder Zitate – sprachlicher sowie audiovisueller Natur – noch Quellenangaben nötig, um seine Glaubwürdigkeit zu untermauern. Einem weiteren die Vorzüge des Bauwerks preisenden Film widerspricht Bitomsky im Voice-Over mit der Erklärung, dass die Autobahn während des Krieges fast alle ihre letzten Funktionen verloren hat. „Es fuhr keiner darauf. Gummimangel,

²³⁰ Vgl. *Reichsautobahn*. (1:11':50"-1:12':50").

²³¹ Vgl. Benjamin nach Tiedemann. Einleitung des Herausgebers., S. 33. und vgl. Lavagno. (2003). *Rekonstruktion der Moderne. Eine Studie zu Habermas und Foucault*. Münster: Lit-Verlag.

²³² Steyerl, H. (2008). *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia & Kant., S. 12.

²³³ Vgl. ebd., S. 12.

Benzinmangel, beschlagnahmte Autos.“²³⁴ Wie hier bezieht sich der Großteil von Bitomskys historischem *Diskurs* auf in der Geschichtsschreibung etabliertes Wissen, welches nicht innerhalb einer Argumentations- und Verweislogik erst gebildet werden muss. Es handelt sich hier somit lediglich um Vermittlungsarbeit, deren Faktizität nicht durch wissenschaftliche Quellen, sondern durch den dokumentarfilmischen Ethos des Autors verbürgt wird.

Dennoch trifft man selten in Dokumentarfilmen so viele Zitate und Quellenangaben an, wie in *Reichsautobahn* und anderen Arbeiten Bitomskys. Meist werden sie zu einem gewissen Grad als Dokumente verhandelt – zur Veranschaulichung abstrakter historischer Fakten oder um als Täuschungsversuch widerlegt zu werden. Überall dort, wo sie nicht auf diese Weise in den historischen Diskurs eingegliedert werden, bilden sie das Fundament des archäologischen *Diskurses* – im Sinne von *Monumenten*. Wie bereits im Kapitel Archäologie und Monument – *Deutschlandbilder* (1983) für die Ausschnitte aus Kulturfilmen argumentiert, fungieren hier Autobahnfilm, Arbeiterlied oder selbst gedrehte Aufnahmen einer Brückenruine als Material, welches von filmischen Gestaltungsmitteln bewertet und interpretiert, nicht aber verdeckt wird. Montage und Off-Kommentar kommen als Instrumente der strukturellen bzw. *immanenten Beschreibung* des Materials zum Einsatz.

Am Ende von Bitomskys filmischer Aufarbeitung haben sich sämtliche Legitimationserzählungen der Reichsautobahn als unhaltbar erwiesen. Dennoch gibt es die Straße nun. Der Dokumentarfilm zeichnet den Prozess ihrer *diskursiven* und *extra-diskursiven* Entstehung und Transformation nach.

Treffender als der Begriff Entstehung würde dabei das Wort Produktion das Hauptkenntnisinteresse Bitomskys beschreiben, denn sowie jedes Artefakt des kapitalistischen Zeitalters wurde die Reichsautobahn in mühsamer Lohnarbeit gebaut und als konsumierbare Ware propagiert. Unter diesem materialistischen Gesichtspunkt wird insbesondere *Der VW-Komplex* im folgenden Kapitel beleuchtet.

²³⁴ *Reichsautobahn*. (1:16':50"–1:16':55").

3.3 Archäologie und Historischer Materialismus – *Der VW-Komplex* (1989)

Es gibt kaum einen Film in Bitomskys Werk, der sich nicht auf die eine oder andere Weise mit Arbeit befasst. Ob Auto oder Ölbild, Photographie oder Flugzeugschrott, die meisten Gegenstände, auf die der Autorenfilmer Bezug nimmt, werden auf die Bedingungen ihrer Herstellung (oder Zerstörung) befragt. Es geht dabei immer auch um die Sichtbarmachung von Produktionsprozessen und Arbeitsbedingungen. Die deutliche Orientierung an diesem Problemkomplex sowie die Methodik seiner Bearbeitung rücken Bitomskys Archäologie in die Nähe des historischen Materialismus. Anhand von *Der VW-Komplex* sollen an dieser Stelle Affinitäten der Filme Bitomskys zu Themen und Analysestrategien des klassischen Marxismus aufgezeigt werden.

Der VW-Komplex bildet den Schlussstein zu den vorausgehenden Filmen *Deutschlandbilder* und *Reichsautobahn*, die zusammen auch als „Deutschland-Trilogie“²³⁵ bezeichnet werden. Er zählt damit zum Kreis von Filmen, in denen sich Bitomsky am eingehendsten mit Fragen des Verhältnisses zwischen ArbeiterIn und Erzeugnis auseinandersetzt. Der mit dem VW-Werk befasste Film bewegt sich weitgehend sprunghaft durch die Entwicklungsgeschichte des Autoherstellers. Filme, Fotografien und Literatur aus den Archiven sowie materielle Spuren im Umkreis des in Wolfsburg beheimateten VW-Betriebs bilden die Ausgangspunkte für einen historischen Streifzug. Der Herstellungsprozess der Volkswägen, welcher den einzigen chronologischen Erzählstrang bildet, wird von der kreisenden historischen Erzählung immer wieder unterbrochen.

Im Nachvollziehen der Produktionsabläufe werden die Widrigkeiten der Arbeitsbedingungen dokumentiert – dazu zählen der unerträgliche Lärm in den Werkshallen,²³⁶ die Schutzmasken erfordernde Gefährlichkeit der Lackierarbeit,²³⁷ oder das niedrige Lohnniveau der Arbeiter (und vor allem Arbeiterinnen).²³⁸ Es gilt anzumerken, dass Bitomsky hier eine Arbeitsweise beschreibt, welche Ende der 1990er nur noch einen minoritären Ausschnitt der aufziehenden

²³⁵ Pirschtat. *Die Wirklichkeit der Bilder*. S. 5, 12, 22.

Es gilt anzumerken, dass die drei Filme im Vorhinein nicht als Trilogie konzipiert waren. Vgl. Wenzel. *Gedächtnisraum Film*, S. 367.

²³⁶ Vgl. *Der VW-Komplex*. (7':45"-7':55").

²³⁷ Vgl. ebd., (42':30"-42':40").

²³⁸ Vgl. ebd., (1:16':10"-1:16':20").

Dienstleistungsgesellschaft beschreibt.²³⁹ Die Logik der IndustriearbeiterInnen tritt hinter jene der DienstleisterInnen zurück (obgleich sie nicht ersetzt wird). Das besondere Interesse an der ‚ArbeiterInnenklasse‘ scheint nicht zuletzt dem stark historisch ausgerichteten Gegenstand der Deutschland-Trilogie geschuldet.

Die zentrale Kategorie der Arbeit ist der wohl augenfälligste Berührungspunkt mit dem historischen Materialismus von Karl Marx. Bereits in *Das Kapital* beschäftigte sich Marx intensiv mit kapitalistischen Produktionsverhältnissen, womit das Verhältnis und die Regelung einzelner Produktivkräfte („Arbeitsgegenstände, Arbeitsmittel und Produzenten“²⁴⁰) gemeint sind.²⁴¹ Für die weitaus schwierigeren Arbeitsbedingungen der FabrikarbeiterInnen des 19. Jahrhunderts machte er nicht nur Arbeitsteilung, die Abhängigkeit von fremden Produktionsmitteln oder den Ökonomisierungsdruck des Kapitals verantwortlich. Es waren Technologisierung und Automatisierung der Produktion, die die Produktionsverhältnisse erschütterten und damit das Subjekt-Objekt-Verhältnis von Mensch und Werkzeug umkehrten.²⁴² Im Übergang von der Manufaktur zur industrialisierten Fabrik wurden die LohnarbeiterInnen zu bloßen „Anhängsel[n]“²⁴³ von dampfbetriebenen Webstühlen oder Druckmaschinen, den Ausschlag gebenden Produktivkräften.²⁴⁴ Als paradoxe Folge der Automatisierung mit dem Ziel der Erleichterung der Arbeit beschreibt Marx somit den gegenteiligen Effekt, die Intensivierung der Arbeit und die Verlängerung der Arbeitszeiten für die ausgebeutete ArbeiterInnenschaft.²⁴⁵

Die Arbeitssituation im VW-Betrieb stellt sich in Bitomskys Film als fortgeschrittenes Stadium der von Marx konstatierten Entwicklungen dar. Der Vormarsch von Industrieroboter und automatisierten Fertigungsstraßen drängt die ArbeiterInnen in die letzten Nischen von nur manuell bewältigbarer Montagetätigkeit zurück. „Es verschwinden nicht nur die Arbeitsplätze. Es

²³⁹ Vgl. Abelshausen, W. (2011). *Deutsche Wirtschaftsgeschichte seit 1945*. München: C.H. Beck., S. 313.

²⁴⁰ Brosius, B. (2007). *Strukturen der Geschichte. Eine Einführung in den historischen Materialismus*. Köln: Neuer ISP Verlag, S. 38.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 39 und vgl. Marx, K. (1876). *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*. Buch I, Der Produktionsprozess des Kapitals. Hamburg: Meissner. Zugriff am 2.05.2014 unter http://www.deutschestextarchiv.de/marx_kapital01_1867, S. 408, 418 .

²⁴² Vgl. Marx. *Das Kapital*, S. 429.

²⁴³ Ebd., S. 414.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 355ff.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 397f.

verschwindet die Arbeit selbst“²⁴⁶, lautet Bitomskys Warnung, unterlegt mit Bildern autonom agierender Roboterarme. So wächst die Zahl der Angestellten, die nicht an der eigentlichen Produktion mitwirken. Techniker wie jener, der beim Reparieren einer Tiefziehpresse zu sehen ist,²⁴⁷ werden nur im Störfall zu dessen Behebung gerufen. Die zunehmende Automatisierung hat einerseits die Rationalisierung von Arbeitsplätzen, andererseits eine Neuorganisation von Funktion und Arbeitsregime der übrig gebliebenen Belegschaft zur Folge.

Marx sprach bereits von einem „Fabriksregime“²⁴⁸ der Arbeit, welches sich mitunter durch eine „technologische Unterordnung des Arbeiters unter den gleichförmigen Gang des Arbeitsmittels“²⁴⁹ und der damit einhergehenden „kasernenmässige[n] Disciplin“²⁵⁰ auszeichnet. Auch „die Theilung der Arbeiter in Handarbeiter und Arbeitsaufseher“²⁵¹ sah er vollends in der Logik des mechanisierten Fabriksbetriebs realisiert.²⁵² Im VW-Betrieb der filmischen Gegenwart haben bereits Maschinen die Kontrolle menschlicher Arbeitsroutinen übernommen und lassen Marx’ Zweiteilungsschema von Produktions- und Überwachungsarbeit hinter sich. Der Film setzt MonteurInnen ins Bild, die ihren Werkstücken im Tempo der Transportbänder folgen müssen.²⁵³ Doch „Arbeit ist kein Spaziergang“²⁵⁴, kommentiert Bitomsky hierzu und wendet die Bilder sprachlich ins Bildhafte. Im Testbereich der Montagelinie wird die Kamera auf Bildschirme gerichtet, die den Arbeitskräften nicht nur Feedback, sondern ebenso Instruktionen geben. „Stecker stecken“²⁵⁵ liest sich eine der Anweisungen. Der „Taufpunkt“ ist der Arbeitsbereich, an dem jeder Wagen mit seinem individuellen Ausstattungsprogramm versehen wird.²⁵⁶ Manuelle Eingaben werden vom Lesecomputer kontrolliert und etwaige Fehler korrigiert, was der zuständige Werksangestellte auf Bitomskys Nachfrage auch gleich vorführt.²⁵⁷ Doch irgendjemand muss auch die fehlbaren Maschinen kontrollieren. Der Film zeigt Männer, die herumstehen und an die Decke starren; erst ein Schwenk nach oben

²⁴⁶ *Der VW-Komplex*. (1:23':40"-1:23':50").

²⁴⁷ Ebd., (7':10"-7':20").

²⁴⁸ Marx. *Das Kapital*, S. 415.

²⁴⁹ Ebd., S.415.

²⁵⁰ Ebd., S.415.

²⁵¹ Ebd., S.415.

²⁵² Vgl. ebd., S.415.

²⁵³ Vgl. z.B. *Der VW-Komplex*. (50':00"-50':30") oder (41':10"-41':20").

²⁵⁴ Ebd., (50':10"-50':15").

²⁵⁵ Ebd., (1:14':10"-1:14':20").

²⁵⁶ Vgl. ebd., (23':00"-24':25").

²⁵⁷ Vgl. *Der VW-Komplex*. (23':00"-24':25").

gibt die Sicht auf die vorüberschwebenden Fahrzeugkarosserien in ihrem Blickfeld frei.²⁵⁸ Diese Aufgabe reduziert das Subjekt auf seine visuelle Wahrnehmung. Damit reiht sie sich ein in die übrigen gezeigten Arbeiten, welche zunehmend spezialisiert, repetitiv und dem eigentlichen Produktionsprozess äußerlich sind.²⁵⁹ Scheinbar allgegenwärtige Spuren von Entfremdung werden von Bitomsky an den Orten der Arbeit ausfindig gemacht und unter die Lupe genommen. So kommentiert er in *Reichsautobahn* die detaillierten Auskünfte des interviewten Maurers zu Betonierarbeiten an der Fahrbahn mit den Worten: „Handgriffe haben die Erinnerung geprägt. [...] Der große Plan der Autobahn geht in lauter Einzelheiten unter.“²⁶⁰ Die an anderen Stellen der Deutschlandtrilogie festgestellten Ausprägungen von fremdbestimmten und monotonen Arbeitsaufgaben – an der Autobahn wie im VW-Werk – verweisen ebenso auf Bitomskys implizite Bearbeitung von Marx' Konzept der „Entfremdung“^{261.262} Als Kontrollinstrument tritt das Prinzip in einem Witz über den VW-Betrieb der NS-Zeit in Erscheinung. Bitomsky rezitiert: „Ein Arbeiter bei VW nimmt jeden Tag ein Teil heimlich mit nach Haus um ein Auto zusammen zu bauen. [...] Wie er die Teile auch zusammenbaut, immer kommt eine Kanone dabei heraus.“²⁶³ „VW war ein Rüstungsbetrieb“²⁶⁴, kontextualisiert der Filmemacher die Pointe. Arbeitsteilung schränkt die Sicht auf die Gesamtzusammenhänge ein, den Überblick behält nur der Produzent, könnte der Subtext des Witzes lauten.²⁶⁵

Das Gegengewicht zu Bitomsky marxistisch inspirierter Denkbewegung bilden die Filmaufnahmen von konkreten Tätigkeiten der Fabriksangestellten. Bemerkenswert daran ist vor allem die Länge mit der diese präsentiert werden. Die Einstellung, die eben genannte Mitarbeiter bei der optischen Kontrolle der über ihren Köpfen vorbeiziehenden Karossen zeigt, dauert etwa eine Minute.²⁶⁶ Über dreieinhalb Minuten werden Arbeiterinnen bei der Übergabe von Fahrzeugen

²⁵⁸ *Der VW-Komplex*, (24':40"–25':40").

²⁵⁹Es gilt anzumerken, dass demgegenüber etwa die Koppelung von ArbeiterInnen mit ihren Werkstücken über längere Strecken des Montageprozesses eine sinnstiftende postfordistische Maßnahme von VW zur Reduktion monotoner Arbeitsroutinen darstellt.

²⁶⁰ *Reichsautobahn* (9':20"–9':35").

²⁶¹ Marx, K., & Engels, F. (1969). Die deutsche Ideologie. Bd. 3. In *Karl Marx – Friedrich Engels – Werke* (S. 5–530). Berlin: Dietzverlag., S. 35.

²⁶² Vgl. Marx Entwurf des Entfremdungs-Begriff in Marx & Engels. Die deutsche Ideologie. S. 33, S. 33f und vgl. Marx. *Das Kapital*, S. 291ff, S. 632.

²⁶³ *Der VW-Komplex*. (15':55"–16':10").

²⁶⁴ Ebd., (16':10"–16':15").

²⁶⁵ Auf ebendiesem Effekt der Sichteinschränkung durch Arbeitsteilung verweist Bitomskys Weggefährte Harun Farocki schon in seinem Film *Nicht lösches Feuer* (1969).

²⁶⁶ *Der VW-Komplex*. (24':40"–25':40").

von der Montagestraße an die Distribution beobachtet.²⁶⁷ Zudem kommentiert Bitomsky hier entweder nur sparsam oder ohne direkte Bezugnahme. Sichtbar gemacht werden dabei nicht nur begrifflich beschreibbare Handgriffe oder Arbeitsbedingungen, sondern Arbeiten in ihrem speziellen Rhythmus und ihrer Dauer. Auf die Bedeutsamkeit der Vermittlung von Dauer im dokumentarischen Film hat bereits Malin Wahlberg aufmerksam gemacht.²⁶⁸ Als Beispiel kann der Film *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* gelten, in dem erst die Realdauer repetitiver Alltagstätigkeiten deren Monotonie erfahrbar macht (, wenngleich es sich dabei oft um statische und noch längere Einstellungen als in Bitomskys Arbeit handelt).

Bitomskys Vorliebe für diesen Umgang mit arbeitenden Menschen lässt sich auch mit Blick auf die Formensprache des Dokumentarfilmers Peter Nestler erhellen. Ihr Einfluss ist sowohl in Bitomskys Filmen, als auch in seinen Aufsätzen deutlich erkennbar. Im Vergleich zu einem „Featuremacher“²⁶⁹, erklärt Bitomsky, würde Nestler die Arbeit nicht einer Erzählung oder einem Argument unterwerfen:²⁷⁰

„Bei Nestler ist es wieder Arbeit und nichts anderes, eine konkrete Tätigkeit, die schwer ganz zu verstehen ist, die nicht allein von Ausbeutung bestimmt ist, sondern auch von einem Stolz. Es kommt nichts anderes heraus, es ist der Anblick eines arbeitenden Menschen.“²⁷¹

Auch Bitomsky Arbeitsszenen künden meist von einer Spannung zwischen bloßen Wahrnehmungsbildern und *diskursiver* Klassifizierung durch die Kommentarebene. Ob seiner Länge wird der reine Akt des Arbeitens auch durch den marxistischen *Diskurs* nicht um seine übrigen Wahrnehmungsqualitäten oder Bedeutungen gebracht.

Auf einer anderen Ebene des Bezugs zu Marx' Denken, die den Materialismen historisch nachfolgender ArchäologInnen näher steht, siedelt Bitomskys Auseinandersetzung mit der Repräsentation von Arbeit. Bitomsky zeigt einen Propagandafilm, der über den Bau des VW-Werks berichtet. Der Sprecher reichert die Bilder von Arbeitern und Werk mit zahlreichen Daten und Fakten an. Was er

²⁶⁷ Vgl. *Der VW-Komplex*, (1:13':50"-1:17':05").

²⁶⁸ Vgl. Wahlberg, M. (2008). *Documentary Time. Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press., S. 93f.

²⁶⁹ Bitomsky, H. (2003). Finden, Zeigen, Halten. Notizen nach den Filmen von Peter Nestler. In I. Schaarschmidt (Hg.), *Hartmut Bitomsky. Kinowahrheit*. (S. 134–147). Berlin: Vorwerk 8., S. 140.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 140.

²⁷¹ Ebd., S. 140.

verschweigt ist der Preis, der bezahlt wurde: „50 Millionen Reichsmark wurden in das Werk investiert. Das Geld kam von der deutschen Arbeitsfront. Arbeiter haben es aufgebracht. Es waren die Zwangsbeiträge, die sie entrichten mussten“²⁷², ergänzt Bitomsky was vom Propaganda-*Diskurs* ausgeschlossen bleibt. Vor allem auf die abwesende oder irreführende Repräsentation der Arbeitsbedingungen weist *Der VW-Komplex* immer wieder hin. Aufnahmen eines gemächlich eine Werksstraße entlang rollenden Korsos von Volkswägen stellen den Hintergrund für Bitomskys Kritik an den Bildern, die die realen Zustände zudecken sollen: „Das Werk macht den Eindruck einer Phantomfabrik.“²⁷³ Der Großteil der zwölftausend ArbeiterInnen waren „Kriegsgefangene, Verschleppte, Zwangsarbeiter und KZ-Häftlinge“²⁷⁴, dennoch ist weit und breit niemand davon zu sehen.²⁷⁵ „Man muss sie in die Lücken hineindenken“²⁷⁶ lautet das abschließende Urteil Bitomskys. Dieser Hinweis ließe sich auf Bitomskys Vorgehensweise in der gesamten Deutschland-Trilogie umlegen.

Zugleich produzierte die Propagandamaschine nicht nur *Bilddiskurse*, die ArbeiterInnenschicksale aus der kollektiven Wahrnehmung tilgen sollten, sondern auch das Bewusstsein der ArbeiterInnen selbst. Einerseits wurden dem Filmpublikum ideologische Anschauungen auf inhaltlicher Ebene zugeführt. Als Beispiel kann der fiktionale Autobahnwerbefilm *Bahn Frei* angeführt werden, welcher in *Reichsautobahn* in Ausschnitten präsentiert wird. Dieser erzählt die stockende Autofahrt eines Pärchens über schlechte Landstraßen nach Heidelberg.²⁷⁷ Bitomsky bemerkt die wiederholte Behauptung von Zeitverzögerungen gegenüber einer Fahrt auf der Autobahn, wobei seine Kritik schließlich lautet: „Die Vergnügungsreise wird umgerechnet auf den Acht-Stunden-Tag, als ob sie Arbeit wäre, oder ein geschäftliches Unternehmen.“²⁷⁸ So wird die kapitalistische Logik der Ökonomisierung von Freizeitgestaltung offengelegt, zu der die Darstellung beeinflussen sollte.

Zum anderen betrachtet Bitomsky schon den Konsum der Propagandafilme an sich – getreu dem Marx’schen Ökonomieverständnis – als „»Moment der

²⁷² *Der VW-Komplex* (13':35"-14':45").

²⁷³ Ebd., (19':05"-19':10").

²⁷⁴ Ebd., (19':20"-19':25").

²⁷⁵ Ebd., (18':45"-19':50").

²⁷⁶ Ebd., (19':30"-19':35").

²⁷⁷ *Reichsautobahn*. (35':10"-32':30").

²⁷⁸ Ebd., (34':00"-34':10").

Produktion«²⁷⁹. In diesem Zusammenhang lohnt der Rückgriff auf *Deutschlandbilder*, in dem Mühlenbrock hinsichtlich der Kulturfilmbeispiele betont: „Das Zuschauen ist Akkordarbeit.“²⁸⁰ Zwar fügt sich die Aussage auch in ihrer metaphorischen Bedeutung – zur manipulativen Geschwindigkeit des Mediums sowie zum Begriff des Akkords der musikalischen Vertonung – in den Gesamtzusammenhang des Films. Ihren Bezug auf den Propagandafilm als Mittel der „fortlaufende[n] Selbstreproduktion des produktiven Individuums“ sowie der Stabilisierung vorherrschender Machtverhältnisse schließt dies aber nicht aus. Auch Bitomskys analoge Sichtweise der volkswirtschaftlichen Zusammenhänge in *Der VW-Komplex* legt eine derartige Lesart nahe.

Darin tritt Konsumtion noch deutlicher als Moment der Produktion in Erscheinung. Bitomsky erfasst den paradoxen Tatbestand in wenigen Worten: „Die Werksangehörigen sind VWs stärkste Kundenschicht. Ein Zehntel der Produktion geht an sie. Mit jedem Arbeitsplatz, der irgendwo abgebaut wird, geht ein potenzieller Käufer verloren.“²⁸¹ Sowohl in Bitomskys Analyse des Propagandakonsums, als auch in seiner Diagnose zum VW-Kauf an werkseigene MitarbeiterInnen ist eine Herangehensweise von Nöten, die man im Anschluss an den historischen Materialismus als dialektischen Blick bezeichnen könnte. Produktion und Konsumtion bilden einen Gegensatz. Diese beiden Momente der Warenwirtschaft unterscheiden sich folglich „so, dass »Eines nur ist, insofern es nicht das Andere ist«“²⁸². Ihre Gegensätzlichkeit lässt sich nicht auflösen, aber auf einer höheren Ebene dialektisch vermitteln. Obgleich sich die beiden Bereiche diametral gegenüberstehen, bedingen sie einander in einer Volkswirtschaft. Ihre Einheit bildet die Distribution, d.h. die Verteilung der Güter gemäß dem Bedarf.²⁸³ Dieser Vermittlungsprozess zwischen den beiden entgegengesetzten Momenten wird Dialektik genannt.²⁸⁴ Die WerksmitarbeiterInnen von VW arbeiten somit an Produkten, die sie selbst konsumieren, wobei sie die Bezahlung der FabrikseigentümerInnen für die Nutzung ihrer Produktionsmittel, sowie die

²⁷⁹ Marx nach Márkus, G. (1980). Die Welt menschlicher Objekte. Zum Problem der Konstitution im Marxismus. In A. Honneth & J. Urs. (Hg.), *Arbeit, Handlung, Normativität. Theorien des Historischen Materialismus* (S. 12–136). Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1980., S. 24.

²⁸⁰ *Deutschlandbilder*. (48':25"–48':35").

²⁸¹ *Der VW-Komplex*. (1:22':15"–1:22':35").

²⁸² Hegel nach Brosius und Brosius. *Strukturen der Geschichte*., S. 55.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 32.

²⁸⁴ Vgl. Brosius. *Strukturen der Geschichte*., S. 32.

entfremdenden Arbeitsbedingungen als Nachteile gegenüber einer möglichen autonomen Produktion in Kauf nehmen müssen.²⁸⁵

Eine weitere Dimension gewinnt dieser Gedanke mit einer Beobachtung, die Bitomsky bereits einige Minuten zuvor bespricht. „Früher sind die Leute zur Arbeit gegangen. Heute fahren sie. Der gleiche Weg ist weiter geworden“²⁸⁶, ist im Kommentar zu Bildern von langen Autokolonnen im Stehverkehr zu hören. Die hier implizierte Dialektik eines zunehmenden Mobilitätsdrucks wird in *Reichsautobahn* bereits für den Straßenbau ausbuchstabiert, wenn der Filmemacher ebenfalls zu Staubildern eines Reichsautobahnabschnitts festhält: „Manchmal ist zu denken, es gäbe die Autobahn nur, damit die Leute einen langen und langwierigen Weg zur Arbeit zurücklegen sollen.“²⁸⁷ Damit wird die Frage aufgeworfen, ob Technologien wie Autos und Straßen zur Überwindung längerer Distanzen benötigt werden oder diese überhaupt erst produzieren. Weitere dialektische Figuren marxistischer Prägung in Bitomskys Filmen sind angedeutet in Erörterungen zu Arbeit und Erholung²⁸⁸ oder zu standardisierter Massenproduktion und flexibler Produktgestaltung²⁸⁹.

Neben der Dialektik ist der historische, oder dialektische Materialismus wesentlich über den Materialismus-Begriff definiert.²⁹⁰ In diesem Punkt findet man die größten Überschneidungen zwischen Marxismus und späteren archäologischen Arbeitsweisen. Wie Bitomsky betrachtete Marx Teile der Objektwelt sowohl – im Sinne von Produktionsmitteln – als treibende Kraft im historischen Prozess, als auch in ihrer Bedeutung als materielle Kultur. Artefakte verstand er „als Materialisationen (»Materiaturen«) gesellschaftlicher Verhältnisse, bestimmter gesellschaftlich-ökonomischer »Formen«.“²⁹¹ Bitomskys Betrachtungen „wie eine Fabrik Menschen und Maschinen zusammensetzt[...]“²⁹² nehmen – wie zuvor besprochen – schon in *Das Kapital* ihren Ausgang. Obgleich sich nur ein Bruchteil

²⁸⁵ Marx. *Das Kapital*, S. 558.

²⁸⁶ *Der VW-Komplex*. (1:18':00"-1:18':10").

²⁸⁷ *Reichsautobahn* (1:09':15"-1:09':25").

²⁸⁸ Vgl. ebd., (1:09':00"-1:09':20").

²⁸⁹ Vgl. *Der VW-Komplex* (1:19':00"-1:20':05").

²⁹⁰ Im Sinne der untrennbaren wechselseitigen Durchdringung von dialektischem und materialistischem Moment im Gedankengebäude von Marx, Engels und später Lenin und Stalin werden die Bezeichnungen historischer Materialismus und dialektischer Materialismus hier austauschbar verwendet. Vgl. Sahner, H. (2014). In G. Endruweit & G. Trommsdorff & N. Burzan (Hg.), *Materialismus, dialektischer und historischer* (S. 285-286). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 285f.

²⁹¹ Márkus und Marx nach Márkus. *Die Welt menschlicher Objekte*, S. 25.

²⁹² *Der VW-Komplex* (49':30"-49':40").

von Marx' Werk der Technik widmete, kann er als Vordenker der Techniksoziologie gelten.²⁹³ Ganz gleich ob technisches Produkt, Gebrauchs- oder Konsumgegenstand, das archäologische Interesse des historischen Materialisten beschränkte sich im Wesentlichen auf die Warenförmigkeit von Artefakten. Unter dieser Hinsicht ist das menschliche Erzeugnis die geronnene Form von Arbeit („todte Arbeit“²⁹⁴), in dem sich unter industriellen Produktionsbedingungen Umstände wie Ausbeutungsverhältnisse, Entfremdung oder Verdinglichung abzeichnen.²⁹⁵ Ebendiese Herstellungsbedingungen, die Marx zufolge als „vergegenständlichte Arbeit“²⁹⁶ im fertigen Produkt verschwinden, sucht auch Bitomsky aufzudecken. Das Verdikt des Filmemachers in *Der VW-Komplex* „Autos brauchen Farben. Die Farben machen die Produktion unkenntlich“²⁹⁷ zeugt von Bitomskys Wissen um die Maskierung des individuellen Arbeitsbeitrags in einer zunehmend uniformisierenden Industrieproduktion.

Fragen, die abseits von Produktions- und Verteilungsbedingungen Problemfelder wie Ästhetik, Materialität oder Verwendungszusammenhänge der Arbeitsprodukte studieren, sucht man anders als in Bitomskys Arbeiten bei Marx vergebens.²⁹⁸ Erst nachfolgende historisch-materialistische DenkerInnen, vor allem die VertreterInnen der kritischen Theorie ergänzten Marx' Erbe um entsprechende Perspektiven auf materielle Kultur. Diese Erweiterung, ergänzt durch die psychoanalytische Theorie Freuds (bzw. die Traumtheorien des Surrealismus)²⁹⁹ tritt auch deutlich in Benjamins materialistischer Spurensuche und -analyse in Erscheinung.³⁰⁰ Im Passagenwerk versuchte der Archäologe sich einmal mehr an der Entwicklung einer eigenen, vom orthodoxen Marxismus emanzipierten materialistischen Geschichtsschreibung,³⁰¹ die nicht minder frei psychoanalytische Kategorien adaptierte, „indem er an der Dingwelt des neunzehnten Jahrhunderts

²⁹³ Vgl. Degele, N. (2002) *Einführung in die Techniksoziologie*. München: Wilhelm Fink., S. 8, 11 oder

Woodward, I. (2007). *Understanding Material Culture*. Los Angeles: Sage Publications., S. 19f.

²⁹⁴ Marx. *Das Kapital*, S. 414.

²⁹⁵ Vgl. Woodward. *Understanding Material Culture*., S. 36f.

²⁹⁶ Marx. *Das Kapital*, S. 18.

²⁹⁷ *Der VW-Komplex*. (43':25"-43':35").

²⁹⁸ Vgl. Woodward. *Understanding Material Culture*., S. 36f.

²⁹⁹ Tiedemann. Einleitung des Herausgebers., S. 16.

³⁰⁰ Vgl. Weigel, S. (1996). *Body- and Image-Space. Re-reading Walter Benjamin*. London: Routledge., S. 9f

³⁰¹ Vgl. Palmier, J. M. (2009). *Walter Benjamin: Engel, Lumpensammler und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S. 1163ff.

als Traumdeuter sich betätigte.“³⁰² Interessant im Hinblick auf die Bedeutung des Artefakts in der Geschichtsphilosophie Benjamins ist Adornos Auffassung von Benjamins Materialismus – hier in den Worten Palmiers:

„Benjamins Materialismus ist, jenseits aller Bezugnahme auf den Marxismus, für Adorno zunächst ein philosophischer. Er beruht auf der Abschaffung des Subjekts, des Kults um Subjektivität und Innerlichkeit. Stattdessen vollziehen sich objektive Prozesse, deren »Schauplatz« das Subjekt nur noch ist.“³⁰³

Der von Adorno gewählte Begriff „Schauplatz“ als Bezeichnung für die Stellung des menschlichen Subjekts in Benjamins Geschichtsschreibung wäre keine minder treffende Beschreibung für das (post-)strukturalistische Paradigma. So wird Foucaults Geschichtsphilosophie als anti-subjektzentriert charakterisiert – die Handlungsmacht hat sich hier vom Individuum hin zu den sozial-diskursiven Praktiken und deren Materialisierungen verlagert, innerhalb derer das historische Subjekt erst (re-)produziert wird.³⁰⁴ Dennoch lassen sich die Entwicklungen innerhalb der materialistischen Denktradition von Marx zu Foucault nicht als eine Evolution des sozialen Menschen vom handlungsmächtigen „Subjekt der Geschichte“³⁰⁵ zum fremdbestimmten, epistemischen Objekt zeichnen. Im Gegenteil, bei Marx war der Mensch der Industrialisierung bereits ein dezentriertes Subjekt, welches in der kapitalistischen „Vergesellschaftung“³⁰⁶ unter der Vorherrschaft von Kapital und Ware als Objekt unterworfen wurde.³⁰⁷ Vielmehr nimmt die historische Transformation des Materialismus in der Komplexitätssteigerung seiner Darstellung von Machtgefügen Gestalt an. Rein ökonomische Analysen erscheinen immer weniger hinreichend um bestehende Herrschaftsverhältnisse zu erklären.³⁰⁸ *Diskurs, Wissen, Technik und Technologie* sind jene Kategorien, die Marx'sches Klassendenken ergänzen oder ersetzen, um die Tiefenstrukturen von Machtgefügen im Spätkapitalismus jenseits von starren Subjekt-Objekt-Schemata zu ergründen.

³⁰² Tiedemann. Einleitung des Herausgebers., S. 34.

³⁰³ Adorno nach Palmier und Palmier. *Walter Benjamin: Engel, Lumpensammler und bucklicht Männlein.*, S. 1178.

³⁰⁴ Vgl. Olssen. *Michel Foucault.*, S. 31.

³⁰⁵ Breuninger, R. (1997). Vorwort. In R. Breuninger (Hg.). *Philosophie der Subjektivität und Subjekt der Philosophie. Festschrift für Klaus Giel zum 70. Geburtstag* (S. 7–10). Würzburg: Königshausen und Neumann. S. 8.

³⁰⁶ Wallat, H. (2009). *Das Bewusstsein der Krise. Marx, Nietzsche und die Emanzipation des Nichtidentischen in der politischen Theorie.* Bielefeld: Transcript., S. 113.

³⁰⁷ Ebd., S. 112f.

³⁰⁸ In Bezug auf Foucault vgl. Olssen. *Michel Foucault.*, S. 53f.

Interessanterweise überspannen die im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Filme Bitomskys die gesamte historische Bandbreite materialistischer Forschungsinteressen und Herangehensweisen. Neben der Kategorie der Arbeit, vor allem im Bezug zur Arbeiterklasse, die beinah für jeden Film von Bedeutung ist, mischen sich andere Themenfelder wie Recycling, Kriegsführung, diverse Wissenschaften, Technologie, Kunst oder Erinnerungskultur in die Werke des Filmemachers. Dabei werden diese als *Diskurse* und Praktiken betrachtet, die von Machtstrukturen durchdrungen sind. Über die Herrschaftsmechanismen hinaus interessiert sich Bitomsky für ihre Zusammenhänge und Berührungspunkte, wie sie nur in der – die Grenzen konventioneller Begriffe und Diskurse überschreitenden – Sprache von Kunst und Philosophie sichtbar werden.

3.4 Bitomskys Ordnung der Dinge - *Reichsautobahn, Der VW-Komplex, B-52* (1999), *Staub* (2007)

Natürlich ist der hier gewählte Titel eine Referenz auf Foucaults Werk *Die Ordnung der Dinge*. Bitomskys Filme haben mit dem Gegenstand der darin entwickelten Archäologie – den Humanwissenschaften – weniger zu tun, umso mehr aber mit der Untersuchung der *diskursiven* Produktion von Wissen und Wirklichkeit. Einerseits studiert Bitomsky in seinen Filmen die kulturprägenden sowie kulturgeprägten Effekte jener sozialen Praktiken, Medien, und Artefakte, die er darin versammelt. Dies wurde bereits in vorausgegangenen Kapiteln versucht exemplarisch an einzelnen Filmen aufzuzeigen. Offensichtlich produziert er mit seinen Dokumentarfilmen aber seinerseits ebenso mediale Artefakte. Diese vermitteln, analysieren und zerstören fremde Narrative, nicht ohne dabei eigene Ordnungen zu errichten. Im Folgenden gilt die Aufmerksamkeit daher vor allem den Wissensarchitekturen der Filme, in die gesammelte Artefakte sowie deren *diskursive* Zusammenhänge eingebettet werden.

In einem ersten Schritt beschreibt dieses Kapitel die Rolle all jener Orte des Wissens wie Museen, Archive oder Labors, deren Artefakte und institutionellen Kontexte Bitomsky in seine Dokumentarfilme miteinbezieht. Daraufhin bilden Charakteristika wie die bevorzugte Vermittlung materieller Kultur und die

dementsprechend objektbezogene Narration der behandelten Werke den Ausgangspunkt, ihre spezifische Form der Wissensproduktion über die konzeptuelle Figur des Museums zu denken. Zuletzt wird in Bitomskys Filmgestaltung nach der Beziehung und dem verbindenden Prinzip von so divergenten Wissensordnungen gesucht, wie sie die Wissenschaft, die Philosophie und die Kunst hervorbringen.

3.4.1 Zu Besuch im Museum (*Der VW-Komplex, B-52, Reichsautobahn*)

Bitomskys Filme sind an den Orten des Wissens zu Hause. Sie beziehen ihre Gegenstände aus diesen Räumen, wie etwa die Kulturfilme aus dem deutschen Bundesarchiv (*Deutschlandbilder*) oder ein Konstruktionsmodell der B-52 aus dem Boeing-Archiv (*B-52*). Es handelt sich dabei nicht um eine bloße Einverleibung der Fundstücke oder damit verknüpften Wissens durch die dokumentarische Form; vielmehr werden die Objekte samt ihrer Fundorte in Szene gesetzt. Die Filme begeben sich an Orte der Wissensproduktion – wie etwa in Forschungsinstitute und Labors (*Staub*) –, an Orte der Wissenskonservierung – in ein Archiv mit Autobahnliteratur (*Reichsautobahn*) oder die Staatsbibliothek in Berlin (*Imaginäre Architektur*) –, und an Orte der Wissensvermittlung – in den Seminarraum einer Bomberstaffel in North Dakota (*B-52*), oder in Museen und Ausstellungsräume (*Highway 40 West, Der VW-Komplex, Imaginäre Architektur, B-52, Staub*). Unter dieser Fülle an Orten des Wissens ist die Dominanz der musealen Räume nicht zu übersehen. Will man Bitomskys Filme in ihrer Funktion der Wissensproduktion begreifen, gilt es das Verhältnis zu diesen Orten zu klären, welche selbst eine zentrale Rolle in der institutionalisierten (Re-)Produktion kulturellen Wissens einnehmen.

Keine Einrichtung mit öffentlich-staatlichem Auftrag, sondern ein private Sammlung ist das VW-Museum, welches Bitomsky in *Der VW-Komplex* kurzzeitig zum Schauplatz macht.³⁰⁹ Vermittels einer Auswahl aus Fotografien, Texten und historischem Filmmaterial von und über Volkswagen will der Autohersteller dort

³⁰⁹ *Der VW-Komplex*. (32':10"-33':55").

seine Erfolgsgeschichte erzählen. Kommentierend bezieht Bitomsky aus dem Off Stellung:

„Die Geschichte erscheint als eine unüberschaubare Ausbreitung von Automodellen. Porsches überlebensgroßes Porträt ist so eingefügt, dass er nachdenklich auf seine Erfindung herabschaut. Die Modelle lösen einander ab und verändern sich. Nimmt man aber alle Unterschiede zusammen, dann kommt eine Gemeinsamkeit heraus. Diese Gemeinsamkeit ist die Idee der Expansion. VW war die erste deutsche Fabrik, die Autos in Massenproduktion herstellte.“³¹⁰

Aufnahmen aus den Ausstellungsräumen korrespondieren mit Bitomskys Beschreibung. Bilder eines überdimensionalen Globus mit sämtlichen Fabriken des weltumspannenden Konzerns veranschaulichen den Wirtschaftsimperalismus des Betriebs ebenso wie dazwischenmontierte Archivaufnahmen, die vom Ankauf von Fabrikhallen in New Jersey berichten. „Generaldirektor Nordhoff kam, sah und ergriff Besitz“³¹¹ verkündet eine Sprecherstimme feierlich zu einer Szene, die den Direktor beim Betreten des leeren Gebäudes zeigt. *Der VW-Komplex* klärt zwar nicht auf, ob dieser Bericht auch im VW-eigenen Museum präsentiert wird. Die Sprache seiner Inszenierung lässt allerdings stark auf VW, nicht auf eine Fernsehanstalt als Auftraggeber schließen. So legt Bitomsky die Logik der in Archiv- und Museumsmedien eingeschriebenen Erzählung von Expansion als Fortschritt offen.

Museen der Gegenwart zählen neben „Forschungsinstitute[n] und Universitäten“³¹² ebenso wie „Archive, [...] Bibliotheken und Gedenkstätten“³¹³ zu jenen Einrichtungen, die zwischen „Gedächtnis“³¹⁴ und „Geschichte“³¹⁵, oder in den Worten Aleida Assmanns zwischen „Funktionsgedächtnis“³¹⁶ und „Speichergedächtnis“³¹⁷ vermitteln.³¹⁸ Während im *Speichergedächtnis* die Vergangenheit in der Form ungeordneter Elemente archiviert wird, bildet das *Funktionsgedächtnis* jenen Bereich, der daraus sinnstiftende, identitätsbildende und gegenwartsbezogene Geschichtsbilder entwickelt.³¹⁹ Unbrauchbare Kapitel

³¹⁰ *Der VW-Komplex*, (33':10"-33':40").

³¹¹ *Der VW-Komplex*. (32':35"-32':45").

³¹² Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, S. 140.

³¹³ Ebd., S.140.

³¹⁴ Ebd., S. 140.

³¹⁵ Ebd., S. 140.

³¹⁶ Ebd., S. 140.

³¹⁷ Ebd., S. 140.

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 140.

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 134.

der Geschichte werden in das *Speichergedächtnis* verdrängt, brauchbare dagegen ans bewusste *Funktionsgedächtnis* angeschlossen.³²⁰ Obgleich gedächtnisbildende Institutionen bei Assmann grundsätzlich im Dienst von Staaten handeln, diktiert im Fall des privaten Volkswagenmuseums die Marke und ihr Profit die Politik des *Funktionsgedächtnis*. Will VW sich mit seinem Museum als Traditionsunternehmen mit Innovationsgeist im Bewusstsein der BesucherInnen verankern, so liefert Bitomsky jene dabei abgestoßenen Bereiche der Geschichte, die der geneigten Kundschaft die Identifikation erschweren würden. Nachforschungen zu VWs Verstrickungen mit der NS-Wirtschaftspolitik, ihrer Rolle als Rüstungsbetrieb oder ihrer Beschäftigung von Zwangsarbeitern unterlaufen in *Der VW-Komplex* die museale Selbsterhaltungsstrategie des Konzerns.

Museen tauchen auch in Bitomskys Annäherung an das historische Schwergewicht der US-amerikanischen Air-Force, dem Bomber *B-52*, als bedeutende Handlungsorte auf. So führt der gleichnamige Film durch das SAC-Museum in Nebraska³²¹, welches die Geschichte des *Strategic Air Command*, dem amerikanischen Luftwaffeprogramm aus Zeiten des kalten Krieges beheimatet. Die Kamera durchmisst seine Hangars und setzt die letzten erhaltenen Teile der Kommandozentrale bildmächtig in Szene. Schaltpulte und Telefone, sowie der Safe für geheime Flugrouten sind zu sehen. Neben der Ausstellung ihrer Technik oder ihrer Funktion als Gebrauchsgegenstände scheint ihr auratischer Wert im Vordergrund zu stehen, wie er etwa auch bei der musealen Inszenierung der ersten bemannten Mondsonde *Apollo 11* oder Freuds Therapiecouch zum Tragen kommt. Aura meint eine Ästhetik des Oszillierens zwischen An- und Abwesenheit der Vergangenheit jener folgenschweren Entscheidungen, die über den im SAC-Museum ausgestellten Utensilien einst getroffen wurden.³²²

Trotz der kriegs- und technologie-kritischen Haltung, die Bitomsky hier und in anderen Filmen zum Ausdruck bringt, scheint er die Aura der SAC-Exponate nicht

³²⁰ Vgl. Assmann. *Erinnerungsräume*, S. 134f.

³²¹ 2001 erfolgte die Namensänderung auf *Strategic Air & Space Museum*.

³²² *Aura* wird hier zwar in Anlehnung an Benjamins gleichnamiges Konzept verstanden. Es beschränkt sich indessen nicht auf die enge (und dennoch uneinheitliche) Definition des Begriffs, sondern wird, wie bei Stierle, als „dialektische[...] Einheit“ mit dem gegensätzlichen *Spur*-Konzept gedacht. Stierle nach Donhauser, G. *Kunst – Erkenntnis – Deutung. Eine philosophische Annäherung*. Wien: WUV Universitätsverlag, S. 162

Benjamins Definitionen von *Spur* und *Aura*: „Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“ Benjamin. *Aufzeichnungen und Materialien*, S. 560.

zerstören zu wollen. Im Gegenteil: Bitomskys bedeutungsschwere Bezeichnung der Kommandozentrale als „militärische[n] Mittelpunkt des kalten Krieges“³²³ verstärkt ihren Pathos ebenso wie die Bewegungen der Kamera. Ein Travelling auf einen Telefonhörer zu, sowie vergrößernde Jump-Cuts in Richtung des roten Safes dynamisieren und emotionalisieren das Verhältnis zwischen ZuschauerIn und Artefakt zusätzlich.³²⁴ So könnte man diese Inszenierungsform als Rettungs- oder Übersetzungsversuch der *Aura* in das Medium Film auffassen.³²⁵

Im *National Atomic Museum* von Albuquerque³²⁶ zwischen historischen Bomben und anderem Abwurfmaterial sowie kontextualisierenden Schautafeln erkundigt sich Bitomsky vor der Kamera bei einem Museumsangestellten nach den Ereignissen rund um den Unfall mit einer *B-52* in der Gegend von Palomares in Spanien. Bitomsky hinterfragt wiederholt die Erklärungen des Museumsführers, welcher um offenbar plausible Antworten aber nicht verlegen ist. In jedem Fall wurde das Interview schließlich unwiderlegt in den Film integriert. Der Museumsführer tritt folglich als Experte dieser Episode in der Geschichte der *B-52*, und damit als legitimierter Erzähler innerhalb des dokumentarischen Narrativs auf. Museale Räume in *B-52* bilden somit gleichermaßen den Ort für die ästhetische Vermittlung von ausgestellten Artefakten (Kommandozentrale), wie es dem Film affirmativ als Organ der Erzählung und Argumentation einverleibt wird (Experte des *National Atomic Museum*).

Trotz der Einverleibung der musealen Inszenierungs- und Erzählform verzichtet Bitomsky auch hier nicht auf ikonoklastische Gesten, wie er sie schon im Umgang mit der Geschichtskonstruktion des VW-Museums gezeigt hat. Auf das Betreten

³²³ *B-52* (19':30"-19':40").

³²⁴ Vgl. *B-52* (19':30"-20':10").

³²⁵ Benjamin schließt die Möglichkeit der Reproduktion der *Aura* aus, da diese Qualität gerade in der Einzigartigkeit eines Gegenstands begründet liegt. Indessen erkennt er aber in der Porträtphotographie die letzte Bastion des (auratischen) *Kultwerts* auf dem Terrain der vom *Ausstellungswert* geprägten Fotografie. Als Ursache dafür nennt Benjamin den „Kult der Erinnerung“, der mit den zum Andenken fotografierten Geliebten verbunden ist. Vgl. Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 447. Warum sollte man das Argument der Gedenkkultur nicht auch für (Bewegt-)Bilder von Gedenkstätten, Monumenten oder Relikten wie die *SAC-Kommandozentrale* in Anspruch nehmen können?

Auch Werner Schweibenz' These einer Verstärkung der *Aura* des Originals, beziehungsweise der Übertragung der *Aura* von Original auf Reproduktion scheint plausibel, wenn man wie er davon ausgeht, dass durch die in der Reproduktion ermöglichte Zirkulation eines Objekts dessen Bekanntheit und Bedeutung wächst.

Vgl. Schweibenz, W. (2012). *Das Museumsobjekt im Zeitalter seiner digitalen Repräsentierbarkeit*. In E. Murlastits & G. Reisinger (Hg.), *museum multimedial. Audiovisionäre Traditionen in aktuellen Kontexten*. (S. 47–70). Wien: Lit., S. 55ff.

³²⁶ 2009 wurde das Museum auf National Museum of Nuclear Science & History unbenannt.

des SAC-Museums bereitet ein Interview mit einem Auftragskünstler vor, in dem ein für die Ausstellung gemaltes Bild besprochen wird. Darin hat der Künstler die wichtigsten Flugzeuge der SAC-Luftflotte in geschlossener Formation am Himmel in Szene gesetzt. Beim Versuch die stilisierten Kriegsflugzeuge als Verherrlichung des Pazifismus zu verkaufen, sowie die proklamierte reine Abschreckungsstrategie der USA mit der Bilanz mehrerer Atombombenabwürfe zu versöhnen, redet er sich schließlich um Kopf und Kragen. Am Ende dieser Szene versetzt ein harter Schnitt die ZuschauerInnen ins Innere des SAC-Museums.

Die erste Einstellung in den Ausstellungshallen zeigt in Nahaufnahme eine aufgeregte Gruppe SchülerInnen, der von einem Museumsführer die ‚Spielregeln‘ der bevorstehenden Führung beigebracht werden. Ein letztes Mal dürfen sie noch einmal ihrem Redeschwall freien Lauf lassen bevor sie zu gelehrigen Zuhörern werden sollen. Auch die Kamerafahrt durch die Gänge des *National Atomic Museum* wird von Kindergeschrei begleitet. Eine SchülerInnengruppe drängt sich zwischen den ausladenden Exponaten des ausgestellten Bombenarsenals. Es macht den Eindruck als würde den Kindern hier Geschichte, wie auf dem Übersichtsbild des SAC-Malers, als eine Aneinanderreihung von Technologien, als eine Leistungsschau des kalten Krieges präsentiert. Die beiden Museen werden von Bitomsky als Institutionen vorgestellt, die in der Kommunikation des historischen Erbes dem Leistungsvermögen der Kriegsmaschinen gegenüber den Konsequenzen ihrer Zerstörungskraft Vortritt geben. Der Film vermittelt das Bild einer Museumspraxis, in der Kinder schon früh im Namen der Bildung mit imposanten Fluggeräten in Berührung gebracht werden ohne das bisher damit produzierte Leid auch nur annähernd anschaulich vermittelt zu bekommen. In den Worten Benjamins wäre das, was hier an die Folgegeneration überliefert wird, wie jedes Kulturgut, „[...] niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.“³²⁷

Besonders deutlich scheint Bitomsky diese Auffassung Benjamins zu teilen, wo er Einblick in die der amerikanischen entgegengesetzten Erinnerungskultur Vietnams, einem Verlierer des kalten Krieges gewährt. Als das meistgenutzte Bomberflugzeug im Vietnamkrieg verkörpert die B-52 den Feind USA wie kein anderes Kriegsgerät. Der Film führt an eine Gedenkstätte, an der ein Monument bestehend aus Wrackteilen eines vom Himmel geschossenen Bombers zu sehen ist.

³²⁷ Benjamin. Über den Begriff der Geschichte., S. 132.

Vom einsatzfähigen Bomber, wie er in den US-amerikanischen Museen ausgestellt wird, ist hier bloß noch zerborstenes Metall übrig, welches inmitten eines Teiches zu einer Skulptur aufgetürmt wurde. Der Angriff der Amerikaner, dem hier gedacht werden soll, hat sich anderorts ganz von selbst ein Denkmal gesetzt. So folgen in den nächsten Einstellungen Bilder einer vietnamesischen Landschaft übersät von Bombenkratern. Die Spuren des Krieges sind zum Teil bereits der Zeit gewichen. Obwohl Häuser, Reisplantagen und wilde Vegetation die letzten Anzeichen zunehmend verdecken, vermögen sie die in dieser Kulisse spielenden Kinder wohl ebenso an den Krieg zu erinnern wie das Luftwaffenarsenal in den Museen Amerikas die Kinder der Sieger.

So fügt sich Bitomskys Umgang mit musealen Räumen in den besprochenen Beispielen in die archäologische Gesamtperspektive seiner Filme. Zum einen wird das Museum als Medium in Dienst genommen. Die Filme suchen etwas von dem Wissen und der Ästhetik aufzunehmen, die in Museen über materielle Zeugnisse zugänglich gemacht werden sollen. Diese Form des Bezugs ließe sich als affirmativer Bezug, als Naheverhältnis zum Museum und seinen Ausstellungspraktiken begreifen. Dabei geht es um die Vermittlung seiner ‚Inhalte‘, d.h. jenes Bedeutungs- und Erfahrungsraums, der zwischen Objekten und deren musealer Kontextualisierung eröffnet wird. Auf diese Weise bekräftigt Bitomsky das Selbstermächtigungspotenzial des Museums. Im Sinne der Foucault’schen Heterotopie versammelt dieses diskontinuierliche Zeiten, heterogene Gegenstände und Formen an einem lokalen Ort und bildet dadurch einen „Raum der Differenz“³²⁸ – der Differenz der Gegenstände untereinander, sowie der Gegenstände gegenüber Gedächtnis und Identität der BesucherInnen. Als Korrektiv instrumenteller *Funktionsgedächtnisse* vermag es Zugang zu „deren Außenhorizont [zu verschaffen], von dem aus die verengten Perspektiven auf die Vergangenheit relativiert, kritisiert, und nicht zuletzt verändert werden können.“³²⁹

Zugleich halten Bitomskys Filme eine gewisse reflexive Distanz gegenüber den besuchten Museen. Sie verhandeln das Ausstellungsobjekt als *Monument*, als Gegenstand musealer Praktiken wie der Selektion, der Kombination mit anderen Objekten, oder der Zuschreibung unterschiedlicher Bedeutung. Das Museum wird

³²⁸ „space of difference“ frei übersetzt nach Lord, B. (2006). Foucault's museum. Difference, Representation, and Genealogy. *Museum and Society* 4, März 2006, S. 1–14., S. 2.

³²⁹ Assmann. *Erinnerungsräume*, S. 140f.

als determinierender Faktor der Erscheinungsbedingungen von Ausstellungsobjekten betrachtet, der seinerseits ebenso als Produkt ökonomischer, moralischer, (kultur-)politischer *Diskurse* und der damit zusammenhängenden Erinnerungs- und Verdrängungsdynamiken gelesen werden muss. So wäre das in den Hallen des offiziellen SAC-Museums auffindbare Motto von SAC „Peace is our profession“³³⁰ kaum mit Zahlen und Bildern der hauptsächlich zivilen Opfer des 12-Tagekrieges vereinbar. Ein derartiger Widerspruch würde den Diskurs des legitimen Militäreinsatzes gefährden. Dementsprechend wird auch die B-52 als zur Gründungszeit von SAC stärkster³³¹ und nach wie vor eingesetzter Bomber mit ungebrochener Machtsymbolik im SAC-Museum präsentiert – im Kontrast zu der bis zur Unkenntlichkeit deformierten Maschine des vietnamesischen Mahnmals. Dieser Blickwinkel auf das Museum kehrt dessen Machtwirkung als *Dispositiv* hervor. So gesehen bilden Museen ein Instrument im Disziplinierungs- und Subjektivierungsapparat des Staates.³³² Der potenziell emanzipierende Zugang zu ausgeblendeten Bereichen der Geschichte ist bereits mehr oder weniger rigide von dominanten *Diskursen* geleitet. Staatstragende Ideologie oder Privatinteressen (im Fall des VW-Museums) durchdringen museale Praktiken, und damit Selektion und Kontextualisierung von Wissen und Geschichte.³³³ Derrida bringt die Frage der Vermachtung des Museums auf den Punkt:

„Keine politische Macht ohne Kontrolle des Archivs, wenn nicht gar des Gedächtnisses. Die wirkliche Demokratisierung bemißt sich stets an diesem essentiellen Kriterium: an der Partizipation am und dem Zugang zum Archiv, zu seiner Konstitution und zu seiner Interpretation.“³³⁴

Wohlgemerkt ist hier die Rede vom „Archiv“, nicht vom Museum. Derridas *Archiv*-Konzept lässt sich aber ohne größere Umwege an Ort und Praxis des Museums anbinden. Das Konzept versteht sich als eine flexible Definition der Bewahrung von Gegenständen, wobei unwesentlich ist, ob verschriftlichtes Wissen oder materielle Monumente das Archiv füllen, ob ein Karteisystem oder eine Raumordnung dieses strukturiert. Vielmehr gründet das *Archiv* „[i]n der

³³⁰ B-52 (17':05"-17':10").

³³¹ Vgl. B-52 (14':55"-15':00").

³³² Vgl. Lord, Foucault's Museum., S. 2f.

³³³ Vgl. Fyfe, G. (2006). *Sociology and the Social Aspects of the Museum*. In S. MacDonald. (Hg.), *A Companion to Museum Studies*. (S. 33–49). Malden: Blackwell. S. 38

³³⁴ Derrida. *Dem Archiv verschrieben*., S. 14f.

Überkreuzung des Topologischen und des Nomologischen“³³⁵ – d.h. in der Festlegung von Ort und Gesetz des zu Bewahrenden.³³⁶ Der Ort versammelt die unterschiedlichen Gegenstände während das Gesetz deren institutionelle Auswahl, Ordnung, Interpretation sowie den Zugang von außen dazu regelt.³³⁷

Diese Beschreibung beinhaltet bereits die meisten Kriterien eines Museums – ein Umstand, der kaum überrascht, ist doch das Archiv in Gestalt der Sammlung seit jeher elementarer Bestandteil eines jeden Museums.³³⁸ Worin das Museum den Aufgabenbereich des Archivs in der Regel übersteigt, ist die Praxis des Ausstellens, der aktiven öffentlichen Vermittlung der Sammlungsgegenstände. Wobei Archive in Theorie und Praxis zunehmend auch aktive kuratorische Aufgaben, Vermittlungs- und Ausstellungsfunktionen übernehmen.³³⁹ Man könnte sagen, dass die Austauschbewegungen zwischen *Speichergedächtnis* und *Funktionsgedächtnis* der Vermittlungspraxis zwischen Archiv/Sammlung und Ausstellung gleichen.

Ebendieser Austausch ist Auftrag sowie Thema von Bitomskys Filmen. Sie decken die Vermittlungsstrategien der Kulturfilme auf, deren Form bis in die Einzelbilder und deren Materialität, Geschwindigkeit, Produktionsbedingungen, spricht bis in das *Filmdispositiv* reicht.³⁴⁰ Sie führen den industriellen Maßstab der Bewusstseins- und Gedächtnisproduktion vor und überführen die Mechanismen indoktrinierender Filme, Fotografien, Literatur, Malereien, sowie anderer Gegenstände in *Reichsautobahn* und *Der VW-Komplex*. Vor allem *B-52* räumt der musealen Vermittlungspraxis viel Platz für Beobachtungen – von subjektivierenden Belehrungsformen bis zu Selbstermächtigungspotenzialen³⁴¹ – ein.

³³⁵ Derrida. *Dem Archiv verschrieben.*, S. 12.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 12.

³³⁷ Vgl. ebd., S. 11ff.

³³⁸ Vgl. Martinz-Turek, C. (2009). Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum. In C. Martinz-Turek & M. Sommer-Sieghart. (Hg.), *Storyline. Narrationen im Museum*. (S. 15–29) Wien: Turia + Kant., S. 15.

³³⁹ Vgl., Ebeling, K. (2012). Wunderkammer Archiv. Theorie, Ästhetik und Ethik eines Aktenschranke. In E. Murlastits & G. Reisinger (Hg.), *museum multimedial. Audiovisionäre Traditionen in aktuellen Kontexten*. (S. 21–32). Wien: Lit., S. 23.

oder Petrešin-Bachelez, N. (2010). Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive. *e-flux journal*, Nr. 13, S. 1–8., S. 3.

³⁴⁰ Mehr zur Materialität der Bilder und den Eigenschaften des Dispositivs von *Deutschlandbilder* im Kapitel Bilder festhalten – Verfremdungseffekte zwischen Aufklärung und Irritation.

³⁴¹ Das politische Moment als Selbstermächtigungspotenzial von musealer (Kunst-)Vermittlung wird für *B-52* noch eingehender im Kapitel Zu Besuch im Museum (*Der VW-Komplex, B-52, Reichsautobahn*) besprochen.

Über die Machtproblematik hinaus fragt Bitomsky in *Reichsautobahn* explizit nach den Möglichkeiten der Bewahrung und Vermittlung von Relikten der Vergangenheit. Konkret geht es um die vor 1933 gebaute Autobahnverbindung Köln-Bonn, welche Bitomskys Einwand zufolge „in ihrer ursprünglichen Form gar nicht mehr existiert“³⁴², weil etliche Abschnitte aufgrund der anhaltenden Benutzung saniert und teilweise gänzlich ausgetauscht werden mussten. Bitomsky konfrontiert einen Denkmalpfleger, der den Denkmalschutz für diese Strecke einfordert mit diesem Umstand. Woraufhin dieser zu entgegnen weiß: „Das Denkmal oder das Stück Autobahn, was wir als Denkmal erkennen, ist, wenn Sie so wollen mehr die Idee, die auf dieser Trasse heute noch verkörpert erlebbar ist.“³⁴³ Bitomskys Einwand berührt klassische Probleme aus dem Museumskontext wie Bewahren versus Restaurieren und Konservieren versus Ausstellen.

Daneben interessiert sich Bitomsky ganz allgemein für die Frage ob ein derartiges Monument überhaupt ausstellbar ist. Auf die Frage danach lautet die entschlossene Antwort des Denkmalpflegers: „Eine Autobahn braucht nicht ausgestellt zu werden. Eine Autobahn stellt sich tagtäglich selber dar, als landschaftsprägendes Phänomen.“³⁴⁴ Auf die Problematik dieser Auffassung weist Bitomsky auf anschauliche Weise in der Gegenüberstellung des einstigen „Autobahngefühls“ und der heutigen Autobahnästhetik hin – was auch bereits im Kapitel Archäologie und Geschichte – *Reichsautobahn* (1988) erwähnt wurde. Dem Interview folgt ein harter Schnitt zu aktuellen, für *Reichsautobahn* gedrehten Aufnahmen von Verkehr, Lärmschutzwänden und Bauarbeiten auf der Autobahn, die vor allem durch ihren Lärmpegel auf sich aufmerksam machen.³⁴⁵ Zuvor, sowie nach diesem Sprung in die Gegenwart der Schnellstraße zeigt der Film Ausschnitte aus Autobahnfilmen, die ihr eine monumentale wie idyllische Ästhetik verpassen – mit freier Sicht, freier Fahrt und lärmfreien Straßen. Doch „jetzt ist die visuelle Ästhetik der Autobahn einer Ästhetik der Geräusche gewichen. Bis an die Schmerzgrenze“³⁴⁶, resümiert Bitomsky später. Der so demonstrierte ästhetische Kontrast lässt an der Überzeugung des Denkmalpflegers zweifeln, dass „die Idee [der Autobahn...] auf dieser Trasse heute noch verkörpert erlebbar ist“. Und selbst wenn diese erlebbar wäre, würde sie lediglich das Konstruktionsprinzip des

³⁴² *Reichsautobahn* (1h:05':55"-1h:10':05").

³⁴³ *Reichsautobahn* (1h:10':05"-1h:10':20").

³⁴⁴ *Reichsautobahn* (1h:11':40"-1h:11':50").

³⁴⁵ Vgl. *Reichsautobahn* (1h:11':50"-1h:12':50").

³⁴⁶ *Reichsautobahn* (1h:12':05"-1h:12':15").

Bauwerks vermitteln – „mit Kreiseln am Anfang und am Ende, mit kreuzungsfreien Anschlüssen, mit getrennten Fahrbahnrichtungen und dergleichen mehr“³⁴⁷, wie der Denkmalpfleger ausführt. Weder ehrfahrbar noch vorstellbar ist jedoch das damit verbundene Fahrerlebnis, bzw. das von der Ästhetik der Autobahnfilme durchdrungene „Autobahngefühl“.

Auf diese Weise kritisiert der Film das Urteil des Denkmalpflegers über die Autobahn, die sich von alleine ausstellen soll. Darüber hinaus fehlt ihr als Gebrauchsobjekt die ‚Nutzlosigkeit‘ musealer Gegenstände, die „zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten“ werden.³⁴⁸ Das heißt es wurde nicht versucht mittels Markierungen, Hervorhebungen oder Kontextualisierungen ihre Wahrnehmungsordnung zeitweise von ihrer Gebrauchsfunktion zu entbinden und die Autobahn zum Schauplatz zu machen. „Exponate stellen sich nicht von selbst aus und schon gar nicht als solitäre Artefakte“³⁴⁹, urteilt auch Heinrich Theodor Grütter ganz allgemein für museale Objekte, die ohne jede Kontextualisierung durch Beschreibungen oder durch andere Objekte auskommen müssen.³⁵⁰ Wie aber nun die Autobahn ausstellen? Wie die ästhetische Kluft zwischen der Reichsautobahn in ihren Jugendjahren und ihrer Erscheinung der Gegenwart vermitteln? Bitomsky lässt diese Frage unbeantwortet. Stattdessen liegt die mögliche Antwort in der Form seiner Filme begriffen. Der Film *Reichsautobahn* selbst lässt sich als Archiv und darüber hinaus als Museum begreifen, Anschauungen, die sich auch für die Form der übrigen archäologischen Filme Bitomskys als lohnend erweisen.

³⁴⁷ *Reichsautobahn* (1h:10':20"–1h:10':35").

³⁴⁸ Pomian, K. (1998). *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach., S. 16.

³⁴⁹ Grütter, H.T. (1992). Geschichte sehen lernen. Zur Präsentation und Rezeption historischer Ausstellungen. In M. Erber-Groiß. (Hg.), *Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*. (S. 178 – 188). Wien: WUV, Univ.-Verlag., S. 185.

³⁵⁰ Vgl. ebd., S. 185.

3.4.2 Film als Museum (*Reichsautobahn, B-52*)

„Dokumentarische Arbeiten sind Paläste der Erinnerung, die im Gegensatz zu Archiven Dokumente nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit ordnen. Beide erfüllen jedoch eine ähnliche Funktion: Sie sortieren Dokumente, bewahren sie auf und stellen Zusammenhänge zwischen ihnen her.“³⁵¹

Wie in dieser These Steyerls zu Dokumentar-, respektive Kompilationsfilmen soll auch für Bitomskys Filme von einem erweiterten Archivkonzept ausgegangen werden. All jenen Artefakten, die Bitomsky in Museen sichtet und aus Archiven birgt, stiftet er mit seinen Filmen einen Raum, in dem sie versammelt, angeordnet und gedeutet werden können. Dabei ist sowohl die Medialität des Films als auch der archäologische Umgang mit dem Gegenstand von zentraler Bedeutung für die Archivierungs- und Vermittlungsleistung des filmischen Museums. Das zeigt ein Blick auf das vorliegende Archivkonzept.

Steyerl greift in ihrer Filmanalyse im Zeichen des Archivs ebenso auf das bereits in Umrissen skizzierte Konzept Derridas zurück. *Dem Archiv verschrieben – Eine Freudsche Impression* lautet der Titel der Studie, in der sich der Philosoph mit der Archivierbarkeit von Vergangenheit, konkret der Geschichte der Psychoanalyse befasst. Eine von Derridas Kernthesen lautet, dass Form und Gesetz des Archivs die archivierbaren Inhalte und damit unser Bild der Vergangenheit gestalten.³⁵² „Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet.“³⁵³ Hätte Freud nicht bloß über Papier und Stift verfügt, sondern per Tonbandgerät dokumentiert, per E-Mail korrespondiert und per Telekonferenz kommuniziert, wäre das Geschichtsbild der Psychologie heute ein anderes.³⁵⁴ Jedes Dokument, jedes Archiv beleuchtet – seiner Politik und Medialität entsprechend – andere Ausschnitte der historischen Realität, eröffnet dabei Einblicke genauso wie Abschattungen.

Das Filmdokument ist allgemein betrachtet die Quelle einer Geschichtsschreibung des Sichtbaren und Flüchtigen.³⁵⁵ Durch seine Sättigung mit Details von Zeit, Raum und Bewegung (bzw. Ton im Tonfilm), sowie der Möglichkeit uneingeschränkter

³⁵¹ Steyerl. *Die Farbe der Wahrheit.*, S. 26f.

³⁵² Vgl. Derrida. *Dem Archiv verschrieben.*, S. 35.

³⁵³ Ebd., S. 35.

³⁵⁴ Vgl. ebd., S. 34f.

³⁵⁵ Vgl. Horstmann. *Film als Archivmedium und Medium des Archivs.*, S. 195f.

Wiedergabe des Prozesses ihrer Entfaltung gewährt es einen Zugang zur Vergangenheit, den ein Schriftstück nicht leisten kann. In *Reichsautobahn* sind es Bitomskys eigene Aufnahmen, die als audiovisuelles Zeugnis die Autobahn in ihrer gegenwärtigen Ästhetik erfahrbar machen sollen. Die Aufnahmen behandelt Bitomsky primär als Dokument, d.h. als Fenster zum abgebildeten Gegenstand, einer Straßenatmosphäre geprägt von Verkehr, Lärm, Lärmschutzwänden und Baustellen.

Im tendenziellen Gegensatz dazu steht – wie bereits in vorausgegangenen Kapiteln argumentiert – der Umgang mit Autofahrteindrücken aus dem Fremdmaterial der Autobahnfilme. Dabei geht es um den von Laufbildzeugnissen ausgehenden Eindruck von „Verfügbarmacht über das scheinbar Unverfügbare, der zeit- und anblickstreu Wiedergabe des Realen im Bild“³⁵⁶. Dieser birgt die Gefahr der Identifizierung von filmischem Abbild und dessen vorfilmischer Wirklichkeit.³⁵⁷ Zwar beglaubigt Bitomsky mit seinem Kommentar zahlreiche Aspekte der Darstellung von besagten Autofahrteindrücken wie etwa die freie Sicht von der Fahrbahn auf die Landschaft. In der Hervorhebung von Inszenierungscharakter, dramaturgischer Logik, ideologischer Muster, von propagandistischer sowie instruktiver Funktion erzeugt Bitomsky aber vor allem kritische Distanz zu den Autobahnfilmen. Nicht als transparente Medien wie Bitomskys eigene Autobahnaufnahmen, sondern als Objekte werden sie in *Reichsautobahn* präsentiert. Der Film macht dabei nicht nur ihren Konstruktionscharakter nachvollziehbar und reflektierbar. Der Vermittlung als *Monumente* entsprechend wird auch ihre Oberflächenerscheinung, das „Autobahngefühl“ der NS-Zeit sinnlich erfahrbar gemacht. Wie das Kulturfilm-*Dispositiv* in *Deutschlandbilder* evoziert *Reichsautobahn* das Imaginäre der Autobahnfilme.

Mit der kinematografischen Ablösung der visuellen Erscheinung der Autobahn vom realen Bauwerk bleibt dessen Funktion als Schnellstraße erhalten. Die Bilder dagegen erfüllen keinen anderen Zweck als den der Anschauung und gehen so, gemäß Pomian, in die Ökonomie der Ausstellung über. Zudem werden sie durch andere Bilder, Töne und Texte kontextualisiert. Mit *Reichsautobahn* hat Bitomsky einen virtuellen Ausstellungsraum für das historisch veränderliche Phänomen Reichsautobahn geschaffen, welches ohne das remediatisierende Medium Film

³⁵⁶ Tomicek nach Horstmann., S. 196.

³⁵⁷ Vgl. Horstmann. Film als Archivmedium und Medium des Archivs., S. 196.

nicht ausstellbar wäre. Für weitere Analysen im Zeichen von Archiv und Museum soll im Folgenden der Film *B-52* als Untersuchungsobjekt eintreten.

Die Übertragung des konzeptuellen Bilds des Archivs auf den Dokumentar- und Kompilationsfilm bezieht sich bei Steyerl auf die Arbeit mit heterogenem Archivmaterial.³⁵⁸ Dabei werden Materialität und *Monumentalität* der Filmdokumente, sowie Einschluss-, Ausschluss- und Konstruktionslogiken visueller Vergangenheitsproduktion in Augenschein genommen. Bitomskys Filme weisen darüber hinaus eine noch unmittelbarere Beziehung zu Archiv und Museum auf, die nicht den Umweg über poststrukturalistische Archivkonzepte nehmen muss. Neben Filmmaterial bevölkern die Filme auch Fotografien, Zeichnungen, Skulpturen, Bücher, Magazine, Bauwerke, Modelle, Gebrauchsgegenstände wie Autos oder Flugzeuge. Damit führen sie zahlreiche Artefakte zusammen, die nicht wie Bildmedien erst durch reflexive und kritische Behandlung als *Monumente* erscheinen.

Die Gemachtheit medialer Dokumente wie Schriftstücke oder (audio-)visuelles Material führt Bitomsky vor allem durch distanzierenden und kontextualisierenden Kommentar zu Tage. Wie im Fall der Autobahnfilme weist er darin auf Form und Entstehungsbedingungen der Materialien hin. Zudem wird in *B-52* das Fremdmaterial (wie auch eigene Aufnahmen) überwiegend durch Angaben zu Ort der Aufnahme, sowie zu Inhalt oder Quellenklassifizierung markiert. Texteinblendungen wie etwa „Irak [Absatz] ARCHIV MATERIAL [ABSATZ] <Desert Storm>, 1991“³⁵⁹ erscheinen auf schwarzen Zwischentitelbildern, die dem bezeichneten Material nicht vorausgehen, sondern es mit einigen Sekunden Verzögerung durch einen harten Schnitt unterbrechen und das Wahrnehmungsdispositiv stören.

Aber auch mittels Rahmungen im eigentlichen Wortsinn hebt Bitomsky die Integration fremder Quellen sowie deren Medialität hervor. Aufnahmen von Manövern, Einsätzen und Reparaturarbeiten der B-52, augenscheinlich aus der hauseigenen Produktion der amerikanischen Streitkräfte, werden oft nicht wie eigene Bilder bildfüllend wiedergegeben, sondern verkleinert und teils auf neue Seitenverhältnissen zugeschnitten nebeneinander und zeitgleich auf schwarzem

³⁵⁸ Horstmann wählt einen ähnlichen Ansatz. Vgl. Horstmann. *Film als Archivmedium und Medium des Archivs*.

³⁵⁹ *B-52*. (56':55"-57':00").

Hintergrund in Szene gesetzt.³⁶⁰ Diese allgemeine Tendenz zur Zerlegung und Verräumlichung zeitgebundener Bewegtbilder in Filmen Bitomskys ist in fortgeschrittenerer Form auch Godards *Ici et Ailleurs* (1976) oder Farockis *Ich glaubte, Gefangene zu sehen* (2000) anzutreffen.³⁶¹ Auch auf diese Weise nähert sich die Dokumentinszenierung musealen Erzähllogiken an, welche sich vor allem in der Qualität ihrer Räumlichkeit von Literatur und Film unterscheiden.³⁶² Dementsprechend stellen sich Bitomskys Filme – wie Museumsausstellungen³⁶³ – als „objektbasiert[e]“³⁶⁴ ‚Erzählungen‘ dar. Einzelne Elemente in Bild und Ton fügen sich niemals zu einem nahtlosen Ganzen zusammen. Sie weisen immer wieder auf die besonderen Zusammenhänge hin, in denen sie der Film vorfindet. Der museale Kontext, der Umraum der Museumsexponate kommentiert die übrigen Filmgegenstände ebenso wie diese ihr Bild auf den musealen Kontext zurückwerfen. Der ständige Wechsel zwischen Medialitäten, Modalitäten und Ästhetiken untergräbt das Transparenzversprechen von Dokumentarfilmen, deren Material nur auf der Ebene inhaltlicher Anschauung verbleibt. Er lässt den audiovisuellen *Diskurs* „fragmentarisch“³⁶⁵ erscheinen, was dem dritten und letzten konstitutiven Attribut musealer Erzählung entspricht.³⁶⁶

Die Fragmentarik der Filmelemente muss allerdings relativiert werden, sobald man Bitomskys im Kommentartext formulierten Gedankengang mit einbezieht. Dieser bildet meist den Träger der ‚Narration‘, bzw. den roten Faden, auf dem teils weit auseinander liegende Objekte, deren örtliche und zeitliche Kontexte hintereinander aufgefädelt werden. Wenn man so will ist Bitomsky der Audioguide, der durch die filmische Ausstellung führt und den Zusammenhang zwischen den Objekten stiftet, auch wenn dieser durch die essayistische Form der Denkbewegungen oft lose bleibt.

³⁶⁰ Vgl. *B-52* (55':20"–59':05").

³⁶¹ Zu den Vergleichsbeispielen siehe auch: Vgl. Blümlinger, C. (2001). Dispositivwechsel. *Ich glaubte, Gefangene zu sehen*. *Nach dem Film*, 2001, Nr. 3. Zugriff am 19. 12. 2014. unter <http://www.nachdemfilm.de/content/dispositivwechsel>.

³⁶² Vgl. Thiemeyer, T. (2013). Simultane Narration – Erzählen im Museum. In A. Strohmaier (Hg.), *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaft*. (S. 479–488). Bielefeld: Transcript Verlag, S. 480.

³⁶³ Vgl. ebd., S. 480.

³⁶⁴ Ebd., S. 480.

³⁶⁵ Thiemeyer. *Simultane Narration*, S. 480.

³⁶⁶ Vgl., ebd., S. 480.

Nicht minder bedeutend für den Zusammenhalt der *Monumente* ist ihr Ordnungsprinzip, welches wie das „Gesetz des Archivs“³⁶⁷ den jeweiligen Gegenstandsbereich des Films legitimiert. In *Deutschlandbilder*, *Reichsautobahn*, *Der VW-Komplex*, *B-52*, *Staub* wird dieser bereits durch die Titel benannt. Diese verweisen zumindest auf einer Bedeutungsebene auf ein industrielles Produkt. *Deutschlandbilder* bezieht sich auf den Film, *Reichsautobahn* auf ein Schnellstraßennetz, *VW-Komplex* auf eine Autofabrik, *B-52* auf einen Typ Kriegsflugzeug und *Staub* auf mitunter durch Menschenhand produzierte Staubpartikel. Sowohl die Ordnungsprinzipien der filmischen Museen als auch ein großer Teil der darin angeordneten Inhalte selbst sind folglich Objekte, sind dinglicher Natur. In diesem Zusammenhang erklärt Bitomsky selbst in seinem veröffentlichten Arbeitsjournal zur Produktion von *B-52* welcher Tendenz er mit der Perspektive dieses Films entgegenwirken will:

„Seit einiger Zeit wird der Dokumentarfilm definiert durch Sujets, die von Schicksalen und Individuen handeln. Aber diese sind eine enge und begrenzte Definition, sie reicht nicht aus, um den Dokumentarfilm von der Welt und den Verhältnissen, die in der Welt herrschen, umfassend zu sprechen befähigen.“³⁶⁸

Der Film rückt demzufolge aus epistemologisch-narrativen Gründen bewusst das Kampfflugzeug ins Zentrum, statt die Perspektive von damit involvierten Personen einzunehmen, wie etwa die über Kampfpiloten berichtende BBC-Serie *Fighter Pilots* (1981). Damit ist allerdings noch nicht gesagt wie der Film mit dem Gegenstand umgeht, unter welchem Gesichtspunkt er ihn betrachtet. Die B-52 könnte im Hinblick auf ihre technischen Parameter, Schlagkraft und Einsatzgebiete in Szene gesetzt werden, wie dies im dokumentarischen Serienformat *Battle Stations* (2000–2004) des History Channel gemacht wird. Oder aber der Film nähert sich der B-52 über eine weitere Bearbeitung des Vietnamkriegs, wo der Bomber eine Führungsrolle übernahm. Auch in einer Thematisierung der Verflechtungen von Rüstungsindustrie und amerikanischer Wirtschaftspolitik würde die B-52 ihren Platz finden – etwa nach dem Vorbild *Why we fight* (2005). In Bitomskys *B-52* findet man indessen ein bisschen von alledem. Statt sich innerhalb eines *Diskurses*, oder entlang einer Argumentationslinie zu bewegen,

³⁶⁷ Derrida. *Dem Archiv verschrieben.*, S. 47.

³⁶⁸ Bitomsky, H. (2003). *B-52 Arbeitsjournal*. In I. Schaarschmidt (Hg.), *Hartmut Bitomsky. Kinowahrheit*. (S. 232–278). Berlin: Vorwerk 8., S. 274f.

untersucht Bitomsky das Netz der *Diskurse*, in das die B-52 verwoben ist. Er selbst erläutert das Konzept folgendermaßen.

„Was sind die Dinge? So fern sie von Menschen gemacht sind, ein Schnittpunkt, an dem sich Handlungen konkretisieren und formieren, Widersprüche auftreffen, Verhältnisse objektivieren. [...] Darum setze ich das Ding, eine Sache, ein Objekt in den Mittelpunkt, erwecke tote Materie zum Hauptakteur.“³⁶⁹

So wird das zum „Hauptakteur“ aufgewertete Bomberflugzeug innerhalb seines Beziehungsgefüges betrachtet. Ein kleiner Überblick soll die Bandbreite der dabei durchstreiften Bezugfelder verdeutlichen. Zu Beginn gilt die Aufmerksamkeit der Technik des Flugzeugs. Mitglieder der Crew nennen Eckdaten, erklären Funktionsumfang und einzelne Bedienungselemente. Hier würde der Film noch in den Leistungsschau-*Diskurs* von TV-Serienformaten passen, die wie *Battle Stations* ein technologie-affines mit detaillierten Zahlen zu Traglast oder Informationen zur Ausrüstung versorgt.

Immer wieder sind Soldaten beim Beladen oder Warten des Flugzeugs sowie bei Arbeiten abseits der Maschine zu sehen. Über Archivmaterial aus der frühen intensiven Produktionszeit der B-52 spricht Bitomsky von dessen großer Bedeutung für Industrie und Wirtschaft und betont, „dass das Flugzeug zu aller erst einmal ein Arbeitsplatz war“³⁷⁰. Wie in den anderen besprochenen Filmen Bitomskys mit archäologischer Ausrichtung taucht auch hier der Filmgegenstand als Arbeitsplatz auf und motiviert Beobachtungen zu ArbeiterInnen und Arbeitsbedingungen, womit ein *Diskurs* in marxistischer Denktradition fortgeschrieben wird.

Nicht davon ablösbar sind die medialen Repräsentationsstrategien von SAC, welche mitunter auch den Arbeitsplatz B-52 sichern. Das ungeschnittene Interview mit einem Oberst zum Thema Produktionskosten der ersten Modelle führt – ohne einen zusätzlichen Kommentar zu benötigen – die Zensur des journalistischen Fragenkatalogs vor. Nicht nur diese Archivschnipsel aus „The SAC Story“³⁷¹, sondern auch die Analyse eines Werbesujets der B-52 mit einer hübschen jungen Frau, sowie die Betrachtungen zu Nose-Art – der Bemalung von Flugzeugnasen mit weiblichen ‚Galionsfiguren‘ – fügen sich in einen *Diskurs* zum Thema Symbolik und Mythosproduktion.

³⁶⁹ Bitomsky. *B-52 Arbeitsjournal*., S. 275f.

³⁷⁰ *B-52* (10':30"-10':40").

³⁷¹ *B-52* (11':40"-11':50").

Zudem gibt die B-52 auch Anlass zur Auseinandersetzung mit dessen offensichtlichster Bedeutung, der des Kriegswerkzeugs. So wird der Stellenwert des Flugzeugs im Vietnamkrieg erörtert, wobei Bitomsky die Gelegenheit zum dialektischen Perspektivwechsel auf Krieg und Kriegsgerät nutzt. Die Diskrepanz zwischen amerikanischer und vietnamesischer Sichtweise der Vergangenheit kommen in den durch Bitomsky zitierten ungleichen Bezeichnungen für den Bombenangriff, in Interviews mit beteiligten Soldaten, aber vor allem in den einander diametral entgegengesetzten musealen Inszenierungen der B-52 zum Ausdruck, wie im vorangegangenen Kapitel argumentiert wurde. Mit einer kurzen Meditation über den Paradigmenwechsel der Kriegsführung schweift Bitomsky in einen weiteren *Diskurs* ab. Überlegung zur Verschiebung der kriegsstrategischen Ziele von Zerstörung zu Kontrolle, von Mensch zu Objekt werden außer an technische Innovation und historische Entwicklung nicht an die anderen *diskursiven* Felder der B-52 zurückgebunden.³⁷²

„Die Lebenserwartung einer B-52 beträgt 70 Jahre“³⁷³, stellt Bitomsky gegen Filmende fest, um gleich hinzu zu setzen, dass sie dennoch bereits „obsolet“ ist. Der kalte Krieg ist vorbei und die Wirtschaft will mit neuen Rüstungsaufträgen in Gang gehalten werden. Damit wirft die Untersuchung der B-52 auch Fragen zur Problematik „altmodische[r] Perfektion“³⁷⁴ und Langlebigkeit in Zeiten beschleunigter Wirtschaftszyklen auf. Jene Exemplare der Serie, die dennoch ausgemustert werden, landen auf eigenen Schrottplätzen, wo sie ausgeschlachtet und ihre Teile zu vielfältigen Zwecken weiterverwendet werden. Mit der Frage „Was ist Recycling?“³⁷⁵ knüpft der Film an Recycling und seine *Diskurse* an und stellt einen Begriff zur Debatte.

Schließlich figuriert die B-52 als Gegenstand von propagandistischen Ölbildern für das SAC-Museum, als ‚Leinwand‘ von Nose-Art-Malerei, als Materiallager für Ready-Mades aus Flugzeugschrott. Die künstlerischen Arbeiten werden unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet, die etablierte *Diskurse* der Kunst aufgreifen – das Kunstwerk als analysierbares Artefakt, als musealer Gegenstand und Medium, aber auch als Ware.

³⁷² Vgl. *B-52* (56':40"-58':40").

³⁷³ *B-52* (1h:36':05"-1h:36':15").

³⁷⁴ *B-52* (1h:39':05"-1h:39':15").

³⁷⁵ *B-52* (1h:21':10"-1h:21':20").

Die Art des Vorstoßens in die verschiedensten Gebrauchs- und Bedeutungszusammenhänge, welche die B-52 durchläuft, ohne dabei die Umlaufbahn des Gegenstandes endgültig zu verlassen, ließe sich auch treffend mit den Worten „Follow the actors“³⁷⁶ („den Akteuren folgen“) – der Maxime der Akteur-Netzwerk-Theorie (kurz ANT) – beschreiben. Diese verweist auf den Begriff des Sozialen, den die ANT von menschlichen *Akteuren* auf die Dingwelt ausweitet. So verdient jede Entität – fernab der Dichotomien belebt-unbelebt oder Subjekt-Objekt –, die eine Veränderung der Handlungsmöglichkeiten eines Kollektivs durch den Eintritt in dieses bewirkt, den Status des Akteurs.³⁷⁷ Wenn etwas einen Unterschied macht, muss es ein Akteur sein.³⁷⁸

Die den Technology Studies und der Technikphilosophie nahestehende ANT³⁷⁹ spürt in kleinteiliger Beschreibung³⁸⁰ den Beziehungen nach, die ein Akteur eingeht, sowie den Transformation, die diese *Assoziationen* beim Kollektiv und einzelnen Akteuren herbeiführen. Daher hat sich die ANT besonders zum Verstehen von Innovationen bewährt, das heißt, immer dann, „wenn neue Akteure das Spielfeld betreten“^{381,382} Der Film verfolgt zwar weniger die Frage, welche Akteure mit welchen Interessen im Detail mobilisiert werden mussten, um das Flugzeug ins Leben zu rufen, wie es ein ANT-Bericht tun würde. Was die Erschließung der Innovation B-52 betrifft, neigt der Film aber, wie die ANT, zur Beschreibung von *Assoziationen* statt Ursachen zu benennen.

Dass es die B-52 gibt und wie, hing maßgeblich an Boeing als Institution samt Ingenieurselite und konzentriertem Know-how, Politikern, propagandageeigneten Massenmedien, EntscheidungsträgerInnen des kalten Krieges, Arbeitslosen und metallverarbeitender Industrie. Bitomsky zeigt dies auf, ohne ein kausales Erklärungsmodell zu errichten oder Vollständigkeit anzudeuten.

³⁷⁶ Latour, B. (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: University Press., S. 29.

³⁷⁷ Ebd., S. 71.

³⁷⁸ Vgl. ebd., S. 71.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 10.

³⁸⁰ „Die Erklärung erscheint, sobald die Beschreibung gesättigt ist.“ Latour, B. (2006). Technik ist stabilisierte Gesellschaft. In A. Bellinger & D. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie* (S. 369–398). Bielefeld: Transcript Verlag., S. 395.

Eine weitere Parallele zu Bitomsky, bei dem die Interpretation auch ausdrücklich der Beschreibung untergeordnet ist. Siehe Kapitel Archäologie und Monument – *Deutschlandbilder* (1983)

³⁸¹ Krauss, W. (2011). Bruno Latour. Making things public. In S. Moebius & D. Quadflieg (Hg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart* (S. 595–612). Wiesbaden: VS-Verlag., S. 606.

³⁸² Vgl. ebd., S. 606.

Vielmehr noch als am Kräfteverhältnis der Entstehung, und damit an der Frage „Warum gibt es die B-52?“ ist der Film daran interessiert *wie* es die B-52 gibt, sprich *was* sie ist. Etwas wird zur Sichtbarkeit gebracht – ein Netzwerk von industriellen Produkten, der Metallindustrie, Soldaten, Ingenieuren, Politikern, Massenmedien, Archivfilmen und –materialien, der Zivilbevölkerung, Recyclingunternehmen und Flugzeugschrott, Künstlern und Kunstwerken, Museen und weiteren Akteuren. Das so angelegte Archiv und Museum der B-52, welches über das technische Produkt B-52 hinausweist, untermauert das Urteil des Wortführers der ANT, Bruno Latour, „dass wir niemals in einer Welt von Akteuren arbeiten, denen feste Umrisse zugeschrieben werden können.“³⁸³ Die den Film einnehmenden Akteure sowie die damit assoziierten *Diskurse* weisen in unterschiedliche Richtungen über den Gegenstand hinaus. Wie lässt sich vor diesem Hintergrund eine Erzählung des Bindeglieds B-52 herstellen? Wie bettet Bitomsky die Objekte seines Museums in einen narrativen Zusammenhang?

Tatsächlich ist so etwas wie eine kontinuierliche Gliederung in der Tiefenstruktur des Films auszunehmen – in den Worten Bitomskys, ein „Triptychon“³⁸⁴. Ein kurzer Prolog, in dem Aussehen, Funktionen und Bedienung der B-25 vermessen werden, führt zum ersten Teil des Films, der die Schöpfung der B-52 als Arbeitsplatz, Abschreckungsmittel und Massenvernichtungswaffe zu Beginn des kalten Krieges erzählt. Der zweite Teil bringt die lange Geschichte der Unfälle, Manöver und Kriegseinsätze, sowie die damit einhergehenden Metamorphosen der B-52. Mit zunehmendem Alter wird die B-52 obsolet. Nachdrängende technische Innovationen, das Ende des kalten Krieges sowie Materialermüdung entziehen dem alternden Flugzeug den Boden. Der dritte Teil handelt schließlich vom Überleben intakter Exemplare des Bombers und dem Nachleben der verschrotteten Maschinen, auch in Kontexten fernab der Luftfahrt. Die abschließende Szene zeigt den Bau einer Nachfolgerin, der Boeing 777 – der Produktionskreislauf schließt sich mit der Wiedergeburt in einem zivilen Flugzeug. Bitomsky zeichnet die Entwicklung eines Bombers mithilfe der Artefakte nach, die das Flugzeug hinterlassen hat. Ein Archiv in Filmform wird gebildet, eine Ausstellung kuratiert. Durch sie navigiert der Filmemacher. Die Chronologie der Geschichte der B-52 und der damit verschränkte Lebenszyklus eines Flugzeugs

³⁸³ Latour. *Technik ist stabilisierte Gesellschaft.*, S. 375.

³⁸⁴ Bitomsky in Schaarschmidt, *B-52 Arbeitsjournal.*, S. 238.

bieten dabei Halt als narratives Gerüst. Auf ähnliche Weise wie in den Narrativen der ANT, doch ausdrucksstärker wird in Bitomskys historischer Darstellung über die Erzählform von Geburt, Tod und Auferstehung einem technischen Gegenstand Leben eingehaucht und die Handlungsmacht eines Akteurs zuerkannt.

Mehr als eine lose Richtschnur liefert die narrative Gliederung allerdings nicht. Zeitsprünge, *Diskurs*-Überschreitungen, thematische Exkurse, medial-semiotische Brüche durchsetzen diese Ordnung und vervielfachen den Blick auf die B-52. Wie der Film dennoch versucht disparate Elemente zusammen zu führen, wird im Folgenden erörtert.

3.4.3 Atelier – Laboratorium – Denkstube (B-52, Staub)

Einige *diskursive* Felder, wie jenes der Geschichte des Vietnamkriegs, des Wirtschaftsmotors Rüstungsindustrie, wie jenes von Krieg und Sex, von Recycling und Kunst, von Kunst und Propaganda oder von Museen und Erinnerungskultur weisen letztlich kaum mehr als den Bezugspunkt B-52 als kleinsten gemeinsamen Nenner auf. Darüber hinaus bleiben sie sich fremd. Der Film ist nicht, wie viele konventionellere Dokumentarfilme, auf einen Argumentationsstrang oder eine *Story* zugeschnitten.³⁸⁵ Insbesondere die Pluralität der *diskursiven* Betrachtungsebenen – von Wissenschaft über Kunst bis zur Philosophie – unterscheidet Bitomskys Darstellung von anderen dokumentarischen Bearbeitungen verwandter Themen mit ‚eindimensionalem‘ Blickwinkel und klarer konturiertem *Diskurs*. Es lässt sich natürlich einwenden, dass die vermeintlich aus der Art geschlagene Form von B-52 durchaus nicht außerhalb ‚des filmhistorischen *Diskurses*‘ steht, sondern eine deutliche Nähe zum Essayfilm aufweist und dem Geiste wichtiger Vertreter des Genres, wie Godard, Marker, Franju und Farocki verbunden scheint. Dennoch gilt gerade für den Essayfilm, dass dieser nur sehr vage definiert ist, sich überhaupt erst durch das Abweichen von *diskursiven* Normen als solcher qualifiziert.³⁸⁶

³⁸⁵Zu konventionellen Dokumentarfilmformen vgl. Nichols. *Introduction to Documentary*., S. 30.

³⁸⁶ Vgl. Adorno, Lukács, Huxley oder Snyder nach Rascaroli, L. (2008). The Essay Film. Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework*, 2008 Nr. 2, (S. 24–47), S. 25.

Die Frage danach, wie in *B-52* dennoch alles zusammen passt, stellt Bitomsky mitunter selbst. „Ein Mädchen auf dem Atomwaffenbomber. Wie geht das zusammen, der kalte Krieg und eine Freizeituniform?“ Schließlich lässt er die Kunst und den Künstler antworten. „Die Kunst“ meint in diesem Zusammenhang jene *Objets Trouvés*, die ein Künstler aus unzähligen Flugzeugwracks unter anderem vom Modell B-52 hervorgeholt und zu einer Installation zusammengestellt hat. Der in der entsprechenden Filmszene anonym bleibende Ben Nicholson präsentiert ausgewählte Schrottteile aus abgestürzten sowie aufgrund von Altersgebrechen ausrangierten Kampfflugzeugen.³⁸⁷ Die Führung des Künstlers beginnt mit dessen Lieblingsstück: „Es hat diese Qualität des einst gezähmten Objekts, das zerbrochen und dadurch lebendig wird. Es besitzt eine unglaubliche materialistische Kinetik“³⁸⁸, beschreibt Nicholson seine Eindrücke des Exponats. B-52-Schrott wird als ästhetisches Objekt etabliert, welches den nicht untypischen Weg eines musealen Gegenstands – vom Gebrauchsgegenstand über den Abfall zur Kunst – genommen hat.³⁸⁹

Mit der ästhetischen Dimension verschränkt ist die epistemische Bedeutung der Bruchstücksammlung, das heißt ihre Funktion als Wissensobjekt. Anders als eine Abbildung oder eine andere Art der Repräsentation verhält sich das *Objet trouvé* methonymisch zu seinem Fundort, d.h. es ersetzt nicht, sondern trägt als Teil noch Materialität und Eigenschaften eines ursprünglich Ganzen in sich. Das Artefakt verspricht gewissermaßen einen privilegierten Zugang zu Konstruktionslogik und Bedeutungszusammenhängen aus denen es hervorgeht, wie der Künstler zu erläutern weiß:

„Dies ist die erste von 4 Installationen. Ich bekam ein Gefühl dafür. Zu diesem Zeitpunkt fand ich es besonders spannend, eine Art Enzyklopädie über dieses Flugzeug zu schaffen, zum Beispiel mit diesen schwarzen Teilen aus dem Vietnamkrieg. Die meisten stammen aus D-Modellen. Der Betrachter sollte diverse Tarnfarben sehen können. Solche Gesichtspunkte sind in der Skulptur versammelt.“³⁹⁰

Mit der Denkfigur der „Enzyklopädie“ erklärt der Künstler die Installationsobjekte zur Gedächtnisform. Er bewegt sich damit in der Nähe von in den 1960er Jahren

³⁸⁷ Der Name des Künstlers fällt erst im Abspann.

³⁸⁸ *B-52* (1h:21':40"-1h:21':55") Die deutsche Übersetzung von einzelnen Passagen aus dem auf Englisch geführten Interview mit Ben Nicholson ist den in der deutschen Fassung hinzugefügten Untertiteln entnommen.

³⁸⁹ Vgl. Pomian nach Assmann. *Erinnerungsräume.*, S. 383.

³⁹⁰ *B-52* (1h:24':10"-1h:24':50").

aufkommenden Kunst-Diskursen, die Abfall als Archive thematisierten und herkömmlichen Gedächtnisformen wie Museen, Bibliotheken und Archiven als „Gegengedächtnis“³⁹¹ gegenüber stellten.³⁹² Die Vorstellung eines Fundstücks als „dreidimensionales Palimpsest“³⁹³, welche im weiteren Verlauf der Erklärungen eingeführt wird, ergänzt die Gedächtnisfigur um ein weiteres Bild dieser Art und demonstriert den archäologischen Blick des Künstlers. Dessen Erläuterungen kommentieren offenbar nicht nur die Installation, sondern beschreiben mehr und mehr auch Bitomskys Projekt eines filmischen Archivs und Museums, was in weiterer Folge noch deutlicher hervortritt:

„Das fasziniert mich so an der B-52: Sie berührt jede Facette der amerikanischen Kultur. Kunst und Krieg, aber auch Essen und Krieg. Wir können über Cornflakes reden, über das Recht 40 Sorten Cornflakes kaufen zu können. Man muss verstehen, dass eine Militärpräsenz das ermöglicht, sonst gibt es ein Problem. Es wird ein Problem, wenn man unterscheidet: hier Kunst, da Krieg, jedes Ding in seine Schublade. Bei Kunst, Krieg und Zuhause ist das noch schwieriger. Die B-52 rührt an all diese Empfindungen. International, national, Popkultur, Sex, Technologie. All das in einem Objekt. Das mag ich so an ihr.“³⁹⁴

In der Arbeit von Nicholson wie in Bitomskys Film wird ein Archiv der B-52 angelegt, welches als Gravitationszentrum die umgebenden auseinanderweisenden *Diskurse* zusammenhält. Die Figur des Künstlers tritt nicht bloß als Vermittler ihrer eigenen Arbeiten auf, sondern stiftet auch maßgeblich den (narrativen) Gesamtzusammenhang des gesamten Films. Die Konstellation von filmischem Museum und Filmautor(-enfigur) wird ähnlich der Form einer *Mise en Abyme* auf der inhaltlichen Ebene durch die Paarung von Installation und vermittelndem Künstler verdoppelt. Der Filmemacher beziehungsweise der Film spricht mit der Stimme des Künstlers.³⁹⁵

Im Sprechen über seine Arbeit macht sich der Künstler *Diskurse* und Begriffe aus Ästhetik, Philosophie und Kulturwissenschaft zu eigen (– er ist tatsächlich auch Architekturprofessor und Kulturwissenschaftler). Empirische Methoden wie das Sammeln, Auswählen und Beschreiben der Flugzeugartefakte werden der *Archäologie* entlehnt. Damit erhebt seine Arbeit neben dem ästhetischen Anspruch

³⁹¹ Assmann. *Erinnerungsräume.*, S. 384.

³⁹² Vgl. ebd., S. 384.

³⁹³ B-52 (1h:28':45"–1h:28':55").

³⁹⁴ B-52 (1h:27':45"–1h:28':45").

³⁹⁵ Als die *Stimme* („Voice“) eines Dokumentarfilms definiert Nichols die Form, mit der ein Argumentation oder eine Perspektive dargestellt wird. Vgl. Nichols. *Introduction to Documentary.*, S. 43ff.

ein gewisses Erkenntnisinteresse, wobei der Künstler selbst dadurch in die Rolle des Wissenschaftlers schlüpft. Explizit wird diese Tendenz zum Grenzgang zwischen Kunst und Wissenschaft in Bitomskys filmischen Arbeiten schließlich im Film *Staub*, in dem eine Künstlerin auftritt, die mit einem ihrer Werke direkten Bezug auf die empirische Forschung nimmt und ihr Atelier in ein Laboratorium verwandelt.

Staub ist eine Zusammenschau von Situationen, in denen Staub produziert, entfernt oder untersucht wird. Er ist entweder wertvoller Rohstoff oder Erzeugnis, mitunter von Kalkproduktion, Farbherstellung oder Schmuckfertigung. Doch auch als gefährliches Abfallprodukt wird er auf Baustellen, im Kohlebergbau oder in Verbrennungsanlagen freigesetzt, wo ihn WissenschaftlerInnen aus allerlei Disziplinen überwachen und bekämpfen sollen. So versucht man dem Feinstaub in der Luft oder radioaktiven Zerfallsprozesse im Boden Herr zu werden. Nicht als Gefahrenobjekt, sondern als Erkenntnisgegenstand ist Staub in der Grundlagenforschung sowie der angewandten Wissenschaft gefragt. Bitomsky zeigt Biologen, Meteorologen, Teilchenphysiker oder Weltraumforscher, die durch ihre Labors führen, ihre Arbeitsmethoden und Untersuchungsziele erklären. Gefahren und Nutzen werden aufgezeigt, Phänomene wie Sandstürme und Regenbildung veranschaulicht. Bitomskys fortwährender *Diskurs* der Arbeit schlägt in diesem Film vor allem an Schauplätzen der Staubentfernung durch. Ob Arbeitsplätze von Reinigungskräften, Wohnräume einer Hausfrau, oder die Hallen der Staubsaugerindustrie, allseits gilt: „Staub zu entfernen ist eine Arbeit und ein Geschäft“³⁹⁶. Diese Beobachtung entstammt Bitomskys Kommentarpassagen in *Staub*, welche im Vergleich mit den bisher betrachteten Filmen verhältnismäßig kurz ausfallen. Der Filmemacher lässt hauptsächlich die in Szene gesetzten ‚Staubexperten‘ zu Wort kommen. Dazu zählen neben WissenschaftlerInnen auch Personen aus dem Tätigkeitsfeld der Kunst. In der Gestalt einer Installation aus Hausstaub und Bildern mit Staub-Motiven findet die künstlerische Sichtweise auf den unpopulären Gegenstand Eingang in Bitomskys filmisches Museum.

Der Film stellt eine Vielzahl von Spezialisten aus derart unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern vor, dass sich nicht nur Forschungsmethoden oder Sichtweisen unterscheiden, sondern deren Gegenstand selbst variiert. Staub ist nicht gleich Staub. So verweigert Bitomsky selbst auch eine explizite Definition. Er überlässt

³⁹⁶ *Staub* (02':20"-03':00").

den ZuseherInnen lediglich die sehr allgemeine Beschreibung einer Wissenschaftlerin: „Staub ist ein Gemisch aus verschiedenen Partikeln, die unterschiedliche Form, Farbe, Größe haben können und unterschiedliche physikalische und chemische Eigenschaften haben.“³⁹⁷ Somit ist Staub alles und zugleich kaum etwas. Vor allem ist er überall.

Bereits in *B-52* beschäftigt sich Bitomsky nur mit *einem* Artefakt, greift dabei aber weit über den eigentlichen Gegenstand auf angrenzende *Diskurse* und andere Artefakte aus. In *Staub* ist der Gegenstand bereits nur mehr ein Abstraktum. Der Film verzeichnet konkrete Beispiele dieser Klasse: abgestorbene Körperzellen, Kalkstaub, Wüstensand, Verbrennungspartikel, Kometenteilchen, Normstaub, Filmkorn, gemalte Staubflocken. Die Zusammenstellung mutet ähnlich unvollständig und kontingent an wie das Ordnungsprinzip „»eine[r] gewisse[n] chinesische[n] Enzyklopädie«“³⁹⁸, in der es laut einem Text von Jorge Luis Borges heißt, dass »die Tiere [darin] sich wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde«[...]“³⁹⁹ Dieses Borges-Zitat trifft man in Foucaults *Die Ordnung der Dinge* an. Damit führt der Philosoph die Arbeit ein und bestaunt „[d]ie Monstrosität, die Borges in seiner Aufzählung zirkulieren lässt [...]“⁴⁰⁰, welche darin besteht, dass der Autor die „Ortlosigkeit der Sprache“ sichtbar werden lässt, den einzigen ‚Ort‘, an dem die Tiere aufeinandertreffen können.⁴⁰¹ Borges exponiert die Instabilität von enzyklopädischer Klassifizierungslogik oder allgemeiner, von Wissensordnungen, indem er sie ad absurdum führt.⁴⁰² Auch Bitomsky bewirkt mit seiner als abstrakte Kategorie verfassten Bricolage von Stäuben eine Destabilisierung geläufigerer Wissensformationen in Dokumentarfilmen und darüber hinaus.

„Es wird an der Zerkleinerung der Welt gearbeitet“⁴⁰³, kommentiert die Off-Stimme des Filmemachers Aufnahmen aus einer stillgelegten und dem natürlichen Verfall anheim gegebenen Düngemittelfabrik. Ebenso wie der Filmtitel nicht bloß eine Menge feinsten physischer Teilchen meint, weist die Rede von der

³⁹⁷ *Staub* (06':40"-06':55").

³⁹⁸ Borges nach Foucault. *Die Ordnung der Dinge.*, S. 17.

³⁹⁹ Borges nach Foucault und Foucault. *Die Ordnung der Dinge.*, S. 17.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 18.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., S. 18f.

⁴⁰² Vgl. ebd., S. 18f.

⁴⁰³ *Staub* (04':10"-04':20").

„Zerkleinerung der Welt“ über den buchstäblichen Bezug auf Betonreste hinaus auf die Produktion von Wissen, auf die tiefgreifende Erforschung der Welt. Im selben Gedankengang erinnert Bitomsky an den hohen Preis des Wissenszuwachses – den Verlusts einer ‚ursprünglichen‘ Einheit des Wissens oder allgemeiner einer Ordnung der Dinge: „Der Beton ist zertrümmert. Die Stahlbewährung darin bleibt noch eine Weile bestehen. Sie rostet, aber zeigt, dass es in der zertrümmerten Materie einst einen Zusammenhang gegeben hat.“⁴⁰⁴

Das Sinnbild weist auf die neben den Staubbetrachtungen immer mitgedachten Aufspaltungen der Wirklichkeitsproduktion hin, von denen eine die lange Geschichte der Trennungsarbeit zwischen Wissenschaft und Kunst ist. Diese hat zwar bereits in der griechischen Antike voneinander abgegrenzte Bereiche vorgefunden – bei Aristoteles etwa Poetik gegenüber (Meta-)Physik und Politik. Mit der Institutionalisierung von Wissenschaften und Kunst gegen Ende der Neuzeit, sowie der Ablösung der Zeichnung durch technische Abbildungsverfahren weisen die beiden Felder aber immer weiter auseinander, bis diese Entwicklung in der Moderne ihren Höhepunkt erreicht.⁴⁰⁵ Damit fällt eine historisch gleichlaufende Ausdifferenzierung und Spezialisierung innerhalb der Wissenschaften selbst zusammen. Insbesondere das 19. Jahrhundert brachte dahingehend zahlreiche Neuerungen: Differenzierungsprozesse wie die Trennung von Chemie und Physik, die maßgeblich von Dilthey angetriebene Institutionalisierung der Geisteswissenschaften in Abgrenzung von Epistemologie und Methodik der Naturwissenschaften,⁴⁰⁶ oder die Etablierung der Humanwissenschaften mit Zweigen wie Psychologie, Soziologie oder Ideengeschichte.⁴⁰⁷ Das Ergebnis ist die wachsende Fragmentierung des Wissens. Zwar wird immer mehr Wissen produziert, dieses lässt sich als partikuläres Spezialwissen mit autonomem Erkenntnisinteresse und eigener Epistemologie oft

⁴⁰⁴ Staub (04':20"–04':35").

⁴⁰⁵ Vgl. Mersch, D. (2014). Platztausch: Kunst – Wissenschaft – Philosophie. J. Giannini & K. Bleier & M. Gerzabek & A. Huber (Hg.), (2014). *auf/be/zu/ein/schreiben. Praktiken des Wissens und der Kunst* (S. 19–36). Wien: Mille Tre Verlag, S. 20ff.

⁴⁰⁶ Mehr zu Diltheys Trennung von geisteswissenschaftlicher Hermeneutik und „Erklärens begriff der Naturwissenschaften“: Vgl. Brandstätter, U. (2008). *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*. Köln: Böhlau Verlag, S. 39f.

⁴⁰⁷ Vgl. Stichweh, R. (1979). Differenzierung der Wissenschaft. *Zeitschrift für Soziologie*. Jg. 8, Heft 1, S. 82–101. Stuttgart: F. Enke Verlag.

nicht in größere Zusammenhänge überführen, „die Komplexitäten zerbrechen“⁴⁰⁸. So schreibt Rudolf Stichweh über fortgeschritten untergliederte Forschungsgebiete: „[J]ede Disziplin [nimmt] die ‚Wahrheiten‘ über ihren Gegenstandsbereich in eigene Regie.“⁴⁰⁹ Inter- und Transdisziplinarität sind wiederum Versuche gegenzusteuern.⁴¹⁰

Als weitgehend heterogen präsentiert sich das Spektrum der Formen von Wirklichkeitsproduktion auch in *Staub*. Ein einheitliches Weltbild wird in Bildern der Naturwissenschaften, der Philosophie, der Kunst und der Arbeit gebrochen, wobei eine derartige Kategorisierung nicht explizit vorgenommen wird. Die Inkommensurabilität zeigt sich aber dennoch in der Kontrastierung dieser Bereiche, ihrer Akteure, Praktiken und *Diskurse*. Eine Expertin spricht über die Erhebung der Luftverschmutzung, eine andere über die ästhetische Sichtbarmachung von kleinsten Partikeln, einmal geht es um die Entfernung von Hausstaub im Eigenheim, ein andermal um universelle Anschauungen von Staub als Begriff. Auch Zielsetzungen sind grundverschieden – Untersuchung, Bearbeitung oder Bekämpfung als spezifische Formen der Bezugnahme auf den Gegenstand lassen sich kaum miteinander vergleichen.

Den Gegenpol zur Fragmentierung der Bedeutungen von Staub für den Menschen bilden dagegen Arbeit und *Diskurs* der ersten Künstlerin, die in Szene gesetzt wird. Jennifer Michel⁴¹¹ betritt den filmischen Raum mit der Erklärung. „Hier ist sozusagen mein Labor“⁴¹². Damit ist der Raum – wahrscheinlich ihr Atelier – gemeint, der die Künstlerin rahmt. Sie stellt eine Arbeit vor, bei der sie Staubflocken unterschiedlicher Größe, Farbe, Herkunft und Zusammensetzung in mehreren Kartons an der Wand anordnet – „nach morphologischen Grundlagen“⁴¹³ entsprechend dem Linnéschen Klassifizierungssystem aus der Biologie“, wie sie erklärt. In ihren Ausführungen begreift Michel Staub mitunter als „Protomaterie“⁴¹⁴, als vorläufiges Ergebnis einer „schiefgegangene[n]

⁴⁰⁸Hofkirchner, W., Raffl, C. (2006). Transdisziplinarität. Dialektik und Systemtheorie 2. In R. Zimmermann (Hg.), *Naturallianz, Von der Physik zur Politik in der Philosophie Ernst Blochs* (S. 321–342). Hamburg: Kovac., S. 8.

⁴⁰⁹ Stichweh. *Differenzierung der Wissenschaft.*, S. 86.

⁴¹⁰ Hofkirchner, Raffl. *Transdisziplinarität.*, S. 9ff.

⁴¹¹ Der Name der Künstlerin wird erst im Abspann genannt.

⁴¹² *Staub* (28':30"–28':40").

⁴¹³ *Staub* (28':35"–28':45").

⁴¹⁴ *Staub* (29':00"–29':05").

Evolution“⁴¹⁵, die sie einerseits der „biologische[n] Evolution [gegenüberstellt], wo Staub ja auch irgendwo am Anfang gestanden hat als Fruchtbarkeitsbringer sozusagen, und auf der anderen Seite d[er] physikalische[n] Evolution, also [der] physikalische[n] Bildung von Materie“⁴¹⁶. Auch das Giesharz-Verfahren welches Michel zur Herstellung ihres „Schneewittchensarg[s]“⁴¹⁷ für besonders schöne Staubpartikel taucht als Arbeitsschritt im physikalischen Untersuchungsprozess von Kometenstaub an anderer Stelle des Films wieder auf.⁴¹⁸ Derart bezieht sich die Künstlerin wiederholt auf Methoden und Vokabular der Naturwissenschaften. ZuseherInnen des Films, wie BetrachterInnen des Kunstwerks werden zum einen mit der ungewohnten Idee der Auseinandersetzung mit Staub konfrontiert, einer Auseinandersetzung anderer Art als jene der unliebsamen Reinigungsarbeiten im Alltag. Staub wird aus den Winkeln der Zivilisation in den Fokus des forschenden Blicks gekehrt. Darüber hinaus fordert die Staubstudie der Künstlerin dazu auf, die präsentierten wissenschaftlichen Verfahren im veränderten Kontext zu reflektieren. Sie wirft möglicherweise Fragen auf wie: Welche Erkenntnisse kann die genealogische Klassifizierung von Staub leisten? Ist die Rede von „Evolution“ und „Morphologie“ in diesem Zusammenhang überhaupt angemessen, oder werden naturwissenschaftliche Modelle hier ad absurdum geführt? Nach welchen Prinzipien funktioniert die Linné’sche Taxonomie überhaupt?

Mit dieser Arbeitsweise bewegt sich Michel auf den Pfaden des Naturwissenschafts-*Diskurses*, die KünstlerInnen von Damien Hirst bis Gerhard Lang bereits in den 1990ern eingeschlagen haben.⁴¹⁹ Die Staub-Arbeit der Künstlerin kann vor diesem Hintergrund als Kritik an naturwissenschaftlichen Wissensformen oder normierungsbedingter Blindheit für das Singuläre gelesen werden. Auch als Ergänzung des ‚objektiven‘ Wissens durch Erkenntnisse und Erfahrungen, die nur über Mittel der künstlerischen Bearbeitung zugänglich sind, wäre sie begreifbar. Selbst ohne notwendigerweise auf einen Mängelbericht der Wissenschaften oder den Versuch ihrer künstlerischen Substituierung hinauszulaufen, liefert Michels Arbeit Impulse zur Reflexion der Differenzen und Konvergenzen zwischen naturwissenschaftlicher und künstlerisch-ästhetischer

⁴¹⁵ *Staub* (29':15"-29':20").

⁴¹⁶ *Staub* (29':20"-29':40").

⁴¹⁷ *Staub* (30':45"-30':55").

⁴¹⁸ Vgl. *Staub* (1h:15':15"-1h:15':30").

⁴¹⁹ Vgl. Witzgall, S. (2003). *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*. Nürnberg: Verlag für modern. Kunst., S. 328ff.

Praxis. In jedem Fall lässt sich darin eine gewisse „Annäherung zwischen Kunst und Wissenschaft“⁴²⁰, oder besser, eine Vermittlungsleistung zwischen diesen beiden Bereichen ausmachen. Im größeren Kontext „postmoderner‘ Vermischungen“⁴²¹, erscheint sie als dialektische Gegenbewegungen zu den bereits angedeuteten historischen Prozessen der Grenzbildung zwischen Kunst und Wissenschaft.

Aber auch die Alltagsperspektive und insbesondere philosophische Überlegungen werden mit den anderen Bezugssystemen eng geführt. So bezieht sich Michel etwa wörtlich auf den Philosophen Leibnitz, wenn sie die Existenzweise von Staub mit einer Herde von Schafen vergleicht, „von der immer was dazu kommt und wieder was abfällt“, und weiters erklärt: „diese Herde brauch[e] natürlich auch Interaktion, also Interaktion zwischen Mensch und Umwelt, Mensch und Mensch“^{422, 423} Die Künstlerin weist auf eine „philosophische Seite von Staub, eine wissenschaftliche Seite, aber auch das Alltägliche“⁴²⁴ daran hin. Insofern spricht sie von einer „Schnittstelle“⁴²⁵, und verwendet damit ein Sinnbild, welches ohne Weiteres auf die B-52 übertragbar wäre, zumal Bitomsky – wie im vorangegangenen Kapitel erwähnt – selbst vom Bomber als „Schnittpunkt“⁴²⁶ spricht. Staub kann in diesem Sinne als Nahtstelle oder als einzelner Knotenpunkt von ansonsten disparaten *Diskursen* und *Dispositiven* gelten, die dieses Phänomen behandeln.

Was bedeutet das aber für die Tragfähigkeit der Wissensarchitektur von *Staub*, welche vor allem durch den Staubbegriff als Konstruktionsprinzip und dessen Kommunikation durch die Künstlerin Michel gewährleistet wird? Gelingen in der Montage und der *diskursiven* Vermittlung so etwas wie Brückenschläge zwischen den disparaten Wirklichkeitsbildern und Erkenntnisformen, oder bleibt es bei Partialanschauungen von Staubwelten?

Wie beschrieben, nimmt Michel ausgiebig Bezug auf wissenschaftliche Verfahren und Erkenntnisse. Staub ist „Protomaterie“⁴²⁷, ist folglich „ [...] das was nicht ist und nicht mehr ist“⁴²⁸ lautet eine Erläuterung. Sinnbilder werden zu Hilfe

⁴²⁰ Mersch. Platztausch: Kunst – Wissenschaft – Philosophie., S. 27.

⁴²¹ Mersch. Platztausch: Kunst – Wissenschaft – Philosophie., S. 27.

⁴²² *Staub* (32':05"–32':20").

⁴²³ Vgl. *Staub* (31':50"–32':20").

⁴²⁴ *Staub* (28':50"–29':00").

⁴²⁵ *Staub* (28':45"–28':50").

⁴²⁶ Bitomsky. B-52 Arbeitsjournal., S. 275f.

⁴²⁷ *Staub* (29':00"–29':05").

⁴²⁸ *Staub* (32':45"–32':55").

genommen: Mal ist Staub „eine Visitenkarte von uns, von jedem Menschen“⁴²⁹, mal ein „Medium“⁴³⁰ oder eine „Schnittstelle“⁴³¹. Weitere Künstlerinnen sprechen im Interview zu einem späteren Zeitpunkt auch von einem „Archiv“⁴³². In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, welcher Art von Denken, welchem *Diskursystem* diese Form des vermittelnden Sprechens angehört. Muss es sich dabei um einen philosophischen *Diskurs* handeln? Überlegungen, die sich mit der Frage beschäftigen *was* etwas ist, wie man sie in Michels Ausführungen findet, sind häufig philosophischer Natur.⁴³³ Auch die genannten Bezeichnungen sind allesamt mehr oder weniger bedeutende Begriffe der Gegenwartsphilosophie. Doch gilt es hier zu bedenken, dass erst die Überführung einer Bezeichnung in ein Konzept diese zu einem philosophischen Instrument machen: „Der Sinn der Buchstaben ist unsicher, er schwankt zwischen der Festigkeit und Tragfähigkeit des philosophischen Begriffs und der literarischen Metapher.“⁴³⁴ Aber klare Grenzlinien zwischen Philosophie und Dichtung lassen sich nicht ziehen. Kein Wunder, Philosophie und Dichtkunst teilen sich das Medium der Sprache, weswegen dieses auch oft als Vermittlungsinstrument zwischen unterschiedlichen *Diskursen*, Erkenntnis- und Wertesystemen genannt wird. Auf diesem Umstand fußen Konzepte wie Paul Lorenzens *Orthosprachen*⁴³⁵ oder Jürgen Links *Interdiskurs*⁴³⁶, die von einer grundsätzlichen „Übersetzbarkeit“⁴³⁷ ausgehen.⁴³⁸ Für derartige Übersetzungsarbeit wird immer wieder die Bedeutung von Metaphern hervorgehoben.⁴³⁹ Metapher – wörtlich ‚Übertragung‘ – wird in diesem Kontext nicht auf rhetorischen Schmuck reduziert, sondern, entsprechend genutzt, als potentes Mittel der Veranschaulichung oder Perspektivverschiebung bewertet. „Das Wesen der Metapher ist das Verstehen oder Erfahren einer Sache durch eine

⁴²⁹ Staub (29':00"–29':05").

⁴³⁰ Staub (32':35"–32':40").

⁴³¹ Staub (28':50"–28':55").

⁴³² Staub (29':55"–30':00").

⁴³³ Vgl. Reicher, M. E. (2010). *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 27.

⁴³⁴ Faber, R., Neumann, B. (1999). Vorwort. In R. Faber & B. Neumann (Hg.), *Literarische Philosophie, philosophische Literatur* (S. 7–20). Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 7f.

⁴³⁵ Vgl. Zima, P. (2001). *Moderne/Postmoderne*. Tübingen: A. Francke Verlag, S. 399.

⁴³⁶ Vgl. Keller, R. (2011). *Diskursforschung: Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 33.

⁴³⁷ Zima. *Moderne/Postmoderne*, S. 399.

⁴³⁸ Ebd., S. 397.

⁴³⁹ Diese Feststellung bezieht sich vor allem auf Link, der explizit auf die Rolle von „Metapher“ und „Kollektivsymbolik“ in der Herstellung eines Interdiskurs verweist. Vgl. Keller. *Diskursforschung*, S. 33.

andere“⁴⁴⁰, lautet eine allgemeine Definition nach Lakoff und Johnson. Die beiden Forscher sind Vertreter der Kognitiven Linguistik, einem Zweig der Kognitionswissenschaften, der Metaphern als (natur-)wissenschaftliches Erkenntnis- und Kommunikationsmittel begreift.⁴⁴¹

Folgt man postmodernen Philosophen in ihren Überlegungen wie Jean-François Lyotards „Postulat der absoluten Heterogenität“⁴⁴², so ist die Übersetzung von unterschiedlichen Diskursen ineinander aufgrund deren „inkommensurabler“⁴⁴³ „Sprachspiele“⁴⁴⁴ unmöglich.⁴⁴⁵ Versucht man partikuläre Diskurse dennoch ineinander zu übertragen, indem man sie in ‚artfremde‘ Bezugssysteme einführt, tut man ihnen irreduziblen Merkmalen „Gewalt“⁴⁴⁶ an.⁴⁴⁷ Auch Gilles Deleuze und Felix Guattari geht in seiner Studie *Was ist Philosophie* von einer Inkommensurabilität zwischen den großen „Denkformen“⁴⁴⁸ aus. Philosophie, Kunst und Wissenschaft beschreibt er als ungleiche, ontologisch spezifische Bereiche, die alle „eine [unterschiedliche] Ebene entwerfen, eine Ebene aus dem Chaos ziehen“⁴⁴⁹. So produziert etwa die Kunst „unter Einwirkung ästhetischer Figuren Monumente oder zusammengesetzte Empfindungen“⁴⁵⁰ während die Philosophie sich die Welt durch die Erschaffung von und die Arbeit mit „Begriffen“⁴⁵¹ erschließt.⁴⁵² Eine weiteres Beispiel für eine Unterscheidung: Die Philosophie „will das Unendliche retten, indem sie ihm Konsistenz verleiht.“ „Die Wissenschaft dagegen verzichtet auf das Unendliche, um die Referenz zu gewinnen [...]“⁴⁵³. Selbst wenn man Lyotards totalisierender Argumentation voller unscharfer

⁴⁴⁰ „The essence of metaphor ist understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.“, Frei übersetzt nach: Lakoff/Johnson nach Drewer, P. (2003). *Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens. Zur Rolle der Analogie bei der Gewinnung und Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse*. Tübingen: G.N. Verlag, S. 1.

⁴⁴¹ Vgl. Drewer. *Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens.*, S. 58.

⁴⁴² Zima. *Moderne/Postmoderne.*, S. 389.

⁴⁴³ Ebd., S. 194.

⁴⁴⁴ Lyotard bezieht sich mit diesem Begriff auf Wittgensteins gleichnamiges Konzept. Lyotard nach Zima, *Moderne/Postmoderne.*, S. 194.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., S. 194.

⁴⁴⁶ Im Original: „tort“. Lyotard, J.F. (1986). *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien: Passagen., S. 16.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., S. 16.

⁴⁴⁸ Deleuze, G., Guattari, F. (2000). *Was ist Philosophie?*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 235.

⁴⁴⁹ Deleuze, Guattari. *Was ist Philosophie?*, S. 234.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 235.

⁴⁵¹ Ebd., S. 234.

⁴⁵² Vgl. ebd., S. 234.

⁴⁵³ Ebd., S. 234f.

Begriffe nicht folgen will,⁴⁵⁴ werden die Grenzen der Übersetzbarkeit spätestens dort offenkundig, wo „Denkformen“⁴⁵⁵ nicht mehr dasselbe Bezugssystem aufweisen, etwa Michels metaphysische Fragen nach dem Wesen des Staubs im Verhältnis zur empirischen Kartierung von Wüstenstäuben durch einen Meteorologen, oder nicht im selben Medium verfasst sind – die nicht-sprachförmige Kunst von Michel im Verhältnis zu ihrem philosophisch-ästhetischen *Diskurs* darüber.

Doch scheint Übersetzung verstanden als Herstellungsprinzip für ein Äquivalenzverhältnis im Fall von *Staub* auch keine zweckmäßige Begriffsverwendung zu sein. Übersetzung sollte darin im Sinne von Übertragung begriffen werden – als potenzielle Bedeutungsübertragung. Wenn die Rede von Staub als „Archiv“ oder als „Medium“ ist, ist es der ZuseherInnenschaft überlassen Tauglichkeit und Erkenntniswert der Metaphern zu beurteilen, da ihr „Herkunftsbereich“⁴⁵⁶ und „Zielbereich“⁴⁵⁷ ersichtlich bleibt. Die bildhaften Bezeichnungen ersetzen nicht jene im Film präsentierten Untersuchungspraktiken und Reinigungsarbeiten, die sie möglicherweise meinen, sondern ergänzen sie lediglich. So kann die allgemeine Vorstellung eines Archivs oder Mediums auf Luftpartikel und Bodenstäube übertragen werden, wodurch diese als Aufbewahrungsorte oder Behältnisse von Information, etwa über Luftströmungen oder geologische Entwicklungen, denkbar und kommunizierbar werden. Der Vergleich von Wüstenstaub mit der Idee eines Gedächtnis oder eines Mittlers ändert dennoch nichts an dessen Materialität, Eigenschaften oder Bedeutung für meteorologische Untersuchungspraktiken, wie sie im Film präsentiert werden. In diesem Zusammenhang spricht Bernhard Debatin auch von einem „epistemische[n] Paradox der metaphorischen Als-ob-Prädikation, d.h. ein Ding zu identifizieren und zugleich die Differenz zu ihm auszudrücken.“⁴⁵⁸

Folglich handelt es sich, wie bei allen (kognitiven) Metaphern, um ein Montageprinzip, mit dem ein Analogieverhältnis zugleich markiert und konstruiert wird. Neben diesem oft als „horizontale Montage“⁴⁵⁹ bezeichneten

⁴⁵⁴ Vgl. hierzu Zimas Kritik an diesem Vorgehen. zB. Zima: *Moderne/ Postmoderne.*, S. 196f.

⁴⁵⁵ Deleuze, Guattari. *Was ist Philosophie?.*, S. 235.

⁴⁵⁶ Drewer. *Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens.*, S. 6.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 6.

⁴⁵⁸ Pernkopf, . (2013). »Die Natur ist eine Fabel«. Narrative und Naturwissenschaften. In A. Strohmaier (Hg.), *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaft.* (S. 223–342). Bielefeld: Transcript Verlag, S. 331.

⁴⁵⁹ Whittock, T. (1990). *Metaphor and Film.* Cambridge: Cambridge University Press., S. 7.

Montageverfahren, indem Übertragungen zwischen Kommentar- und Bildebene stattfinden, erlaubt auch die herkömmliche Montage zwischen einzelnen audiovisuellen Blöcken die im Film vertretenen Redeweisen und Praktiken miteinander zu vergleichen. So können Blickpunkte aus Wissenschaften, Philosophie und Kunst auf ‚den Staub‘ miteinander in Beziehung gesetzt werden, ohne dass das Unähnliche (oder Inkommensurable) zugunsten des Ähnlichen zurücktreten muss.

Welche Korrespondenzen zwischen autonomen Bereichen der Wirklichkeitsproduktion lassen sich nun in *Staub* ausmachen? Es liegt dem Film bereits als Konzept zugrunde, dass jede der dargestellten großen „Denkweisen“ Interesse an der Untersuchung von Stäuben hat. Die verbindende Montage lässt erkennen, dass sie alle, wenn auch in ungleicher Weise, versuchen Stäube in den Griff zu bekommen, handhabbar zu machen, darüber zu verfügen. Dabei zeigt sich, dass Verfahren der Analogiebildung nicht nur der Metapher und damit Kunst und Philosophie zugrunde liegen, sondern auch das Denken der Wissenschaft in Bewegung halten. Es lässt sich gar behaupten, dass „die *Wahrnehmung* von Ähnlichkeiten ein universales kognitives Prinzip“⁴⁶⁰ ist. Der Film verweist auf dieses allgegenwärtige Prinzip immer wieder implizit, etwa wenn ein Wissenschaftler über den Lotuseffekt spricht, welcher in der Bionik durch analogiebildendes Denken auf Technologien wie selbstreinigende Oberflächen übertragen wurde (was allerdings unerwähnt bleibt). Überhaupt beruhen wissenschaftliche Modellbildung, sowie Wissensproduktion in Simulationen auf dem Prinzip der Analogie.⁴⁶¹ In *Staub* wird das in Momenten wie der Vorführung eines Experiments deutlich, in dem ein Wissenschaftler erklärt, dass „SeO₂, das ist Glas im Prinzip“⁴⁶², als „Analogmaterial für protoplanetare Scheiben, also da wo Planeten entstehen“⁴⁶³ verwendet wird. Des Weiteren beruht auch das in Michels künstlerischer ‚Staubstudie‘ aufgegriffene Klassifizierungssystem von Linée auf der Erkennung von Differenzen und Ähnlichkeiten in der Form der beschriebenen ‚Lebewesen‘. Neben dem Streben nach Beherrschung ‚des Staubs‘ stellt sich also das Prinzip der Analogie als Tertium comparationis, sprich als gemeinsames Drittes der in Bitomskys Film repräsentierten „Denkarten“ heraus.

⁴⁶⁰ Drewer. *Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens.*, S. 59.

⁴⁶¹ Vgl. zum Beispiel: Magnani, L. & Nersessian, N.J. & Thagard, P. (Hg.) (1999) *Model-based reasoning in scientific discovery*. New York: Plenum Publishers., S. 88.

⁴⁶² *Staub* (1h:19':10"-1h:19':15").

⁴⁶³ *Staub* (1h:19':15"-1h:19':30").

Wie in *B-52* sprechen die Künstlerinnen – Michel und das Künstlerinnenduo – mit der Stimme Bitomskys und dessen Films. Sie sind die einzigen, die sich im selben *diskursiven Feld* bewegen wie Bitomsky im Voice-Over-Kommentar. Ihre Redeweise ist eine literarisch-philosophische, die querdenkend die Klüfte zwischen fragmentierten „Denkarten“ an vergessenen Verbindungsstellen überbrückt. Das Atelier der Künstlerinnen ist zugleich Labor und Denkstube, wo Kunst, Wissenschaft und Philosophie vermischt werden.

Somit steht dieser Ort für die Poetik des gesamten Films, welche ein ganzheitliches Sehen und Denken verkörpert und in Bewegung setzt. Sowohl Wissenschaft als auch Kunst ist im Allgemeinen darum bemüht Staub zur Sichtbarkeit zu bringen, wobei deren Darstellungsverfahren aufgrund ungleicher Anforderungen divergieren. *Staub* unterläuft diese Divergenz indem der Film wiederholt Interesse an ästhetischer Erfahrung wissenschaftlicher Visualisierungen wie Prozess- und Strichdiagrammen, astronomischen Fotografien, Satellitenfotos, schematischen Zeichnung oder mikroskopischen Aufnahmen zeigt. Die bildfüllend in Szene gesetzte Fotografie einer aus Gas und Staub bestehenden Supernova kommentiert ein Astrophysiker gar explizit mit den Worten: „Das sind sehr schöne Objekte.“⁴⁶⁴ An anderer Stelle referiert ein Historiker über die Ursachen und Folgen von Sandstürmen in den USA der 1930er Jahre. Zur Veranschaulichung seiner Ausführungen präsentiert er journalistische Fotos von denen einige längst als Fotokunst in die Geschichte eingegangen sind, unter anderem das Bild *Migrant Mother* von Dorothea Lange. Nicht nur die handwerkliche Perfektion der Bilder und ihre kulturelle Kodierung als Kunst, sondern auch die über 50 Sekunden andauernde Fixierung und Abtastung eines Fotos von Arthur Rosenstein in Großaufnahme (am Ende in vollkommener Stille) leiten zur Lektüre im Modus ästhetischen Wahrnehmens an.

Demgegenüber wirft der Film auf die Kunst einen wissenschaftlichen Blick. Damit ist allerdings keine streng empirische Perspektive im Sinne der Naturwissenschaften, sondern die Ästhetik als Teilbereich der Philosophie gemeint. Dazu zählen vor allem Michels Kunst, die wissenschaftliche Verfahrensweisen aneignet und zitiert, aber auch die Erläuterung des Künstlerinnenduos, in denen die Verfremdungsstrategie ihrer Bilder in kunstpädagogischer Manier vermittelt wird. Auch Bitomskys Erklärungen dazu

⁴⁶⁴ *Staub* (1h:17':50"-1h:17':55").

wie Staub auf Filmmaterial und darauf abgeleuchtete Inhalte einwirkt, liegt ein technisch-ästhetisches Interesse zu Grunde.

Auf diese Weise regen *B-52* und *Staub* zu einer Wahrnehmung an, die der Vielschichtigkeit der Dinge Rechnung trägt. Betrachtungsweisen aus Kunst und Philosophie werden positiven Wissenschaften gleichberechtigt an die Seite gestellt. In beiden Filmen treten KünstlerInnenfiguren in vermittelnder Funktion auf. Sie zitieren und verfremden wissenschaftliche Praktiken, assoziieren partikuläre Sichtweisen und *Diskurse* in der sprachlichen Montage ohne die trennenden Gräben zuzuschütten. Damit werden die KünstlerInnenfiguren zu Bitomskys Sprachrohr.

Während in diesem Abschnitt vornehmlich die epistemologischen Prämissen beschrieben wurden, die sich aus den Gegenständen und ihrer Anordnung in Filmen Bitomskys ableiten lassen, ist das folgende Kapitel der erfahrungs- und erkenntnisbildenden Form der Filme selbst gewidmet. Auch hier, auf der Ebene der filmischen Gestaltungsmittel steht die Kunst im Dienst von Erfahrung und Erkenntnis. Verfremdung, Metapher, Zitat, Montage und andere Erscheinungsformen der ästhetischen Intervention werden als potenzielle Auslöser für Lernprozesse in den Blick genommen.

4 Geschichte vermitteln – Archäologische Pädagogik

Der Begriff Pädagogik bezeichnet die Wissenschaft von Theorie und Praxis der Erziehung und Bildung. Oft meint er aber auch ein konkretes Konzept einer Erziehungs- oder Bildungspraxis.⁴⁶⁵ Ebendiese zweite Bedeutung bildet den Ausgangspunkt für die Beschreibung pädagogischer Momente in Bitomskys Filmschaffen. Dabei soll der Pädagogik-Begriff von Vorstellungen befreit werden, die im Zusammenhang mit Film oft auf unzeitgemäße Ansätze verkürzt oder auf eine junge Zielgruppe beschränkt sind. Konventioneller Weise wurden Lehrfilme mit dem Attribut ‚pädagogisch‘ versehen.⁴⁶⁶ Infolgedessen werden heute mit

⁴⁶⁵ Vgl. Raithel, J. & Dollinger, B. & Hörmann, G. (2009). *Einführung in die Pädagogik. Begriffe – Strömungen – Klassiker – Fachrichtungen*. Wiesbaden: VS Verlag., S. 14f.

⁴⁶⁶ Vgl. Walberg, H. (2011). *Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik*. Bielefeld: Transcript Verlag., S. 17ff,

derselben Zuschreibung durch FilmkritikerInnen auch Dokumentarfilme herabgewürdigt, die einen dogmatisch-belehrenden oder instruktiven Ton anschlagen oder die ZuschauerInnen vor vollendete Tatsachen stellen.

Doch es gibt vereinzelte Gegenbeispiele zum abwertenden Begriffsgebrauch. Dazu zählen etwa jene Pädagogiken, die Serge Daney für die Arbeit von Godard oder von Straub und Huillet entwirft. Daney zufolge liegt zahlreichen Filmen Godards spätestens seit den politischen Unruhen 1968 die bis dahin unter Cinephilen verbreitete Vorstellung des „Kino[s] als Schule“⁴⁶⁷ zugrunde.⁴⁶⁸ Neben der sogenannten Vermittlung von Inhalten kommt Werken wie Godards *Tout va bien*, *Numero Deux* oder *Ici et Ailleurs* dabei immer auch die produktive Funktion einer Schule des Sehens und Hörens zu, die Brüche im *Diskurs* der Anderen sowie im eigenen vor Augen führt.⁴⁶⁹ Bild und Ton spalten sich voneinander ab, das audiovisuelle Bild wird brüchig; seine Synthetizität wird ausgestellt, heterogene Teile fügen sich nicht mehr zu einem Ganzen zusammen.⁴⁷⁰ An Daneys Überlegungen anknüpfend überträgt Deleuze in seinem zweiten Kinobuch das Pädagogikkonzept auch auf andere FilmemacherInnen sowie das neue *sensomotorische Schema* des modernen Kinos insgesamt.⁴⁷¹ Er wählt in diesem Zusammenhang gar den Begriff der „Didaktik“⁴⁷². Die beiden Autoren präsentieren somit konkrete Beispiele für Filmpraktiken, die dem Publikum Bildungsprozesse – oft ohne festgelegtem Ausgangsziel – ermöglichen.

Dennoch kann und will die Rede von Offenheit und Selbstreferenzialität in der pädagogischen Form der Filme keinesfalls gleichberechtigte Machtverhältnisse zwischen FilmemacherIn und ZuschauerIn behaupten. Ein Machtgefälle ist dem *Kino-Dispositiv* von Grund auf immanent. Die ZuschauerInnen (die SchülerInnen) können nicht die Auswahl der Inhalte oder die Art ihrer Vermittlung festlegen, genausowenig wie ihnen die unmittelbare Überprüfung ihrer ‚Richtigkeit‘ möglich ist. Entsprechend beschreibt Daney auch für die Filme Godards ab 1968 die weibliche Off-Stimme als eine „[...] die rügt, verbessert, berät, unterrichtet, erklärt,

oder

Reichert, R. (2007). *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 149.

⁴⁶⁷ Daney, S. (2000). Der Therrorisierte. Godard'sche Pädagogik. In C. Blümlinger (Hg.), *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (S. 85–93). Berlin: Vorwerk 8., S. 85.

⁴⁶⁸ Vgl. ebd., S. 85.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd., S. 86ff.

⁴⁷⁰ Vgl. ebd., S. 91.

⁴⁷¹ Vgl. Deleuze, G. (1999). *Kino. 2. Das Zeit-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S. 316ff.

⁴⁷² Ebd., S. 317.

theoretisiert und sogar terrorisiert [...].⁴⁷³ Sie „[...] spricht [ihren „*Holzhammer-Diskurs*“⁴⁷⁴ immer] von oben und macht leicht schuldbewusst.“⁴⁷⁵

Doch die Frage der Macht ist in der folgenden Untersuchung zweitrangig. Es geht vielmehr um die Darlegung der wichtigsten filmischen Gestaltungsmittel, mit denen Bitomskys Filme Lern- bzw. Bildungsprozesse katalysieren, die sich nicht in duale Schemata wie ‚ästhetisch oder kognitiv‘ fügen. Das Bildungspotenzial, welches die Argumentation den Gestaltungsprinzipien unterstellt, lässt sich mit Verweis auf Hanne Walbergs *Film-Bildung im Zeichen des Fremden*⁴⁷⁶ begründen. Die genuin filmischen Bildungsprozesse, zu deren Untersuchung diese Studie bemerkenswerte theoretische Vorarbeit leistet, fundiert die Autorin im abstrakten aber ebendarum universell einsetzbaren Bildungsbegriff von Kokemohr.

„»Von Bildung zu sprechen sehe ich dann als gerechtfertigt an, wenn der Prozess der Be- oder Verarbeitung subsumptionsresistenter Erfahrung eine Veränderung von Grundlegenden Figuren meines je gegebenen Welt- und Selbstentwurfs einschließt.«⁴⁷⁷

Kokemohrs Definition von Bildung ist die erste Wahl der Filmpädagogin, weil das Konzept der „Be- oder Verarbeitung subsumptionsresistenter Erfahrung“ sich überraschend reibungslos in Waldenfels’ ästhetisch vielseitigen Begriff der *Fremderfahrung* fügt. Erfahrung, so die Autorin, „versteht Waldenfels als einen Prozess, im Rahmen dessen sich Sinn bildet und »Dinge Struktur und Gestalt annehmen«. [...] Dieser Prozess verläuft allerdings nicht bruchlos, eindeutig oder einheitlich.“⁴⁷⁸ Waldenfels umschreibt ihn auch folgendermaßen:

„Erfahrung bedeutet mehr als die Tatsache, daß da jemand ist, der etwas erkennt, etwas tut oder auch etwas fühlt. Sie manifestiert sich als ein Doppelereignis aus Pathos und Response. Dem Erfahrenden widerfährt etwas, worauf er zu antworten genötigt ist. Dieser Zweitakt bildet so etwas wie die Urmelodie der Erfahrung.“⁴⁷⁹

Erfahrungen sind somit immer Widerfahrnisse, die das erfahrende Subjekt innerhalb seines Erfahrungshorizonts auf bereits vorhandene

⁴⁷³ Daney. *Der Terrorisierte*, S. 89.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 88.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 88f.

⁴⁷⁶ Siehe Walberg. *Film-Bildung*.

⁴⁷⁷ Kokemohr nach Walberg. *Film-Bildung*, S. 135.

⁴⁷⁸ Waldenfels nach Walberg und Walberg. *Film-Bildung*, S. 80.

⁴⁷⁹ Waldenfels, B. (2010). *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp., S. 22.

Bedeutungsbestände zurückführen kann oder auch nicht.⁴⁸⁰ Wenn die Erfahrung des Fremden stark genug ist und keine anschlussfähigen Erfahrungsbestände mehr abgerufen werden können, muss eine „kreative[...] Antwort“⁴⁸¹ gebildet werden, die zudem die etablierten Wahrnehmungs- und Deutungsordnungen des Subjekts insgesamt verändert.⁴⁸² Wie in Kokemohrs Definition des Bildungsprozesses kann Waldenfels zufolge die Erfahrung des Fremden „eine Veränderung von Grundlegenden Figuren [...] eines je gegebenen Welt- und Selbstentwurfs [miteinschließen]“.

Starke Erfahrung bzw. *Fremderfahrung* erscheint Walberg somit als passende konzeptuelle Blaupause für Bildungsprozesse wie sie *auch* im Kontext der Filmrezeption zu finden sind.⁴⁸³ Bedenkt man, dass Deleuze seinerseits den *Diskurs* von ‚Pädagogiken des Filmemachens‘ (mit-)geprägt hat, überrascht es nicht, dass Walberg für ihren Brückenschlag von Waldenfels‘ phänomenologischen Erfahrungsbegriff zu entsprechenden Erfahrungsqualitäten im Film auch bei Deleuze fündig wird. Die Autorin greift exemplarisch drei Formen filmischer *Fremderfahrung* heraus, die sich aus Deleuzes Phänomenologie des Films ableiten lassen. Dazu gehört, dass Film „mit anderen Augen sehen“⁴⁸⁴ machen, das heißt „Wahrnehmungen verändern und verfremden kann. Zweitens bietet der Film die Möglichkeit, Unzugängliches in seiner Unzugänglichkeit zu präsentieren [...]“⁴⁸⁵. Drittens kann „er den Zuschauer befremden [...], indem er ihn in Fremdbezüge verwickelt.“⁴⁸⁶

Die umrissenen Ansätze Walbergs dienen den folgenden Ausführungen zur Pädagogik Bitomskys als Verankerung in der Bildungstheorie – ein Bezugsfeld, das im schmalen Rahmen dieser Arbeit aber nicht umfassender berücksichtigt werden kann. Weiters will die nachstehende Untersuchung das auf den szenischen Film zugeschnittene Denkgebäude Walbergs nicht zur Gänze integrieren. Der Ansatz der Filmbildungswissenschaftlerin bei Deleuzes Konzeption von Film als „sensomotorische[r] Zusammenhang“⁴⁸⁷ bestehend aus „Wahrnehmungsbildern,

⁴⁸⁰ Vgl. Walberg. *Film-Bildung.*, S. 82ff.

⁴⁸¹ Ebd., S. 133.

⁴⁸² Vgl. ebd., S. 133f.

⁴⁸³ Vgl. ebd., S. 135.

⁴⁸⁴ Waldenfels nach ebd., S. 178.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 177f.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 178.

⁴⁸⁷ Walberg. *Film-Bildung.*, S. 167.

Affektbildern und Aktionsbildern“⁴⁸⁸ oder „[j]enseits des Bewegungsbildes: [aus] Zeitbilder[n], mentale[n] Bilder[n], optische[n] und akustische[n] Bilder[n]“⁴⁸⁹ wird nicht nachvollzogen, da er sich für die Analyse der essayistischen und dokumentarfilmischen Gestaltungsformen Bitomskys weniger gut eignet.

Unverändert fließen daher nur das vielseitige Prinzip der *Fremderfahrung* und Walbergs Überlegungen zu filmischen Möglichkeiten der „Verfremdung vertrauter Erfahrung“⁴⁹⁰ in diese Arbeit ein. Als konzeptuelle Orientierungspunkte bleiben sie im Blickfeld der anschließenden Analyse der Poetik Bitomskys. Anhand von exemplarischen Filmpassagen aus den bisher besprochenen Filmen werden einige der charakteristischen ästhetischen Interventionsmittel Bitomskys wie die reflexive Stilllegung von Bewegungsbildern, die assoziative Montage, das Spiel mit dialektischen Figuren, die metaphorische Sprache und deren visuelle Inszenierung auf ihr pädagogisches Potenzial geprüft. In der Erörterung von Bitomskys Strategien der Durchdringung historischer Tiefenstrukturen in der Montage, der kontrollierten Kollision von Geschichtsfragmenten, materialisiert in Artefakten und Wahrnehmungsböcken werden schließlich wieder die Fäden des Benjamin'schen Denkens aufgegriffen und mit dem pädagogischen Argumentationsstrang zum Begriff der Archäologischen Pädagogik verwoben.

4.1 Ästhetische Interventionen

4.1.1 Bilder festhalten – Verfremdungseffekte zwischen Aufklärung und Irritation

Bitomsky traut dem Film-*Dispositiv* nicht. Das sollte bis zu diesem Punkt in den erörterten Darstellungspraktiken des Filmemachers klargelegt worden sein. So kam etwa im Kapitel Archäologie und Monument – *Deutschlandbilder* (1983) zur Sprache wie *Deutschlandbilder* durch die umfassende Integration unkommentierter Passagen aus Kulturfilmen einen ideologischen Mechanismus in Ansätzen erfahrbar macht. Selbiges gilt für den Film *Reichsautobahn*, in dem

⁴⁸⁸ Deleuze nach ebd., S. 167.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 173.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 178.

Bitomsky – wie im Kapitel Archäologie und Geschichte – *Reichsautobahn* (1988) – das vor allem in berausenden Autobahnfilmen beschworene Autobahngefühl auch einem BRD-Publikum nahebringt. Neben dieser Strategie der rohen Vermittlung der Film-*Monumente* setzt Bitomsky in der Mehrzahl seiner Filme, die fremdes Filmmaterial präsentieren, auf die Stilllegung, Kommentierung und Neuordnung des audiovisuellen Bewegungsstroms.

Innerhalb der ersten Minuten präsentiert der Film *Reichsautobahn* eine Szene der Feier zum Beginn der Bauarbeiten an der Reichsautobahn, welche in das Standardinventar von Fernsehdokumentarfilmen eingegangen ist.⁴⁹¹ In amerikanischer Kadrierung ist Hitler beim symbolischen Akt des ersten Spatenstichs zu sehen. Der etwa acht-sekündigen Einstellung folgt eine 50-sekündige Szene, in der ausgewählte Frames aus dieser Sequenz rekapituliert werden. Die auf Fotopapier vergrößerten Einzelbilder werden eines nach dem anderen von ebenfalls im Bildfeld sichtbaren Händen durchgeblättert. Im Hintergrund lässt sich ein laufender Filmprojektor erahnen. Der zugehörige Kommentar des Filmemachers markiert die blätternden Hände als dessen eigene. „Der Arbeiter neben Hitler arbeitet sich begeistert vor. Er droht ihn zu verdecken. Dann nimmt ihn einer aus dem Hintergrund aus dem Bild“⁴⁹², hebt Bitomsky das Geschehen am Bildrand jener eingefrorenen Momente hervor, die er durch seine Hände gleiten lässt.

Diese Methode der Zerlegung gibt dem Filmemacher die Möglichkeit über das Gezeigte zu sprechen. Nicht nur das Auge ist Träger als die Laufbilder, wie Bitomsky in *Deutschlandbilder* schon festzustellen weiß, auch die Worte können mit deren Tempo oft nicht mithalten. In der erläuternden Demontage soll das Propaganda-*Dispositiv* dagegen handhabbar werden. Das Ergebnis ist eine prototypische Unterrichtssituation. Bitomsky führt den ZuschauerInnen in der Einzelbildanalyse vor Augen, was ihnen bei der Betrachtung der Laufbilder in regulärer Geschwindigkeit leicht entgehen konnte. Der Kommentar leitet dabei den Blick an und richtet die Aufmerksamkeit aus.

Noch ausgeprägter ist diese Herangehensweise in *Deutschlandbilder* zu beobachten. Wie besprochen, werden darin längere Ausschnitte aus NS-Kulturfilmen, bis auf Angaben zu Quelle und Titel der Filme, weitgehend

⁴⁹¹ Vgl. *Reichsautobahn* (02':50"-03':50").

⁴⁹² Ebd., (03':25"-03':35").

kommentarlos gezeigt. In zum Ende hin immer kürzeren Abständen unterbricht der Film die Archivmaterialsequenzen für selbstgedrehte Aufnahmen, die analog zu *Reichsautobahn* vergrößerte Filmkader aus großteils in *Deutschlandbilder* vertretenen Kulturfilmen einer Revision unterziehen. Nur sie sind mit einem Voice-Over versehen. Dabei wird die Form des Einzelbildvergleichs immer wieder variiert: Mal gleiten die Bilder, ähnlich der Szene in *Reichsautobahn*, eines nach dem anderen durch Männerhände,⁴⁹³ mal werden sie abwechselnd auf im Rechteck angeordneten Stößen abgelegt,⁴⁹⁴ oder aber eine Reihe von hintereinander aufgelegten Bildern wird von der Kamera in einer bedächtigen Travelingbewegung abgeschwenkt.⁴⁹⁵ Mühlenbrocks Off-Kommentar nimmt Bezug auf sie und stellt Bezüge zwischen ihnen her. In der wiederholenden Anschauung soll das Propaganda-*Dispositiv* seine Konstruktionslogik und inneren Widersprüche preisgeben.

In dieser Hinsicht steht Bitomskys Umgang mit dem Kulturfilmmaterial sichtlich in Brecht'scher Tradition. Durch diverse Verfremdungsstrategien soll der „Zuschauer [zu] eine[r] untersuchende[n], kritische[n] Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang“⁴⁹⁶ bewogen werden. Brecht definiert eine verfremdende Darstellung als „eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt.“⁴⁹⁷ Was Bitomsky hier verfremdet, ist das NS-Kulturfilm-*Dispositiv*. Er zeigt es seinen ZuschauerInnen in einer Weise, wie es dem Publikum des Dritten Reichs, ganz abgesehen vom retrospektiven Wissensvorsprung, nicht zugänglich war – analytisch sezierend, in der Montage vergleichend und im Kommentar distanzierend. Gleichmaßen behandelt er das Archivmaterial auf eine Art, die *Deutschlandbilder* von den meisten Dokumentarfilmen davor unterscheidet – als *Monumente* statt als *Dokumente* (siehe Kapitel Archäologie und Monument – *Deutschlandbilder* (1983)). Obgleich Bitomskys Filme vordergründig nicht menschliches Zusammenleben und moralisches Handeln in einer Bühnensituation verhandeln, teilen sie mit dem epischen Theater doch das Prinzip eines „Anschauungsunterricht[s] für neues

⁴⁹³ Vgl. *Deutschlandbilder* (11':35"–13':00") oder (26':35"–27':55") oder (32':35"–33':45") oder (45':05"–45':15") oder (57':15"–57':40").

⁴⁹⁴ Vgl. ebd., (45':15"–45':40") oder (48':15"–48':35") oder (50':00"–50':25")

⁴⁹⁵ Vgl. ebd., (01':40"–02':05") oder (18':50"–20':25") oder (36':35"–38':30") oder (48':35"–50':00")

⁴⁹⁶ Brecht, B. (1935–1941). Neue Technik der Schauspielkunst. In *Gesammelte Werke* Bd. 15: *Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 339–388., S. 341.

⁴⁹⁷ Brecht nach Wenzel. *Gedächtnisraum Film*, S. 281.

Sehen der Dinge“⁴⁹⁸. „Man muss rasch schauen, und genau hören“⁴⁹⁹, ist demgemäß die Devise, an die Mühlenbrocks Stimme in variierendem Wortlaut immer wieder erinnert. Das Ziel ist in beiden Fällen die politische Ermächtigung der ZuschauerInnen. Bitomsky, der in seinen Texten wie Filmen wiederholt den Theatermacher zitiert hat,⁵⁰⁰ fordert im Film *Kino – Kritik* analog zu Brecht, dass man „die Arbeitsmittel zum kritisieren an das Publikum liefern“⁵⁰¹ sollte.

Die kritische Haltung, die bei den ZuschauerInnen entfaltet werden soll, muss sich dabei nicht nur auf das Dargestellte, sondern konsequenterweise auch auf die Art der Darstellung richten.⁵⁰² Die Denkbewegung, welche die kommentierten Zwischensequenzen in *Deutschlandbilder* vollziehen, verweisen immer wieder auch auf sich selbst und damit auf den filmischen Entstehungsprozess. „Wie kann man über diese Bilder sprechen?“⁵⁰³ fragt Mühlenbrock – die ZuschauerInnen und sich selbst – zu Beginn des Films. Das kommentierende Durchblättern von Einzelbildern ist Bitomskys Urszene der (Selbst-)Reflexion. In unterschiedlichen Spielarten taucht sie im Großteil der Filme des Autors auf. Er generiert dadurch Distanz zum befragten Objekt, einen Spalt zwischen Bildmaterial und Kamera, genauso wie er sich damit symbolisch in die BeobachterInnenposition des Publikums versetzt. Gleichzeitig löst die wiederholte Geste der Distanzierung auch immer wieder (selbst-)reflexive Brüche aus. Die Off-Stimme relativiert in diesem Akt ihre eigene Deutungshoheit. Urteile der beiden Autoren werden exponiert und müssen vor der Folie des dem Publikum zugänglich gemachten Anschauungsmaterials bestehen.

Nicht zuletzt ist Bitomskys Eigenart des unablässigen Durchsehens und Neubewertens von Einzelbildern verantwortlich für den damit verbundenen Lustgewinn. Aufgrund der Ähnlichkeit zu Godards Umgang mit bewegten und unbewegten Bildern in Filmen wie *Letter to Jane*, *Ici et Ailleurs*, *Numero Deux* hat Daneys Urteil auch für Bitomskys Handhabung Gültigkeit:

⁴⁹⁸ Brecht nach Günther, H. (2001). *Verfremdung: Brecht und Šklovskij*. In S. K. Frank & E. Greber & S. Schahadat & I. Smirnov (Hg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann* (S.137–145). München: Otto Sagner., S. 142.

⁴⁹⁹ *Deutschlandbilder*., (49':45"–49':50").

⁵⁰⁰ Vgl. z.B.: Bitomsky, H. (2003). *Der Sturz der Fabel, der Mythos des Autors*. In I. Schaarschmidt (Hg.), *Hartmut Bitomsky. Kinowahrheit* (S. 106–118). Berlin: Vorwerk 8., S. 111 oder 496, oder *Kino/Kritik* (33':10"–33':20").

⁵⁰¹ *Kino/Kritik* (37':50"–38':00").

⁵⁰² Vgl. Brecht. *Neue Technik der Schauspielkunst*., S. 377.

⁵⁰³ *Deutschlandbilder* (02':10"–02':20").

„Genau deshalb besteht die Godard'sche Pädagogik darin, nicht aufzuhören, auf Bilder und Töne zurückzukommen, sie zu bezeichnen, zu verdoppeln, zu kommentieren, selbstreferentiell einzusetzen, sie wie so viele andere unergründliche Rätsel zu kritisieren: sie nicht aus den Augen zu verlieren, im Blick zu behalten, sie zu *hüten*. Masturbatorische Pädagogik? Gewiß. Ihren Gesichtskreis, ihre Grenze bildet das Rätsel der Rätsel: die Sphinx der unbeweglichen Photographie. Was die Intelligenz herausfordert und sie niemals ausschöpft, was den Blick und den Sinn zurückhält und den Schautrieb fixiert: das Zurückhalten in Aktion.“⁵⁰⁴

Analog dazu lässt sich für Bitomskys Pädagogik ein ähnliches ‚Lustprinzip‘ behaupten, welches insbesondere im Folgekapitel noch eingehender betrachtet wird. Das unnachgiebige Befragen der Bilder lädt diese nach und nach mit einer geheimnisvollen Spannung auf, deren Lösung bis zuletzt hinausgezögert wird, und oft auch ausbleibt. Das eingefrorene Standbild im fließenden Medium Film ist dabei nur der Inbegriff des „Zurückhalten[s] in Aktion“.

Nun stellt sich die Frage ob ein derart verfremdender Umgang mit NS-Kulturfilmen auch *Fremderfahrung*, in Verbindung mit den von Walberg beschriebenen Bildungsprozessen auslösen kann. In der Tat greifen Bitomsky und Mühlenbrock in die Wahrnehmungsgewohnheiten der ZuschauerInnen ein, wenn sie auf bisher unbemerkte Aspekte des Gegenstandes hinweisen. So lautet ein Kommentar zu Einzelbildern aus dem Film:

„Die Arbeit wird mit dem Nimbus von Uneigennützigkeit verbrämt. Sie verbrämen die Arbeit als wäre sie eine Blöße, die sich die Menschen geben. Konkrete Tätigkeiten werden nur kurz gezeigt. Schnitt, und es geht unvermittelt über in die allegorische Veredelung von Arbeit.“⁵⁰⁵

Dazu werden auf dem Boden aufgelegte Einzelbilder abgeschritten – Bilder von Maurern, von einem Ingenieursmeister und seinem Lehrling, von Bauern, mit Kartoffelsack oder beim Schleifen der Sense, schließlich ein Bild von einem Steinbrucharbeiter mit nacktem Oberkörper, muskulöser Statur und idealdeutscher Physiognomie. Die kommentierende Analyse interveniert offensichtlich in die vom Propaganda-*Dispositiv* vorgesehene ZuschauerInnenposition. Die Erfahrung des *Fremden*, respektive *starke Erfahrung* kann sich nur durch das Fehlen jeglicher Deutungsmuster einstellen. In der vorliegenden Situation wird jedoch ein passendes Bedeutungsangebot für die kommentierten Szenen gleich mitgeliefert. Das bedeutet nicht, dass dieses nicht zu

⁵⁰⁴ Daney. *Der Therrorisierte.*, S. 90f.

⁵⁰⁵ *Deutschlandbilder* (37':05"-37':25").

Erstaunen oder anderen Formen der Affizierung führen kann. Die kreative Antwort von Seiten der ZuschauerInnen muss aber ausbleiben. Statt von einer *Erfahrung des Fremden* ist in diesem Zusammenhang eher von *schwacher Erfahrung* auszugehen, das heißt von Wahrnehmungen, „die sich auf vorhandene Annahmen beziehen und diese entweder bestätigen oder entkräften.“⁵⁰⁶ Der Film demonstriert hier eine kritische Form des Sehens und vermittelt aus pädagogischer Sicht wertvolle analytische Kompetenzen der Filmwahrnehmung. In fortgeschrittener Praxis kann diese Walberg zufolge aber gleichermaßen dazu führen, dass „die Fähigkeit zur Filmanalyse so routiniert an Filme herangetragen [wird], dass der Film nicht mehr überraschen kann.“⁵⁰⁷ Das *Fremde* wäre dann vollständig durch Analysekategorien gezähmt, ein Effekt, den Mühlenbrocks Voice-Over zu Beginn des Films an der Archivpolitik der Kulturfilme aber seinerseits zu kritisieren scheint: „Man kriegt sie nur heraus, wenn der Kontext sie gewissenhaft dosiert unschädlich macht“⁵⁰⁸.

Derartige Schlussfolgerungen liegen nahe, bleibt man bei der isolierten Betrachtung des Bildkommentars stehen. Setzt man die Suche nach potenziellen *Fremderfahrungen* darüber hinaus aber fort, finden sich diese recht schnell, insbesondere im Verhältnis von Kommentar und Bild. Eine weitere lange Einzelbildsequenz gegen Ende des Films zeigt dies besonders deutlich. Die Kamera bewegt sich entlang einer horizontalen Doppelreihe von Einzelbildern hinweg, wobei wenig mehr als jeweils eine Momentaufnahme in der oberen Reihe und eine in der unteren Reihe gleichzeitig im Bildfeld sichtbar sind. Der Kommentar stellt Beziehungen zwischen ihnen her:

„Für jedes Bild gibt es eine übergeordnete Instanz: Für die Arbeit die Freizeit, für den Schmutz das Duschen, für den Körper den Stahl, für die Erschöpfung den Arbeitsrausch, für die Begeisterung die Disziplin, für die Massenkundgebung die Geheimkonferenz, für die Gesellschaft die Naturgesetze, für das Wegschauen die Ausreden, für den Krieg die Arbeitslosigkeit, für den Materialfehler den Sabotageverdacht, für das Sparbuch die Millionäre [...]“⁵⁰⁹.

Was im ersten Moment den Eindruck einer ordnenden Kategorisierung macht, widersetzt sich letztendlich aber beim Versuch der Übereinstimmung mit dem

⁵⁰⁶ Walberg. *Film-Bildung*, S. 82.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 83.

⁵⁰⁸ *Deutschlandbilder* (02':30"-02':40").

⁵⁰⁹ Ebd., (49':05"-49':30").

bezeichneten Bildmaterial.⁵¹⁰ Bereits bei den Beziehungen, die der Kommentar zwischen „Bild“ und dessen jeweiliger „übergeordnete[n] Instanz“ ausmacht, handelt es sich weder um Dichotomien, noch um Ursachenbeziehungen, auch nicht um Gegensätze oder Widersprüche. Welche Ordnung man auch anlegt, immer fällt die eine oder andere Begriffskonstellation aus der Reihe.

Ähnliche Schwierigkeiten ergeben sich für die geistige Verknüpfung mit den Bildern. Die Worte „Für die Arbeit die Freizeit“ fallen zeitgleich mit dem Bilderpaar eines Schönwetterhimmels mit der Titeleinblendung „Sonntag“ und einer Maschinenmechanik mit der Titeleinblendung „Werktag“. Hier lässt sich noch relativ einfach eine Beziehung herstellen, zumal das Tautologische der wechselseitig aufeinander verweisenden Ideale Arbeit und Freizeit schon in der Analyse des Kulturfilms „Schönheit der Arbeit“ an anderer Stelle von *Deutschlandbilder* angesprochen wurde. Auch das zweite von der Kamera erfasste Bildpaar – eine Nahaufnahme eines sich abtrocknenden Mannes und die Bauchpartie eines Sakkoträgers – passt zur ersten Begriffskonstellation. „Arbeit“ korrespondiert mit dem Sakkoträger, „Freizeit“ mit dem vermeintlichen Badegast. Dieses Bilderpaar noch im Bildfeld, wird die zweite Begriffskonstellation eingeführt – „für den Schmutz das Duschen“ – welche sich ebenfalls damit assoziieren lässt: Der sakkotragende Arbeiter mit „Schmutz“ und der sich abtrocknende Mann mit „Duschen“. Die Assoziation von Bild und Wort werden in Folge immer schwieriger, Bezüge immer unbestimmter. Spätestens bei den Worten „für die Massenkundgebung die Geheimkonferenz“ muss die Übereinstimmung scheitern. Sie treffen auf das Bilderpaar eines auf einen Amboss schlagenden Hammers und einer Straße samt Passantenstrom aus Vogelperspektive – beides Momentbilder aus Filmausschnitten, die bereits eingespielt wurden, doch ohne nennenswerte Kontextualisierung. Allenfalls die Ansicht der bevölkerten Straße und die „Massenkundgebung“ lassen sich ohne kühne Gedankensprünge zusammen denken.

Eine diskontinuierliche Logik des Kategorieschemas, überdeterminierte Bild-Kommentar-Beziehungen, sowie Assoziationsversprechen, die wiederholt enttäuscht werden liefern keine abgeschlossene, keine kohärente Interpretation der Kulturfilme. In den Lücken zwischen Bild und Bedeutung siedelt das Unbestimmte – in den Worten Walbergs das Fremde –, welches die

⁵¹⁰ Vgl. Wenzel. *Gedächtnisraum Film.*, S. 381.

Vorstellungskraft der ZuschauerInnen strapaziert. So können Filme *Fremderfahrung* nur anstoßen, „indem sie eindeutige Sinnzuschreibungen erschweren. Sie lösen den Impuls zur Signifikation immer wieder aus, lassen ihn aber nicht zur Ruhe kommen.“⁵¹¹ Von reiner Kompetenzvermittlung im Sinne von positiven Kommunikationsinhalten kann in der vorliegenden Szene somit nicht die Rede sein.

Strategien der Destabilisierung von Ordnungen sowie verfremdender Erfahrungen zeigen sich auch in den zahlreichen Spielformen der assoziativen Montage. Die eben besprochene Kamerafahrt geht durch einen Schnitt zu einer statischen Einstellung von vier zu einem Rechteck angeordneten Stößen von Einzelbildern in ihre Ausgangsform über. Von den Worten „Bilder entdecken“⁵¹² eingeleitet, werden im Uhrzeigersinn Bilder von den einzelnen Stößen abgehoben und die Sicht auf tieferliegende Bildschichten freigegeben.⁵¹³ Die Metapher des Entdeckens wird im Bild wörtlich genommen und als visuelle Metapher inszeniert – ein Stilmittel, auf das zu einem späteren Zeitpunkt noch eingegangen wird. Doch was bedeutet Entdeckung in diesem Zusammenhang? Und was ist ihr Gegenstand?

Schon die ersten Momentfotografien lassen allenfalls vage Assoziationen zu. Teilweise aus vorangehenden Ausschnitten bekannt, teils unzuordenbar liegen sie unvermittelt nebeneinander. Lediglich ein Bild von vom Himmel flatternden Hakenkreuzflugblättern und eines von Arbeitern am Förderband der Altpapierverwertung erscheinen als ironischer Kommentar – die Partei produziert für die Müllhalde.

Ein paar abgedeckte Bilder später kommen vier Fotografien zum Vorschein, die sich weder in Kulturfilmausschnitten in *Deutschlandbilder* wiederfinden, noch deren allgemeinem Erscheinungsbild entsprechen. Der erste Kader, mit einem Waldmotiv, trägt die Titeleinblendung „Somewhere in Germany – shortly before the war“. Das zweite Bild zeigt in Nahaufnahme einen im Wald versteckten Mann mit Gewehr im Anschlag. Die Befremdlichkeit des englischsprachigen Titels in der ersten Einstellung erfährt mit dem Aufdecken des dritten Bildes noch eine Steigerung. Eine Person, deren Aussehen und Körperhaltung auf Hitler schließen lässt, ist in einem Fadenkreuz zu sehen. Eine Detailaufnahme des Schützenfingers am Gewehrabzug schließt die Bildgeschichte des vermeintlichen Hitler-Attentats

⁵¹¹ Walberg. *Film-Bildung*, S. 81.

⁵¹² *Deutschlandbilder* (50':05"-50':10").

⁵¹³ Vgl. *Deutschlandbilder* (50':05"-50':30").

ab. Was aber hat diese Bildsequenz, die augenscheinlich keiner NS-Produktion entnommen ist, zwischen all den Kulturfilmern verloren? Selbst im Filmabspann, der alle Kulturfilmauszüge verzeichnet, sucht man vergeblich nach einem Hinweis auf ihre Herkunft. Mit den Bildern vertraut ist nur, wer zufällig den Hollywood-Film *Man Hunt* (1941)⁵¹⁴ gesehen hat. Der unter der Regie von Fritz Lang entstandene Film öffnet mit einem spontanen Attentat eines britischen Großwildjägers auf Hitler bei dessen Berchtesgadener Berghof. Wer die eingeschmuggelten Bilder aus dieser Eröffnungsszene erkennt oder auch nur als Fremdkörper ausmachen kann, wird an die nur einige Sekunden zuvor von der Kommentirstimme erteilte Lektion erinnert: „Man muss rasch schauen und genau hören. Bilder machen unkenntlich.“⁵¹⁵ Der Lehrinhalt wird umgehend abgeprüft: Erkennen die ‚SchülerInnen‘, dass man selbst dem ‚Lehrer‘ nicht bedingungslos vertrauen darf?

All jene ZuschauerInnen, die mit Langs Spielfilm nicht vertraut sind, werden Mühe haben die Attentats-Bilder im Verhältnis zu zuvorkommenden und nachfolgenden Einzelbildern sowie im Gesamtzusammenhang einzuordnen. Zwar handelt es sich bei dem Lehrsatz „Man muss rasch schauen und genau hören“ um positiv vermitteltes Wissen. Man könnte von einer fertigen Anleitung der Bildhandhabung sprechen. Nichtsdestotrotz führt die Lektion in Form der Montage von disparaten Elementen vermutlich „zu einem Scheitern vorhandener Deutungsmuster und erfordert einen produktiven, hervorbringenden Verarbeitungsprozess.“⁵¹⁶

Dabei sind die Verfremdungsstrategien in *Deutschlandbilder* längst nicht immer auf bedeutungstiftende Verfremdungseffekte, verstanden als ‚Entstellung zur Kenntlichkeit‘, ausgerichtet. Die verwendeten Montagetechniken folgen oft Prinzipien der Avantgarde und insbesondere denen des Surrealismus. Die surrealistische Technik der Montage, in anderen Worten der Collage, beschreibt Max Ernst als

„[...] die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Elementen auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und de[n] Funke[n] Poesie, der bei Annäherung dieser Realitäten überspringt.“⁵¹⁷

⁵¹⁴ In Westdeutschland hatte der Film erst in den 1970er Jahren im Fernsehen Premiere. Quelle: imdb. Letzter Zugriff am 12. 12. 2014 unter http://www.imdb.com/title/tt0033873/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt.

⁵¹⁵ *Deutschlandbilder* (49':50"-50':00").

⁵¹⁶ Walberg. *Film-Bildung*, S. 135.

⁵¹⁷ Ernst nach Holländer, H. (1982). *Ars Inveniendi et Investigandi. Zur surrealistischen Methode*. In P. Bürger (Hg.), *Surrealismus* (S. 244–312). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 282.

Von „wesensfremden Elementen“, die aufeinanderprallen, kann etwa bei den unmittelbar auf die Attentatsdarstellung folgenden Bildern die Rede sein. Das Bild älterer Frauen, die mit der Reparatur eines Daches befasst sind, trifft auf das eines Gauleiters, der, zu Besuch bei Holzfällern, einen prüfenden Blick auf eine Axt in seinen Händen wirft. Die zwei Ausschnitte weisen keinen ersichtlichen Zusammenhang auf. Die einzige, jedoch entscheidende Gemeinsamkeit ist das Motiv der Axt, ein Werkzeug, das auch die älteren Frauen in den Händen halten. Mit Carolin Meister könnte man dieses Anordnungsprinzip auf Basis struktureller Ähnlichkeit auch als subversive Strategie der Unordnung lesen. In ihrem Aufsatz „Documents. Zur archäologischen Aktivität des Surrealismus“ beschreibt die Wissenschaftlerin Beiträge in George Batailles Zeitschrift *Documents*, welche durch rein assoziativ-ästhetische Verknüpfung von unzusammenhängenden Artefakten das Errichten allgemein gültiger Normen und stabiler Archive in der klassischen Archäologie ad absurdum führten.⁵¹⁸ Auch Steyerl betont das Potenzial dekontextualisierender Montage zur „Subversion archontischer Logik“^{519, 520}. Analog dazu funktioniert die assoziative Montage in *Deutschlandbilder* als Mittel „imaginärer Entortung“⁵²¹ der NS-Kulturfilmbilder von ihrer festen Verankerung in der NS-Geschichte. Derart sollen die Bilder von ihren dominanten, auf Ideologiekritik, Zeugenschaft oder Erinnerungskultur verengten Deutungsmustern freigespielt werden, um wieder mit neuen Augen gesehen werden zu können.

Surrealistische Einflüsse genauso wie Spuren des Brecht'schen Erbes liegen vor allem in Bitomskys frühem Filmschaffen offen zu Tage. *Die Teilung aller Tage* (1970) etwa, eine Kooperation mit Farocki, ist „eine filmische Einführung in die Grundbegriffe des Marxismus nach den Regeln des Brechtschen [!] Lehrstücks“⁵²². Auch der zweite gemeinsame Film *Einmal wirst auch du mich lieben – Über die Bedeutung von Hefromanen* (1973) verweist vor allem im Schauspielstil auf das epische Theater. Der Kurzfilm *Kino – Kritik* zitiert explizit surrealistische Malereien von Magritte als Kapitelmottos, während *Humphrey Jennings – Bericht*

⁵¹⁸ Meister, C. (2004). Documents. Zur archäologischen Aktivität des Surrealismus. In K. Ebeling & S. Altekamp (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten* (S. 283–305). Frankfurt am Main: Fischer., S. 83ff

⁵¹⁹ Steyerl. *Die Farbe der Wahrheit.*, S. 36.

⁵²⁰ Vgl. ebd., S. 36.

⁵²¹ Ebd., S. 36.

⁵²² Pirschtat, J. (1992). Die Wirklichkeit der Bilder. In J. Pirschtat (Hg.), *Die Wirklichkeit der Bilder. Der Filmemacher Hartmut Bitomsky* (S. 5–8). Essen: edition filmwerkstatt., S. 5

über einen englischen Filmemacher gerade die surrealistischen Züge der Arbeit seines Protagonisten hervorhebt. Obwohl in späteren Filmen noch vereinzelt konkrete Versatzstücke auftauchen – etwa das beliebte Surrealismus-Motiv des Mannequins im Gewand des Crash-Test-Dummys in *Der VW-Komplex* –, erscheint die Lehre Brechts und des Surrealismus darin bereits in Gestalt von Verfremdungseffekten in Bitomskys individueller Formensprache aufgelöst. Rosenberg spricht von „eine[r] Idee des Surrealismus“⁵²³, wie sie Bitomsky nach eigener Auskunft in seine Filme einfließen hat lassen: „unvermutete, sich nicht erklärende Zusammenhänge zu schaffen und herauszufinden, wie verschiedene Dinge aufeinander reagieren.“⁵²⁴

Als Analysebeispiel wurde hier *Deutschlandbilder* bevorzugt, da die skizzierten Verfremdungsstrategien darin besonders deutlich ausgeprägt anzutreffen sind. Mittels Stilllegung und Zerlegung der Kulturfilme in Einzelbilder intervenieren die Filmemacher in das NS-Propaganda-*Dispositiv*. Inszenierungslogik, Gestaltungsmuster und innere Widersprüche der Filme sollen dadurch sichtbar und für den Kommentar handhabbar gemacht werden. In der distanzierten und (selbst-)reflexiven Betrachtung entwirft der Film neue Deutungsansätze für das Archivmaterial. Für die Offenheit des Bildtextes stehen demgegenüber die unkommentierte Vermittlung weiter Strecken roher Filmausschnitte, die essayistische Gebrochenheit des auktorialen *Diskurses*, das Auseinanderdriften von Bild und Kommentar, sowie die verräumlichende Collage aus disparaten Elementen. Neben der positiven Wissensvermittlung, etwa von konkreten Interpretationsangeboten zum Bildmaterial oder von kritischen Praktiken des Sehens und Hörens weisen diese Bruchstellen des Bildtextes das Potenzial für *Fremderfahrungen* und damit verbundene Bildungsprozesse auf. Ein bedeutender wie profaner Faktor der Pädagogik Bitomskys (und Mühlenbrocks) liegt in der Verunsicherung des eigenen *Diskurses*. Als ZuschauerIn kann man sich nie sicher sein, ob es sich bei der zusammenführenden Montage von zwei Dingen um eine intellektuelle Aussage, eine rein wohlgefällige Assoziation oder ein gänzlich zufälliges Aufeinandertreffen handelt. Die Unterscheidung der möglichen Beziehungen verlangt den ZuschauerInnen eine gewisse Denkanstrengung ab, bei

⁵²³ Rosenberg. *Der Dokumentarist als Wild-West-Held.*, S. 12.

⁵²⁴ Hartmut Bitomsky nach ebd., S. 12.

der es sich nicht nur um einen rein kognitiven, sondern ebenso emotionalen Akt handelt, wie im Folgekapitel zu zeigen sein wird.

4.1.2 Dialektik und die Lust am Text

Das vorausgegangene Kapitel erschloss die Bandbreite von potenziellen Bildungsmomenten zwischen Verfremdungseffekten mit dem direkten Zweck eines selbstermächtigenden Neusehens (im Sinne Brechts) und *Fremderfahrungen* ohne gerichtetem Bildungsziel (im Sinne Waldenfels'). Die folgenden Überlegungen knüpfen daran an und bringen neben der kognitiven nun auch die affektive Dimension von Bildungsprozessen ins Spiel. Unter diesem Gesichtspunkt ist insbesondere die Rolle der dialektischen Wendungen und rhetorischen Figuren interessant, von denen Bitomsky in seinen Filmen ausführlich Gebrauch macht.

Es wurde bereits im Kapitel *Atelier – Laboratorium – Denkstube* auf die potenziell kognitiven Qualitäten von Metaphern hingewiesen – etwa mit Bezug auf die „Archiv-Metapher“ für Staub oder die „Labor-Metapher“ für das KünstlerInnenatelier. Metaphern können der kognitiven Linguistik zufolge als Kommunikations- und Erkenntnismittel fungieren, wenn sie komplexe Sinngehalte an das Bild eines bereits bekannten Erfahrungsbereichs knüpfen. Ein Beispiel dafür liefert Bitomskys Off-Kommentar in *Reichsautobahn*: „Bücher und Bilder waren die Fassade der Autobahn“. Die bereits konventionalisierte Metapher der „Fassade“ bündelt in einem Bild die besondere Bedeutung von Autobahnliteratur, -filmen, -fotos, -malereien etc. bei der Entwicklung des Bedarfs und insbesondere der Ästhetik der Autobahn. Die sprachliche Metaphorik wird auf der Bildebene verdoppelt, wenn Bitomsky einen Turm aus Autobahnbüchern baut, der die gewundene Form einer Wendeltreppe vor dem Fenster des Bücherarchivs nachvollzieht, welches der Film zu diesem Zeitpunkt zeigt. „[...]Kaum Zierrat. Keine Ornamente. Sie [die Autobahn] sollte aber Baukunst sein. Architektur“⁵²⁵, spinnt Bitomsky den Gedanken weiter.

⁵²⁵ *Reichsautobahn* (31':35"-31':40").

Ganz ähnlich funktioniert das Wortspiel „Bilder entdecken“⁵²⁶ in *Deutschlandbilder*, wie schon im vorausgegangenen Kapitel angedeutet. Es bezieht sich sowohl auf das aufmerksame Erforschen von Gegenstand und Form der Kulturfilme (und *Man Hunt*), als auch wörtlich auf das narrative Prinzip, das diesen Akt strukturiert – ein Stoß ausbelichteter Einzelbilder wird sukzessive abgedeckt, um die Sicht auf das jeweils tiefer liegende Bild freizugeben. Auch in *Der VW-Komplex* findet man eine derartige Verdoppelung eines sprachlichen Bildes auf der visuellen Ebene. Bitomsky bemerkt an einer Stelle gegen Ende des Films im Voice-Over: „Es gibt einen Zusammenhang zwischen Industriearbeit und Autoverkehr. Er ist schwierig zu ermitteln. Ist es die Fahne, die flattert, oder ist es der Wind, der weht?“⁵²⁷ Dazu ist eine im Wind wehende Fahne am Straßenrand in der Umgebung von Wolfsburg zu sehen. Wozu aber nun derartige Multiplikationen von Metaphern?

Zum einen deuten sich darin die in Fernsehberichterstattung und -reportage gängigen Kunstgriffe der Visualisierung von Metaphern oder der Verbalisierung von Bildsymbolik an. Für abstrakte Vorgänge in Politik oder Wirtschaft fehlen oft entsprechende Bilder, sodass diese durch visuelle Metaphern ersetzt werden. Dabei wird das Bild dem verbalen Argument untergeordnet. Dasselbe lässt sich für besagte Szenen in Bitomskys Filmen behaupten, wobei die Filme insgesamt von einem essayistischen Denken zeugen, das sich irgendwo zwischen Schrift und Bild bewegt. Meist sind Metaphern wie die genannten Beispiele auch von tragender narrativer oder konzeptueller Bedeutung für den Film, weswegen sie durch verbale und visuelle Inszenierung hervorgehoben sind.

Bei der Fahnenmetapher handelt es sich zudem um eine dialektische Figur, die Bitomsky später auf das Bild des Autoindustriearbeiters, dem besten Kunden seiner eigenen Erzeugnisse, zuspitzt. Allgemein tragen die Denkbewegungen in Bitomskys Filmen meist dialektische Züge. Auf die Form der Marx'schen Dialektik in *Der VW-Komplex* wurde im Kapitel *Archäologie und Historischer Materialismus* schon eingegangen. Dabei finden sich auch andere Ausprägungen des Dialektischen, etwa in der Darstellung des Vietnamkriegs in *B-52*, in der Gestalt von Rede und Gegenrede aus der Sicht von Betroffenen auf amerikanischer und auf vietnamesischer Seite. Oft nehmen die dialektischen Figuren bei Bitomsky die

⁵²⁶ *Deutschlandbilder* (50':05"-50':10").

⁵²⁷ *Der VW-Komplex* (1h:18':25"-1:18':35").

Gestalt von vermeintlichen Widersprüchen an, deren zwei gegensätzliche Seiten einander durchdringen,⁵²⁸ zum Beispiel im Kommentar: „Die Autobahn machte einen Schnitt ins Land. Sie stellte einen Zusammenhang her.“ In anderen Worten, jede Linie verbindet zwei Seiten trennt dabei andere zwei.

Offensichtlicher als bei der Metapher ist die kognitive Bedeutung als Mittel der Anschauung bei dialektischen Figuren. Die Negation wirft ein neues Licht auf den negierten Gegenstand. Brecht sieht in seinem Verfremdungseffekt nur eine Form des dialektischen Denkens.⁵²⁹ Dialektik versteht er Haug zufolge „als Methode des Begreifens und Sagens und als politische Verhaltensstrategie“⁵³⁰. Mit etwas Denkanstrengung offenbart auch ein dialektischer Widerspruch in *Deutschlandbilder* zwei Seiten derselben Sache: „Man muss rasch schauen und genau hören, Bilder machen unkenntlich“⁵³¹, lautet hier das Verdikt an einer Stelle von Mühlenbrocks Off-Kommentar. Die gemeinte Botschaft könnte sein: Jedes zur Sichtbarkeit kommende Bewegungsbild verdeckt ebenso das vorausgehende, oder auch: Jedes fotografische Bild versteckt hinter seiner evidenten Sichtbarkeit die blinden Flecken seiner Aufnahmebedingungen. Der kognitive Vorteil der dialektischen gegenüber einer dualistischen Darstellung liegt, banal ausgedrückt, im Komplexitätsgewinn der Beschreibung von Realität. In dieser Hinsicht ist das dialektische Konzept einer Einheit von Gegensätzen, welches sich vor allem durch Selbstbezüglichkeit, Negation der eigenen Prämissen und Prozesshaftigkeit auszeichnet,⁵³² einem binären Schema überlegen. Nimmt man die wohl gängigere Auffassung „Bilder lassen erkennen“ als Prämisse an, so ergänzt die korrespondierende selbstreflexive Negation „Bilder machen unkenntlich“ zur dialektischen Einheit. Die beiden Seiten des Gegensatzes berücksichtigen ihren jeweiligen Sichtschatten. Der vermeintliche Widerspruch lässt sich dennoch nicht einfach in einer Synthese auflösen. Darüber hinaus ist es an den ZuschauerInnen zu entschlüsseln, welche Problematik mit der Formulierung „Bilder machen unkenntlich“ überhaupt benannt ist.

⁵²⁸ Zu dieser Form von Dialektik vgl. Brosius. *Strukturen der Geschichte.*, S. 57.

⁵²⁹ Vgl. Brecht nach Koch, G. (1988). *Lernen mit Bert Brecht. Bertold Brechts politisch-kulturelle Pädagogik.* Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, S. 166.

⁵³⁰ Haug nach ebd., S. 167.

⁵³¹ *Deutschlandbilder* (49':50"-50':00").

⁵³² Vgl. Müller, S. (2008). Reflexionen über Dialektik. Argumente für eine Neubelebung der Diskussion. *Utopie kreativ.* H. 212. Zugriff am 12. 12. 2014 unter http://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Utopie_kreativ/212/212Mueller.pdf, S. 535.

Eben hierin liegt ein pädagogischer Wert der dialektischen Formulierungen und rhetorischen Figuren in Bitomskys Filmen, der mehr ist, als ein Nebeneffekt der kognitiven Funktion. Es ist die Faszination des Widerspruchs, des Rätselhaften. „Bilder machen unkenntlich“ – wie ist das zu verstehen? Brandstätter fasst die psychologische Dimension der Anziehungskraft des Widerspruchs wie folgt zusammen: „Jede Erkenntnis speist sich aus emotionalen Quellen – am Ursprung des Denkens steht ein Gefühl der Spannung (bedingt z.B. durch ein ungelöstes Problem), das nach Lösung strebt.“⁵³³ Empfinden wir allgemein das Schöne als anziehend, wofür Symmetrie, Harmonie und Ausgewogenheit klassische Kriterien sind,⁵³⁴ so schließt dies den Reiz des Widerspruchs nicht aus.⁵³⁵ Anz zufolge werden „Widersprüche ähnlich wie Ungleichförmigkeiten durchaus als ästhetisch reizvoll akzeptiert, wenn sie sich in eine abstraktere Einheitlichkeit der Form oder des Inhalts integrieren lassen.“⁵³⁶ „Rätsel vergnügen uns dadurch, dass sie zu einer vorgegebenen Mannichfaltigkeit von Vorstellungen uns die einheitliche Verknüpfung in der Auflösung des Räthels erst suchen lassen.“⁵³⁷ Das Erfolgserlebnis entschädigt für die Denkanstrengung.

Als Antriebskraft dieser Denkanstrengung ist vor allem die Gemütsregung des Staunens zu nennen. Brinek erläutert sie aus phänomenologischer Sicht: „Die spezifische Qualität des Staunens als emotionelles Korrelat des Wissenwollens liegt im Erleben des spezifischen Gedrängtwerdens zum Wissen, im Hingezogen- und Gefesselt-Werden.“⁵³⁸ Waldenfels erhebt Paradoxe zum „Salz des Denkens“⁵³⁹ und sieht, wie auch Brinek, im Staunen gar den Ursprung der Philosophie.⁵⁴⁰

Oft stößt Bitomsky die ZuschauerInnen auf Widersprüche ohne weiterführende Erklärungen. Nicht immer gibt es richtige Lösungen, wie zum Beispiel in *Deutschlandbilder* für die Bedeutung der Feststellung, „Das Fernweh ist mit dem Fremdenhass versöhnt“⁵⁴¹ bezogen auf die immanente Ideologie der Kulturfilme, oder wie die Bemerkung in *Reichsautobahn* „Es ist paradox! In dem Maße, in dem die Arbeit an der Autobahn in Verruf geriet, konsolidierte sich die Legende von der

⁵³³ Brandstätter. *Grundfragen der Ästhetik.*, S. 61.

⁵³⁴ Vgl., Anz, T. (1998). *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen.* München: C. H. Beck., S. 85.

⁵³⁵ Vgl. ebd., S. 89.

⁵³⁶ Anz. *Literatur und Lust.*, S. 89.

⁵³⁷ Fechner nach Anz und Anz. *Literatur und Lust.*, S. 108.

⁵³⁸ Brinek, G. (1998). Ich will es wissen!. Staunen als Begehren der Erkenntnis. In R. A. Perner & E. Preschner (Hg.), *Ich will wissen. Lust & Lernen* (S. 13–30). Wien: Löcker Verlag., S. 24.

⁵³⁹ Waldenfels. *Sinne und Künste.*, S. 121.

⁵⁴⁰ Vgl. ebd., 132, und vgl. Brinek. Ich will es wissen!., S. 17.

⁵⁴¹ *Deutschlandbilder* (20':10"–20':15").

großen Maßnahme gegen die Arbeitslosigkeit“. Selbiges gilt für den Kommentar zu einem späteren Zeitpunkt des Films, „Statt Arbeitslosigkeit begründen nun Tourismus und Freizeit die Autobahn“⁵⁴². Manchmal handelt es sich auch in erster Linie um eine ästhetische Wendung, weniger ein logisches Problem, etwa in *Der VW-Komplex*. Der Kommentar „Die Last, die er da bewegt, trägt er als seinen eigenen Widerspruch“⁵⁴³ bezieht auf „ein fahrerloses Transportsystem“⁵⁴⁴, welches im VW-Werk automatisiert die unfertigen Karossen verschiebt.

Doch auch Widersprüche, deren Interpretationen keine eindeutigen Auflösungen bieten, können Objekt lustvoller Auseinandersetzung sein, folgt man Barthes Ausführungen in *Die Lust am Text*. Er bezieht in seine Überlegungen nicht nur Widersprüche mit ein, sondern spricht noch allgemeiner von „Brüchen (oder bestimmten Kollisionen)“⁵⁴⁵ in Texten, die „Lust“⁵⁴⁶ erzeugen: „antipathische Codes (das Edle und Triviale zum Beispiel) geraten in Kontakt“⁵⁴⁷. Das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Textsorten oder ein kontrastreiches Verhältnis von Form und Inhalt wären weitere Beispiele für derartige Diskrepanzen.⁵⁴⁸

In den betrachteten Filmen treten rhetorische Brüche oft in der Gestalt von Metaphern, Allegorien oder Wortspielen auf. So arbeitet der Kommentar in *Deutschlandbilder* spielerisch mit der Mehrdeutigkeit eines Wortes: „Man muss den Arbeiter in den Fabriken immer wieder klar machen, wir wohnen zu dicht [...]. Sie schauen zum Bild hinaus. Sie lernen die Entfernung schätzen“⁵⁴⁹. „Schätzen“ hat hier weniger die Bedeutung von „kalkulieren“, „berechnen“, wie die konventionelle Paarung mit dem Wort „Entfernung“ nahelegt, sondern eher die von „bewundern“, „verehren“. Dasselbe Spiel, aber mit dem Wort „beiläufig“ findet man in einer Beschreibung von Autoindustriearbeitern, die ihr Produkt durch den Fertigungsprozess begleiten: „Es zeigt sich wie die Arbeiter dazutreten zur Produktion, auf beiläufige Weise“⁵⁵⁰ (*Der VW-Komplex*). Der Reiz des Gedankens

⁵⁴² *Deutschlandbilder* (1h:14':10"–1h:14':20").

⁵⁴³ *Der VW-Komplex* (1h:22':50"–1h:23':00").

⁵⁴⁴ *Der VW-Komplex* (1h:22':45"–1h:22':50").

⁵⁴⁵ Barthes, R. (2010). *Die Lust am Text*. Berlin: Suhrkamp. S. 15.

⁵⁴⁶ Barthes. *Die Lust am Text*, S. 15.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 15.

⁵⁴⁸ Vgl., ebd., S.15 und S. 37f.

⁵⁴⁹ *Deutschlandbilder* (20':00"–20':05").

⁵⁵⁰ Ebd., (49':00"–49':10").

„Sport bewegt eine Welt vor der Technik“⁵⁵¹ liegt in seiner Verdichtung in mehreren Methonymien. Im Urteil, „[f]ür den Zwiespalt sind die Filme nicht empfindlich, was dazwischen fällt, fällt heraus“⁵⁵² (*Deutschlandbilder*), wiederum wird das konventionalisierte sprachliche Bild „Zwiespalt“ um einen Gedankenschritt erweitert. Die Form des Kommentars, „Natürlich erfüllte die Autobahn die Arbeiter mit Stolz. Eine gespannte Trosse klingt wie eine Saite“⁵⁵³ (*Reichsautobahn*), verkörpert methonymisch die Vorstellung der Autobahn als Kunstwerk, und benutzt dabei eine Sprache, die synästhetisch die Sinneswahrnehmung zu berühren vermag.⁵⁵⁴ Derart affizieren die Filme und ihre Sprache die Aufmerksamkeit, wie in einem Spiel,⁵⁵⁵ einem Spiel der Bedeutungen immer wieder aufs Neue.

Im Zusammenhang mit *Die Lust am Text* ist bemerkenswert, dass Barthes zwei verschiedene Formen der Lust beschreibt, die Walbergs pädagogischer Konzeption von *schwacher* und *starker Erfahrung* erstaunlich nahe stehen. Dabei differenziert Barthes auf einer phänomenologischen Ebene zwischen zwei Arten oder Graden der Lust: Während „Lust“ sich auf eine tendenziell geschlossene Textform richtet, die „von der Kultur herkommt“⁵⁵⁶ und „gebunden ist an eine *behagliche* Praxis der Lektüre“⁵⁵⁷, bezeichnet „Wollust“⁵⁵⁸ das Verhältnis zu einem tendenziell offenen Text,

„der in den Zustand des Sichverlierens versetzt, der Unbehagen auslöst (vielleicht bis hin zu einem gewissen Überdruß), die historischen, kulturellen, psychologischen Grundfeste des Lesers, die Konsistenz seiner Vorlieben, seiner Werte und seiner Erinnerungen erschüttert, seine Beziehung zur Sprache in eine Krise stürzt“⁵⁵⁹.

Wenn man so will, liefert Barthes demnach die motivationale Dimension zu Walbergs zweigeteiltem Schema erfahrungsbedingter Bildungsmomente. Nun ist das Ziel hier nicht Bitomskys (und Mühlenbrocks) Sprache diesen zwei Dimensionen zuzuordnen, zumal sich diese ohnehin überlappen und je nach

⁵⁵¹ Ebd., (27':10"-27':15").

⁵⁵² Ebd., (38':00"-38':05").

⁵⁵³ Ebd., (11':25"-11':30").

⁵⁵⁴ „Die Lust am Text, das ist jener Augenblick, in dem mein Körper seinen eigenen Ideen folgt.“ Vgl. Barthes. *Die Lust am Text.*, S. 27.

⁵⁵⁵ Anz fasst die Lust an der Literatur in großem Maße als Lust am Spiel. Vgl. Anz. *Literatur und Lust.*, S. 33ff.

⁵⁵⁶ Barthes. *Die Lust am Text.*, S. 23.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 23.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 23.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 23.

„LeserIn“ variieren.⁵⁶⁰ Vielmehr galt es darzulegen, wie die betrachteten Filme mittels rhetorischer Figuren und dialektischer Wendungen nicht bloß eine kognitive Funktion erfüllen, sondern ebenso Lust am Wissen vermitteln, zu dessen eigenständiger Verarbeitung und Ergänzung anregen. Sie vermögen gleichermaßen die „intrinsische Motivation“⁵⁶¹ und die Merkfähigkeit zu steigern.⁵⁶² Es wäre falsch zu denken, dass diese Form der Pädagogizität einen ‚schulischen Lernprozess‘ ersetzen kann oder soll.⁵⁶³ Mit Copei gesprochen heißt „Lehren [...] demgemäß, den »fruchtbaren Moment« vor[zu]bereiten, [...] »eine lebendige (Anstoß-)Bereitschaft (und damit ‚Staunensbereitschaft‘) [zu] wecken«, sowie es z.B. Sokrates im Umgang mit dem Menon gelang.“⁵⁶⁴

4.2 Materielles Zitat und Montage

Archäologie wurde eingangs dieser Arbeit als besondere Form des Denkens über Geschichte und Kultur als menschengemachte Konstrukte aus Artefakten und Dokumenten etabliert, die bei ihrer Freilegung neu geordnet, beschrieben und vermittelt werden. Materielles Zitat und Montage wurden zu Basisoperationen der archäologischen Arbeit erklärt, nicht zuletzt aufgrund ihrer tiefen Verankerung in Benjamins Geschichtsphilosophie. Der Rückgriff auf dessen theoretische Ausführungen im Bezug auf filmische Verfahren der Geschichtskonstruktion und -vermittlung verspricht somit produktives Potenzial. Vor dem Hintergrund der Funktion von Zitat und Montage in Benjamins Denken – als revolutionäre Geste der Aneignung und Aktualisierung vermachteter Geschichte – zeichnen sich weitere politische Momente von Bitomskys artefaktzentrierten Vergangenheitsbildern ab. Diese historisch-politische Programmatik sowie ihre eigentümliche Verschmelzung mit einer besonderen ästhetischen Sensibilität für

⁵⁶⁰ Vgl. Ette nach ebd., S. 177.

⁵⁶¹ „Die Lernpsychologie hat später den Begriff »intrinsische Motivation« oder auch »intrinsische Belohnung« zur Bezeichnung von Anreizen verwendet, die von einer Tätigkeit oder Aufgabe selbst ausgehen.“ Groos nach Anz und Anz. *Literatur und Lust*, S. 58.

⁵⁶² Vgl. Köller und Strub nach Köller, W. (2004). *Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache*. Berlin: Walter de Gruyter., 597.

⁵⁶³ Vgl., Brinek. *Ich will es Wissen!*, S. 28.

⁵⁶⁴ Copei nach Brinek und Brinek. *Ich will es wissen!*, S. 24.

die nicht-menschlichen Zeugen der Geschichte im untersuchten Filmkorpus erscheinen klarer aus der Sicht der Benjamin'schen Physiognomik, des mimetischen Lesens im Buch der Welt. Letzen Endes lassen sich neben politischen und erkenntnistheoretischen Aspekten der Theorien Benjamins und seiner Weggefährten auch Schlussfolgerungen für die affektive Dimension der filmischen Pädagogik Bitomskys fruchtbar machen.

4.2.1 Physiognomie des Artefakts

Bitomsky und die Filmsprache lösen ein was die sprachlich verfasste Archäologie nicht leisten konnte. Sie weisen das Material der Geschichte vor – in bewegten Bildern. Bitomskys Filmpraxis findet damit ihr geschichtstheoretisches Gegenstück in Benjamins Maxime: „[D]ie Lumpen, den Abfall: die will ich nicht beschreiben, sondern vorzeigen“⁵⁶⁵.

Auch in Bitomskys Filmen türmt sich der „Abfall der Geschichte“⁵⁶⁶: Infrastruktur, Fabriken, Gebrauchsfilm, Arbeiterliedgut, Unterhaltungsliteratur, historische Anekdoten, Propagandamalerei, Auto- oder Flugzeugschrott bilden den Werkstoff für die filmischen Konstruktionen und Dekonstruktionen von Geschichtsbildern.

Manche ZuschauerInnen mögen sich daran stören, werden diese Materialsammlungen doch oft nicht filmisch aufgelöst, das heißt nicht zu einem möglichst nahtlosen filmischen Text verwoben. Statt Experten oder Zeitzeugen lassen die Filme oft Artefakte und Medien sprechen, der Quellennachweis ist mindestens genauso bedeutend wie der Quelleninhalt, und inszenierte Reenactments sucht man vergeblich. Das hat offensichtlich damit zu tun, dass die gerne gezeigten Akteure aus der Welt der Dinge, wie Autobahnbrücken oder Kulturfilmschnipsel auch die tatsächlichen Protagonisten der Filme sind. Dabei präsentieren diese nicht bloß sich selbst, sondern künden ebenso von den historischen Prozessen, deren Teil sie sind. Wie in der dokumentarfilmischen Form üblich ist es so möglich *Geschichten* und vor allem *Geschichte* zu erzählen, deren Realität der Spielfilm inszenieren würde. Medien und historische Artefakte

⁵⁶⁵ Benjamin. Erste Notizen: Pariser Passagen I., S. 1030.

⁵⁶⁶ Benjamin. Aufzeichnungen und Materialien., S. 575.

werden so von Dokumentarfilmen – wie nicht selten auch von Museen – als „Schwelle[n]“⁵⁶⁷ oder „Mittler [...] zwischen Vergangenheit und Gegenwart“⁵⁶⁸ vereinnahmt. Bitomskys Bevorzugung der Mittlerseite gegenüber der Seite des Vermittelten ist nicht bloß Konventionen und Herstellungsbedingungen des Dokumentarfilms geschuldet, sondern deutet auch Bitomskys Affinität zu Benjamin respektive zum Denken anderer KritikerInnen der Moderne an. Zum einen löst Bitomsky damit Benjamins Arbeitsmethode der Konkretion ein. Benjamin zieht etwa die ‚konkrete‘ Anekdote der ‚abstrakten‘ Geschichtsschreibung vor:

„Die Anekdote rückt uns die Dinge räumlich heran, läßt sie in unser Leben treten. Sie stellt den strengen Gegensatz zur Geschichte dar, welche die ‚Einfühlung‘ verlangt, die alles abstrakt macht. [...] Die wahre Methode die Dinge sich gegenwärtig zu machen, ist: sie in unserem Raum (nicht uns in ihrem) vorzustellen. Dazu vermag nur die Anekdote uns zu bewegen.“⁵⁶⁹

Das Bild eines Artefakts oder etwa eines Schriftstücks entspricht diesem Ideal geradeso wie die Anekdote. Folgt man Benjamin, müsste das damit verbundene „Pathos der Nähe“⁵⁷⁰ auch in *Der VW-Komplex* im Fall der historischen Fotos vom Barackenlager „Kleinmoskau“, des letzten erhaltenen Betonpfeilers eines Stacheldrahtzauns oder der in einen Baum geritzten Botschaften von Zwangsarbeitern seine Wirkung entfalten.

Zum anderen umgeht Bitomsky damit die Gefahr der Verwechslung dargestellter Relikte mit ihren historischen Entstehungs- und Verwendungszusammenhängen. Der Rückgriff auf überlieferte Artefakte verhindert die Identifikation von Singulärem und Allgemeinem, vor der Adorno schon gewarnt hat:⁵⁷¹

„Das Singuläre ist eben dasjenige, das sich *nicht* in den Begriffen eines identifizierenden Denkens beschreiben lässt, da dieses als »Einheitsdenken«, insofern es das Besondere, das Viele auf *einen* Ursprung oder auch *ein* Ziel zurückführe. Adorno bezeichnet das Singuläre daher auch als das Nicht-Identische.“⁵⁷²

⁵⁶⁷ Artefakt wird hier als „Schwelle“ (frei übersetzt „vestige“) bezeichnet. Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press., S. 173.

⁵⁶⁸ Vgl. Pomian. *Der Ursprung des Museums.*, S. 46.

⁵⁶⁹ Benjamin. Erste Notizen: Pariser Passagen I, S.1014f.

⁵⁷⁰ Benjamin. Erste Notizen: Pariser Passagen I, S.1015.

⁵⁷¹ Auch bei Benjamin finden sich entsprechende Gedanken: „Man sagt, daß es der dialektischen Methode darum geht, der jeweiligen konkret-geschichtlichen Situation ihres Gegenstandes in jedem Augenblick gerecht zu werden.“ Ebd., S. 1026.

⁵⁷² Zahn und Adorno nach Zahn Zahn, M. (2012). *Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse*. Bielefeld: transcript, S. 68.

Statt singuläre historische Ereignisse zu rekonstruieren und diese mit allgemeinen Erklärungen zu identifizieren stellen die Filme das Artefakt sichtbar in die Mitte zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Besonderem und Allgemeinem. Die physischen Zeugnisse sind Fragmente oder Spuren von etwas räumlich und zeitlich Abwesendem. Die Vergangenheit manifestiert sich im verbliebenen Zaunpfosten oder den Gravuren in der Baumrinde nur noch als negative Erscheinung. Zusammen mit Bitomskys gesprochenen Erläuterungen evozieren sie lediglich Vergangenheitsbilder, wobei die dialektische Spannung zwischen Allgemeinem und Singulärem, An- und Abwesenheit aufrecht bleibt.

Diese Art des Bezugs zur Vergangenheit über das Artefakt, das Lesen der Dinge, „zu lesen, was nie geschrieben wurde“⁵⁷³ entspricht der Logik der Benjamin'schen Physiognomik. Tiedemann erläutert das Prinzip folgendermaßen:

„Physiognomik schließt vom Äußeren aufs Innere, sie entziffert das Ganze aus dem Detail, stellt im Besonderen das Allgemeine dar. Nominalistisch geht sie vom leibhaften Diesda aus, induktiv setzt sie in der Sphäre des Anschaulichen an.“⁵⁷⁴

Besonders deutlich zeichnet sich der physiognomisierende Blick in Bitomskys *Staub* ab, wo die Geheimnisse unserer Zivilisation, der Erde, des Universums aus dem Staubkorn gelesen werden. In *B-52* kommt an der Oberfläche eines Bombers die Ideologie einer Nation zum Vorschein – das SAC-Logo verweist auf Zerstörungswille, die Kritzelei im Flugzeuginneren auf die seelische Verfassung der Mannschaft, das Werbebild der SAC-Flotte auf eine Politik der Abschreckung und des Präventivschlags. Wandmalereien von Werksangestellten lassen auf deren Sehnsüchte schließen, historische Fotokunst aus den Fabrikshallen setzt in *Der VW-Komplex* Mensch und Maschine ins Verhältnis.

Somit gestalten sich diese Untersuchungen auf weiten Strecken ähnlich zu Benjamins Stadt-Topographien der Moderne, in denen „Wunschsymbole“⁵⁷⁵ des „Kollektivgedächtnis“⁵⁷⁶ (psycho-)analytisch freigelegt werden. Selbstredend lässt sich Bitomskys Archäologie nicht auf psychologische Anschauungen reduzieren.

⁵⁷³ Benjamin nach Schmidt-Gleim, M. (2012). Die Lesbarkeit der Welt als Mimesis. Überlegungen im Kontext des Projektes ‚Atlas von Arkadien‘. In *Anthropological Materialism. From Walter Benjamin, and Beyond*. Letzter Zugriff am 12. 12. 2014 unter <http://anthropologicalmaterialism.hypotheses.org/1695>.

⁵⁷⁴ Tiedemann. Einleitung des Herausgebers., S. 29f.

⁵⁷⁵ Benjamin. Aufzeichnungen und Materialien., S. 492.

⁵⁷⁶ Weigel. *Entstellte Ähnlichkeit*., S. 39.

Stäube als Wissensobjekt der Meteorologie, Raumfahrt oder Medizin haben wenig mit Psychologie gemein. Auch beim Aufzeigen struktureller Analogien wie den ‚Parade‘-Figuren in Kulturfilmern oder der Vermittlung der materiellen Ästhetik von Bombenkratern und zerborstenem Metall kann kaum von Spurensuche im kollektiven Unbewussten die Rede sein.

Nicht anders ist es in der Physiognomik Benjamins. Sie übersteigt den Gegenstandsbereich der Psychologie, auch wenn man diesen wie Benjamin „vom Individuum auf das Kollektiv“⁵⁷⁷ überträgt. Der Physiognom liest nicht bloß in Werbung, Mode oder Interieurs des 19. Jahrhunderts, sondern auch „in Eingeweiden, aus Sternen oder Tänzen“⁵⁷⁸. Was er darin findet, lässt sich nicht auf einen wie auch immer gearteten „Ausdruckscharakter“⁵⁷⁹ des Menschen zurückführen, sondern ist der Ausdruck der Dinge selbst. Wenn uns Vogelgesang, ein Sonnenaufgang oder eine historische Hausfassade ansprechen, tun sie das in ihren eigenen Sprachen, denn neben der „Namensprache des Menschen“⁵⁸⁰ existieren zahlreiche „Dingsprachen“⁵⁸¹. „Es handelt sich hier um namenlose, unakustische Sprachen, um Sprachen aus dem Material“⁵⁸², die sich in ihrem je eigenen Medium ausdrücken,⁵⁸³ erklärt Benjamin dazu in seinem zentralen sprachphilosophischen Aufsatz. Von Sprache kann die Rede sein, da die symbolische „Namensprache“ letztlich ebenfalls im Dinglichen wurzelt.⁵⁸⁴ Hermann Schweppenhäuser umschreibt Benjamins Genese der Sprache der Menschen bündig in folgenden Worten:

„Das in diesem Prozeß wirksame diachronisch modifizierte Schema der Sprache ist die Verschiebung von sinnlich-unmittelbarer Korrespondenz des Objekts und Subjekts (ihre okkult-mantische) über ihre halbsinnlich-mittelbare Korrespondenz (die hieroglyphisch-sakrale) bis zur unsinnlich-mittelbaren (der profan-semiotischen). Das Schema bindet sie allesamt durch Ähnlichkeit, aber durch graduell abnehmende.“⁵⁸⁵

⁵⁷⁷ Vgl. Benjamin. Aufzeichnungen und Materialien., S. 492.

⁵⁷⁸ Schmidt-Gleim. Die Lesbarkeit der Welt., 213.

⁵⁷⁹ Benjamin nach Tiedemann. Einleitung des Herausgebers., S. 29f.

⁵⁸⁰ Benjamin, W. (1991). Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. 2: Aufsätze, Essays, Vorträge. Hg. Tiedemann, R.. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 89–234., S.156.

⁵⁸¹ Ebd., S.156.

⁵⁸² Ebd., S.156.

⁵⁸³ Vgl. ebd., S.157.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd., S. 81.

⁵⁸⁵ Schweppenhäuser, H. (1992). *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminschen Denkens*. Lüneburg: zu Klampen., S.81f.

Das fundamentale Prinzip des kommunikativen Austauschs zwischen Subjekt und Objekt, Objekt und Subjekt ist folglich das der Mimesis. Wonach Benjamin suchte war ein Modus der Erfahrung „in dem das Ich noch mimetisch-leibhaft mit den Dingen kommunizierte.“⁵⁸⁶

Lässt sich nun, wieder zurück bei Bitomsky, in dessen Filmen ebenso ein Streben nach einer derartigen Erfahrung ausmachen? Unter Bezugnahme auf Benjamin argumentiert Steyerl, dass die dokumentarische Form insgesamt wegen „ihres engen Verhältnis zur materiellen Wirklichkeit“⁵⁸⁷ prinzipiell mit der „Übersetzung zwischen der Sprache der Dinge und der Sprache der Menschen“⁵⁸⁸ beauftragt ist. Dabei liegt das Gewicht allerdings meist auf Seiten der Sprache der Menschen, sodass unübersetzbare Dimensionen des dinglichen Ausdrucks mit Gewalt von symbolischen Kategorien der Sprache der Menschen überformt werden.⁵⁸⁹ Benjamins Texte dagegen scheinen noch Wesentliches vom nicht begrifflich Fassbaren, von der „Magie der Materie“⁵⁹⁰ in die Symbolsprache hinüber zu retten. Eine aufschlussreiche Beobachtung dazu liefert Schweppenhäuser: „Sie [Texte von Benjamin] lassen den Duktus des Artikulierens von der Sache sich vorgeben, der Sache, wie sie unter dem Blick stationärer Konzentration sich regt.“⁵⁹¹

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die Filme Bitomskys ihre Gegenstände statt einer Fragestellung, einer Erzählung, einem *Diskurs* zu unterwerfen, in allen Facetten ihres Eigenlebens erforschen. Der Begriff Eigenleben trifft dabei nicht nur metaphorisch sondern auch im eigentlichen Wortsinn Bitomskys Inszenierungsform seiner Artefakte. *B-52* beweist dies besonders eindrücklich. Wie im Kapitel Film als Museum (*Reichsautobahn, B-52*) erläutert, entspricht die Gliederung des Films dem Lebenszyklus des amerikanischen Bombers – von der historischen Schöpfung bis zur Verschrottung oder technischen Adaption. In den Verschrottungsszenen auf der einem Flugzeugfriedhof gleichenden AMARC-Lagerstätte für reparaturbedürftige Flieger sowie einem entsprechenden Schrottplatz wird das Ableben der Flugzeuge betrauert und ihren Materialien wiederum neues Leben eingehaucht. „Es braucht vier Männer eine B-52 zu vernichten. Sie zu bauen benötigt es tausende von Menschen und hunderte

⁵⁸⁶ Tiedemann. Einleitung., S.18.

⁵⁸⁷ Steyerl. *Die Farbe der Wahrheit.*, S. 121.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 121.

⁵⁸⁹ Vgl. Steyerl. *Die Farbe der Wahrheit.*, S. 122ff.

⁵⁹⁰ Benjamin nach Schweppenhäuser. *Ein Physiognom der Dinge.*, S. 73.

⁵⁹¹ Ebd., S. 42.

Fabriken“⁵⁹², kommentiert Bitomsky die Demontage von zahlreichen B-52-Modellen mit einer guillotine-ähnlichen Krankonstruktion. Offensichtlich schreibt Bitomsky hier seinen marxistisch inspirierten Arbeitsdiskurs fort, was der Strategie der Verlebendigung der Maschine aber keinen Abbruch tut. Sie wird schwer mit Bedeutung und Geschichte aufgeladen, was ihren banalen Zerstörungsakt zu einer ambivalenten Erfahrung macht.

Kurz darauf folgen Bilder von den Überresten eines B-52-Wracks auf einem Schrottplatz. Die Zerstörung eines ‚signifikanten‘ Artefakts ist nach wie vor Gegenstand der Betrachtung: „All die militärischen Geheimnisse der B-52 werden mit einem Mal sichtbar und bedeutungslos. Ein Kommunikationssystem und keinen Sinn“⁵⁹³, ist aus dem Off zu hören. In Großaufnahmen sind aufgetürmte Flugzeugrümpfe mit klaffenden Rissen, heraushängenden Kabelbäumen, abgetrennten Flügeln, geborstenen Metalloberflächen und entstellten Schriftzügen zu sehen. In der Montage werden mit schnellen Schnitten die Reste der Flugzeugkörper zerstückelt, welche die Baumaschinen wenige Minuten zuvor übrig gelassen haben. Die rohe Materialität der B-52 und ihrer Bestandteile tritt zu Tage. Im Voice-Over wird die sinnliche Qualität des Materials gleichermaßen wie die besondere Vergangenheit der Maschine beschworen: „Wenn ein Windzug geht, regt sich der Schrott. Auch im Zustand der absoluten Zerstörung will das Flugzeug sich noch immer in die Luft erheben“⁵⁹⁴. Der Künstler, den Bitomsky in der folgenden Szene besucht, bekräftigt den sinnlichen Wahrnehmungsmodus, wenn er bei seinem Kunstwerk aus B-52-Schrott die „Qualität des einst gezähmten Objekts, das zerbrochen wurde und dadurch lebendig wird“⁵⁹⁵ betont, und auf dessen „unglaublich materialistische Kinetik“ hinweist. Das Ergebnis ist eine Sichtweise, die der Physiognomik nahekommt, wie sie Béla Balázs für Dinge und Landschaften im Film beschrieben hat:

„Das Kind kennt diese Physiognomien gut, weil es die Dinge noch nicht ausschließlich als Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, Mittel zum Zweck ansieht, bei denen man nicht verweilt. Es sieht in jedem Ding ein autonomes Lebewesen, das eine eigene Seele und ein eigenes Gesicht hat. Ja, das Kind und der Künstler, der die Dinge auch nicht benützen, sondern darstellen will.“⁵⁹⁶

⁵⁹² B-52 (1h:06':45"–1h:06':55").

⁵⁹³ B-52 (1h:20':20"–1h:20':30").

⁵⁹⁴ B-52 (1h:20':40"–1h:21':50").

⁵⁹⁵ B-52 (1h:21':50"–1h:21':55").

⁵⁹⁶ Balázs, B. (2001). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp., S 59.

Auch Bitomskys Darstellung befördert eine Sensibilität der Wahrnehmung, vergleichbar mit unbefangenen Kinderaugen oder der Beobachtungsgabe von KünstlerInnen, die durch die vielen Schichten der symbolischen Ordnung dringt und die Dinge neu sehen lässt. Balazs Rede vom „eigenen Gesicht“ verweist darüber hinaus auf die singulären Sprachen der Dinge, sowie auf die Magie der Erscheinung des Anderen im Objekt.

Letzteres Phänomen fügt sich in das heterogene Konzept, das Benjamin unter dem Begriff der Aura geprägt hat. Ihm zufolge beruht

„[d]ie Erfahrung der Aura [...] auf der Übernahme einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“⁵⁹⁷

Aura bezeichnet folglich die „spezifisch *asthetische Erfahrung* des Angeblicktwerdens durch die Dinge in ihrer Gegenwart“⁵⁹⁸. Sie „bedingt, daß wir den Blick nicht abwenden können“⁵⁹⁹, verdeutlicht Mersch Benjamins Aura-Begriff weiter. Eine Aura ging ursprünglich von einzigartigen Gegenständen im Verwendungszusammenhang von Ritualen aus und umgab in säkularisierter Form das Kunstwerk vor dem „Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“^{600,601}. Die auratische Erfahrung gründet somit im „Hier und Jetzt des Originals [des Kunstwerks], seine[r] Echtheit und Einmaligkeit“⁶⁰² und der „»Autorität« seiner »geschichtlichen Zeugenschaft«“⁶⁰³.

Ebendiese Eigenschaften betonen Bitomskys Filme in der Darstellung von Artefakten, wobei der Akzent meist auf ihrem ZeugInnencharakter liegt. Objekte, wie beschädigte B-52-Maschinen auf dem AMARC-Lagerplatz, desolate Überreste der Reichsautobahn oder eine vom Staub zerfressene Filmkopie weisen alle Zeichen der Zeit auf und künden so vom großen historischen Zeitraum, den sie überdauert haben. Meist wird diese Eigenwirkung durch auratisierende

⁵⁹⁷ Benjamin nach Waldenfels. *Sinne und Künste*, S. 79f.

⁵⁹⁸ Mersch, D. Die Macht der Bildlichkeit. Zur Revision des Aura-Begriffs. In J. Mittelstraß (Hg.), *Die Zukunft des Wissens. Workshop-Beiträge/ 18. Deutscher Kongreß für Philosophie, Konstanz 1999* (S. 1322-1329). Konstanz: UVK, S. 1329.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 1329.

⁶⁰⁰ Benjamin. *Aufzeichnungen und Materialien*, S. 431.

⁶⁰¹ Vgl. ebd., S. 436ff.

⁶⁰² Fürnkäs, J. (2011). Aura. In O. Michael (Hg.), *Benjamins Begriffe. Erster Band* (S.95-146). Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 118.

⁶⁰³ Benjamin nach Fürnkäs und Fürnkäs. *Aura*, S. 118.

Kommentierung, Musik und Bildsprache verstärkt. Einer im Museum ausgestellten Schaltzentrale wird erst durch ihre Verortung im Hauptquartier des amerikanischen Militärs im kalten Krieg und die dynamische Kamera- und Montagearbeit ihre besondere Wirkung verliehen. Die elegischen Klänge des Frühlingsatzes der *vier Jahreszeiten* Vivaldis und Bitomskys prosaischer Kommentar, „Künftige Archäologen werden kaum etwas ausgraben können“, verleihen den Bildern der Verschrottung von PKWs ihre historische Erhabenheit. Auch eine Brücke zwischen Wolfsburg und dem VW-Werk kommt zu ihrem Eindruck unheimlicher Einzigartigkeit nur durch Bitomskys Hinweis auf den von Hitler gelegten Grundstein des VW-Werks, der in den 50er-Jahren im Fundament der Brücke begraben wurde.

Die Aura ihrer Artefakte erzeugen die Filme demnach in der Evokation von etwas Abwesendem. Benjamin spricht mit Blick auf die Aura auch von der „Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft“⁶⁰⁴. Während das präsentierte Artefakt uns nahe erscheint, in der Aktualität des filmischen Präsens, weist der Kommentar in die Vergangenheit des Relikts und öffnet, unterstützt durch weitere Gestaltungsmittel, einen imaginativen Raum, der mit Fantasie und Weltwissen der ZuschauerInnen ausgefüllt werden will. Statt die Vergangenheit zu rekonstruieren, evoziert Bitomskys Archäologie sie. Ein besonders eindrückliches Beispiel dafür ist eine Szene aus *B-52*, die eine von den Amerikanern bombardierte Provinz Vietnams zeigt. Vom Regen geflutete Bombenkrater erscheinen als letzte Zeugnisse des Krieges, fallen neben den zahlreichen Reisfeldern in der Umgebung aber gar nicht besonders ins Auge. Im Zusammenspiel mit zuvor gezeigten Bildern von Bombenteppichexplosionen am Testgelände und Zeitzeugenberichten von amerikanischen Piloten vermögen die Kraterspuren zwischen den arbeitenden Bauernfamilien durch ihre schiere Größe und Anzahl abgründige Vorstellungsbilder hervorzurufen. Ihre Erhabenheit schöpfen diese Bilder gerade aus der Ahnung um ihre Unzulänglichkeit gegenüber der tatsächlichen Drastik des Ereignisses. Hierin treffen sich auratische Erfahrung und Fremderfahrung. Mersch spricht mit Bezug auf das Aura-Konzept auch vom „*Ereignis einer Andersheit*, die im Bild, im Kunstwerk *entgegenkommt*, ohne durch deren Rezeption, den Blick und die Interpretation bereits zugerichtet und getilgt zu sein“⁶⁰⁵. Demzufolge könnte

⁶⁰⁴ Benjamin. Aufzeichnungen und Materialien., S. 560.

⁶⁰⁵ Mersch nach Waldenfels. *Sinne und Künste.*, S. 81.

auch Bitomskys Auratisierung von Artefakten ZuschauerInnen dem Fremden aussetzen und als potenzieller Katalysator von Lernprozessen in Kraft treten.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Bitomskys Umgang mit Artefakten durchaus auch pädagogische Aspekte abzugewinnen sind, die deutliche Affinitäten zur ‚Benjamin’schen Pädagogik‘⁶⁰⁶ aufweisen. Zum einen produziert die archäologische Bezugnahme auf die Vergangenheit über das Artefakt eine ‚negative Ästhetik‘, die das „Auseinanderweisen von Begriff und Sache“⁶⁰⁷ stets berücksichtigt. Obgleich Bitomsky wie Benjamin die Lumpen der Geschichte vorweist und so der Maxime der positiven Konkretion folgt, produziert er negative Bilder der Geschichte, weil er entweder im Kommentar auf die abwesende Vergangenheit im Artefakt hinweist oder den Blick auf dessen Materialität, Fragmentarität und Konstruiertheit lenkt.

Weiters erwecken die Filme ihre Gegenstände zum Leben indem sie in ihnen lesen, vergleichbar damit, wie der Physiognom Benjamin es mit den seinigen getan hat. Beim physiognomischen Lesen handelt es sich allerdings nicht um das Konvertieren von Zeichen in bekannte Zeichenbedeutungen, vielmehr kann Benjamins Hoffmannsthal-Zitat, „Wahrnehmung ist Lesen“⁶⁰⁸, als Leitsatz gelten. Das dabei bekundete Gespür setzt zwar *detektivischen* Spürsinn voraus, geht aber in seiner Sensibilität weit darüber hinaus. Es bedeutet sich auf die Dinge einzulassen, hinzusehen und zuzuhören. Mitunter auch hinzufühlen, wenn Bitomsky die Dingsprache seiner Artefakte in eine Bildsprache übersetzt, die neben den visuellen auch taktile und kinästhetische Qualitäten transportiert.⁶⁰⁹

Diese „Magie der Materie“⁶¹⁰, der lebendige Ausdruck der nicht-menschlichen Welt im Medium der (Film-)Kunst nährt sich bei Bitomsky neben der Dingsprache aus

⁶⁰⁶ Susan Buck-Morss argumentiert überzeugend wie sich Benjamins materialistische Geschichtsphilosophie als „materialistische Pädagogik“ („Materialist Pedagogy“) denken lässt. Buck-Morss. *Dialectics of Seeing*, S. 287

Auch Roger Behrens erörtert die bildungstheoretische Relevanz des Passagenwerks und Benjamins Werk insgesamt. Vgl. Behrens, R. (2002). Dialektik im Stillstand. Ein materialistischer Orientierungsversuch mit Walter Benjamin in der gegenwärtigen Krise. In W. Friedrichs & O. Sanders (Hg.), *Bildung, Transformation. Kulturelle und gesellschaftliche Umbrüche aus bildungstheoretischer Perspektive*, (S. 59–72). Bielefeld: transcript, S. 59

⁶⁰⁷ Adorno nach Schäfer, A. & Thomson, C. (2010). Theodor. W. Adorno: Negative Dialektik. In B. Jörissen & J. Zirfas (Hg.), *Schlüsselwerke der Identitätsforschung* (S. 141–159). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften., S. 141.

⁶⁰⁸ Hoffmannsthal nach Benjamin nach Opitz, M. (2011). Ähnlichkeit. In M. Opitz & E. Wizisla. (Hg.), *Benjamins Begriffe. 1. Band.* (S. 15–49). Frankfurt am Main: Suhrkamp., S. 17.

⁶⁰⁹ Benjamin zufolge gelingt es noch am ehesten den Künsten die stummen Sprachen der Dingwelt einzufangen. Vgl. Benjamin nach Schweppenhäuser. *Ein Physiognom der Dinge.*, S. 73.

⁶¹⁰ Benjamin nach ebd., S. 73.

der historischen Dimension der Dinge. Die Filme verweisen auf das große Ganze einer historischen Realität, von der die Geschichte ein Fragment in Gestalt des Artefakts abgeschlagen und in die Gegenwart überliefert hat. Diesen „schwebenden Zustand von Abwesenheit und Präsenz“, den sie dabei im gegenwärtigen Gegenstand erzeugen, nennt Benjamin Aura. Die Evokation einer Aura in den Dingen kann ebenso wie die besprochenen Verfremdungseffekte und Widersprüche zum Impuls für Lernprozesse werden, da sie uns potenziell als Fremderfahrungen affiziert und eine kreative Antwort abverlangt. Die auratische Erfahrung bildet einen Gegenpol zur Aneignung der Welt in der Spur, denn „in der Aura bemächtigt [... sich der Gegenstand] unser.“⁶¹¹ Und doch ist die archäologische Spurensuche ohne Aura nicht denkbar. Zusammen „bilden [sie] geradezu eine »dialektische Einheit«, sofern Benjamin »hinter den Spuren und Zeugnissen des Vergangenen das Lebendige des Augenblicks gegenwärtig zu machen sucht.«“⁶¹² Die Aura ist die fremde Stimme, mit der uns die Artefakte ansprechen. Sie ist der Schleier, hinter dem sie sich unserer restlosen Erkenntnis entziehen. „[W]eder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle“⁶¹³, schreibt Benjamin über das Wesen des Erhabenen und Schönen. Als endloses Streben nach Enthüllung kann auch das archäologische Spannungsverhältnis zwischen Spur und Aura, greifbarer Nähe und Entrücktheit verstanden werden.

So generiert Bitomsky mit den Mitteln des Films ein archäologisches Pathos, das Benjamins philosophisch-literarischer „Verzauberung“⁶¹⁴ der Dinge gleicht. Die Vergegenwärtigung des ‚Ästhetisch-Unbewussten‘ sowie der materialisierten Geschichte im Objekt macht die archäologische Auseinandersetzung mit der erhaltenen Dingwelt zu einer lustvollen Erfahrung. Derart produzieren die Filme wertvolle Impulse für informelle Lernprozesse.

⁶¹¹ Benjamin. Aufzeichnungen und Materialien., S. 560.

⁶¹² Stierle nach Donhauser und Donhauser, G. (2001). *Kunst – Erkenntnis – Deutung. Eine philosophische Annäherung*. Wien: WUV Universitätsverlag, S. 162

⁶¹³ Benjamin, W. (1991). Goethes Wahlverwandtschaften. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 1: *Abhandlungen*, Hg. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 123–202., S. 195.

⁶¹⁴ Brüggemann, H. & Oesterle, G. (2009). Einleitung. In H. Brüggemann & G. Oesterle (Hg.), *Walter Benjamin und die romantische Moderne* (S. 9–38). Würzburg: Königshausen & Neumann., S. 32.

4.2.2 Historische Montage

Was hier als historische Montage bezeichnet werden soll, unterscheidet sich nicht grundlegend von der physiognomischen Arbeitsweise, sondern ist integraler Teil davon. Für Benjamin handelt es sich dabei um die logische Konsequenz aus seinem Prinzip der Konkretion, dem Wunsch „gesteigerte Anschaulichkeit mit der Durchführung der marxistischen Methode zu verbinden.“⁶¹⁵ Denn das Prinzip der Montage benötigt per Definition mindestens zwei diskontinuierliche Elemente aus bereits bestehendem Material, wie der „Abfall“⁶¹⁶ der Geschichte oder die „Anekdote“⁶¹⁷ es sind. Aus diesem Grund beabsichtigte Benjamin in seinem Passagenwerk „das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen.“⁶¹⁸ Nur so wäre es möglich dem singulären Monument im Sinne Adornos negativer Dialektik Rechnung zu tragen und die revolutionäre Sprengkraft der Geschichte zu entfalten.⁶¹⁹ Das Montageprinzip stellt somit zum einen ein Mittel der vergleichenden Anschauung von irreduziblen Wirklichkeitsausschnitten dar. Sowie es in Warburgs Schautafeln der *Mnemosyne* Einsichten ermöglichte, ohne diese vom konkreten Materialkonvolut zu trennen, erlaubt die Montage auch in Bitomskys Filmen Analogieschlüsse als heuristische Grundlage der Erkenntnisproduktion.⁶²⁰ Wie in Benjamins Geschichtsphilosophie erweist sie sich bei Bitomsky aufgrund ihrer historischen Dimension vor allem als Methode politischer Praxis. *Der VW-Komplex* belegt dies umfassend. In den ersten Minuten des Films werden Archivaufnahmen einer Rede Hitlers präsentiert, begleitet vom erläuternden Kommentar Bitomskys: „Automobil ausstellung 1935. Eine Redepause. Gleich wird er versprechen, den Wagen für eine breite Masse zu machen – den Volkswagen.“⁶²¹ Schnitt: Gegenwart. Statt das Versprechen einzulösen und den erwarteten Redeschwall Hitlers sich ergießen zu lassen, kommt eine Männerhand ins Bild, die Umrisse eines futuristischen Autos aufs Papier wirft. Wir befinden uns im „Designcenter der Forschungs- und

⁶¹⁵ Tiedemann. Einleitung des Herausgebers., S. 11.

⁶¹⁶ Benjamin. Erste Notizen: Pariser Passagen I., S.1030.

⁶¹⁷ Ebd., S. 1014f.

⁶¹⁸ Tiedemann. Einleitung des Herausgebers., S.11.

⁶¹⁹ Vgl. Benjamin. Über den Begriff der Geschichte., S. 138.

⁶²⁰ Zur Analogie als heuristisches Prinzip vgl. Drewer. *Die kognitive Metapher.*, S. 59.

⁶²¹ *Der VW-Komplex* (01':40"-01':50").

Entwicklungsabteilung“⁶²², ist aus dem Voice-Over zu erfahren, „[h]ier entsteht die Zukunft“⁶²³.

Was in dieser Szene passiert, gleicht dem literarischen Montageverfahren Benjamins in den ersten Entwürfen zum Passagenwerk, dem Vergleich zweier historischer Ereignisse im Paris des 19. Jahrhunderts – Schauplätze, nicht sprachliche Zitate werden hier montiert: Benjamin stellt der pompösen Einweihung einer neuen Einkaufspassage in der Avenue des Champs-Élysées das umbaubedingte Verschwinden der Passage de l’Opera, einer der ältesten Passagen, gegenüber.⁶²⁴ Im Licht des Schon-Dagewesenen sehen plötzlich auch die neuen Arkaden alt aus, *Ruinen* gleich. Das Neue einer Epoche unterscheidet sich Benjamin zufolge vom Vergangenen nicht mehr als „die verschiedenen Aspekte ein und desselben Kaleidoskops“⁶²⁵. In einer weiteren Notiz schreibt er: „Es ist eine Welt strikter Diskontinuität, das Immer-Wieder-Neue ist nicht Altes, das bleibt, noch Gewesenes, das wiederkehrt, sondern das von zahllosen Intermittenzen gekreuzte Eine und Selbe.“⁶²⁶

In ähnlicher Manier stellt sich die Korrespondenz zwischen Gegenwart und Vergangenheit in *Der VW-Komplex* ein. Die futuristischen VW-Designs und der Kommentar „Hier entsteht die Zukunft“ erhalten eine ironische Wendung durch Hitlers Verheißungen zum Erfolgsprojekt Volkswagen. Wie Bitomskys Film darlegt, wurde der Wagen staatlich finanziert, die zahlenden BürgerInnen hatten aber schließlich wenig davon. So gesehen erfährt der von Benjamin verurteilte Fortschrittsglaube hier eine Reinkarnation, die sich von den Pariser Einkaufspassagen nicht qualitativ abhebt. Das wiederkehrende Bewusstsein wird vorgeführt: „Jede Zeit erscheint sich ausweglos neuzeitig.“⁶²⁷

Wie Vergangenheit und Gegenwart des VW-Betriebs miteinander verwoben sind, zeigt ein weiteres Beispiel historischer Montage. Die Szene wird von Bildern eines Wandreliefs auf einem Gebäude am VW-Werksgelände eröffnet, ergänzt durch einen kontextualisierenden Kommentar: „Die steinernen Allegorien der Zeit sind an den Türen stehen geblieben. Eine Mutter, die das Kind im Arm hält. Ein

⁶²² *Der VW-Komplex*, (02':10"-02':15").

⁶²³ *Ebd.*, (02':05"-02':10").

⁶²⁴ Vgl. Benjamin, W. (1991). Frühe Entwürfe. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 1041–1066., S. 1041ff.

⁶²⁵ Benjamin. Erste Notizen: Pariser Passagen I., S.1014f.

⁶²⁶ *Ebd.*, S.1011.

⁶²⁷ Benjamin. Erste Notizen: Pariser Passagen I., S. 1014f.

Arbeiter, der das Zahnrad in Schwung bringt.“⁶²⁸ Die Rede von „steinernen Allegorien“ erscheint bereits als Wink in Richtung Benjamins Allegorie-Begriff.⁶²⁹ Unmittelbar darauf sind Archivaufnahmen von Arbeiten am Bau des VW-Werks zu sehen. Auf einem Plakat in der ersten Einstellung taucht das Zahnrad wieder auf, diesmal mit einem Hakenkreuz in seiner Mitte. Die Montage von Gegenwart und Vergangenheit funktioniert nicht nur als Erzählinstrument, sondern dient nicht minder dem Erkenntnisprozess. Was „an den Türen stehen geblieben“ ist, ist die Zeit, so Bitomsky. In Form von Allegorien hat sie sich in die Gegenwart eingeschrieben. Künden bereits die Werksmauern von einem entfernten ideologischen Zeitalter, stiftet die Montage der Zahnradallegorie die Verbindung zur NS-Vergangenheit. Ein Zusammenhang wird erfahrbar. Die dialektische Montage von Jetzt und Einst, An- und Abwesenheit generiert das Potenzial einer affizierenden Erkenntnisform, die mit Benjamins Konzept des dialektischen Bilds vergleichbar ist:

„Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentrifft. Mit anderen Worten: Bild ist Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild, sprunghaft.“⁶³⁰

Wie aus dieser Definition hervorgeht, meint Benjamin mit Bild nichts anderes als die Erfahrung einer „Konstellation“, die „Wahrnehmung einer unvermuteten Korrespondenz, deren Bedingung der Möglichkeit darin liegt, daß [...] »Ähnlichkeit das Organon der Erfahrung ist«“⁶³¹. Obgleich die materialistische Sicht der Geschichte in Benjamins Ruinen wie in Bitomskys filmischen Museen auf der Verräumlichung der Zeit beruht,⁶³² ist die Erfahrung der Erkenntnis ein „blitzartige[s]“ Phänomen, ein flüchtiges Ereignis in der Zeit.

⁶²⁸ *Der VW-Komplex* (13':45"-13':50").

⁶²⁹ Der für Benjamins Geschichtsphilosophie bedeutende Begriff füllt in *Benjamins Begriffe* ein eigenes Kapitel. Vgl. Lindner, B. (2011). Allegorie. In M. Opitz & E. Wizisla. (Hg.), *Benjamins Begriffe. 1. Band.* (S. 50–95). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁶³⁰ Benjamin. *Aufzeichnungen und Materialien.*, S 576f.

⁶³¹ Benjamin nach Hillach und Hillach, A. (2011). Dialektisches Bild. In M. Opitz & E. Wizisla. (Hg.), *Benjamins Begriffe. 1. Band.* (S. 186–229). Frankfurt am Main: Suhrkamp., S. 191.

⁶³² „Die Verwandlung der destruktiven historischen Wirklichkeit durch die Allegorie geschieht durch eine Verräumlichung der Zeit: Die historische Zeit wird zur Ruinenlandschaft“. Andersson, D. T. (2011). Destruktion/Konstruktion. In M. Opitz & E. Wizisla. (Hg.), *Benjamins Begriffe. 1. Band.* (S. 147–185). Frankfurt am Main: Suhrkamp., S. 160.

In *Reichsautobahn* geht aktuellen Aufnahmen des „Aufstieg[s] zur schwäbischen Alb“⁶³³, einem der letzten beinahe authentischen Reichsautobahnabschnitte ein Auszug aus *Straßen machen Freude* voraus. Der Autobahnwerbefilm inszeniert ein Picknick junger Frauen in der sonnigen Natur am Rande der pittoresken unbefahrenen Autobahn. Plätscherndes Wasser ist zu sehen. Statt um einen Bach in der Nähe handelt es sich dabei aber bereits um eine Pfütze aus der nächsten Szene, in der sich das Abwasser der renovierungsbedürftigen Autobahn sammelt. Der Sprung in die Gegenwart ist nicht auf Anhieb ersichtlich – zumal, wie die Archivbilder, auch Bitomsky Aufnahmen in Schwarz-Weiß gedreht sind. Erst in weiteren Einstellungen zeichnen sich die Kontraste zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Autobahnutopie und ruinöser Realität ab. Der Gegensatz von Sonnenschein und Regenwetter unterstreicht die Spannung der Konstellation von Zukunftsvision und eingetretenem Verfall.

In dieser desolaten Kulisse, unterhalb der Autobahn sitzt Bitomsky mit einem Autobahnbuch, welches eine glorreiche Zukunft von „Neuen Reisen“⁶³⁴ verheißt. Wie hier nehmen dialektische „Konstellation[en]“ in Bitomskys Filmen nicht immer die Form konventioneller horizontaler Montage an. Die Montage ist hier bereits in den profilmischen Raum vorgezogen. In beiden Fällen jedoch ergibt sich die dialektische Konstellation aus dem Aufeinandertreffen zweier Artefakte unterschiedlicher Zeitlichkeit und Modalität, die dennoch deutliche Korrespondenzen erkennen lassen. Während die historische Montage im vorausgehenden Beispiel aus *Der VW-Komplex* das Neue als das altbekannte, uneingelöste Versprechen demaskiert, offenbart sie hier in der verfallenen Ruine die propagandistische Utopie, das Versprechen des Neuen.

Ein entsprechendes Beispiel aus *B-52* wäre der Schnitt zwischen dem Steigflug einer B-52 und dem Landeanflug eines Linienflugzeugs, welcher in ähnlicher Manier die Entwicklung des Kriegsflugzeugs aus seiner abgeschlossenen Geschichte herausschneidet – oder mit Benjamin „heraussprengt[...]“ – und mit der zivilen Luftfahrt der Gegenwart in Beziehung bringt.⁶³⁵ Die unmittelbar daran anschließenden Aufnahmen des Baus einer B-777, einer Passagiermaschine, vertiefen den Gedanken, dass jegliches Kulturgut „niemals ein Dokument der

⁶³³ *Reichsautobahn* (1h:15':35"-1h:15':45").

⁶³⁴ Ebd., (1h:15':50"-1h:15':55").

⁶³⁵ Vgl. *B-52* (1h:40':50"-1h:43':10").

Kultur [ist], ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.“⁶³⁶ Die Auftrennung kontinuierlicher historischer Narrative, genauso wie die Montage diskontinuierlicher Momente der Geschichte machen Bitomsky zum materialistischen Erzähler, der versucht „[b]is ins letzte aus dem Bild der Geschichte »Entwicklung« herauszutreiben“⁶³⁷, die in der ideologischen Gestalt „des Fortschritts“⁶³⁸ zukünftige Handlungen des Establishments legitimieren soll.⁶³⁹

Das zugrundeliegende Prinzip von Bitomskys wie Benjamins Montagetechniken entspricht auch noch heutigen Vorstellungen historisch-politischer Pädagogik. In seiner methodischen Erarbeitung eines didaktischen Konzepts „historisch-politischen Lernens“⁶⁴⁰ begreift Dirk Lange die Auseinandersetzung mit Herrschafts- und Zeitvorstellungen nicht als ein auf die formelle schulische Unterrichtssituation beschränktes Lernkonzept, sondern als „eine elementare Lebensform, einen fundamentalen Modus von Kultur“^{641,642} Die Grundidee dieses Modus lautet: „Historische Erfahrungen werden für die Problembewältigung nutzbar gemacht, indem sie verzeitlicht, also sinnhaft auf die Gegenwart bezogen werden.“⁶⁴³ Dies gleicht Benjamins Vorsatz der Verschränkung von historischem und politischem Denken: „Die dialektische Durchdringung und Vergegenwärtigung vergangener Zusammenhänge ist die Probe auf die Wahrheit des gegenwärtigen Handelns.“⁶⁴⁴

Aufgrund ihres Selbstermächtigungspotenzials sind Verfahren der historischen Montage sowie andere bereits besprochene Techniken der Verfremdung und Irritation mit Lustgewinn verbunden. Benjamin hat diesen Umstand an Brechts epischem Theater aufgezeigt, dessen Montageform in der „Unterbrechung der Handlung“⁶⁴⁵ liegt. Benjamin zitiert Brecht, wenn er schreibt:

„Schon daß der Mensch in einer bestimmten Weise zu erkennen ist, erzeugt ein Gefühl des Triumphes und auch, daß er nicht ganz, noch endgültig zu erkennen ist,

⁶³⁶ Benjamin. Über den Begriff der Geschichte., S. 132.

⁶³⁷ Benjamin. Erste Notizen: Pariser Passagen I., S. 1013f.

⁶³⁸ Wenzel. *Gedächtnisraum Film.*, S. 329.

⁶³⁹ Vgl. ebd., S. 329.

⁶⁴⁰ Lange, D. (2004). *Historisch-politische Didaktik. Zur Begründung historisch-politischen Lernens.* Schwalbach: Wochenschau Verlag.

⁶⁴¹ Rösen nach ebd., S. 59.

⁶⁴² Vgl. ebd., S. 59.

⁶⁴³ Ebd., S. 31.

⁶⁴⁴ Benjamin nach Hillach. *Dialektisches Bild.*, S. 217.

⁶⁴⁵ Benjamin, W. (1991). Vorträge und Reden. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 633–702., S. 698.

sondern ein nicht so leicht Erschöpfliches, viele Möglichkeiten in sich Bergendes und Verbergendes ist [...], ist eine lustvolle Erkenntnis“⁶⁴⁶.

Die Lust am *Erkenntnisprozess* erwächst somit nicht nur aus ermächtigender *Erkenntnis*, sondern ebenso aus dem ruhelosen *Prozess*, das heißt aus dem nachhaltigen Widerstand, den der Gegenstand der identifizierenden Erkenntnis leistet. Das „Staunen über die Verhältnisse, in denen sich der Held bewegt“⁶⁴⁷, welches Brecht dem Publikum beibringen wollte⁶⁴⁸ und Benjamin mit dem Zitat dieser Intention für seine eigene Pädagogik reklamiert, lässt sich dementsprechend auch für Bitomskys historische Montage behaupten.

Somit erweisen sich materielles Zitat und historische Montage in den Arbeiten des Filmemachers als Bestandteil einer politischen Pädagogik, die im Sinne von Benjamins dialektischen Bildern die Gegenwart aus der Distanz der vergegenwärtigten Vergangenheit zur Kenntnis bringt. Die lustvolle Erfahrung, welche die mit der historischen Montage verbundenen Erkenntnisprozesse begleitet können, lässt sich als Gefühl der Selbstermächtigung und des Staunens beschreiben.

5 Resümee

Am Anfang dieser Arbeit stand die Frage nach den *diskursiven* und ästhetischen Strategien der Erschließung, Ordnung und Vermittlung von Wissen in Dokumentarfilmen von Hartmut Bitomsky. Es galt die Bedeutung der forcierten Bezugnahme auf historische Artefakte zu ergründen, den Bezugsrahmen der geschichtsphilosophischen Denktradition aufzuzeigen, das breite Spektrum der Wissens-, Erkenntnis- und Erfahrungsformen zu beschreiben, sowie die historisch-politische Pädagogik im Werk des Filmemachers darzustellen. Der resultierende Befund ergibt sich zum größten Teil aus den beispielhaften Analysen einzelner

⁶⁴⁶ Brecht nach Benjamin, W. (1991). Literarische und ästhetische Essays. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 235–598., S. 531.

⁶⁴⁷ Brecht nach Benjamin. *Literarische und ästhetische Essays*, S. 530f.

⁶⁴⁸ Vgl. Brecht nach ebd., S. 531.

Elemente der Arbeiten *Deutschlandbilder*, *Reichsautobahn*, *Der VW-Komplex*, *B-52*, und *Staub*.

Die untersuchten Filme sind angereichert mit kulturellen Erzeugnissen, wie Fotografien, Filmaufnahmen, Bauwerken, Büchern und anderen Schriftstücken, Statuen, Zeichnungen oder Gemälden, technischen Gebrauchsgegenständen wie Autos oder Flugzeugen. Damit demonstrieren sie ein ausgeprägtes Interesse an materieller Kultur, an den Relikten, in denen sich gesellschaftliche Verhältnisse ablagern oder in denen man sie artikuliert und konserviert. Bitomsky wandelt auf den Pfaden von KulturwissenschaftlerInnen und GeschichtsphilosophInnen, wie die in dieser Arbeit hervorgehobenen Vertreter Walter Benjamin, Aby Warburg und Michel Foucault. Ihre Interessensgebiete der Materialität von Geschichte, Gedächtnis oder Konservierung genauso wie ihre Methoden der Montage, Assoziation und *Diskurs*-Analyse teilen die Autoren mit dem Autorenfilmer Bitomsky. Diese heterogene wie umfangreiche Reihe an Merkmalen wurde unter dem Begriff der Archäologie gebündelt. Auch auf gemeinsame Expressivität und Offenheit, Erkenntnis- und Darstellungsformen von archäologischer Kunst und den archäologischen KulturwissenschaftlerInnen wurde hingewiesen und davon ausgehend die archäologische Poetik zwischen expressiver Forschung und forschender Kunst verortet.

Die Antwort auf die Frage wie eine archäologische Filmpraxis aussehen kann, demonstriert Bitomsky eindrücklich in seiner Behandlung von historischen Zeugnissen als *Monumente* statt als Dokumente. Im Sinne der Foucault'schen Vorgehensweise nimmt er in *Deutschlandbilder* – gemeinsam mit Mühlenbrock – eine immanente Beschreibung der NS-Kulturfilme vor. Gemeint ist damit eine Beschreibung der Konstruktionsregeln, Ausschlussmechanismen und inneren Widersprüche der indoktrinierenden *Bilddiskurse* wie sie sich im massenindustriellen NS-Kulturfilm-*Dispositiv* einstellen. So wird etwa das Motiv der „Paraden“⁶⁴⁹ als *überdiskursives* Muster von „Gleichförmigkeit und Wiederholungszwang“⁶⁵⁰ in der Montage vorgeführt und durch den Kommentar benannt. Vom Kulturfilm eingebnete Widersprüche zwischen propagierten Idealen wie Fortschritt und Rückbesinnung, Sparsamkeit und Konsumideal, Arbeit und Müßiggang gelangen erst in der extensiven Zusammenschau der bis dahin gut

⁶⁴⁹ *Deutschlandbilder*. (33':25"-33':35").

⁶⁵⁰ *Deutschlandbilder*. (33':20"-33':30").

in Archiven verwahrten Filme zur Sichtbarkeit. Mit der rastlosen Neuordnung der Materialien im Verhältnis zueinander sowie zu ihrer außerfilmischen Realität rücken immer wieder neue Erkenntniswerte ins Blickfeld. Auf diese Weise hebt sich ein Film wie *Deutschlandbilder* von all jenen Werken der dokumentarfilmischen NS-Geschichtsaufarbeitung ab, die den immergleichen Archivbilderkanon lediglich als Dokumente aufnehmen um ihren historischen Diskurs zu illustrieren oder zu authentifizieren. Der archäologische Film macht das Artefakt darüber hinaus zum *Monument*, indem er sich für die Materialität des Bildmaterials interessiert, mit anderen Worten, indem er den Konstruktionscharakter audiovisueller Geschichtsschreibung zur Erscheinung bringt.

In ähnlicher Weise wurde in Bezug auf die archäologische Praxis in *Reichsautobahn* argumentiert, die den Prozess der *diskursiven* und *extra-diskursiven* Entstehung und Transformation des historischen Straßennetzes nachvollzieht. Wohlgermerkt lag der Akzent hier auf der Beziehung des archäologischen zum historischen *Diskurs*, den der Film ebenfalls transportiert. Neben der archäologischen Verhandlung von Artefakten wie Filmausschnitten und Fotos, aber ebenso Gemälden, Literatur, Karten, Arbeiterliedern oder Brückenruinen der Autobahn werden diese auch als Dokumente in den Film aufgenommen – zur Veranschaulichung abstrakter historischer Fakten oder um als propagandistische Wirklichkeitsverzerrung widerlegt zu werden. Dennoch wird der Bezug der propagandistischen Artefakte zur Realität des Bauwerks Reichsautobahn meist nicht gemäß einer Logik der Repräsentation oder Manipulation aufgelöst. Die Bedeutung der kulturindustriellen Produkte rund um die Autobahn für die nationale Identitätsstiftung, die Bedürfnisproduktion, oder die Mitwirkung am so genannten „Autobahngefühl“ wird nicht einfach als der nicht-*diskursiven* Realität vorgängig oder nachfolgend aufgefasst, sondern zu einem weitaus komplexeren Dasein mit dem physischen Bauwerk Autobahn verwoben.

Das Ansetzen bei der Materialität der Artefakte, die den historischen *Diskurs* eines Gegenstands wie der Reichsautobahn formt, bekundet eine offensichtliche Affinität zu materialistischem Denken. In diesem Zusammenhang wurden insbesondere die Bezüge auf den historischen, respektive dialektischen Materialismus Marx' und seiner Nachfolger hervorgehoben. Die Kategorie der Arbeit und ihrer Bedingungen

ist in jedem der besprochenen Filme und darüber hinaus beinahe im gesamten Œuvre des Filmemachers präsent: Eine der Maximen von *Staub* lautet „Staub zu entfernen ist eine Arbeit und ein Geschäft“⁶⁵¹; in *B-52* ist der Bomber ein Arbeitsplatz für Soldat wie für Ingenieur; *Deutschlandbilder* vermittelt die widersprüchlichen Ideale des Arbeiters zwischen Tradition und industrialisierter Moderne; *Reichsautobahn* zeichnet unter anderem die schwierigen Bedingungen der Autobahnarbeit nach; und auch *Der VW-Komplex*, welcher eingehend unter diesem Gesichtspunkt behandelt wurde, widmet sich auf weiten Strecken der Geschichte des ArbeiterInnenlebens im Wolfsburger VW-Werks.

Die darin nachgewiesenen Auswirkungen der Lohnarbeit, wie die Entfremdung durch Arbeitsteilung, die Automatisierung der Produktion, bei der der Mensch zum „Anhängsel“⁶⁵² der Maschinen degradiert wird, sowie die zum Teil noch fordistischen Arbeitsroutinen – spezialisiert und repetitiv – sind schon im marxistischen Denken zu finden. Selbiges gilt für Bitomskys dialektische Sicht auf ökonomische Gegensätze, zu denen Nachfrage und Angebot, Mobilitätsgewinn und Mobilitätsdruck, oder Arbeit und Erholung gehören. Letztlich schließt die Analyse aber immer auch Kategorien wie *Diskurs*, Wissen, Medien und Technologie mit ein, die den Marx'schen Materialismus ergänzen oder ersetzen, um die Tiefenstrukturen von Machtgefügen im Spätkapitalismus erfassen zu können.

Um die *diskursive* und ästhetische Beschaffenheit von Geschichte und Kultur vermitteln zu können, muss Bitomsky seinerseits mediale Artefakte – in Gestalt von Dokumentarfilmen – mit entsprechenden Wissensarchitekturen erschaffen. Von besonderer Bedeutung in diesem Zusammenhang sind die darin besuchten Orte des Wissens, zu denen vor allem Museen und Archive gehören. Sie sind nicht nur Quelle der Artefakte und Kenntnisse seiner Filme, sondern bleiben als Bezugsrahmen der Artefakte enthalten oder werden selbst Teil der archäologischen Untersuchung. Einerseits integrieren die Filme die Museen wie Medien in den eigenen *Diskurs* – das Museum erscheint dann als selbstermächtigende *Heterotopie*. Andererseits zeigen sie meist auch die museale Deutungshoheit über die beherbergten Artefakte auf und beleuchten die Funktion der Museen als disziplinierende *Dispositive* im Namen der Erinnerungskultur – Derridas Politik und Medialität des Archivs bildet hier das Referenzkonzept.

⁶⁵¹ *Staub* (02':20"-03':00").

⁶⁵² Marx. *Das Kapital*, S. 414.

Angesichts des mit Archiven und Museen geteilten Interessengebiets sowie ähnlichen Inszenierungs- und Vermittlungsstrategien lassen sich auch Bitomskys Dokumentarfilme produktiv über die konzeptuellen Figuren Archiv und Museum denken. Die Filme teilen mit ihnen den Bezug auf kulturhistorische Ereignisse vermittelt durch Relikte materieller Erzeugnisse und dementsprechend auch eine objektbezogene Narration mit Tendenz zu verräumlichender Darstellung. Sie stiften dem VW-Werk oder der Reichsautobahn einen musealen Zeit-Raum, in dem die Beschaffenheit des Ausstellungsobjekts und seiner Zusammenhänge audiovisuell vermittelt werden kann.

Betrachtet man sie unter einem archäologischen Blickwinkel, weisen letztlich auch diese filmischen Museen Ordnungsprinzipien auf. Sie führen unterschiedlichste Artefakte und auseinander weisende *Diskurse* zusammen. Einen Zusammenhang spenden in erster Linie die Objekte selbst: Die B-52 etwa bildet einen Komplex aus Artefakten und den Schnittpunkt für die unterschiedlichsten *Diskurse*, welche von Ökonomie, Arbeit, Politik, Krieg, Konsum bis zu Recycling, Erinnerungskultur oder Kunst reichen. Daneben sind es die Kunst, die in den Filmen auftretenden KünstlerInnenfiguren sowie ihre literarisch-philosophischen Redeweisen – Bitomskys miteingeschlossen –, welche durch das Prinzip der Analogie zwischen den materiellen oder *diskursiven* Elementen vermitteln. Dabei geraten die *Diskurse* durcheinander, Grenzen werden aufgelöst. Der Film *Staub* macht die Vermischung der Wissensordnungen gar zum Thema – verkörpert in den forschenden Künstlerinnen zum Beispiel –, indem er Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen Wissenschaft, Kunst und Philosophie herstellt und das Prinzip von Analogie und Unterscheidung als Basisoperation von Erkenntnis und Wissensproduktion erscheinen lässt.

Abgesehen von der archäologischen Erschließung und Ordnung der Materialien wurde die Dimension der Vermittlung in den vorliegenden Filmen erörtert. Dazu musste erst ein Begriff der Pädagogik eingeführt werden, der nicht wie im Kontext des ‚pädagogischen Films‘ oder des ‚Lehrfilms‘ häufig mit normativem Unterricht für Kinder und festgelegtem Ausgang identifiziert wird. Außerdem sollte dieser neben der intellektuellen auch die ästhetische und affektive Dimension von Bildungs- und Erkenntnisprozessen berücksichtigen. Dem hier im Hinblick auf Bitomskys Vermittlungspraxis vorgeschlagenen offenen Pädagogikkonzept wurde daher das phänomenologische Prinzip der Erfahrung zu Grunde gelegt. Es bezieht

sich auf die bildungstheoretische Auffassung, dass offene Bildungs- und Erkenntnisprozesse durch *Fremderfahrung* oder „Verfremdung vertrauter Erfahrung“⁶⁵³ initiiert werden können, auf die durch die ZuschauerInnen eine „kreative[...] Antwort“⁶⁵⁴ gebildet werden muss. Damit ist eine Auffassung von Bildung gegeben, die weder auf einen rein fremd-, noch einen rein selbstbestimmten Prozess reduziert werden kann.

Ein wiederkehrendes Vermittlungsverfahren im besprochenen Filmkorpus ist die Stilllegung der flüchtigen Bewegtbilder und die Analyse ihrer Einzelmomente. In der Untersuchung von *Deutschlandbilder* wurde beschrieben wie diese in der Montage vergleichende, im Kommentar distanzierende Strategie mit dem epischen Theater das Prinzip eines „Anschauungsunterricht[s] für neues Sehen der Dinge“⁶⁵⁵ teilt. Im Sinne der Brechtschen Verfremdung sollen damit Inszenierungslogik, Gestaltungsmuster und innere Widersprüche des NS-Kulturfilm-*Dispositivs* sichtbar und handhabbar gemacht werden. Daneben halten einige Gestaltungselemente den Bildtext offen und sorgen für Irritation: die unkommentierte Vermittlung weiter Strecken roher Filmausschnitte, die essayistische Gebrochenheit des auktorialen *Diskurses*, das Auseinanderdriften von Bild und Kommentar, sowie die verräumlichende Collage aus disparaten Elementen. Diese Momente künstlerischer Bearbeitung können *Fremderfahrungen* auslösen und Bildungsprozesse ohne vorhersehbaren Ausgang herausfordern. Die Verunsicherung erstarrter Erfahrungskategorien und Deutungsmuster durch Kunst entspricht auch Bitomskys Vorstellung ihres Erkenntniswertes: „Es muss schwer gemacht werden, die Welt zu begreifen, das Leben zu verstehen, zu erfassen, warum Menschen handeln.“⁶⁵⁶

Dabei befeuert die künstlerische Gestaltung neben kognitiven Einsichten insbesondere die Affekte. Die Technik des beharrlichen Durchsehens und Neuordnens von Standbildern wie Fotos wurde als lustvolles „Zurückhalten in Aktion“⁶⁵⁷ beschrieben, das „den Sinn zurückhält und den Schautrieb fixiert“⁶⁵⁸. Genauso ist die Metapher sowohl kognitives Erkenntniswerkzeug, als auch

⁶⁵³ Deleuze nach Walberg. *Film-Bildung*., S. 178.

⁶⁵⁴ Walberg. *Film-Bildung*., S. 133.

⁶⁵⁵ Brecht nach Günther. *Verfremdung*., S. 142.

⁶⁵⁶ Bitomsky in Essler, M. & Eue, R. (2007). »Kunst ist dazu da, Erkenntnisse zu erschweren«. Gespräch mit Hartmut Bitomsky. *Recherche. Film und Fernsehen*, Nr. 2/2007, S. 8–15., S. 12f.

⁶⁵⁷ Daney. *Der Terrorisierte*., S. 91.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 91.

Lustobjekt. Abwechselnd mit den bei Bitomsky gerne beanspruchten Allegorien und Wortspielen affiziert sie die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen. Die aus den rhetorischen Wendungen resultierenden Brüche und Überschreitungen im Spiel der Bedeutungen sind das treibende Moment der „Lust am Text“⁶⁵⁹. Auch die unzähligen dialektischen Figuren bieten neben einer komplexitäts-wahrenden Methodik der intellektuellen Anschauung gewisse affektiv-ästhetische Qualitäten. Die vermeintliche Widersinnigkeit dialektischer Gegensätze oder Widersprüche erzeugt Spannungen, die nach Auflösung streben. Als Antriebskraft der auf die Lösung ausgerichteten Denkanstrengungen ist vor allem die Gemütsregung des Staunens zu nennen. Es wurde argumentiert, dass neben der damit einhergehenden Steigerung der Merkfähigkeit bei den ZuschauerInnen, das pädagogische Moment bereits im Effekt des Staunens selbst liegt. Denn Staunen lässt sich auch als „emotionelles Korrelat des Wissenwollens“⁶⁶⁰ umschreiben.

Zuletzt ging es darum, die besondere Rolle der Artefakte im Verhältnis zu den basalen Techniken Zitat und Montage in Bitomskys archäologischer Pädagogik darzulegen. Dabei wurde das eigentümliche Zusammentreffen von historisch-politischer Form und ästhetischer Sensibilität für die Relikte der Geschichte mit Blick auf ähnliche Methoden bei Benjamin und Gleichgesinnten nachvollzogen. Das Artefakt fungiert in den Filmen als Schwelle zur Vergangenheit, die dennoch nicht eingeholt werden kann. Wie Benjamin zitiert Bitomsky die Ruinen und Lumpen der Geschichte. Der Filmkommentar weist auf die abwesende Vergangenheit im Artefakt hin oder führt dessen Materialität, Fragmentarik und Konstruiertheit vor Augen. Das Resultat ist ein Negativbild der Geschichte, welches das überlieferte Bruchstück sowie die abstrakte Geschichtsschreibung nicht mit der singulären Vergangenheit, auf die sie verweisen, zur Deckung kommen lässt. Darüber hinaus verbindet den Autorenfilmer mit Benjamin ein Modus der Anschauung, den man als physiognomisches Lesen in den Dingen umschreiben kann. Lesen ist hierbei nicht als Übersetzung vordefinierter Zeichen in Bedeutung gemeint, sondern beinah im Sinne der deutlich weiter gefassten Definition Hoffmannsthal's: „Wahrnehmung ist Lesen“⁶⁶¹. Einerseits liest Bitomsky mit seinen ZuschauerInnen an den Artefakten die Spuren der Lebensbedingungen und des kollektiven

⁶⁵⁹ Barthes. *Die Lust am Text*.

⁶⁶⁰ Brinek. *Ich will es wissen.*, S. 24.

⁶⁶¹ Hoffmannsthal nach Benjamin nach Opitz, M. (2011). Ähnlichkeit. In M. Opitz & E. Wizisla. (Hg.), *Benjamins Begriffe. 1. Band*. (S. 15–49). Frankfurt am Main: Suhrkamp., S. 17.

Imaginären vergangener Zeiten ab. Zum Anderen übersetzt er die mimetisch-leibhafte Sprache der Dinge in Erfahrungsbilder, welche es vermögen die ZuschauerInnen zu affizieren und die allzu vertraute Welt wieder fremd zu machen. Außer dem ‚Ästhetisch-Unbewussten‘ verlebendigen die Filme im sonst unbelebt erscheinenden Objekt die materialisierte Geschichte. Das physiognomische Lesen der Artefakte schwankt dementsprechend zwischen symbolischem und mimetischem Modus, Erfahrung und Erkenntnis, Vergegenwärtigung und Entzug.

Eine weitere Möglichkeit Bruchstücke der Geschichte zum Sprechen zu bringen ist ihre Vermittlung untereinander in der Montage, welche vor allem als Instrument des historischen Tiefensehens hervorgehoben wurde. Deren politisches Moment gemäß Benjamin, liegt in der Herstellung subversiver Konstellationen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, wie etwa der Ähnlichkeit des Glücksversprechens des VW-Wagens der NS-Zeit und jenes der Gegenwart. Auf diese Weise wird der Geschichtsschreibung Entwicklung ausgetrieben – wie es Fortschrittsdenken und große Narrative sind.

Den unzähligen Zitaten aus der Dingwelt, sowie deren Montage kommen in Bitomskys Filmen folglich auch pädagogische Qualitäten zu. Das Erfahrbarmachen von Ähnlichkeiten quer zur ‚Geschichtsentwicklung‘ unter Beachtung des Nicht-Identischen entspricht den Prinzipien historisch-politischen Lernens und befördert Erlebnisse von Selbstermächtigung. Die Formen der Vergegenwärtigung von Geschichte sowie der Verlebendigung sozialer Beziehungen in der phänomenologischen Gestalt der Artefakte ermöglichen Erfahrungen, die die Sinne affizieren und zum Denken bewegen. Damit ist auch das archäologische Pathos der Pädagogik benannt, das die Lust am Entdecken des Fremden und an den damit verbundenen Überraschungen zu wecken vermag.

6 Quellenverzeichnis

6.1 Literatur

- Abelshausen, W. (2011). *Deutsche Wirtschaftsgeschichte seit 1945*. München: C.H. Beck.
- Andersson, D. T. (2011). Destruktion/Konstruktion. In M. Opitz & E. Wizisla. (Hg.), *Benjamins Begriffe. 1. Band*. (S. 147–185). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Andriopoulos, S. (2002). *1929: Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Anz, T. (1998). *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München: C. H. Beck.
- Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck.
- Balázs, B. (2001). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, R. (2010). *Die Lust am Text*. Berlin: Suhrkamp.
- Baudrillard, J. (1986). Jenseits von Wahr und Falsch oder die Hinterlist des Bildes. In H.M. Bachmayer (Hg.), *Bildwelten – Denkbilder* (S. 265–268). München: Boer.
- Behrens, R. (2002). Dialektik im Stillstand. Ein materialistischer Orientierungsversuch mit Walter Benjamin in der gegenwärtigen Krise. In W. Friedrichs & O. Sanders (Hg.), *Bildung, Transformation. Kulturelle und gesellschaftliche Umbrüche aus bildungstheoretischer Perspektive*, (S. 59–72). Bielefeld: transcript.
- Benjamin, W. (1991). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Abhandlungen*, Hg. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 431–508.
- Benjamin, W. (1991). Goethes Wahlverwandtschaften. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 1: *Abhandlungen*, Hg. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 123–202.
- Benjamin, W. (1991). Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 89–234.
- Benjamin, W. (1991). Literarische und ästhetische Essays. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 235–598.
- Benjamin, W. (1991). Vorträge und Reden. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 633–702.
- Benjamin, W. (1991). Aufzeichnungen und Materialien. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 79–990.
- Benjamin, W. (1991). Erste Notizen: Pariser Passagen I. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 991–1040.
- Benjamin, W. (1991). Frühe Entwürfe. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 1041–1066.
- Benjamin, W. (1991). Exposéés. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, Hg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 45–78.

- Benjamin, W. (2007). Über den Begriff der Geschichte. In A. Honold (Hg.), *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa* (S. 129–140). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bitomsky, H. (2003). B-52 Arbeitsjournal. In I. Schaarschmidt (Hg.), *Hartmut Bitomsky. Kinowahrheit*. (S. 232–278). Berlin: Vorwerk 8.
- Bitomsky, H. (2003). Der Sturz der Fabel, der Mythos des Autors. In I. Schaarschmidt (Hg.), *Hartmut Bitomsky. Kinowahrheit* (S. 106–118). Berlin: Vorwerk 8.
- Bitomsky, H. (2003). Finden, Zeigen, Halten. Notizen nach den Filmen von Peter Nestler. In I. Schaarschmidt (Hg.), *Hartmut Bitomsky. Kinowahrheit*. (S. 134–147). Berlin: Vorwerk 8.
- Blümlinger, C. (2001). Dispositivwechsel. Ich glaubte, Gefangene zu sehen. *Nach dem Film*, 2001, Nr. 3. Zugriff am 19. 12. 2014. unter <http://www.nachdemfilm.de/content/dispositivwechsel>.
- Brandstätter, U. (2008). Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper. Köln: Böhlau Verlag.
- Brecht, B. (1935–1941). Neue Technik der Schauspielkunst. In *Gesammelte Werke* Bd. 15: *Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 339 –388.
- Breuninger, R. (1997). Vorwort. In R. Breuninger (Hg.). Philosophie der Subjektivität und Subjekt der Philosophie. Festschrift für Klaus Giel zum 70. Geburtstag (S. 7–10). Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Brinek, G. (1998). Ich will es wissen!. Staunen als Begehren der Erkenntnis. In R. A. Perner & E. Preschner (Hg.), *Ich will wissen. Lust & Lernen* (S. 13–30). Wien: Löcker Verlag.
- Brosius, B. (2007). Strukturen der Geschichte. Eine Einführung in den historischen Materialismus. Köln: Neuer ISP Verlag.
- Brüggemann, H. & Oesterle, G. (2009). Einleitung. In H. Brüggemann & G. Oesterle (Hg.), *Walter Benjamin und die romantische Moderne* (S. 9–38). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Buck-Morss, S. (1989). The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge: MIT-Press.
- Cowie, E. (2011). *Recording Reality. Desiring the Real*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Daisuke, A. (2001, 8. Oktober). Interview with Hartmut Bitomsky. *New Century new Cinema*. Zugriff am 21.04.2014. unter <http://www.ncncine.com/interviewbitom.html>.
- Daney, S. (2000). Der Therrorisierte. Godard'sche Pädagogik. In C. Blümlinger (Hg.), *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (S. 85–93). Berlin: Vorwerk 8.
- Degele, N. (2002) *Einführung in die Techniksoziologie*. München: Wilhelm Fink.
- De Jong, W. (2008). Developing and Producing a Feature Documentary. The Case of Deep Water. In W. de Jong, in T. Austin & W. de Jong (Hg.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. (S. 135 –151). Maidenhead: Open University Press.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2000). *Was ist Philosophie?*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Deleuze, G. (1999). *Kino. 2. Das Zeit-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, J. (1997). Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Donhauser, G. (2001). Kunst – Erkenntnis – Deutung. Eine philosophische Annäherung. Wien: WUV Universitätsverlag.

- Drewer, P. (2003). Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens. Zur Rolle der Analogie bei der Gewinnung und Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse. Tübingen: G.N. Verlag.
- Ebeling, K. (2004). Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien. In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. (S. 9–32). Frankfurt am Main: Fischer.
- Ebeling, K. (2004). Pompeji revisited, 1924. Führungen durch Walter Benjamins Archäologie der Moderne. In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. (S. 159–184). Frankfurt am Main: Fischer.
- Ebeling, K. (2012). Wunderkammer Archiv. Theorie, Ästhetik und Ethik eines Aktenschranks. In E. Murlastits & G. Reisinger (Hg.), *museum multimedial. Audiovisionäre Traditionen in aktuellen Kontexten*. (S. 21–32). Wien: Lit.
- Elsaesser, T. (1994). Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. München: Heyne.
- Essler, M. & Eue, R. (2007). »Kunst ist dazu da, Erkenntnisse zu erschweren«. Gespräch mit Hartmut Bitomsky. *Recherche. Film und Fernsehen*, Nr. 2/2007, S. 8–15., S. 12f.
- Faber, R., Neumann, B. (1999). Vorwort. In R. Faber & B. Neumann (Hg.), *Literarische Philosophie, philosophische Literatur* (S. 7–20). Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Foucault, M. (1981). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M. (2012). Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1998). *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Foucault, M. (2000). *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Foucault, M. (2004). Michel Foucault erklärt sein jüngstes Buch. (Archäologie des Wissens) (1969) In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. (S. 50–62). Frankfurt am Main: Fischer.
- Frieß, J. (2009). Filme aus Filmen, Filme über Filme. Zur Rhetorik historischen Bildmaterials in Filmen über die Shoah und den Faschismus. In W. Beilenhoff, & S. Hänsgen (Hg.) *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm* (S. 300–309). Berlin: Vorwerk 8.
- Fürnkäs, J. (2011). Aura. In O. Michael (Hg.), *Benjamins Begriffe. Erster Band* (S.95–146). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fyfe, G. (2006). Sociology and the Social Aspects of the Museum. In S. MacDonald. (Hg.), *A Companion to Museum Studies*. (S. 33–49). Malden: Blackwell.
- Ginsburg, R. (2004). *The aesthetics of ruins*. Amsterdam: Rodopi.
- Grütter, H.T. (1992). Geschichte sehen lernen. Zur Präsentation und Rezeption historischer Ausstellungen. In M. Erber-Groiß. (Hg.), *Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*. (S. 178 – 188). Wien: WUV, Univ.-Verlag.
- Goergen, J. P. (2006). Der giftige Apfel. Kulturfilm im Nationalsozialismus. In R. Reichert (Hg.), *Kulturfilm im ‚Dritten Reich‘*. (S. 29–46). Wien: SYNEMA.
- Gombrich, E. H. (2006). *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts.

- Günther, H. (2001). Verfremdung: Brecht und Šklovskij. In S. K. Frank & E. Greber & S. Schahadat & I. Smirnov (Hg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann* (S.137–145). München: Otto Sagner.
- Hegarty, P. (2004). *Jean Baudrillard. Life Theory*. London: Continuum.
- Hillach, A. (2011). Dialektisches Bild. In M. Opitz & E. Wizisla. (Hg.), *Benjamins Begriffe. 1. Band*. (S. 186–229). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hodder, I. (2012). *Entangled – An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Hofkirchner, W., Raffl, C. (2006). Transdisziplinarität. Dialektik und Systemtheorie 2. In R. Zimmermann (Hg.), *Naturalianz, Von der Physik zur Politik in der Philosophie Ernst Blochs* (S. 321–342). Hamburg: Kovac.
- Hohenberger, E. (1998). Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In E. Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (S. 8–34). Berlin: Vorwerk 8.
- Hohenberger, E. & Keilbach, J. (2003). Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. In E. Hohenberger & J. Keilbach (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte* (S. 8–23). Berlin: Vorwerk 8.
- Holländer, H. (1982). Ars Inveniendi et Investigandi. Zur surrealistischen Methode. In P. Bürger (Hg.), *Surrealismus* (S. 244–312). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Horstmann, A. (2010). Film als Archivmedium und Medium des Archivs. In A. Horstmann (Hg.), *Archiv – Macht – Wissen. Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeiten in Archiven* (S.191-205). Frankfurt am Main: Campus.
- Huhtamo, E., & Parikka, J. (2011). *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley: University of California.
- Kant, I. (2004). Von einer philosophirenden Geschichte der Philosophie (1793). In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. (S. 33–35). Frankfurt am Main: Fischer.
- Keller, C. (2004). Archives as Objects as Monuments. In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. (S. 63–78). Frankfurt am Main: Fischer.
- Keller, R. (2011). *Diskursforschung: Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Koch, G. (1988). *Lernen mit Bert Brecht. Bertold Brechts politisch-kulturelle Pädagogik*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag.
- Köller, W. (2004). Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache. Berlin: Walter de Gruyter.
- Kramer, S. (2003). *Walter Benjamin. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Krauss, W. (2011). Bruno Latour. Making things public. In S. Moebius & D. Quadflieg (Hg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart* (S. 595–612). Wiesbaden: VS-Verlag.
- Lange, D. (2004). *Historisch-politische Didaktik. Zur Begründung historisch-politischen Lernens*. Schwalbach: Wochenschau Verlag.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: University Press., S. 29
- Latour, B. (2006). Technik ist stabilisierte Gesellschaft. In A. Bellinger & D. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie* (S. 369–398). Bielefeld: Transcript Verlag.

- Lavagno, C. (2003). *Rekonstruktion der Moderne: eine Studie zu Habermas und Foucault*. Münster: Lit-Verlag.
- Lindner, B. (2011). Allegorie. In M. Opitz & E. Wizisla. (Hg.), *Benjamins Begriffe. 1. Band*. (S. 50–95). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lord, B. (2006). Foucault's museum. Difference, Representation, and Genealogy. *Museum and Society* 4, März 2006, S. 1–14.
- Lyotard, J.F. (1986). *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien: Passagen.
- Maasen, S. & Mayerhauser, T. & Renggli, C. (2006). Bild-Diskurs-Analyse. In S. Maasen & T. Mayerhauser & C. Renggli. (Hg.), *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*. (S. 7–26). Weilerswist: Velbrück Wiss.
- Magnani, L. & Nersessian, N.J. & Thagard, P. (Hg.) (1999). *Model-based reasoning in scientific discovery*. New York: Plenum Publishers.
- Márkus, G. (1980). Die Welt menschlicher Objekte. Zum Problem der Konstitution im Marxismus. In A. Honneth & J. Urs. (Hg.), *Arbeit, Handlung, Normativität. Theorien des Historischen Materialismus* (S. 12–136). Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Martinz-Turek, C. (2009). Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum. In C. Martinz-Turek & M. Sommer-Sieghart. (Hg.), *Storyline. Narrationen im Museum*. (S. 15–29) Wien: Turia + Kant.
- Marx, K. (1876). *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*. Buch I, Der Produktionsprozess des Kapitals. Hamburg: Meissner. Zugriff am 2.5.2014 unter http://www.deutschestextarchiv.de/marx_kapital01_1867.
- Marx, K., & Engels, F. (1969). Die deutsche Ideologie. Bd. 3. In *Karl Marx – Friedrich Engels – Werke*. (S. 5–530). Berlin: Dietzverlag.
- Meister, C. (2004). Documents. Zur archäologischen Aktivität des Surrealismus. In K. Ebeling & S. Altekamp (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten* (S. 283–305). Frankfurt am Main: Fischer.
- Mersch, D. (1999). Die Macht der Bildlichkeit. Zur Revision des Aura-Begriffs. In J. Mittelstraß (Hg.), *Die Zukunft des Wissens. Workshop-Beiträge/ 18. Deutscher Kongreß für Philosophie, Konstanz 1999* (S. 1322-1329). Konstanz: UVK.
- Mersch, D. (2014). Platztausch: Kunst – Wissenschaft – Philosophie. J. Giannini & K. Bleier & M. Gerzabek & A. Huber (Hg.), (2014). *auf/be/zu/ein/schreiben. Praktiken des Wissens und der Kunst* (S. 19–36). Wien: Mille Tre Verlag.
- Mills, S. (2007). *Der Diskurs*. Tübingen: A. Francke.
- Müller, S. (2008). Reflexionen über Dialektik. Argumente für eine Neubelebung der Diskussion. *Utopie kreativ*. H. 212. Zugriff am 12. 12. 2014 unter http://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Utopie_kreativ/212/212Mueller.pdf.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Olssen, M. (1999). *Michel Foucault. Materialism and Education*. Westport: Bergin & Garvey.
- Opitz, M. (2011). Ähnlichkeit. In M. Opitz & E. Wizisla. (Hg.), *Benjamins Begriffe. 1. Band*. (S. 15–49). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Palmier, J.M. (2009). Walter Benjamin. Engel, Lumpensammler und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin. Frankfurt am Main. Suhrkamp.
- Parikka, J. (2012). *What is media archaeology?*. Cambridge: Polity Press.
- Petrešin-Bachelez, N. (2010). Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive. *e-flux journal*, Nr. 13, S. 1–8.

- Pernkopf, . (2013). »Die Natur ist eine Fabel«. Narrative und Naturwissenschaften. In A. Strohmaier (Hg.), *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaft*. (S. 223–342). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Pirschtat, J. (1992). Die Wirklichkeit der Bilder. In J. Pirschtat (Hg.), *Die Wirklichkeit der Bilder. Der Filmemacher Hartmut Bitomsky* (S. 5–8). Essen: edition filmwerkstatt.
- Pomian, K. (1998). Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin: Wagenbach.
- Rascaroli, L. (2008). The Essay Film. Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework*, 2008 Nr. 2, (S. 24–47).
- Renov, M. (1993). Toward a Poetics of Documentary. In M. Renov (Hg.), *Theorizing Documentary*. (S. 12–36). New York: Routledge.
- Reichert, R. (2006). Kulturfilm im ‚Dritten Reich‘. Ein Vorwort. In. R. Reichert (Hg.), *Kulturfilm im ‚Dritten Reich‘*. (S. 7–14). Wien: SYNEMA.
- Reichert, R. (2007). Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Reitz, T. (2011). Utopie, Spiel, Menschenmaschine. Charles Fourier und die Avantgarden. *Kunst, Spektakel und Revolution*. 2011. Zugriff am 06.12.2014 unter <http://spektakel.blogspot.de/broschur/broschur-2/tilman-reitz-utopie-spiel-menschenmaschine/>.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rosenberg, K. (1992). Der Dokumentarist als Wild-West-Held. In J. Pirschtat (Hg.), *Die Wirklichkeit der Bilder. Der Filmemacher Hartmut Bitomsky*. (S. 12–15). Essen: edition filmwerkstatt.
- Rösch, P. (2010). *Aby Warburg*. Paderborn: Willhelm Fink.
- Rößler, D. (2004). Foucault und die Archäologen. In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. (S. 118–136). Frankfurt am Main: Fischer.
- Ruoff, M. (2007). *Foucault-Lexikon: Entwicklung - Kernbegriffe – Zusammenhänge*. Paderborn: Fink.
- Sahner, H. (2014). In G. Endruweit & G. Trommsdorff & N. Burzan (Hg.), *Materialismus, dialektischer und historischer* (S.285-S.286). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Schäfer, A. & Thomson, C. (2010). Theodor. W. Adorno: Negative Dialektik. In B. Jörissen & J. Zirfas (Hg.), *Schlüsselwerke der Identitätsforschung* (S. 141–159). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schmidt-Gleim, M. (2012). Die Lesbarkeit der Welt als Mimesis. Überlegungen im Kontext des Projektes ‚Atlas von Arkadien‘. In *Anthropological Materialism. From Walter Benjamin, and Beyond*. Letzter Zugriff am 12. 12. 2014 unter <http://anthropologicalmaterialism.hypotheses.org/1695>.
- Schrage, D. (2004). Kultur als Materialität oder Material. Diskurstheorie oder Diskursanalyse?. In Rehberg, K.S. (Hg.) *Soziale Ungleichheit – Kulturelle Unterschiede. Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München*. Frankfurt am Main: Campus.
- Schultz, S. (2012, 1. Juli). Nacht und Nebel. *critic.de*. Zugriff am 27. 12. 2014 unter <http://www.critic.de/film/nacht-und-nebel-4215/>.
- Schweibenz, W. (2012). Das Museumsobjekt im Zeitalter seiner digitalen Repräsentierbarkeit (S. 47–70). In E. Murlastits, G. Reisinger (Hg.). *museum multimedial. Audiovisionäre Traditionen in aktuellen Kontexten*. Wien: Lit.

- Schweppenhäuser, H. (1992). Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminischen Denkens. Lüneburg: zu Klampen.
- Shanks, M. (1992). *Experiencing the past. On the character of archaeology*. London: Routledge.
- Shanks, M. (2012). *The archaeological Imagination*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Steyerl, H. (2008). Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: Turia & Kant.
- Stichweh, R. (1979). Differenzierung der Wissenschaft. *Zeitschrift für Soziologie*. Jg. 8, Heft 1, S. 82–101. Stuttgart: F. Enke Verlag.
- Tiedemann, R. (1991). Einleitung des Herausgebers. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, Hg. Tiedemann, R.. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 9–44.
- Tiedemann. (1991). Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte. In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, Hg. Tiedemann, R.. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 1081–1205.
- Thiemeyer, T. (2013). Simultane Narration – Erzählen im Museum. In A. Strohmaier (Hg.), *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaft*. (S. 479–488). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Voigts, M. Zitat. In M. Opitz & E. Wizisla. (Hg.), *Benjamins Begriffe. II. Band*. (S. 826–850). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Walberg, H. (2011). Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Waldenfels, B. (2010). *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp.
- Wahlberg, M. (2008). *Documentary Time. Film and Phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Weigel, S. (1997). Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Frankfurt am Main: Fischer.
- Weigel, S. (1996). *Body- and Image-Space. Re-reading Walter Benjamin*. London: Routledge.
- Weigel, S. (2004). Zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne. S. (2004). In S. Altekamp, & K. Ebeling (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. (S. 185–210). Frankfurt am Main: Fischer.
- Wenzel, E. (2000). Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren. Stuttgart: J.B. Metzler.
- White, H. (1973). Foucault Decoded. Notes From the Underground. *History and Theory*, Vol. 12, Nr. 1, S. 23-54. Zugriff am 07.06.2013 aus Jstor unter <http://www.jstor.org/stable/2504692>.
- Wallat, H. (2009). Das Bewusstsein der Krise. Marx, Nietzsche und die Emanzipation des Nichtidentischen in der politischen Theorie. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Whittock, T. (1990). *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Witzgall, S. (2003). Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften. Nürnberg: Verlag für modern. Kunst.
- Woodward, I. (2007). *Understanding Material Culture*. Los Angeles: Sage Publications.
- Zielinski, S. (2002). Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens. Reinbeck bei Hamburg. Rowohlt.

Zima, P. (2001). *Moderne/Postmoderne*. Tübingen: A. Francke Verlag.

Zahn, M. (2012). *Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse*. Bielefeld: transcript.

6.2 Filme

Bitomsky, H. (Buch, Regie), (1999) *B-52*. [Film]. Hamburg, Berlin, Los Angeles: Co*Film & Big Sky Film.

Bitomsky, H. (Buch/Regie). (1976). *Der Schauplatz des Krieges. Das Kino von John Ford*. [Film]. Köln: WDR.

Bitomsky, H. (Buch/Regie/Schnitt). (1989). *Der VW-Komplex*. [Film]. Berlin: Big Sky Film, Hamburg: FAS-Film, Cofilm: Berlin, WDR: Köln, Paris: LaSept.

Bitomsky, H. (Buch, Regie, Schnitt)/ Mühlenbrock, H. (Regie, Schnitt). (1983). *Deutschlandbilder*. [Film]. Berlin: Big Sky Film, Köln: WDR, Köln: Transtel.

Bitomsky, H. (Buch/Regie). (1976). *Highway 40 West. Reise in Amerika*. [Film]. Berlin: Big Sky Film, Hamburg: Polytel International, Köln: WDR.

Bitomsky, H. (Buch/Regie). (1976). Humphrey Jennings. Bericht über einen englischen Filmemacher. [Film]. Köln: WDR.

Bitomsky, H. (Buch/Regie). (1974). Kino/Kritik. Über die Wörter, den Sinn und das Geld von Filmen. [Film]. Köln: WDR.

Bitomsky, H. (Buch/Regie/Schnitt). *Reichsautobahn*. [Film] Berlin: Big Sky Film, Köln: WDR.

Bitomsky, H. (Regie). (2007). *Staub*. [Film]. Leipzig: ma.ja.de., Zürich: Dschoint Ventschr, Köln: WDR.

7 Anhang

7.1 Abstract

Das Ziel dieser Arbeit ist die Beschreibung der ästhetischen und diskursiven Strategien der Erschließung, Ordnung und Vermittlung von Wissen in den Dokumentarfilmen von Hartmut Bitomsky. Die Ausgangsthese lautet, dass die vielfältige Bezugnahme auf historische Artefakte in den Arbeiten des Autorenfilmers mit einer besonderen Form von Geschichtsauffassung und -darstellung einhergeht, welche in Folge im Konzept einer archäologischen Pädagogik zusammengefasst wird.

Als Bezugsrahmen für Bitomskys Filmschaffen wird in einem ersten Schritt das historisch weitläufige Feld archäologischer Praxis abgesteckt, welches unterschiedliche Denktraditionen von KulturforscherInnen und GeschichtsphilosophInnen wie insbesondere Michel Foucault, Walter Benjamin und Aby Warburg vereint. Ihr kleinster gemeinsamer Nenner, das Forschungsinteresse an Materialität von Geschichte, Gedächtnis und Konservierung, sowie die Bevorzugung von Methoden der Montage, Assoziation und Diskursanalyse lässt sich auch in Bitomskys filmischem Werk nachzeichnen. Der darauffolgende Abschnitt organisiert sich rund um fünf zentrale Arbeiten daraus – *Deutschlandbilder*, *Reichsautobahn*, *Der VW-Komplex*, *B-52* und *Staub*.

Es wird dargelegt wie die Form der Filme die darin zusammengetragenen historischen Dokumente wie etwa Fotografien, Filmaufnahmen oder Bücher im Sinne Foucault'scher Monumente behandelt. Im Gegensatz zu jenen Dokumentarfilmen, die damit rein historische Fakten illustrieren, authentifizieren oder Wahrheit von Trugbild unterscheiden wollen, nehmen die untersuchten Arbeiten die Kulturartefakte als Objekte ernst, die von ihrer Medialität und den sie umgebenden Diskursen und Praktiken nicht zu trennen sind. Es wird die große Bandbreite an materialistischen Kategorien der Filme herausgearbeitet, innerhalb derer Machtzusammenhänge gedacht werden – von der Marx'schen Dialektik der Produktionsverhältnisse bis zu den spätkapitalistischen Verzweigungen in Diskurs, Wissen und Technologie. Bitomskys Filme untersuchen Artefakte immer in ihrem – oft musealen – Deutungszusammenhang und bilden dabei selbst museale Inszenierungs- und Wissensformen aus.

Der letzte Abschnitt argumentiert ausgehend von phänomenologischen Theorien wie Bitomskys Filmform durch Verfremdungseffekte und Fremderfahrung Lernprozesse anregen kann, genauso wie der ästhetische Reiz der darin verbreiteten Gestaltung mit Dialektik und Allegorie es vermag Lust am Lernen zu generieren. Das Bild der aus den Filmen ableitbaren Pädagogik wird abschließend durch Parallelen zu Benjamins physiognomischem Lesen im materiellen Zeugnis und seiner historisch-politischen Montagetechnik vervollständigt.

7.2 Curriculum Vitae

Martin Krammer

Geboren am 09.01.1988 in Wien.

Ausbildung

03/2009 – bis dato

Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Universität Wien);
Diplomarbeitstitel: „Archäologie zwischen Erfahrung und Erkenntnis.
Wissensproduktion in den Dokumentarfilmen von Hartmut Bitomsky“

09/1998 – 06/2006

BR-Gymnasium (Roseggergasse)

Publikationen

[Herausgeber] Greber, L. & Krammer, M. & Matsouka, A. & Stocker, C. (Hg.) (2013). *Tot. Jenseits der Repräsentation*, SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Bd. 6. Wien: Lit Verlag.

[Autor] Greber, L. & Konrad, M. & Krammer, M. (2013). „Wer studiert, ist künstlerunfähig!“. Interview mit Hermes Phettberg. In *Verquer. Relektüren der Abweichung*, SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Bd. 6. (S. 25–32). Wien: Lit Verlag.