



Eva Hohenberger, Judith Keilbach. *Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm und Geschichte.* Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2003. 278 S. ISBN 978-3-930916-63-4.

Reviewed by Kay Hoffmann

Published on H-Soz-u-Kult (February, 2006)

E. Hohenberger u.a. (Hgg.): Die Gegenwart der Vergangenheit

Das Verhältnis von Film und Geschichte sowie die Frage, was Historiker aus Filmen lernen können, ist schon in einigen Publikationen behandelt worden. Erinert sei an *Cinema and History* von Marc Ferro Ferro, Marc, *Cinema and History*, Detroit 1988 (französische Originalausgabe 1977), *Film & Geschichte & Wirklichkeit* von der Geschichtswerkstatt Hannover Geschichtswerkstatt Hannover (Hg.), *Film & Geschichte & Wirklichkeit*, Hamburg 1989, *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino* von Ferro, Marc; Davis, Natalie Zemon; Rosenstone, Robert A.; Rother, Rainer (Hgg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, oder *Der Film in der Geschichte* von Hickethier, Knut; Müller, Eggo; Rother, Rainer (Hgg.), *Der Film in der Geschichte*, Berlin 1997, der die Ergebnisse einer Tagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft enthält. Auch im angloamerikanischen Raum gibt es einige Publikationen zur Geschichte, wie sie Hollywood schreibt. Alle diese Publikationen konzentrieren sich jedoch im Wesentlichen darauf, wie authentisch Spielfilme inszeniert werden und ob sie dem Publikum einen richtigen Eindruck von der Vergangenheit liefern.

Der Reader von Eva Hohenberger und Judith Keilbach konzentriert sich dagegen auf dokumentarische Formate in Film und Fernsehen und versammelt wichtige internationale Aufsätze zu diesem Thema, die oft zum ersten Mal ins Deutsche übersetzt wurden, was ein wichtiges Verdienst ist. Lediglich bei den Texten der beiden Herausgeberinnen und dem von Christa Blömlinger handelt es sich um Originalbeiträge, die zehn Beiträgen wurden aus anderen

Veröffentlichungen übernommen. Das Themenspektrum ist recht breit angelegt, wobei den Texten gemeinsam ist, dass sie sehr theoretisch argumentieren und sich zum Teil nicht ganz einfach lesen lassen. Sie beziehen sich dabei auf poststrukturalistische Theoretiker sowie neue Ansätze einer Dokumentartheorie aus dem angloamerikanischen Raum. Kurz gesagt gehen sie davon aus, dass es keine Realität gibt, sondern diese immer subjektiv wahrgenommen und interpretiert wird. Der Sammelband ist kein Handbuch für die Praxis, sondern eine anspruchsvolle, abstrakte Auseinandersetzung mit dem Thema. Ein Schwerpunkt liegt in der Behandlung des Holocaust in dokumentarischen Programmen. In ihrer Einführung weisen Hohenberger und Keilbach darauf hin, dass es viele Gemeinsamkeiten von Dokumentarfilm und Geschichtsschreibung gebe, jedoch lange Zeit von Historikern lediglich als *Filmdokumente* wie Wochenschauen oder Aufnahmen von staatspolitischen Ereignissen als relevante Quellen für die Forschung anerkannt wurden. Die Auffassung, filmische Aufnahmen würden per se Vergangenheit dokumentieren, wird von der Filmtheorie schon seit einigen Jahrzehnten hinterfragt. Daher gilt das Interesse der Filmgeschichte zunehmend den Konstruktionsprinzipien von *Vergangenheit* und *Wirklichkeit*. Filme werden nicht mehr aufgrund ihrer Abbildung von Ereignissen als historische Dokumente aufgefasst, sondern weil ihre Verfahren, mit denen sie Geschichte und Ereignisse repräsentieren, historisierbar sind. (S. 15)

Dem Umgang mit dokumentarischen Aufnahmen im Zeitalter digitaler Manipulierbarkeit spricht Linda Wil-

liams am Beispiel der beiden postmodernen Filme *The Thin Blue Line* von Errol Morris und Claude Lanzmanns *Shoah* nach. Sie geht in ihrer Analyse auf die neuen ästhetischen Qualitäten von Dokumentarfilmen ein und betont, dass dokumentarische Produktionen durchaus auch subjektiv sein dürfen und die Zuschauer mit verschiedenen Wahrheiten konfrontieren oder mit fiktiven Elementen arbeiten können. Der Historiker Robert Rosenstone argumentiert, dass postmoderne Ansätze in der traditionellen Geschichtswissenschaft ähnliche Wirkungen zeitigen, während die eigentlich neuen Ansätze von Filmemachern kämen: Die Filme sind beispielsweise oft selbstreflexiv, argumentieren aus verschiedenen Perspektiven, vermeiden eine lineare Erzählweise und nähern sich der Vergangenheit mit einer respektlosen Haltung an. Christa Blömlinger bezieht sich bei ihren Überlegungen zu drei essayistisch-experimentellen *Archivkunstfilmen*, die aus historischem Material kompiliert sind, explizit auf Michel Foucaults *Archäologie des Wissens*. Eines ihrer Beispiele ist *Free Fall* von Peter Forgács (1997), der Amateurmaterial eines ungarischen Juden aus den 1930er und 1940er-Jahren verwendet, um die Diskrepanz zwischen privater Mikrogeschichte und öffentlicher Makrogeschichte herauszuarbeiten.

Die Doppelfunktion des Dokumentarfilms – er ist zugleich Zeuge und Handelnder – macht Hohenberger am Beispiel des französischen Films *Reprise* (1996) fest, dem ein historisches Dokument eines Fabrikstreiks im Mai 1968 zugrunde liegt. Michèle Lagny beschäftigt sich mit der Geschichtsdarstellung im Fernsehen und konzentriert sich dabei auf aus Archivmaterial kompilierte Sendungen. Exemplarisch untersucht sie Chris Markers *Le fond de l'air* von 1977, der erstmals 1996 ausgestrahlt wurde und die Revolten 1967/68 behandelt. Lagny vergleicht diesen Film mit historischen Programmen im Fernsehen, die stark von aktuellen Bezügen abhängen und kritisiert, dass historische Bilder beliebig eingesetzt und gedeutet werden.

Vivian Sobchack geht in ihrem Beitrag auf die Jahresrückblicke im Fernsehen ein, die sich stark an Prominenten orientieren und weder den Strategien einer offiziellen Geschichtsschreibung folgen noch einer vorhersehbaren narrativen Formgebung. Diese Fragmentierung sieht sie als Allegorie auf das Medium und die Logik heutiger Kultur. Keilbach behandelt die Inszenierung von Zeitzeugen des Holocaust exemplarisch an drei deutschen Fernsehprogrammen und vergleicht dies

mit der Veränderung der Funktion von Zeugenaussagen in verschiedenen NS-Prozessen. In frühen Fernsehdokumentationen haben die Zeitzeugen vergleichbar dem Nürnberger Prozess vor allem eine Beglaubigungsfunktion, während Täter ihre eigene Verstrickung verschweigen. In *Lagerstrasse Auschwitz* (1979) von Ebbo Demant gibt es eine unterschiedliche Inszenierung von Tätern und Opfern. Während die Aussagen der Täter der Wissensvermittlung dienen, werden die Opfer nicht – wie dies beispielsweise im Eichmann-Prozess geschah – zu ihren Erlebnissen befragt und in ihrer Funktion darauf reduziert, als Augenzeugen gegen die Täter aufzutreten. In aktuellen Programmen spielt nach Beobachtung von Keilbach die Beteiligung an kriminellen Taten im *Dritten Reich* kaum noch eine Rolle und fast alle Zeitzeugen werden unterschiedslos zu Opfern der Geschichte.

Shawn Rosenheim analysiert die Inszenierung von Zeugen in Errol Morris' Fernsehserie *Interrotron Stories*, bei denen die Zeugen nicht zu Hause besucht, sondern in einem Studio in Boston interviewt werden und ihre Geschichten direkt in die Kamera erzählen. Lorenz Engell schließlich diskutiert Kinematografie und Historiografie aufgrund ihrer technischen und theoretischen Grundlagen und die Konsequenzen einer virtuellen Welt Erfahrung. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass die Zirkulationsformen des Sinns sich mit dem Verschwinden der Kinematographie als Leitmedium und mit der Übernahme dieser Funktion durch Fernsehen und Computer neu und anders stabilisieren müssen als in der kinematographischen Ära. (S. 271)

Dieses Buch stellt eine grundlegende Publikation zum Verhältnis von Geschichte und Dokumentarfilm dar. Es bietet im theoretischen Bereich einen guten Überblick über neue Ansätze der postmodernen Medientheorie in den 1990er-Jahren, die anhand einiger Fallstudien konkretisiert werden. Das größte Manko der Veröffentlichung ist, dass die aktuellen Entwicklungen im Fernsbereich der vergangenen Jahre nicht diskutiert werden. Dazu zählen die immer stärkere Serialisierung, Formatisierung und Fiktionalisierung historischer Programme – erwähnt seien nur die Sendungen von Guido Knopp – oder der zunehmende Einsatz von Computeranimation zur Visualisierung historischer Ereignisse, von denen es keine Bilder gibt. Der Vergleich von Spiel- und Dokumentarfilmen als historische Quelle und deren spezifischen Unterschiede spielen nur am Rande eine Rolle.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Kay Hoffmann. Review of Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith, *Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm und Geschichte*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. February, 2006.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=18691>

Copyright © 2006 by H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.