

Lena Stözl

Filmische Verortungen von Geschichte

Bewegungen des Sichtbarmachens
historischer Schauplätze

Neofelis Verlag

Inhalt

1. Grundlagen	9
2. Aufsuchen – CALIFORNIA COMPANY TOWN	37
2.1 Ruine, Kehrseite	48
2.2 Utopie des Dazwischen	56
2.3 Praxis der verknüpfenden Verortung	62
3. Überprüfen – TOPONIMIA	65
3.1 Historische Hintergründe	67
3.2 Topographien des Archivs	71
3.3 Ortsname und Ortsgesetz	83
3.4 Film als Expedition	89
4. Nachvollziehen – LE CERCLE DES NOYÉS	93
4.1 Bildgründe	102
4.2 Stimme und Trauma	110
4.3 Folgende Bewegung	118
5. Wiederkehren – REVISION	123
5.1 Lücken ertasten: Schwarzblende	129
5.2 Erneut anfangen	133
5.3 Tatort vermessen	142
5.4 Formen des Wieder	150
6. Intervenieren – THE WAVE / DUST BREEDING	153
6.1 Ausgraben – THE WAVE	154
6.2 Auftragen – DUST BREEDING	166
6.3 Bildinterventionen	182
7. Ausblicke	185
Literaturverzeichnis	194
Filmverzeichnis	209
Abbildungsverzeichnis	210

1

Grundlagen

Bilder – visuelle Dinge – sind immer schon Orte: sie erscheinen nur als Paradoxa in Aktion, bei denen die räumlichen Koordinaten sich auflösen, *sich* uns und schließlich in uns *öffnen*, um uns zu öffnen, sich uns einzuverleiben und uns dadurch zu verkörpern.¹

[D]ie Tatsache ist die Differenz. Auch die Beziehung zur Wirklichkeit wird zu *einer Beziehung* zwischen den Begriffen einer Operation.²

In der Transformation historischer Schauplätze in den filmischen Bildraum manifestieren sich Schubkräfte, die der Vergangenheit zu Leibe rücken, um ein Dokument ihrer Unwiderrufbarkeit herzustellen. Wie sonst wäre die Gegenwart als von der Geschichte durchsetzt zu inszenieren? Zwischen dem Ort als Landschaft und der Landschaft als Bild öffnet der Film einen Raum für visuelle Epistemologie. Verlassene Landstriche und Ruinen werden wieder aufgesucht, Tatorte vermessen, eine Verschleppung nachvollzogen. Es wird dokumentiert, wie Erdschichten nach und nach verschwinden und so vor langer Zeit Vergrabenes wieder ans Licht kommt. In den Abdrücken von Oberflächen eines Gerichtssaals versteckt sich ein visuelles Echo der dort verhandelten Beweisbilder. Die filmischen Untersuchungsgegenstände dieser

1 Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, aus d. Franz. v. Markus Sedlaczek. München: Fink 1999, S. 238.

2 Michel de Certeau: *Das Schreiben der Geschichte*, aus d. Franz. v. Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt am Main: Campus 1991, S. 105.

Arbeit eint die historische Investigation in Verbindung mit einer speziellen visuellen Prominenz der Orte des Geschehens. Sie führen in die unterschiedlichsten Gegenden auf der Welt, in das rurale Hinterland Kaliforniens, die argentinische Provinz, die Sahara, die deutsch-polnische Grenze in Mecklenburg-Vorpommern, die Stadt Craiova in Rumänien, die Berglandschaft in Castilla-La Mancha und den Internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien (International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia, kurz ICTY) in Den Haag.

So verschieden die Schauplätze, so unterschiedlich die historischen Bedingungen, die in den Filmen befragt, zerlegt, verhandelt und vermittelt werden. Dabei handelt es sich vor allem um marginalisierte Geschichten, die aus diversen Gründen an die Ränder geraten sind, dorthin also, wo klares Unterscheiden nicht nur notgedrungen, sondern vor allem notwendig ist. Gewisse Geschichten wurden aus den kollektiven Gedächtnisapparaten³ verdrängt oder waren nie Teil davon. Sie sollen durch das filmische Aufgreifen vor dem Vergessen bewahrt werden, wie im Fall einer Verschleppung politischer Gefangener in Mauretanien (Kap. 4) oder der Erschießung zweier Grenzgänger in Deutschland 1992 (Kap. 5). Andere Ansätze greifen Zusammenhänge auf, die nicht bewusst verdrängt, sondern schlicht noch nicht aufbereitet wurden, wie eine Geschichte von Industriesiedlungen in Kalifornien (Kap. 2) und die Historisierung der Rolle von Bildern vor Gericht (Kap. 6). Oder es handelt sich um Beiträge zu bereits gut aufbereiteten historischen Diskursen, die durch die filmische Bearbeitung maßgeblich erweitert werden, wie es bei den Thematiken rund um den Spanischen Bürgerkrieg (Kap. 6) und die argentinische Militärdiktatur (Kap. 3) zu beobachten ist.

Wo Geschichte passiert ist, schreibt sie sich in den Ort ein. Dieser Zusammenhang zwischen Ort und Geschichte bildet die Grundlage für die folgenden Untersuchungen. Es handelt sich hierbei um eine Konstellation, die sich am Kulturbegriff der Spur orientiert: eine Verknüpfungsgfigur zwischen Abwesenheit und einer haptisch

3 Zur Tradierung als soziales Phänomen vgl. Harald Welzer: Das soziale Gedächtnis. In: Ders. (Hrsg.): *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition 2001, S. 9–21 (siehe auch Kap. 6.1 der vorliegenden Studie).

erfahrbaren Anwesenheit.⁴ Was vergangen ist, ist vorüber, passiert, doch der Ort bleibt und bietet sich einer bildlichen Erfassung an – und dies zunächst unabhängig davon, ob in ihm noch tatsächliche Spuren auffindbar sind. Wenn der Ort sich gänzlich unbeeindruckt zeigt, so sorgt die Visualisierung für eine historische Aufladung: Die nicht vorhandene Spur wird impliziert. Gemeinsam ist den Filmen die Motivation, Geschichte zu vermitteln. Damit verknüpfen sich unterschiedliche Bewegungen des Wieder, also die Tendenz, etwas wieder aufzugreifen, es aus der Versenkung wiederzuholen, den Schauplatz wiederholt aufzusuchen. Im jeweiligen Umgang mit den Orten können in weiterer Folge verschiedene Praktiken ausgemacht werden, die der Singularität dieser Konstellation Geschichte – Ort – Film entsprechen. In der forschenden Auseinandersetzung filmischer Dokumentationen mit der Geschichte tritt das Spannungsverhältnis zwischen dem Festhalten und der Flüchtigkeit dessen, was konserviert werden soll, in den Vordergrund. Durch die filmische Vermessung des Ortes kommt es zu einer Überlagerung von Gegenwart und Vergangenheit in der topischen Anordnung eines filmischen Geschichtsraums, das heißt, durch die Verknüpfung unterschiedlicher Standorte öffnet der Film einen Raum, in dem sich die Geschichte entfalten kann. Die filmischen Bilder wiederum generieren sich aus Suchbewegungen und Interventionen. Sie verfahren nicht repräsentativ, sondern verbildlichen den Prozess der Nachforschung, die sie begründet und die sie begleiten. Radikal im Sichtbarmachen ist diesen Visualisierungsstrategien eine Affinität zur Reduktion gemein. Wenn die Quellenlage die Nachforschungen weniger begünstigt denn herausfordert, resultiert dies für die Dokumentation im Film in der Problematik einer fehlenden Ansicht. Das fehlende (audio-)visuelle Material zu den vergangenen Ereignissen wird mit Einstellungen vor Ort kompensiert. Mit dieser Tendenz eines visuellen Minimalismus intensiviert sich die Geschichtlichkeit der Bilder. Sie machen die Vergangenheit bzw. Abwesenheit des Geschehenen in der Gegenwart sichtbar. Dementsprechend widmet sich die folgende Untersuchung dem Verhältnis von Film und Geschichte im Allgemeinen

4 Sybille Krämer: Was also ist eine Spur? In: Dies. / Werner Kogge / Gernot Grube (Hrsg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt am Main.: Suhrkamp 2007, S. 11–33, hier S. 15.

und dem Umgang zeitgenössischer, dokumentarischer Arbeiten mit historischen Schauplätzen im Speziellen. Forschungsleitend war hierfür die Frage, inwiefern Geschichte über die in einem Ort eingeschriebene Erinnerung inszeniert werden kann. Dabei bedingen sich die als konträr definierten Konzepte von Raum und Ort gegenseitig, da in den hier untersuchten Fallbeispielen reale Orte in Bildräume versetzt werden, wodurch der Film selbst als Montage dieser Bildräume zu einem Resonanzraum der Geschichte oder eben zu einem Geschichtsraum wird.

„Es ist immer viel mehr Material vorhanden, als es auf den ersten Blick scheint, aber es liegt tief eingehüllt, gleichsam latent da.“⁵ Kehren Filme an die Schauplätze von Geschichte zurück, so scheint es, als wollten sie der Latenz des Materials nachspüren. Demnach stellen Filme neues Material zur Vermittlung der Geschichte her. Filmische Ästhetik als Medium von Geschichtlichkeit zu begreifen, hat bereits eine eigene Tradition innerhalb des filmwissenschaftlichen Diskurses etabliert. Ansätze gab es hierzu schon früh, im Filmschaffen wie in dessen Theoretisierung.⁶ In diesem Zusammenhang einer medialisierten Geschichte treten die Aspekte ihrer Konstruktion, also der Prozess ihrer Herstellung besonders in den Vordergrund. Im Film kann sich die Geschichtsschreibung Material erschließen, „das nicht den Verformungen und Auslassungen und Verdrängungen durch verbales Wissen ausgesetzt ist“.⁷ Durch die filmische Aufbereitung von Geschichte und das Nachdenken über deren Funktionen verändert sich das historiographische Bewusstsein, wovon sich die akademische Geschichtsschreibung in ihrem Selbstverständnis zunächst durchaus bedroht sah.⁸ Dabei ist das Verständnis einer Verbundenheit zwischen

5 Johann Gustav Droysen: Historik. Die Vorlesung von 1857. In: Ders.: *Historik*. Stuttgart: Frommann-Holzboog 1977, S. 1–393, hier S. 102.

6 Mithin bedingt es auch die historischen Diskurse, wie die Arbeit des Zeithistorikers visueller Kulturen Frank Stern zeigt: Frank Stern: Durch Clios Brille: Kino als zeit- und kulturgeschichtliche Herausforderung. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 16,1 (2005), S. 59–87.

7 Frieda Grafe: Der bessere Dokumentarfilm, die gefundene Fiktion. In: Christa Blümlinger / Constantin Wulff (Hrsg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl 1992, S. 138–144, hier S. 143.

8 Eine kritische Revue der Entwicklung dieses Verhältnisses liefert Vinzenz Hediger: Aufhebung. Geschichte im Zeitalter des Films. In: Ders. / Lorenz Engell / Oliver Fahle / Christiane Voss (Hrsg.): *Essays zur Film-Philosophie*. Paderborn: Fink

Film und Geschichte schon älter als man meinen würde. Siegfried Kracauer betont es, wenn er photographische und historische Realität strukturell analogisiert.

Wie die Aussagen, die wir über die physische Wirklichkeit mit der Kamera treffen, können sich jene, die sich aus unserer Beschäftigung mit der geschichtlichen Wirklichkeit ergeben, gewiß über die Stufe bloßen Meinens erheben; aber weder vermitteln noch erstreben sie letzte Wahrheiten wie Philosophie oder eigentliche Kunst. Sie teilen ihre wesentlich vorläufige Natur mit dem Material, das sie aufzeichnen, erforschen und durchdringen.⁹

Kracauer schreibt hier Film wie auch Geschichte eine wesentliche Vorläufigkeit zu, die sich aus der Vergänglichkeit ihres Materials ergibt. Wie die äußere, physische Wirklichkeit ist auch die geschichtliche ständigen Veränderungen unterworfen. Jede neue Erkenntnis verschiebt hier die Tektonik, weshalb Kracauer auch von einem „Katarakt der Zeiten“¹⁰ spricht, einem beweglich-fließenden Denkbild verschiedener, sich in chaotischer Manier überlagernder Zeitströmungen, die allerdings Zwischenräume der Interferenz gewährleisten. Geschichte als ein Phänomen der Relativität zu definieren, so weiß Kracauer, hat in letzter Konsequenz auch eine Rückwirkung auf die philosophischen Wahrheiten, deren Status in der Unberührbarkeit der Exterritorialität durch ihren Anteil an geschichtlichen Relationen durchaus zu hinterfragen wäre.¹¹ Mit anderen Worten: Die stetige Revision¹² des Geschehenen in Geschichtsproduktionen betrifft nicht

2015, S. 169–249. Vgl. zudem Günter Riederer: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung. In: Gerhard Paul (Hrsg.): *Visual History*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 96–113.

9 Siegfried Kracauer: *Geschichte. Vor den letzten Dingen. Werke*, Bd. 4, aus d. Engl. v. Jürgen Schröder / Karsten Witte, hrsg. v. Ilka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 209.

10 Ebd., S. 218.

11 Ebd.

12 Allerdings ist es nicht so, dass die Revision den Revisionismus hervorgebracht hätte. Der Revisionismus als eine an der Dogmatik gegenwärtiger Ideologien orientierte Leugnung historischer Tatsachen wollte sich vielmehr den juristischen Terminus der (Urteils-)Revision (vgl. auch Kap. 5) als Rechtfertigungsgrundlage zu eigen machen. Eine Revision versucht eben jene historischen Tatsachen zu überprüfen und sie gegebenenfalls neu zu perspektivieren. Der Revisionismus gibt hingegen

zuletzt auch die Unumstößlichkeit philosophischer Wahrheiten bzw. der letzten Dinge. Geschichtserkenntnisse stehen nicht ein für alle Mal fest, sie sind Momentaufnahmen aus Überzeugungen zu einem ihnen eigenen Zeitpunkt.

Sich mit der „Geschichte auf ihrem eigenen Gebiet auseinandersetzen“ meint für Kracauer im Vorraum *vor den letzten Dingen*, den philosophischen Wahrheiten, haltzumachen und das Wesen dieses „Zwischenbereiches herauszustellen und zu charakterisieren, der als solcher noch keine volle Anerkennung und Bewertung gefunden hat“. ¹³ Wie schon in der *Theorie des Films* widmet sich Kracauer hier einem Phänomen über seine Gegenstände, seine Materialität, was zunächst wie eine Betonung der Aussagekraft von Beispielen scheinen mag. In Bezug auf Kracauers „gezielte Hinwendung zum Exemplarischen“ ¹⁴ verweist Belá Bacsó auf eine rückblickende Kritik von Theodor W. Adorno an dem „wunderlichen Realisten“ ¹⁵ Kracauer: „Er beschied sich bei genauer Fixierung des Besonderen zugunsten seines Gebrauchs als Exempel für allgemeine Sachverhalte.“ ¹⁶ Allerdings hält Kracauer allgemeine Sachverhalte für schwer fassbar. Die Allgemeingeschichte beschreibt er als „Zwitter aus der Legende und dem Ploetz“ ¹⁷, eine allgemeine Definition der Philosophie schlichtweg, sofern „unabhängig von einem bestimmten Bezugsrahmen“, als unmöglich. ¹⁸ Deshalb konzentriert sich Kracauer im letzten, unvollendeten

nur vor, eine solche Überprüfung zu vollziehen, sucht aber keine Auseinandersetzung mit den Tatsachen, sondern hat bereits zuvor deren Tilgung zur beschlossenen Sache erklärt. Pierre Vidal-Naquet sprach deshalb von „Mördern [*sic!*] des Gedächtnisses“. Vgl. Pierre Vidal-Naquet: Gegen die Mörder des Gedächtnisses, aus d. Franz. v. Elisabeth Weber. In: Elisabeth Weber (Hrsg.): *Jüdisches Denken in Frankreich*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag 1994, S. 41–61.

13 Kracauer: *Geschichte*, S. 210.

14 Belá Bacsó: Raum-Bild. Zu Kracauers Bild-Theorie als ‚Vorrang des Optischen‘. In: Drehli Robnik / Amália Kerekes / Katalin Teller (Hrsg.): *Film als Loch in der Wand. Kino und Geschichte bei Siegfried Kracauer*. Wien: Turia + Kant 2013, S. 80–88, hier S. 81.

15 Theodor W. Adorno: Der wunderliche Realist. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 388–408, hier S. 394.

16 Ebd.

17 Kracauer: *Geschichte*, S. 208.

18 Ebd., S. 210.

Vorraum-Kapitel¹⁹ seines Geschichtebuchs auf zwei zentrale Fragen, jene „nach der Geschichtlichkeit und die nach dem Allgemeinen in seiner Relation zum Besonderen“.²⁰ Dabei ist es kein Zufall, dass dieser Abschnitt vom oben angeführten Film-Geschichte-Vergleich eingeleitet wird. Genau in der Fokussierung auf das Besondere (der Nahaufnahme, der Mikrogeschichte) liegt das Potenzial eines Neuverständnisses des „großen Ganzen“ (der Totale, der Makrogeschichte). Es braucht hier die Wechselwirkung der verbindenden Montage, „in der das ‚Nebeneinander‘ das ‚Entweder-Oder‘ ersetzt“.²¹

In Kracaers Analogie-These erscheint der Film jedenfalls nicht als ereignishafter Spektakelraum der Geschichte, sondern als privilegiertes Medium ihrer Verstehbarkeit. Das impliziert eine Aufwertung des Films als Objekt.²²

Im Dialog mit Kracaers Theorien und anhand zeitgenössischer Dokumentarfilme hat Simon Rothöhler erstmals vor allem die Praktiken filmischer Historiographie in den Mittelpunkt einer Untersuchung gestellt. „Das filmische Vermögen, Geschichte zu schreiben, lässt sich nur aus Praktiken herauslesen, die es zu einem bestimmten Zeitpunkt spezifisch realisieren.“²³ Dabei konzentriert sich Rothöhler vor allem auf die primären Praktiken des Vergegenwärtigens, Sammelns und Bezeugens und untersucht so verschiedene filmische Beiträge zur Oral History (bezeugen), Remedialisierungen von wiedergefundenen Materialien (sammeln) und den Aspekt der Zeitlichkeit (vergegenwärtigen). In den Untersuchungen zum Verhältnis Film und Geschichte steht insgesamt die Zeiterfahrung klar im Vordergrund, der sich ergebende zeitliche Komplex aus

19 Zur Genealogie des Buches vgl. das in der Werkausgabe ebenso abgedruckte, ursprüngliche Vorwort von Paul Oskar Kristeller in: Kracaer: *Geschichte*, S. 371–376.

20 Ebd., S. 213.

21 Ebd., S. 220.

22 Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Zürich: Diaphanes 2011, S. 21.

23 Ebd., S. 197.

Geschichts-, Film- und Rezeptionszeit wird besonders betont.²⁴ Dem gegenüber sind räumliche Fragestellungen bisher kaum in die Auseinandersetzungen zu filmischen Historiographien integriert worden. So bezeichnet Rothöhler das Kino als „Amateur der Weltgeschichte“ und will damit die Unabhängigkeit filmischer Geschichtsproduktionen vom akademischen Diskurs betonen.²⁵ Dabei bezieht er sich auf den „Ort der Geschichtsschreibung“ in Michel de Certeaus historiographischen Überlegungen, welcher den Standpunkt des geschichtsproduzierenden Subjekts innerhalb des offiziellen, akademischen Diskurses bezeichnen soll. Dabei ist die Verortung der historischen Praxis bei de Certeau eine auf Vorbildung beruhende Unterscheidungsfähigkeit. Geschichte schreiben bedeutet, Trennungen zwischen Aufgearbeitetem und Liegengelassenem vorzunehmen, Schwerpunkte und Fokusse zu setzen. De Certeau betont vor allem auch die Wichtigkeit, diese Positionierung in der Theoretisierung der Geschichtsschreibung mitzudenken.

Ganz ähnlich wie ein Auto, das aus einer Fabrik kommt, ist die historische Studie in viel stärkerem Maß an den *Komplex* einer spezifischen und kollektiven Produktion gebunden, als daß sie Ergebnis einer persönlichen Philosophie oder Wiederbelebung einer vergangenen ‚Realität‘ ist. Sie ist das *Produkt* eines *Ortes*.²⁶

Laut de Certeau hat der Ort der Geschichtsschreibung eine Doppelfunktion inne, weil er bestimmte Forschungen fördert, und andere verhindert.²⁷ Das macht das Resultat, die geschriebene Geschichte, nicht zuletzt theoriefähig. Sie wird so nicht zur Ideologie verhärtet, sondern kann ständig neu befragt und rekonstruiert werden.²⁸ „Das Leugnen der Partikularität des Ortes [...] verbietet es der Geschichte außerdem, von der Gesellschaft und vom Tod zu sprechen, das heißt,

24 Vgl. Anke Henning: Einleitung. Chronotopoi des Zeitempfindens. In: Dies. / Gertrud Koch / Christiane Voss / Georg Witte (Hrsg.): *Jetzt und Dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie*. Paderborn: Fink 2010, S. 7–13.

25 Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte*, S. 9.

26 Certeau: *Das Schreiben der Geschichte*, S. 82.

27 Ebd., S. 88.

28 Ebd., S. 88–89.

Geschichte zu sein.²⁹ Die Geschichte zu verorten meint daher den Ort ihrer Produktion mit in sie hineinzudenken. „Wenn es zutrifft, daß die Organisation der Geschichte von einem Ort und einer Zeit abhängig ist, dann vor allem aufgrund ihrer Produktionstechniken.“³⁰ Wenn auch Filme keinen schriftlichen Beitrag zur Geschichtsschreibung leisten, so leisten sie dennoch bedeutende Beiträge zur Weiterführung eines lebendigen Diskurses über historische Sachverhalte. Genau genommen wird Geschichte in Filmen auch nicht ‚graphiert‘, also gezeichnet, sondern über den medialen Verbund aus Bild, Ton und Schrift vermittelt. Jene Produktionstechniken, die de Certeau als essenziell erachtet, meinen allerdings die verschiedenen Prozesse des Nachforschens wie die Recherche, das Auswählen, das Interpretieren. So deutet er das Schreiben als „eine darstellende *Arbeit*, die Abwesenheit und Produktion im selben Raum verbindet“.³¹ Dieses Verständnis ist zutiefst mit der Vorstellung einer in der Produktion stets neu zu konstruierenden Geschichte verbunden und lässt deshalb auch eine Ausweitung dieser Theorie der Praktiken auf filmische Verfahren zu. Zentral sind daher die Techniken des Hervorbringens historischer Sachverhalte selbst. Sie bilden die Grundvoraussetzung für jede Form der Geschichtsproduktion. Filmische Historiographien sind demnach nicht außerhalb dieses Ortes der *Geschichtsschreibung* angesiedelt, sondern sie definieren diesen Ort gleichsam neu, indem sie Geschichte im Standpunkt der Aufnahme verorten und durch den Schnitt Bezüge zwischen den verschiedenen Positionierungen herstellen. Auch der Film kann seine Positionierung, die er gegenüber der Geschichte bezieht, nicht leugnen. Da de Certeau die Produktionstechniken von Geschichte derart hervorhebt, ist eine Verknüpfung seiner Theorien auch mit alternativen Historiographien wie jenen des Films aufschlussreich, zumal wenn es sich um solche handelt, die nicht nur eine Geschichts-, sondern auch eine Ortsbezüglichkeit erkennen lassen. Das Unterscheidungsvermögen, das de Certeau als grundlegend für die Geschichtsschreibung attestiert, bekommt hier die räumliche Dimension einer konkreten Grenzziehung. Somit wird durch ein räumliches Verständnis der Konstellation zwischen Geschichte, Ort

29 Ebd., S. 89.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 16.

und filmischer Darstellung der Zeitkomplex verräumlicht. Die Überlagerung verschiedener zeitlicher Strömungen wird dadurch nicht aufgelöst, sondern der Fokus auf die sie begründenden Prozesse gelenkt. Diese Annahme lässt sich in zugespitzter Form auch beim Raum-Apologeten Stephan Günzel finden:

Die begrifflich-phänomenologische Lösung des Zeitproblems liegt darin, Einsicht in deren Metaphorizität zu gewinnen (wie schon in die Räumlichkeit des Bildes und der Übertragung selbst). So gibt es kein originäres Zeitwort, das nicht auf einen räumlichen Umstand verweist. Selbst das Wort ‚Zeit‘ von ahd. *zit* – zurückgehend auf die indogermanische Wurzel **dá[i]* – bedeutet schlichtweg ‚teilen‘, was unleugbar ein räumliches Phänomen beziehungsweise eine räumliche Handlung ist.³²

Der Fokus auf räumliche Handlungen des Films fördert ein Denken des Prozessualen, das auch in sprachlichen Formulierungen fortwirkt. So waren beim studierten Architekten Kracauer räumliche Vorstellungen und Denkbilder tonangebend. Angefangen mit der frühen Definition des Raums als Ausdruck gesellschaftlicher Bedingungen³³ führt Kracauer stets topologische Entsprechungen für die von ihm untersuchten Phänomene an, eben jener Katarakt, der Hohlräume und Blasen birgt, der Vor- und Zwischenraum, aber auch die „terra incognita“³⁴, das Niemandland als notwendiges, utopisches Dazwischen, in dem der Zugang zum in der Geschichte Verlorenen, Vergessenen oder Verdrängten zumindest noch möglich ist. Zwischenbereiche lassen eine Mehrdeutigkeit zu, sie sind nicht fixiert, sondern stellen Raum für Koexistenz zur Verfügung. „Ambiguität ist in diesem Zwischenbereich wesentlich.“³⁵ Gerade wenn es um geschichtliche Zusammenhänge geht, die im Zusammenspiel einer gegenwärtigen Sichtweise über vergangene Sachverhalte entstehen, braucht es demnach

32 Stephan Günzel: Raum vor der Theorie. In: Mario Grizelj / Oliver Jahraus / Tanja Prokić (Hrsg.): *Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 149–161, hier S. 150.

33 „Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft.“ (Siegfried Kracauer: Über Arbeitsnachweise, *Frankfurter Zeitung* 17.06.1930. In: Ders.: *Schriften*, Bd. 5.2, hrsg. v. Ilka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 185–192, hier S. 185.)

34 Kracauer: *Geschichte*, S. 238.

35 Ebd., S. 236–237.

Räume des Dazwischen, in denen verhärtete Strukturen aufgebrochen und Verhältnisse neu gedacht werden können (Kap. 2). Wenn sich die Geschichte in den Ort eingeschrieben hat, welche Handlungen sind notwendig, damit sie wieder zum Vorschein kommt? Wie vermag die filmische Aufbereitung, sie zu entbergen und sichtbar zu machen? Die tieferen Zusammenhänge zwischen Ort und Geschichte im Sinne von „Topographien der Erinnerung“³⁶ waren auch für das Denken Walter Benjamins maßgeblich. In den Ruinen der Pariser Passagen erkannte er Erinnerungsmale einer untergegangenen Zeit, die allerdings in der gegenwärtigen Ansicht wie in einem Palimpsest durchscheint. In der Ruinenhaftigkeit der redundant gewordenen, überdachten Einkaufsstraßen erschließt sich für Benjamin der Zeitgeist einer gesamten Epoche.³⁷ Wie Kracauer versteht er die Architektur als Traumbild der Gesellschaft: „Mode wie Architektur stehen im Dunkel des gelebten Augenblicks, zählen zum Traumbewußtsein des Kollektivs.“³⁸ Mit diesem Zugang zur Historisierung des Alltagslebens und seiner materialisierten Erscheinungen legt Benjamin nicht nur ein Beispiel vor, wie Kunstgeschichte und Soziologie aufeinander zu beziehen wären, sondern er geht bereits hier in die Richtung eines bildhaften Verständnisses von Geschichte, was er an anderer Stelle in seiner Passagenarbeit so ausdrückt: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“³⁹ Eine kühne wie merkwürdige Feststellung. Nicht nur deutet sie einen Kompressionsakt an, der eine vermeintlich lineare Erzählung (=Geschichte) zu einer synthetischen Erfahrung (=Bild) ballt. Darüber hinaus weist sie auf den Prozess des Zerfalls, der wiederum sowohl eine Zerstreuung als auch einen Verlust mit sich bringt. Außerdem wird die als chronologisches Kontinuum imaginierte Geschichte zugunsten einer Pluralität aufgegeben, also einer Vielzahl, und zwar der Bilder und nicht der vereinzelt Geschichten.

36 Bernd Witte (Hrsg.): *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

37 Zur Ambiguität der Passagen vgl. Timo Skrandies: *Topographische Materialität. Die Passagen als Medium historischer Erfahrung*. In: Christian Schulte (Hrsg.): *Walter Benjamins Medientheorie*. Konstanz: UVK 2005, S. 79–85.

38 Walter Benjamin: Konvolut K. In: Ders.: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Bd. V, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 490–510, hier S. 497 [K 2a,4] (Bände der Gesammelten Schriften Benjamins werden im Folgenden zitiert als GS I–VII).

39 Benjamin: Konvolut N. In: Ders.: GS V, S. 570–611, hier S. 596.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim
Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 Neofelis Verlag GmbH, Berlin
www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara
Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (jn / vf)
Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.
ISBN (Print): 978-3-95808-253-3
ISBN (PDF): 978-3-95808-303-5