Zentrum für Historische Mediologie

# Medialität Historische Perspektiven

Newsletter Nr. 19 / 2019

# Inhalt


3 **Experimentelles Reenactment im Dokumentarfilm**
Von der Überblendung historischer, medialer und imaginärer Dynamiken
*Margrit Tröhler*

16 **Spuren der Geschichte, Flanerie, Generationenblicke**
Zwei Filme von 1966 im doppelten Berlin
*Jörg Schweinitz*

29 **Tagungsberichte**

33 **Rezension**

36 **Publikationen**

37 **mediosc**o**pe – Blog**

38 **Veranstaltungen**



**Herausgeber** Zentrum für Historische Mediologie
Universität Zürich, Schönberggasse 2, 8001 Zürich
Telefon: + 41 44 634 51 16, E-Mail: zhm@ds.uzh.ch

**Gestaltung** Simone Torelli, Zürich
**Abonnemente** Der Newsletter kann abonniert werden unter zhm@ds.uzh.ch


Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.





# Experimentelles Reenactment im Dokumentarfilm

## Von der Überblendung historischer, medialer und imaginärer Dynamiken

Margrit Tröhler

Unter dem Titel ›Verkoppelungen – Verlinkungen – Verschränkungen. Mediale Eigenlogiken – raum/zeitliche Dimensionen‹ beschäftigte sich der Workshop des ZHM vom 5.10.2018 mit Praktiken des Medialen, die in den unterschiedlichsten Künsten und Artefakten durch Montagen, Collagen, Überlappungen, Verschachtelungen oder Überblendungen immer wieder neue Anordnungen schaffen, in denen Heterogenes – in Form, Stil oder Material – nebeneinander zu stehen kommt. In den Prozessen der Verschränkung, Amalgamierung, Kontrastierung oder Hybridisierung lassen sich vielfältige Logiken und Dynamiken beobachten. Diese können aus Ungleichartigem und Ungleichzeitigem die Anmutung von historischer und/oder ästhetischer Einheitlichkeit kreieren, oder sie können die Brüche, Übergänge und Verschiebungen geradezu ostentativ als Verfahren ausstellen, indem sie dennoch Heterogenes verbinden. Immer sind dabei räumliche und zeitliche Dimensionen im Spiel. Und die Produktion von Sinn wird in einen rhetorischen Wirbel gezogen, aus dem Neues entstehen kann. Dabei affizieren solche medialen Dynamiken auch die historischen Kontexte und diskursiven Konstellationen, aus denen sie hervorgehen und in denen sie rezipiert werden.

Eine Anordnung, die einige der nun angesprochenen Prozesse in Gang setzt, ist das *Reenactment*, das als künstlerisches und populäres mediales Verfahren sowie als historiografische oder als psychoanalytische Methode zum Einsatz kommt, um vergangenen Geschehnissen in der Gegenwart nachzuspüren. Mit dem Ziel, diese durch Nachstellung anschaulich zu machen, lassen sich soziale und individuelle Erinnerungsspuren wiederbeleben und Authentizitätseffekte erzeugen. Das Verhältnis von historischer Rekonstruktion und Geschichte erfährt dabei vielfältige Ausformungen.

Mein Beitrag am Workshop widmete sich dem Film DEPTH TWO / DUBINA DVA von Ognjen Glavonic (Serbien/F 2016), den ich am Dokumentarfilmfestival Visions du réel in Nyon im April 2018 sehen konnte. Vor dem Hintergrund der Diskussionen während des Workshops und im Seminar, das ich im Frühjahrssemester gleichzeitig veranstaltete, möchte ich in meinem Essay einige Überlegungen zu dem übergreifenden Thema des Reenactments im Dokumentarfilm und zu dem Film bündeln, der insofern hervorsticht, als er einen experimentellen medialen Umgang mit der historischen Rekonstruktion und dem Reenactment erprobt.

Zur Beschreibung von Prozessen der Verschränkung und Überlagerung von Dynamiken, die das Reenactment im Dokumentarfilm initiiert und in die es auch die Zuschauer*innen einbezieht, möchte ich den Begriff der ›Überblendung‹ vorschlagen. Über die gängige Bedeutung der ästhetischen Technik der Doppelbelichtung hinaus, mittels derer sich zwei Filmbilder übereinanderschieben, benutze ich den Begriff für eine ›filmische Konfiguration der Verschränkung‹ von dokumentarischen und fiktionalen Modi, von räumlichen und zeitlichen Dimensionen wie von filmischen Ausdrucksmaterien und -formen. Auch in seinen populärsten Varianten (z.B. im Fernsehen) ist das dokumentarische Reenactment eine Hybridform, die ein abwesendes historisches Ereignis durch die Nachstellung veranschaulicht und fiktionalisiert, also zwei Gattungen oder besser Modi der Weltenkonstruktion und des referenziellen Bezugs zur historischen Wirklichkeit vermischt und übereinanderschichtet. Von dieser Feststellung ausgehend möchte ich in meinem Text einen Bogen schlagen über aktuelle Formen des Reenactments in der ästhetisch-politischen Praxis, die die im Dokumentarfilmbereich angenommene

Referenzialität der audiovisuellen Bilder auf die eine oder andere Art problematisieren oder sie gar aussetzen, bis hin zur experimentellen Variante von DEPTH TWO. Hier interessiere ich mich insbesondere für die Verschränkung der Bild- und Tonebenen, die in ihrer gleichzeitigen, sich überlagernden Anwesenheit in der Gegenwart des Films, je eigene mediale und imaginäre Räume eröffnen. Das Reenactment der unwiederbringlichen historischen Ereignisse wird in diesem filmischen Prozess evoziert; es findet in DEPTH TWO letztlich aber erst durch die rekonstruierende Aktivität der Zuschauer*innen statt: Im offenen Zwischenraum der Überblendung heterogener medialer, materiell-sinnlicher Ebenen treffen sich Bild und Ton erst in der Aktualisierung der historischen Referenz im Imaginären, in der Aktualisierung einer verschütteten sozialen Erinnerung.

Meine Ausführungen zu den dokumentarfilmischen Praktiken des Reenactmens betten sich zwar in einen Echoraum der medien- und filmwissenschaftlichen Diskurse ein, in dem gedächtnis- oder erinnerungstheoretische Perspektiven widerhallen (eine Diskussion, die unter anderem Aleida Assmann in den Kulturwissenschaften angeschoben hat).[1] Ebenso klingen darin die Debatten über die Funktion von Medien bei der Annäherung an kollektive Traumata an, wie sie in den letzten Jahrzehnten unter dem Aspekt postmoderner Ästhetiken auch in der Filmwissenschaft rege geführt wurden.[2] Mein Fokus liegt hier indes auf den medialen Prozessen der Überblendung, die durch das Ineinandergreifen heterogener Medialitäten und historischer Referenzebenen das dokumentarfilmische Reenactment initiieren und in die räumlichen und zeitlichen Dimensionen ihrer Verfahren auch die Zuschauer*innen einbeziehen.

## Formen der aktuellen Praxis des Reenactments

Die aktuelle Praxis des Reenactments im dokumentarfilmischen Bereich lässt sich in drei Gruppen einteilen, die indes keineswegs alle Varianten erfassen.

**1)** Wenn Reenactments seit den Anfängen der Filmgeschichte (aus verschiedenen Gründen und zu verschiedenen Zwecken) eingesetzt werden, so erleben sie in unserer medialen Erinnerungskultur in den letzten Jahren eine Konjunktur. Sich häufende Gedenkanlässe zum Ersten wie auch zum Zweiten Weltkrieg lösten geradezu eine Welle von historischen Rekonstruktionen aus, deren populärste und gängigste Formen in Fernsehproduktionen dem Format des Doku-Dramas respektive der Doku-Fiktion zuzuordnen sind.[3] Tobias Ebbrecht und Matthias Steinle sprechen bereits 2008 von einem regelrechten ›History-Boom‹ im Fernsehen; diesen bestätigen neuere Arbeiten zum Thema.[4] Dabei kommt den eigentlichen Nachstellungen historischer Ereignisse oder Schlüsselmomenten der Geschichte unterschiedlich viel Gewicht in der sequenziellen Verschränkung mit verschiedenen dokumentarischen Materialien zu: Begrenzte Einlagerungen von durch Schauspieler*innen nachgespielte fiktionale Szenen wechseln sich ab mit Experten- oder gegebenenfalls Zeitzeugen-Interviews, mit historischen Photographien, Filmausschnitten und allerlei Schriftdokumenten wie in dem kürzlich vom Schweizer Fernsehen produzierten GENERALSTREIK 1918 (Hansjürg Zumstein / Daniel von Aarburg, CH 2018) oder in dem von NDR und Arte in Auftrag gegebenen DAS WUNDER VON LENINGRAD (Christian Frey / Carsten Gutschmidt, D 2018). Hier zielen die nachgestellten Szenen auf die illustrierende Anschaulichkeit historischer Gegebenheiten (wenn sie denn gesichert sind) und also auf deren Veranschaulichung, Personifizierung und Emotionalisierung in der filmischen Gegenwart. Im fiktionalisierenden Modus der ›Simulation‹ sind das historisierende Setting und der dokumentarisierende Stil der (Re-)Inszenierung der narrativen Wahrscheinlichkeit und Kohärenz verpflichtet: *Dadurch wird Geschichte (history) auf eine Erzählung (story) [reduziert].*[5] Manchmal nimmt die Simulation überhand und zieht sich durch den ganzen Film; zeitgenössische Dokumente (oder deren Statthalter) sind vollständig und ununterscheidbar in den fiktionalisierten Pastiche der historischen Narration integriert, wie dies in UNE AVENTURIÈRE EN IRAK: GERTRUD BELL / LETTERS FROM BAGHDAD / VON BRITANNIEN NACH BAGDAD: GERTRUD BELL (Sabine Krayenbühl / Zeva Oelbaum, GB/USA/F 2016) der Fall ist. Die Grenze zum historischen Spielfilm oder Kostümfilm ist fliessend, wenn der Wirklichkeitsbezug des Dargestellten nicht mehr verhandelt wird und die Heterogenität der Materialien und Modi des Doku-Dramas einer geschlossenen, sich selbst erzählenden Vergangenheit im filmischen Präsens Platz machen. Solche Produktionen bringen das Bewusstsein der Übereinanderschichtung zweier medialer Räume und der zeitlichen Distanz zum historischen Moment zum Verschwinden und bieten den Zuschauer*innen dessen Nacherleben ›im Geiste des Ereignisses‹ an.

Mit dieser summarischen Einordnung der vielfältigen populären Formen von audiovisuellen Reenactments ist jedoch keine Aussage über deren Qualität und Wirkung verbunden. Für die Einschätzung einzelner Produktionen hinsichtlich von künstlerisch-gestalterischer Innovation und intellektuell-anregender Auseinandersetzung über den Umgang mit Geschichte bedürfte es einer genaueren Analyse, die auch die in der medialen Öffentlichkeit mitunter ausgelösten und heftig geführten Debatten miteinzubeziehen hätte. Denn auch wenn sie sicher primär auf die illustrative Bebilderung historischer Ereignisse ausgerichtet sind und in der Konsequenz auf die emotionale Teilhabe der Zuschauer*innen am exemplarischen Erleben von Geschichte durch individuelle Akteur*innen setzen – seien deren Biografien bislang namenlos oder durch die Geschichtsschreibung bereits kanonisiert –, so birgt die Rezeption solcher Filme kritisches Potenzial: Abgesehen von den Polemiken über die ›Faktentreue‹, denen diese Formate besonders häufig ausgesetzt sind, bewirken sie manchmal eine breitere öffentliche Diskussion über unterschiedliche historische und mediale Zeitlichkeiten, historiographische Perspektiven und Interpretationen sowie über die Bedingungen der Möglichkeit von historischem Handeln oder dessen Kontingenz. Als Beispiel für ein solches Medienereignis kann das dreiteilige, von der ARD produzierte Doku-Drama SPEER UND ER (Heinrich Breloer, D 2005) angeführt werden.

**2)** Von den populären Formaten lassen sich die reflexiven Praktiken des Reenactments absetzen, die in verschiedensten künstlerischen Kontexten und medialen Ausdrucksformen zu beobachten sind: sei es im dokumentarischen Theater, in der literarischen Reportage, diversen Re-Inszenierungen in der Photographie oder in Kunst-Videos in Museumsinstallationen. Im Bereich des politischen Dokumentarfilms kennen diese Varianten des Reenactments vielfältige Ausformungen, die indes alle auf die reflexive Abweichung zwischen dem vergangenen Ereignis und der filmischen Gegenwart des Nachspielens aufmerksam machen: Mit den Mitteln der Stilisierung werden historische Momente und Situationen von Schauspieler*innen oder deren medialen Stellvertreter*innen (Puppen, Animation etc.) evoziert. Die Distanz zur unwiederbringlichen Vergangenheit wird nicht nur bewusst gehalten, sondern ostentativ ausgestellt, was Bill Nichols wie auch François Niney dazu führt, sie mit der Brecht'schen Verfremdung in Zusammenhang zu bringen (vgl. DER KICK von Andreas Veiel, D 2005; VATERS GARTEN – DIE LIEBE MEINER ELTERN von Peter Liechti, CH 2013; THE GREEN WAVE von Ali Samadi Ahadi, D 2018).[6] Für Nichols, der aus einer psychoanalytischer Perspektive argumentiert, gilt das historische Ereignis von vornherein als ›verlorenes Objekt‹, als ›Gespenst‹, das den filmischen Text heimsucht: *The attempt to conjure that specter, to make good that loss, signals the mark of desire.*[7] Solche Nachstellungen lösen die dokumentarische Repräsentation vom indexikalischen Versprechen des Wirklichkeitsbezugs und der vermeintlichen Objektivität ab. Durch die Sichtbarmachung und Wiederbelebung vergangener Erfahrungen – sei es die von Dritten oder die des den Film verantwortenden Subjekts – entwickeln die Nachstellungen in der medialen Wiederholung a *fantasmatic power*. Insofern als diese Reenactments nicht vorgeben, effektiv für das zu stehen, wofür sie stehen, bewirken sie in ›dem unmöglichen Raum‹, in dem Vergangenheit und Gegenwart koexistieren, eine ›Zeitfalte‹ *(a fold in time)*.[8]

So ist es nicht erstaunlich, dass ähnliche Verfahren auch dazu dienen, sich einer kollektiven traumatischen Erfahrung anzunehmen. Durch ihre aktive Beteiligung an der Arbeit für den Film werden hier die Zeitzeugen selbst (Opfer, Täter, Augenzeugen) in ein fast schon therapeutisch zu nennendes Experiment involviert. Eine engagierte, aktivistische Variante stellen die fiktiven, in der vorfilmischen Wirklichkeit als real inszenierten Gerichtsprozesse dar, die politisch, wirtschaftlich und sozial Benachteiligten Gehör verschaffen und deren Perspektive auf

Ereignisse in der näheren Vergangenheit Raum zugestehen. Im Zentrum stehen ihre Versionen individuell erfahrener Geschichte – in Form von Nacherzählungen während des Prozesses, die der Film in der Montage meist durch am Ort des Geschehens geführte Zeugeninterviews untermauert (diese Befragungen der Erinnerung lehnen sich an die historische Rekonstruktion durch Oral-History an). Die Gegenseite repräsentieren die politisch und wirtschaftlich Mächtigen, die auf der Anklagebank sitzen. Externe (internationale) Analytiker*innen der Situation übernehmen die Rolle von Richter*innen, Verteidigern und Jurymitgliedern in einem ›fiktiven‹ oder ›symbolischen Gerichtsverfahren‹,[9] das nach dem Modell des Russell-Tribunals in Vietnam 1966 funktioniert (ein Modell, das später u. a. auch in Südafrika oder Ruanda Anwendung fand). Obwohl juristisch ohne (direkte) Auswirkungen kreieren solche Experimente, wie sie Milo Rau in DAS KONGO TRIBUNAL (D/CH 2017) oder Jean-Stephane Bron in CLEVELAND-WALLSTREET (CH 2010) realisierten, durch die Inszenierung eines ›Volkstribunals‹ einen Möglichkeitsraum, in dem eine alternative Beweisführung stattfinden kann und die Geschichte performativ umgeschrieben wird. Sie verschaffen den Opfern eine (erste) Genugtuung in der Gegenwart, zielen aber ebenso auf eine Kritik an der Politik und den Medien, da sie unterschlagene oder einseitig rapportierte vergangene Ereignisse in die Öffentlichkeit tragen und nicht nur eine Diskussion darüber anregen wollen, sondern reale Konsequenzen in der näheren Zukunft anvisieren und zum Teil effektiv auch nach sich ziehen.

Eine andere Variante dieser reflexiven Reenactments widmet sich kollektiven Traumata im Versuch, sich dem ›Nicht-Darstellbaren‹ (Lyotard), von dem es keine Bilder gibt und dessen Erinnerung verschüttet ist, anzunähern. Über die mehr oder weniger stilisierte und filmisch selbstreflexive ›Veranschaulichung‹ machen die während des filmischen Prozesses eingesetzten, theatralischen Reenactments weiter in der Vergangenheit zurückliegende Momente und Akte sicht- und hörbar, bringen sie überhaupt ins Bewusstsein von Zeitzeugen oder auch Augenzeugen (zurück). Indem sie diese an die Orte des Geschehens führen, versuchen sie Erinnerungen zu provozieren. Exemplarisch für ein solches Verfahren der historischen Rekonstruktion im Umgang mit ›Gedächtnisorten‹ (als ›lieux de mémoire‹ im Sinne von Paul Nora) steht SHOAH von Claude Lanzmann (F 1985).[10] In neuerer Zeit und, was das Reenactment betrifft, in weitaus radikalerer Form haben die Filme S21 – LA MACHINE DE MORT KHMER ROUGE von Rithy Panh (Kambodscha / F 2003) oder THE ACT OF KILLING von Joshua Oppenheimer (UK / DK / N 2012) vor dem historischen Hintergrund der Genozide in Kambodscha respektive in Indonesien Opfer und Täter an solchen Orten konfrontiert. So lässt zum Beispiel Rithy Panh in dem berüchtigten Foltergefängnis Tuol Sleng (S-21) insbesondere die Täter ihre eigenen Handlungen nach ihren Vorstellungen und bruchstückhaften Erinnerungsbildern vor der Kamera nachspielen. Selbst wenn sich die traumatische Vergangenheit als unerreichbare Erinnerung (teilweise) der sprachlichen Vergegenwärtigung widersetzt, so wird in stilisierten Nachstellungen versucht, das Nicht-Sagbare zu aktualisieren: Durch das Nacherleben von in der Vergangenheit wiederholt ausgeführten, mechanischen und vom System diktierten Gesten wird eine körperliche Erinnerung wachgerufen. Die (Re-)Konstruktion von solchen Momenten kann *das Gefühl dafür […] schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt*,[11] oder mehr noch: Sie verschafft dem ›Gespenst‹ des historischen Moments durch den performativen Nachvollzug einer *tief im Körpergedächtnis abgelegten ›mémoire involontaire‹* eine wahrnehmbare Gestalt, wie Emmanuel Alloa gegen den Topos des Nicht-Darstellbaren in der Trauma-Theorie (insbesondere mit Bezug auf Jean-François Lyotard) anführt.[12] In der Wiederholung von automatisierten Gesten *kommt es zur buchstäblichen ›Wieder-Holung‹, dem Zutagefördern des Verdrängten*. Da die Gesten in der individuellen Aktualisierung dessen, *was niemals zu einer persönlichen Erfahrung wurde*, fortwährend zwischen Subjektivierung und Entsubjektivierung oszillieren, halten sie letztlich aber auch die Distanz zum originären Ereignis wach, da dieses selbst *lediglich die Wiederholung vorausgegangener Wiederholungen ist*.[13] Weil das *Trauma die Textur der Erfahrung durch die scheinbare Absenz von Spuren beeinflusst*, gehören diese Nachstellungen nach Thomas Elsaesser zur Kategorie des ›negativen Performativen‹.[14]





Wie in den fiktiven Gerichtsverfahren verfolgen solche Reenactments das Anliegen, einen Bewusstseinsprozess nicht nur bei den direkt Beteiligten in Gang zu setzen, sondern auch – auf nationaler und auf internationaler Ebene – die öffentliche Diskussion über eine vielfach durch individuelle und kollektive Traumata belegte und verschwiegene, also sozial und politisch tabuisierte Vergangenheit anzuregen, zu der sie die Zuschauer*innen in ein reflektiertes und distanziertes Verhältnis des Nachvollzugs setzen. All diese reflexiven Formen des Reenactments verschieben die ontologische Frage danach, was ein Dokumentarfilm ist, ebenso wie die theoretische Frage nach der Grenzziehung zwischen fiktionalem und dokumentarischem Modus einer pragmatisch-materialistischen Perspektive weicht: Sie werfen die Frage danach auf, was ein Dokumentarfilm kann, wie es Ilona Hongisto formuliert.[15] Ziel dieser Filmarbeiten ist es demnach nicht, die Vergangenheit möglichst wahrheitsgetreu zu repräsentieren: Wenn im Akt der Performance eine Handlung (wieder) verkörpert, veranschaulicht und fiktionalisiert wird, entspricht sie oft einer imaginären Vergangenheit (in Nichols Worten, ermöglicht diese *the psychically real but fantasmatic linkage of now and then*).[16] Dabei entfernen sich die Nachstellungen manchmal weit von der historischen Rekonstruktion wie also auch vom dokumentarischen Versprechen auf eine ausserfilmische Referenz und damit vom Wirklichkeitsbezug. Durch den Abstand zu einem vorgängigen Ereignis, das einen situativen Rahmen setzt, wird das ›verlorene Objekt‹ mittels Aktualisierung eines ›sozialen Gestus‹[17] in die Gegenwart des Films geholt: In dem vom Film geschaffenen Möglichkeitsraum scheint es wie in einem Palimpseste auf. Mit dem Anliegen dieser Filme, in die Gesellschaft hinaus- und in die Geschichte *vorauszuwirken*, erweitert sich die stets bewusst gehaltene doppelte Zeitlichkeit um eine Perspektive in die Zukunft. Bei seiner Arbeit an einem Neuen Realismus, in dem der Modus des Indirekten dominiert, betrachtet Milo Rau mit Bezug auf Jean Ziegler die Gegenwart so als *Vorgeschichte des Menschlichen*.[18]

3) Wenn die reflexiven Formen des Reenactments in der zweiten Gruppe von einer kritischen Intention gekennzeichnet sind und sich mit ihrem aufklärerischen Gestus in eine politisch-aktivistische Praxis einschreiben, die durch (Re-) Inszenierung und Stilisierung sowohl auf der historiographischen wie auf der künstlerischen Ebene die Abweichung kenntlich macht, so gibt es eine dritte Gruppe politisch-ästhetischer Praxis, die insbesondere in der zeitgenössischen Kunst der letzten Jahre zu beobachten ist: Hier wird die historiographische Distanz zum vorgängigen Ereignis und die ästhetische Distanzierung der Zuschauer*innen durch die filmische Inszenierung oder den Stil gerade negiert, indem die Reenactments eine *hyper-mimetische Nachahmung* anstreben, wie sie Maria Muhle beschreibt. Sie spricht in diesem Fall vom *Reenactment als minderer Mimesis*: Der Effekt der Verfremdung, die immer ein Vorgängiges aufruft, macht einer Strategie Platz, die durch *exzessive Ähnlichkeit* eine Illusion von Authentizität und eine immersive Haltung bei den Zuschauer*innen erwecken will.[19] Muhle nennt als Beispiel etwa die Videoarbeiten von Omer Fast und Pierre Huygue, die hauptsächlich in Ausstellungsdispositiven zur Vorführung kommen; zu denken ist im Bereich des Kinos auch an einen der früheren Prozess-Reinszenierungsfilme von Milo Rau DIE LETZTEN TAGE DER CEAUCESCUS (zus. mit Marcel Bächtiger, CH 2009), an den Psychothriller REMAINDER von Omer Fast (UK, D 2015) oder etwa an den neueren Dokumentarfilm BRÜDER DER NACHT von Patric Chiha (A 2016).[20] In Letzterem hebt die betonte Farbgebung und Lichtsetzung gewisse Szenen zwar stilistisch hervor und markiert sie als unwirklich anmutende, theatralische Inszenierungen, die Reenactments der bulgarischen Stricher-Jungen, die ihre krude Alltagsrealität in Wien nachspielen, sind indes nicht als solche wahrnehmbar. Diese Art der mimetischen Performance zieht sich durch den ganzen Film. In solchen Arbeiten, die Muhle dem *ästhetischen Regime* bei Jacques Rancière zuordnet, werden *die Operationsmodi des dokumentarischen Anspruchs* ostentativ ausgestellt, wird *die Evidenz der Wirklichkeit, die das naiv dokumentarische Paradigma fordert und darstellen will, […] in der Darstellung erst ver-mittelt, hergestellt.* Die Folge ist, dass die *A-Historizität des Reenactments als eine Form der Hypo-Historizität* erscheint, als *eine Tautologie in der Zeit,* wie Muhle weiter schreibt.[21] Dokumentarische und fiktionale

*Abb. 1*

Darstellungsmodi fallen in eins. Die möglichst exakte und detailgetreue Wiederholung negiert die (mindestens) doppelte Zeitlichkeit und Überschichtung der Räume, die den reflexiven Formen inhärent ist. Sie negiert die historische Differenz und bringt das Vergangene im Prozess der medialen Bewegung zum Vorschein, hindert aber dennoch *das historische Ereignis daran, in einer geläuterten Gegenwart aufzugehen,*[22] wie dies in den populären Formaten oft der Fall ist. Die hyper-mimetischen Reenactments sind so durch Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit gekennzeichnet: Sie produzieren *Ereignisse im Sinne von unvorhergesehenen Unterbrechungen und Verschiebungen, die sich in (und nicht vor) der literalistischen Nachahmung, in ihrem Prozess und ihren (langen) Dauer ereignen.*[23] Wenn sie den Zuschauer*innen dennoch einen kritischen Bezug zum Repräsentierten eröffnen, so weil sie durch ihren exzessiven mimetischen Gestus verstören und die Zuschauer*innen in ihrer eigenen Bildererfahrung verunsichern. Mit ihrem Meta-Diskurs über das Reenactment lancieren diese Produktionen eine Befragung der immer schon medialisierten Erinnerungsbilder in deren unendlicher Wiederholung.

Sozusagen am gegenüberliegenden Ende des Spektrums medialer Rekonstruktion gibt es in der aktuellen Dokumentarfilmpraxis essayistische Formen, die das Reenactment in die Abstraktion führen und denen ich mich nun noch etwas ausführlicher widmen möchte. In einem offenen essayistischen Modus, der per se Dokumentarisches und Fiktionales in einer subjektiven (Erinnerungs- und Reflexions-)Perspektive vermischt, die mehr oder weniger explizit markiert und mehr oder weniger narrativ ist, wird die konkrete Reinszenierung und Nachstellung verweigert – aber dennoch suggeriert. Ich denke hier neben dem schon erwähnten DEPTH TWO von Ognjen Glavonić (Serbien/ F 2016) etwa an CHRIS THE SWISS von Anja Kofmel (CH 2018), der eine persönliche Perspektive auf das internationale Söldnerwesen im Jugoslawienkrieg wirft, oder an ERASED, __ ASCENT OF THE INVISIBLE von Ghassan Halwani (Libanon 2018), der anhand der Geschichte eines Fotografen nach den Tausenden von Verschwundenen im libanesischen Bürgerkrieg fragt und damit an einem Tabu rüttelt. Auffallend ist, dass in allen drei Fällen, jüngere Filmemacher*innen, die im Moment der jeweiligen historischen Ereignisse Kinder waren, dem Schweigen der Eltern- und Grosselterngeneration nachspüren. Mittels unterschiedlicher medialer Konfigurationen kreisen sie im öffentlichen Diskurs weitgehend ausgeblendete Vorkommnisse in der Vergangenheit als filmisch





abwesende ein. Über eine vielschichtige Bild- und Tongestaltung sowie die Verschränkung von heterogenen Materialien evozieren sie dennoch die unwiederbringlich vergangenen Ereignisse: Das eigentliche (klassische) Reenactment eines solchen Moments bleibt ausgespart, jedoch als (Bezugs-)Folie ist es für die mediale Umsetzung einer tabuisierten sozialen Erinnerung präsent.

Es ist diese Leerstelle im kollektiven Diskurs, die die individuelle Erfahrung von Geschichte der drei Regisseur*innen geprägt hat und die sie mit audiovisuellen Mitteln in den filmischen Diskurs übersetzen. Wie meist gibt es von den eigentlichen traumatischen Ereignissen keine Bilder, aber es gibt Erinnerungsspuren, die sich in Objekten materialisieren und die in der medialen Auseinandersetzung mit dieser Leerstelle als zugleich an- und abwesende aufscheinen.[24] Mit der Weigerung, konkrete Bilder in der filmischen Gegenwart des Reenactments zu produzieren, wird die historische Rekonstruktion selbst zum Gegenstand der Wissensproduktion und das Reenactment zur medialen Erfahrung in einem reflexiven und performativen Prozess, der über sich hinausweist. Dabei verschränken die Filme die oben beschriebenen Verfahren der reflexiven, kritischen Distanz und der Imitation respektive Mimesis, ohne das Ereignis als solches je konkret zu veranschaulichen.

## DEPTH TWO

Der Film DEPTH TWO lief 2016 an der Berlinale, danach an unzähligen Festivals, darunter 2018 auch in einer Retrospektive bei den Visions du Réel in Nyon (er wurde bis heute an über 40 Festivals, vor allem in Europa gezeigt, hat jedoch keinen internationalen Verleih gefunden und keine Kinoauswertung erfahren). Ognjen Glavonić widmet sich in seinem Film der weitgehend unaufgearbeiteten jüngeren Vergangenheit Serbiens während des Kosovokriegs. Als Zuschauer*in wird man durch die Informationen im Programmheft zwar thematisch, historisch und geographisch auf das Anliegen des Films vorbereitet; vielmehr als dass es sich im wahrsten Sinn des Wortes um ›unfassbare‹ Geschehnisse während des Kosovokriegs, genauer während der Bombardierungen der NATO im Jahr 1999 handelt, erfährt man aus dem Ankündigungstext jedoch nicht. Und vor allem erfährt man kaum etwas über die experimentelle Gestaltungsweise des Films, der über die Bild- und Tonebene äusserst komplexe Dynamiken der Verschränkung oder eben *Überblendung* von Handlungsräumen und medialen Räumen und Zeiten in Gang setzt. Als Zuschauer*innen sind wir durch unsere imaginative Aktivität vor der Leinwand von Anfang an in die audiovisuelle Rekonstruktion involviert, die uns zu Subjekten des Reenactments macht.

Auf visueller Ebene steigt der Film behutsam in sein Thema ein: Lange Kamerafahrten über ein Gewässer, idyllische Bilder eines durch den Wald führenden Bächleins, Aufnahmen einer Uferlandschaft, die Spuren von menschlicher Präsenz trägt: Reifenspuren von Lastwagen, Bauarbeiten, allerlei Abfall und im Wind raschelnde Plastiksäcke an einem blätterlosen Baum (Abb. 1). Zu den von menschlicher Präsenz und Handlung fast entleerten dokumentarischen Bildern von Landschaften (später auch Strassen und Städtebildern und im zweiten Teil verwüsteten Innenräumen) berichten anonyme männliche Stimmen in nüchternem Ton, leicht stockend und bruchstückhaft von der Entdeckung und Vertuschung eines schrecklichen Unglücks: Ein mit Menschen beladener Lastwagen ist während der Bombardierungen Jugoslawiens durch die Nato in der Nähe der rumänischen Grenze in die Donau gestürzt; die Gründe wurden nie geklärt; die über 50 Leichen (mutmasslich handelte es sich um albanische Flüchtlinge) wurden geborgen und des nachts weggeschafft – man erfährt vorläufig nicht wohin. Im Kontrast zu diesen kruden Informationen stehen die an und für sich unspektakulären, aber dezidiert stilistisch gestalteten Bilder. Im Wechsel von Nahaufnahmen und Totalen und in einer betont versatzstückartigen Montage lassen sie Eindrücke von der vermeintlichen Unfallstelle entstehen. Der Film verweigert Schockbilder im Sinne der *photos-chocs* von Roland Barthes, als einer *intensionalen Sprache des Schreckens;*[25] ebenso wenig werden wir Originaltöne der eigentlichen historischen Ereignisse des Krieges hören. Die überlappende Dynamik von Bild und Ton ermöglicht die Evokation der in der Vergangenheit angenommenen Geschehnisse, die sich mithilfe der erwarteten dokumentarischen Indexikalität und der Präsenzqualität von Bewegtbildern im Moment der Projektion vergegenwärtigen. Die-

se Dynamik erschafft in DEPTH TWO einen genuin medialen Raum und zieht die Zuschauer*innen in die rekonstruktive Tätigkeit des Gehörten und Gesehenen hinein; im Präsens der filmischen Erfahrung werden die historischen Vorkommnisse imaginiert und nehmen mehr und mehr konkrete Kontur an. Gleichzeitig markiert die audiovisuelle Überblendung – sozusagen als Gegenbewegung – in Bild und Ton einen ›Abstand‹ zum vergangenen Ereignis.[26] Ebenso unausweichlich ist die Wahrnehmung eines Abstands durch die Inkongruenz zwischen Bild und Ton, denn die Stimmen kommentieren nicht die Bilder oder umgekehrt: Die Bilder illustrieren nicht, was erzählt wird – mehr noch: Sie verweigern uns als Zuschauer*innen das detektivische Spurenlesen und konkrete Rekonstruieren des Ereignisses, wobei sie diesen unbewusst einsetzenden Prozess aktiv anschieben und zugleich unterbinden. So suchen wir vergebens die Uferstrasse, von der aus der Camion in die Donau gestürzt sein könnte. Kurz danach ist im Off von einem Kran die Rede, der bei den Bergungsarbeiten eingesetzt wurde; gleichzeitig hören wir einen Maschinenlärm, zu dem wir eine hydraulische Winde assoziieren. Doch in der folgenden Totalen sehen wir eine Baustelle, aber keine Winde und vor allem nicht den konkreten Unglücksort .... (Abb. 2). Solche Geräusche, die sich im Laufe des Films noch intensivieren, evozieren ebenfalls den authentischen Ort; sie lassen sich aber nie in den Bildern verankern. Sie bilden eine dritte mediale Ebene, die atmosphärisch fiktionalisierend wirkt und die Vorstellungskraft zusätzlich anregt.

Die sinnlichen Qualitäten der ostentativ hervorgehobenen heterogenen Medialität entwickeln in DEPTH TWO einen Sog, der die synästhetische Wahrnehmung der Zuschauer*innen verstärkt.[27] Bedingt durch das Thema und die auffälligen Verschiebungen und Inkongruenzen erliegen wir indes nicht der suggestiven Kraft des Films, sondern versuchen in dem intellektuellen Bemühen zu verstehen konstant, das Gesehene und das Gehörte zu rekonstruieren, es zugleich in einer vergangenen Wirklichkeit zu verorten und es zu narrativieren. Diese oszillierende Filmerfahrung, die DEPTH TWO durch seine Gestaltungsweise einleitet, impliziert *die Transformation des historischen Moments* in einen *ästhetischen Moment*.[28] Wenn dieser ästhetische Moment in DEPTH TWO tendenziell auf eine kritisch-reflexive Distanz zum historischen Ereignis in Bild und Ton hinarbeitet, dann führt andererseits eine zeitgleiche Dynamik mittels der sequenziellen Verschränkung der Nacherzählungen im Off mit den das historische Nachstellen suggerierenden Bildern in einen diskursiv-ethischen Moment über, der eine Haltung vermittelt, die zur Reflexion einlädt. Der Akt der Nachahmung im Sinne der ›minderen Mimesis‹ bleibt also wiederum ambivalent und lässt die Zuschauer*innen in ihrer Wahrnehmung schwanken zwischen Fiktionalisierung und Referenzialisierung, zwischen Glauben und Unglauben an den authentischen Ort… Die Überblendungen von medialen Ebenen und Dynamiken, die ich nun für die Analyse zu differenzieren versuche, eröffnen durch die Verbindung der ungleichartigen Elemente in der aktuellen Bewegung des Films neue räumliche, zeitliche und imaginative Dimensionen für das Reenactment.

## Der historische Moment

Bildebene: Wenn in dokumentarischen Produktionen angenommen werden darf, dass der Film eine Aussage über eine vorfilmische Wirklichkeit macht, dabei aber immer ein unhintergehbarer Abstand des photographisch-bewegten audiovisuellen Bildes zur Realität und zum historischen Ereignis bestehen bleibt, so markiert DEPTH TWO diesen Abstand in doppelter Weise: Einerseits ist die Kamera als Aufzeichnungsinstrument eine scheinbar neutrale (da apparative) Beobachterin (es gibt in dem ganzen Film keine explizite, übergeordnete diskursive Instanz, die die Bilder unter ihre Ägide nähme) – aber Beobachterin wovon? In den Bildern ist nichts erkennbar, was die bruchstückhaften Aussagen aus dem Off belegen würde ... So ist andererseits weder der Film selbst *Zeugnis eines historischen Moments* oder Ereignisses, noch präsentiert er uns Archivbilder, die als Dokumente *eine angenommene Nähe zur historischen Zeit* bezeugten.[29] Auch was den historischen Ort betrifft, können wir uns – bis auf den Schlussteil – nicht sicher sein, ob die Bilder den konkreten Ort des Geschehens rekonstruieren. Bilder und Geräusche evozieren ihn aber und machen gleichzeitig selbstreflexiv darauf aufmerksam, dass sie (nur)

*Abb. 2*

›Zeichen‹ sind, im Sinne von ›Stellvertretern‹, die einem Ereignis *nachstehen* (zeitlich) und ihm *nachstellen* (örtlich). – Wir werden im Laufe des Films verstehen, dass es darum gehen könnte, durch diese abstrakte (Re-)Konstruktion von *möglichen* Orten des Geschehens eine Art ›lieux de mémoire‹ überhaupt erst zu kreieren. Solche Orte scheinen im filmisch geschaffenen imaginären Raum auf, zeugen in der Übereinanderschichtung diffuser Spuren vom Schweigen über die Vorkommnisse, von einem Authentischen ohne Gewähr und letztlich von der Unmöglichkeit historischer Rekonstruktion.

Ebene der Off-Stimmen: Gleichwohl initiieren die Aussagen im Off einen solchen Prozess der Rekonstruktion oder die Suche nach einem Reenactment der Bilder und in den Bildern bei den Zuschauer*innen. Wir bemerken aber schon bald, dass auch die Stimmen und ihre Berichte auf einen Abstand hinweisen. Die Sprechenden bekennen sich durch die Ich-Form zu ihrer Beteiligung (in irgendeiner Form) an dem Ereignis; durch die Vergangenheitsform und die (vorläufige) Nüchternheit ihrer Erzählung wird hingegen emotional und zeitlich ein Abstand zum historischen Moment deutlich: Sie beziehen sich nur vermittelt auf das Ereignis. Zudem wird ein räumlicher Abstand zum Bild – das für unsere (zumindest westliche) Wahrnehmung immer primär ist – spürbar, da die Stimmen nicht im diegetischen Raum und nicht in den Gesichtern der Sprechenden verankert werden können. Ebenso verhindern Bruchstückhaftigkeit der Erinnerungsberichte und Widersprüche zwischen den einzelnen Aussagen verschiedener, aber auch derselben Sprecher (des Fahrers des Bergungslastwagens) die Bildung einer Einheit von Ton und Bild (eine dokumentarische Konvention, die eine weitere Erwartung schürt, die nicht erfüllt wird).

So scheinen die Stimmen über den Bildern zu ›flottieren‹, so dass immer klarer wird, dass der akustische Off-Raum wirklich off ist. Mit anderen Worten: Die Stimmen sprechen noch einmal von einem anderen Ort her und situieren sich in einer anderen historischen Zeit. Aufgrund all der Inkongruenzen, die nicht vertuscht, sondern im Gegenteil auffällig gemacht werden, können wir schliessen, dass es sich um dokumentarische

Aufzeichnungen handelt, die im Nachhinein und nicht für den Film hergestellt wurden (effektiv wurden Zeugenaussagen benutzt, die in Den Haag während der Prozesse gegen Slobodan Milosevic und andere serbische Kriegsverbrecher aufgenommen wurden, wie im Abspann des Films zu erfahren ist).

## Der ästhetische Moment

Obwohl auf beiden filmischen Ebenen, der Bilder wie der Stimmen, mit dokumentarischem Material gearbeitet wird, entsteht durch diese Lücken ein diegetischer, medial heterogener Zwischenraum, in dem ein in der Vergangenheit angenommenes Ereignis, welches als historischer Moment mehrfach als medial vermitteltes und verlorenes Objekt gekennzeichnet ist, mittels der Präsenzqualität der Bilder und Töne und der aktuellen filmischen Bewegung in der Projektion vergegenwärtigt wird. Der Film ist wie ein ›Gedächtnisspeicher‹,[30] der sich in der Projektion den Zuschauer*innen eröffnet. Die suggestive Kraft der Bilder, Stimmen und Geräusche (ich komme auf Letztere zurück), die den historischen Moment evozieren, aber weder geschlossen rekonstruieren noch nachstellen oder referenziell verbürgen, leitet eine ästhetische Transformation ein und führt (uns) zu einer audiovisuellen Überblendung von historischen und filmischen Orten und Zeiten im präsentischen Raum des Films. Wir versuchen die mündlichen, fragmentarischen Berichte und die dokumentarischen Eindrücke der Bilder zu verkoppeln; wir versuchen, die beiden medialen Ebenen und filmischen Orte von In und Off miteinander zu verschränken – den Abstand zwischen Ton und Bild ebenso wie den Abstand zum historischen Ereignis zu schliessen. Obwohl Kohärenzstiftung und Homogenisierung fortlaufend vom Film unterbunden werden, überblenden wir in der Rezeption die filmische Bild- und Klangfolge in einen imaginären und damit ›begehbaren‹ Raum.[31] Das Reenactment findet im Kopf der Zuschauer*innen statt. Durch die heterogenen medialen Materialien und Qualitäten kommt es zu dem, was ich eine Überblendung verschiedener Dynamiken im Imaginären nenne möchte.

*Abb. 3*

## Der diskursiv-ethische Moment in der Dynamik des Films

Betrachten wir nun die prozesshafte Dynamik der Montage der heterogenen Materialien und Ebenen in der Anordnung der Sequenzen, so ist festzustellen, dass DEPTH TWO ein narratives Muster entwickelt, das die Sogwirkung des Films von Anfang an unterstützt und die imaginative Aktivität der Zuschauer*innen anregt: Der Film folgt dem Genre-Muster eines Thrillers, also dem Aufbau eines Mystery- oder Detektiv-Schemas, das uns vorgibt, Indizien zu sammeln, um das Rätsel (das auch Motor der Erzählung ist) zu lösen. Diese diskursive Dynamik führt vorerst zu einem weiteren historischen Ereignis, einem zweiten historischen Moment, der etwas früher stattgefunden hat und von dem ungefähr ab der Mitte des Films berichtet wird: In Suva Reka – einer Kleinstadt im Süden Kosovos – hat die serbische Polizei ein Massaker an der albanischen Bevölkerung verübt; die Opfer waren hauptsächlich Frauen und Kinder. Hier wechseln sich





im Off die Stimme eines überlebenden weiblichen Opfers mit der elektronisch manipulierten Stimme ab, die einem der Täter, einem jungen Mann aus der Nachbarschaft, gehört, wie wir nach und nach aus den stockend und mit spürbar zurückgehaltener Emotionalität vorgebrachten Zeugenberichten der direkt Betroffenen erfahren. Die Adressierung des Films intensiviert sich auch in den Bildern und Geräuschen.

Geräusche: Nah- und Großaufnahmen dominieren, in denen wir Hauswände und Innenräume sehen, die Spuren der Zerstörung und vergangener Gewalt tragen. Atmosphärische Geräusche, mit denen wir die ›Elemente‹ Wasser und Wind im ersten Teil, Wasser und Feuer im zweiten Teil assoziieren, werden stärker und noch suggestiver. Sie sind durchweg nur lose in der Diegese verankert oder lösen sich von den zwischenzeitlich wahrgenommenen Objekten ab und erstrecken sich über die Bildsequenzen. Obwohl dies alles auf eine filmische Geste der Nachahmung, also eine ›mindere Mimesis‹, hindeutet, die die Imagination des Reenactments bei Zuschauer*innen anheizt, sind weder Geräusche noch Bilder exakt mit den Erzählungen der Zeugen in Einklang zu bringen. Da ist zum Beispiel von einem Brand die Rede, das Knistern von Feuer, das dem ganzen zweiten Teil unterlegt ist, hält sich hartnäckig, wird sogar zunehmend aufdringlicher, die leeren und verstaubten oder verwüsteten Innenräume in den Bildern lassen aber keine Spuren von Verkohlung erkennen… (Abb. 3). Es ist, als ob diese materiellen natürlichen ›Elemente‹ eine diffuse Erinnerung trügen, die an die Oberfläche drängt; die Geräusche erhalten als Medium eine poetische Funktion und transportieren Geschichte als Mittler über die Zeit.[32]

Die Geräusche eröffnen einen eigenen medialen Raum der sinnlichen Atmosphäre. Sie unterstützen die fingierte mimetische Rekonstruktion, in der sich die einzelnen verstreuten Indizien zwar zunehmend verdichten, die aber nur umso deutlicher auf die kleinen Unstimmigkeiten und Verschiebungen zwischen den heterogenen visuellen und akustischen Materialitäten und Qualitäten aufmerksam macht. So signalisiert der filmische Diskurs immer auch die Abwesenheit der originären Referenz, die er gleichzeitig suggestiv auffüllt. Denn auch ohne dass die Bilder eine eigentliche Handlung nachstellen, sind die Zuschauer*innen zur gedanklichen Rekonstruktion aufgefordert. Eingebunden in den fiktionalisierenden Modus des ›Als-ob‹ und eine narrative Verknüpfung des Gehörten und Gesehenen reichern wir den medialen Raum mit Leben und Erlebtem an. Als Effekt der Bewegung der Bilder in der filmischen Gegenwart und der Narration vergangener Ereignisse evoziert der Film eine ›referenzielle Illusion‹ bei den Zuschauer*innen, fördert die Schaffung eines ›imaginären Referenten‹, wie Christian Metz verschiedentlich dargelegt hat.[33]

In der strukturellen Dynamik von DEPTH TWO sind die beiden historischen Momente (der verunglückte Camion und der Überfall) locker miteinander verbunden: Sie führt zu dem im dritten Teil gezeigten und zuvor sporadisch im Off erwähnten Ort: Es ist ein Gelände am Stadtrand von Belgrad, ein unwegsames Gelände mit aufgeschütteten Hügeln, von Gras überwachsenen, ein ehemaliges Trainingslager einer anti-terroristischen Spezialeinheit der Polizei (Abb. 4).[34] An diesem geheim gehaltenen Ort wurden, wie ein männliche Stimme aus dem Off berichtet, zwischen 2001 und 2002 fünf Massengräber mit über 700 identifizierten Körpern entdeckt – eine Tatsache, die, wie die grausamen Vorkommnisse zuvor, bisher kaum von den serbischen Medien publik gemacht wurde: Zwar ist dieser Ort ›aufgedeckt‹ worden, doch nicht ins kollektive Imaginäre überführt. So ist es denn auch das Hauptanliegen des Films, diese jüngere Vergangenheit in die Erinnerung zurückzuholen, ins Bewusstsein einer Gesellschaft zu bringen – und darüber eine Reflexion in der Öffentlichkeit anzuregen.

Dieser Ort beendet nun auch unsere Suche nach der Auflösung des ›Rätsels‹, nach einem historisch-authentischen Ort. Dennoch ist da erneut ein Abstand, denn auch dieser Ort bleibt abstrakt, auf den ersten Blick erscheint er leer und ohne Spuren der vergangenen Ereignisse. Und die Fotografien von gefundenen Überreste von Gegenständen, Stofffetzen und Identitätskarten, die sich nach einer gewissen Zeit zum Bericht des als Beobachter an den Ausgrabungsarbeiten Beteiligten (Marko Minic) zwischen die Bilder der Landschaft schieben, erfüllen zwar die Funktion von ›Dokumenten‹, machen aber durch ihre grobe Rasterung und die sichtbaren

*Abb. 4*

Pixel als Bilder von Bildern (die wohl aus der Dokumentation der Untersuchungskommission stammen) ebenso auf die mediale Vermittlung aufmerksam wie die Geräusche von Wind, Wasser und Feuer, die sich abwechseln, ineinander übergehen und sich schliesslich zu einem brummenden Rauschen vereinen. Wir ahnen, welche vergangenen Gewaltakte sich in den Objekten bündeln; sie werden aber nicht gezeigt. Solche Distanzierungsstrategien ebenso wie die grundsätzliche Weigerung der Schliessung des Abstands in der fingierten mimetischen Geste des Nachstellens eines historischen Moments fügen dem ästhetischen wie auch dem diskursiven Moment einen ethischen Aspekt hinzu: Der Film zeugt von Respekt gegenüber den einzelnen Opfern, lässt gleichzeitig die Übertragung der singulären Ereignisse auf eine Vielzahl ähnlicher Vorkommnisse zu und birgt ein aktivierendes Potenzial, das durch sinnlich vergegenwärtigtes Wissen in die Zukunft weist.[35]

Die offene essayistische Struktur von DEPTH TWO lenkt die imaginäre Rekonstruktion aufseiten der Zuschauer*innen: Sie kann sich auf direkte oder vermittelte Erfahrungen und Erinnerungsbruchstücke stützen oder/und auf ein Wissen um die Wiederholung der immer wieder gleichen Gräueltaten im Krieg und der darüber zirkulierenden Bilder (dies ist die vielfache ›Medialisierungsschleife‹, von der Muhle spricht).[36] Durch die experimentelle Gestaltungsweise des Films wird der historiografische Prozess des Reenactments selbst zum Gegenstand filmisch-imaginativer Erfahrung, die das verschüttete Wissen um die Ereignisse in der Vergangenheit bei den Zuschauer*innen aktivieren und in eine kaum erinnerte und nur vorgestellte, aber dennoch reale Gegenwart zurückholen möchte. Im performativen Akt des imaginierten Nach-Lebens historischer Momente macht die Überblendung heterogener Medialitäten sowie von Modi des Dokumentarischen und des Fiktionalen notwendigerweise auch auf den Prozess der Geschichtsschreibung aufmerksam.

*Margrit Tröhler*

1 Vgl. z. B. Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main 1991; Simon Rothöhler: Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart. Zürich 2011; Marian Petraitis: Alle Geschichte hat einen Ort. Modelle filmischen Erinnerns am Beispiel der Filme Volker Koepps. Stuttgart 2018.

2 Vgl. u. a. Jean-François Lyotard: Was ist postmodern? [franz. 1982], in: Wolfgang Welsch (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion. Berlin 1994, S. 193–203; Thomas Elsaesser: Postmodernism as Mourning Work, in: Screen 42/2 (2001), S. 193–201; Robin Curtis: Trauma, Darstellbarkeit und Bedürfnis nach medialer Genesung. Rea Tajiris HISTORY AND MEMORY. FOR AKIKO AND TAKASHIGE, in: Montage AV 11/1 (2002), S. 43–73.

3 Fritz Wolf: Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Düsseldorf 2003.

4 Tobias Ebbrecht, Matthias Steinle: Dokudrama in Deutschland *als historisches Ereignisfernsehen* – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive, in: MEDIENwissenschaft 3 (2008), S. 250–255; Christian Hißnauer: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen – Pragmatische Abgrenzungen – Begriffliche Klärungen. Konstanz 2011; Gerald Sieber: Reenactment: Formen und Funktionen eines geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels. Marburg 2016.

5 François Niney: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Marburg 2012, S. 67 [franz. 2009].

6 Bill Nichols: Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject, in: Critical Inquiry 35 (2008), S. 72–89; Niney (wie Anm. 5), S. 65–66.

7 Nichols (wie Anm. 6.) S. 74.

8 Ibid., S. 75, 88.

9 Andreas Tobler in einem Gespräch mit Milo Rau: Das Symbolische zeigt sich hier als das Konkreteste [2015], in: Milo Rau: Das Kongo Tribunal. Berlin 2017, S. 20–32, hier S. 24.

10 Vgl. etwa Niney (wie Anm. 5), S. 64.

11 Lyotard (wie Anm. 2), S. 202.

12 Emmanuel Alloa: Eingefleischte Gesten. Nachleben und visuelle Zeugenschaft in Claude Lanzmanns SHOAH und Rithy Panhs S21, in: Peter Geimer, Michael Hagner (Hg.): Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild. München 2012, S. 207–229, hier S. 214–215.

13 Ibid., S. 216–224.

14 Ibid., S. 224; Elsaesser (wie Anm. 2), S. 199.

15 Illona Hongisto: Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics. Amsterdam 2015, S. 18.

16 Nichols (wie Anm. 6), S. 77.

17 Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein [1973], in: Œuvres complètes, 5 Bde., hg. von Éric Marty, Bd. 4, Paris 2002, S. 338–344, hier 341f. [dt.: Diderot, Brecht, Eisenstein, in: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt am Main 1990, S. 94–104].

18 Rau (wie Anm. 9), S. 24–25.

19 Maria Muhle: Reenactment als mindere Mimesis, in: Eva Hohenberger, Kartin Mundt (Hg.): Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst. Berlin 2016, S. 120–134, hier S. 121.

20 Ich danke Caroline Schöbi, die mich mit ihrer im Rahmen des Seminars zum Reenactment im Dokumentarfilm verfassten Forschungsarbeit auf den Film von Chiha aufmerksam gemacht hat.

21 Muhle (wie Anm. 19), S. 132–133.

22 Ibid., S. 132.

23 Ibid., S. 130.

24 Bild- wie kulturwissenschaftliche Forschungen haben sich diesem Paradigma in den letzten Jahrzehnten gewidmet; vgl. etwa Aleida Assmann: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988, S. 237–251; Emmanuel Alloa: Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie. Zürich 2011.

25 Roland Barthes: Mythologies. Paris 1957, S. 105 (Übersetzung M. T.); [dt.: Mythen des Alltags. Berlin 2010].

26 Für die ›Kategorie des Abstands‹ ebenso wie für die folgenden Überlegungen zur Transformation eines ›historischen Moments‹ in einen ›ästhetischen Moment‹ vgl. Gertrud Koch: Nachstellungen – Film und historischer Moment, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 43/3 (1995), S. 497–506, hier S. 498, 503; die Autorin entwickelt ihre Argumentation allerdings anhand des surrealistischen Spielfilms LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ von Luis Buñuel (E 1955) und bezieht sich also nicht auf das dokumentarische Reenactment.

27 Vgl. Robin Curtis, Marc Glöde, Gertrud Koch (Hg.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität ästhetischer Wahrnehmung. München 2010.

28 Koch (wie Anm. 26), S. 503.

29 Ibid., S. 497–498.

30 Ibid., S. 499.

31 Vgl. dazu: Michel De Certeau: L'invention du quotidien. 2 Bde., hier Bd. 1: Arts de faire. Paris 1990 [1980], S. 107ff. (Übersetzung M. T.); [dt.: Kunst des Handelns. Berlin 1988].

32 Für diesen anregenden Hinweis danke ich Carla Engler, die eine Verbindung zu den Arbeiten des polnischen Künstlers Artur Zmijewskis zu ziehen vorschlägt, der seine Funktion als Seismograph der Nachbeben verdrängter Geschichte versteht; vgl. auch Sandra Frimmel, Fabienne Liptay, Dorota Sajewska, Sylvia Sasse (Hg.): Artur Żmijewski. Kunst als Alibi. Zürich/Berlin 2017. In ähnlicher Weise macht die Foto-Serie *Spaniens verborgene Geschichte* von Miquel Gonzalez die heute kaum mehr wahrnehmbaren Spuren des Bürgerkriegs und der Franco-Diktatur in entleerten Landschaften und enigmatischen Zivilisationsruinen sichtbar (vgl. die Auswahl an Fotografien in der Rubrik ›Foto-Tableau‹ der Neuen Zürcher Zeitung, 23.–27. April 2018).

33 Christian Metz: Réponses à *Hors cadre* sur *Le signifiant imaginaire*, in: Hors cadre 4 (1986), S. 61–74, hier S. 74 oder Christian Metz: À propos de l'impression de réalité au cinéma [1965], in: Essais sur la signification au cinéma, 2 Bde., hier Bd. 1. Paris 1968, S. 11–24, 16–17; [dt.: Zum Realitätseindruck im Kino, in: Semiologie des Films. München 1972, S. 20–34]; vgl. auch Koch (wie Anm. 26), S. 500f.

34 *Dubina Dva (Depth Two)* ist der Name der Operation, die zum Ziel hatte, die Leichen verschiedener Kriegsverbrechen während des Jugoslawienkriegs zum Verschwinden zu bringen.

35 Vgl. Andrea Reiter: Kritik, Aktivismus und Prospektivität. Politische Strategien im postjugoslavischen Dokumentarfilm (Zürcher Filmstudien 42). Marburg 2019, im Druck. Die Studie entstand im Rahmen des Forschungsprojekts ›Alternative Weltentwürfe. Der politisch-aktivistische Dokumentarfilm‹, unterstützt vom SNF 2014-2018.

36 Muhle (wie Anm. 19), S. 131.

# Spuren der Geschichte, Flanerie, Generationenblicke

## Zwei Filme von 1966 im doppelten Berlin

Jörg Schweinitz

Film ermöglicht uns, auf verschiedene Weise Vergangenes, seiner prinzipiellen Abwesenheit zum Trotz, an den Spuren, die es hinterlassen hat, zu tasten und neu zu vergegenwärtigen. Die meist stark imaginativ durchformte und aus verschiedensten Perspektiven und Bedürfnissen in der Entstehungszeit des Films heraus vorgenommene Reinszenierung historischer Ereignisse, ihr ›Reenactment‹, ist nur ein Aspekt, der hier eine Rolle spielt. Gleichzeitig können Filme reflektierend vom Umgang mit Geschichte durch spätere Generationen erzählen. Und natürlich erlangen Filme selbst, auch Spielfilme, den Charakter historischer Dokumente, werden selbst zu einer Spur von Geschichte – zu einer Spur, welche von einstigen Lebenswelten, von der einstigen materiellen bis zur ideellen Umwelt, zeugt und dabei auch Eindrücke von ästhetischen und filmstilistischen Vorlieben gibt.

Ich möchte mich hier zwei Filmen aus den 1960er-Jahren – der eine aus West-, der andere aus Ostberlin – zuwenden, die in dieser Hinsicht besonders interessante Fälle sind. Obwohl sie jegliche Reinszenierung historischer Vorgänge vermieden haben, berühren sie doch das Thema. Denn einerseits reflektieren sie auf besondere Weise das Leben in einem historisch aufgeladen Raum und blicken auf Unterschiede in der Wahrnehmung von Spuren der jüngeren Geschichte – Unterschiede, die sich damals zwischen der Generation der Zeitzeugen und jener der Nachgeborenen zeigten. Und anderseits bieten sie – inzwischen selbst zu historischen Artefakten geworden – Bilder aus einer heute versunkenen Welt: der Welt des doppelten Berlin von 1965/66.

Obschon eher ephemere Produktionen, reflektieren beide Filme viel – wohl gerade durch ihre Ansiedlung im Ephemeren – von der Atmosphäre der Stadt in dieser Zeit, und sie ermöglichen bewegt-fotografische Blicke ins Vergangene. Das betrifft den Zustand der Stadt als gebaute Welt mit ihren bewohnten Räumen aber auch als Landschaft zwischen ruinösem Zustand der Nachkriegszeit und machtvollem Aufbruch in die Moderne. Und es betrifft die Menschen, die die Stadt bevölkern – mit ihrer Art sich im urbanen Raum zu bewegen, zu sprechen, sich zu kleiden, mit ihrem Habitus, ihren Gesten und Posen, den direkt oder indirekt artikulierten Anschauungen und Wünschen, Vorlieben, den inoffiziellen und halboffiziellen Denkweisen im Alltag jener Zeit. Und natürlich betrifft es auch eine inzwischen historische Art filmisch zu erzählen.

Die Rede ist von PLAYGIRL, von Will Tremper 1965 in Westberlin inszeniert und von JAHRGANG 45, den Jürgen Böttcher 1966 in Ostberlin gedreht hat. Die Dreharbeiten fanden innerhalb eines Jahres zwischen Sommern 1965 und 1966 statt. Bei einigen Szenen waren die Drehorte nur wenige 100 Meter voneinander entfernt – nahezu auf Sichtweite. Beides sind Filme, die – absichtsvoll improvisiert – ihre Schauplätze weithin in den Straßen und an öffentlichen Orten der Stadt fanden, und sie stellen beide das Improvisationsmoment als *principium stilisationis* aus. Sie eignen sich jeweils ganz individuell Erzählformen an, wie sie unter dem Eindruck der Nouvelle Vague nach 1960 begonnen hatten, das europäische Kino der Moderne über Länder- und Systemgrenzen hinweg zu prägen.

Für ihre Auswahl wesentlich war in diesem Sinne, dass beide Filme zwar oberflächlich eine Art von Fabel vorhalten, die indes absichtsvoll mit wenig Stringenz und Komplexität entwickelt ist und in einem jeweils etwas angehängt wirkenden Happy End ihren Abschluss findet, dass sich das in den Filmen manifestierende Interesse aber letztlich kaum auf diese Fabeln richtet, also nicht auf die hier wie dort mit wenigen filmischen Strichen skizzierte und sich gelegentlich in den Vordergrund drängende Beziehungsgeschichte. Viel interessanter ist es, dass die jeweiligen Hauptfiguren – im Westen eine junge Frau (Alexandra, gespielt von Eva Rienzi in ihrer Erstlingsrolle), im Osten ein junger Mann (Alfred, genannt Al, dargestellt von Rolf Römer ebenfalls in seiner ersten Spielfilmhauptrolle) – eine Leidenschaft teilen: Sie durchstreifen ›ihren‹ Film hindurch die Großstadt und werden dabei in Szenen gestellt, die einer eigenen Logik folgen: der Erkundung des urbanen Raums als historisch vielschichtigen Lebensraum.

Die Fabeln sind rasch erzählt: Alexandra, ein Fotomodell kommt nach Berlin (West), um den Manager Steigerwald, gespielt von dem Schweizer Schauspielstar Paul Hubschmidt, zu treffen. Mit ihm hatte sie in Rom eine Affäre. Er soll ihr Kontakte verschaffen, Wege ebnen, und sie möchte die Stadt kennenlernen. Der verheirate Steigerwald wimmelt sie etwas inkonsequent ab: Er bittet seinen Assistenten Lahner (Harald Leipnitz) sich um sie zu kümmern, trifft die schöne junge Frau dann aber doch auch selbst. Der Film begleitet Alexandra nun auf ihren Wegen und Stationen durch die Stadt ins Olympia-Freibad, in ihre Pension an der Fasanenstraße, in eine Grunewald-Villa, zu Fotoshootings an spektakulären Orten, in die Philharmonie und auf das Dach des neuen Gebäudes, auf die Trabrennbahn Mariendorf, in Restaurants, Cafés, ins Ku'damm-Nachtleben – bis sie sich schließlich, dramaturgisch kaum motiviert, zum Happy End mit Lahner entschließt. Da sie zuvor mit beiden Männern geschlafen hat, hatte der Film 1966 in den Augen offizieller Zeitgenossen etwas Frivoles, von einem ›Sexfilm‹ war die Rede (was man heute bei bestem Willen nicht mehr nachzuvollziehen vermag). Allerdings spekulierten der Titel PLAYGIRL und der Untertitel BERLIN IST EINE SÜNDE WERT, der den damaligen Westberliner Fremdenverkehrs-Slogan ›Berlin ist eine Reise wert‹ paraphrasiert, durchaus auf dieses Image.

Die Story des Ostberliner Films steht mit einem anderen Schema in Beziehung. Liest man Zusammenfassungen, dann erinnern diese rudimentär an das Modell eines Erziehungsromans. Auch ist der Film in einem deutlich anderen, weniger glamourösen sozialen Milieu angesiedelt: in Prenzlauer Berg. Al, der Autoschlosser, möchte sich von Lisa, der Krankenschwester, nach kurzer Ehe scheiden lassen. Er fühlt sich irgendwie eingeengt und um mögliche Erfahrungen gebracht, was alle Älteren – seine Mutter, der Großvater, der kauzige Nachbar und Freund Mogul – nicht verstehen. Zugleich hängt Al an Lisa und bleibt in seinem Trennungsentschluss ambivalent. Um sich selbst Konsequenz zu beweisen zieht er aus der gemeinsamen Hinterhof-Wohnung aus in ein ehemaliges Ladenlokal im Souterrain am Zionskirchplatz und durchstreift nun rastlos die Stadt. Er trifft seine Freunde, eine ehemalige Freundin, sucht hier und da anzubandeln, um sich schließlich – als er Lisa bei ihrer Arbeit in einer Entbindungsstation sieht – zu besinnen und am Ende des Films einen hoffnungsfrohen gemeinsamen Ausflug auf einen der begrünten Trümmerberge von Berlin zu machen, mit weitem Blick auf die entstehende Neubauwelt der Stadt.

So nacherzählt, scheinen beide Filme Genremodellen zu folgen, die in ihren jeweiligen Gesellschaften etabliert sind, tatsächlich erfährt man aber aus einer solchen Beschreibung fast nichts über das ästhetische Konzept der Filme. Auf ihren unentwegten Gängen und Fahrten durch die Stadt unterlaufen – im doppelten Sinne des Wortes – beide Hauptfiguren die konventionellen dramaturgischen Regeln und Fabelkonstruktionen mit Konsequenz, die erotisierte Liebesgeschichte (West) ebenso wie jede Art ideologisch gefärbter Entwicklungsgeschichte (Ost). Denkt man vor dem Horizont einer konventionellen ‚klassischen' Filmnarration – in der jedes relevante Detail, das gezeigt wird, letztlich funktional bedeutsam für die Entfaltung des zentralen Handlungskonflikts sein soll – über das, was hier gezeigt wird, nach, so erschließt sich die Differenz. Hier äußert sich eine ganz andere filmische Poetik: eine Poetik der filmischen Beobachtung der Figuren und der von ihnen durchstreiften Räume der Stadt, die unser Zuschauerinteresse auf sich ziehen.

Eine Szene aus JAHRGANG 45 mag dafür als Beispiel stehen. Sie beginnt auf dem U-Bahnhof Alexanderplatz. Al und Lisa kommen von ihrem ersten Scheidungstermin bei Gericht, das ihnen ein paar Monate Bedenkzeit verordnet hat, und steigen in die U-Bahn ein. Die Atmosphäre in der Bahn und die filmische Beobachtung der Fahrgäste erscheinen mindestens ebenso bedeutsam wie das, vor allem von Al bestrittene Gespräch der beiden, in dem er zudem lediglich wiederholt, was er zuvor auf dem Bahnhof schon sagte, dass es gemeinsam nicht mehr gehe, gleichzeitig aber mit seinem nachgeschobenen Wunsch, mit

*Abb. 1: Fahraufnahme der Häuserfront in der Schönhauser Allee*

Lisa noch ein Eis essen zu wollen, Ambivalenz zeigt. Nachdem Lisa ausgestiegen ist, wendet sich die Kamera vollkommen von Al ab, und die in einer spürbar langen Einstellung vorbeiziehenden Fassaden der Schönhauser Allee mit den Einblicken in die – noch nahezu autofreien und baumlosen – Nebenstraßen, lediglich vom Fahrgeräusch der U-Bahn begleitet, fordern für einige Zeit unsere ausschließliche Aufmerksamkeit. (Abb. 1)

Hier deutet sich schon an, was für viele Stellen beider Filme gilt: Man folgt den Figuren, wie sie sich durch die Stadt bewegen und sich ihren Eindrücken überlassen – wobei aber unsere Wahrnehmungsperspektive vielfach nicht an die Blickpunkte der Figuren gebunden ist. Die Kamera selbst streift mit den Protagonisten – neben ihnen, hinter ihnen, auf sie gerichtet, oder auch ohne die Figur ins Bild zu nehmen, teils gänzlich unabhängig von ihr – durch den Stadtraum. Sie präsentiert und enthüllt weit mehr als die Figur sieht und bemerkt. Die beschriebene, aus der fahrenden U-Bahn heraus gedrehte Aufnahme der Häuser in der Schönhauser Allee ist nicht als erblickter Blick des Protagonisten motiviert. Die Logiken der Wahrnehmung von Figur und Zuschauerschaft treten auseinander.

Ähnlich der literarischen Flanerie, die Spazieren und Lesen parallelisiert und die Betrachtungsart der Flaneur-Figur auf die literarische Haltung sowie auf Interesse und Schreibweise des Textes selbst übertrug, ist es auch hier. Freilich kann mit Blick auf die Protagonisten beider Filme weniger vom Flanieren im engeren, wörtlichen Sinn die Rede sein, schon weil die Figuren zahlreiche Verkehrsmittel benutzten und ihre Haltungen zu ihrer Umwelt flüchtiger und selbst kaum reflektierend erscheinen. In diesem Sinne könnte man vielleicht eher vom ›Umherschweifen‹, vom ›sich treiben lassen‹ sprechen – *la dérive* wie ein Filmtitel aus der Nouvelle Vague lautet (LA DÉRIVE, F 1964, Paula Delsol) und ebenso ein theoretischer Begriff jener Zeit von Guy Debord.[1] Während es aber in Delsols Film weniger um stadträumliches Erleben geht und bei Debord mehr um das Interesse an Routinebewegungen in der Stadt, die sich zu Wiederholungsmustern verdichten, sind die beiden Berliner Filme von der Lust geprägt, sich durch die Großstadt treiben zu lassen – eine Attitüde, die sich filmisch mit einer entautomatisierten Beobachtung oder der visuellen Lektüre der Stadt, ihrer Gegenständlichkeit und ihrer Menschen verbindet (und für die die Frage nach Routinen filmisch keine Rolle spielt). Dabei ist es vor allem die Kamerainszenierung, die bei den Zuschauenden, auch unabhängig von den Figuren, Reflexion in Gang zu setzen vermag. Mit anderen Worten, ähnlich wie im Fall der literarischen Flanerie tritt die – nunmehr durch die filmische Apparatur mediatisierte – Beobachtung aus einer engen intentionalen Bindung an einen übergeordneten Zweck klar heraus. Hier geht es um das Heraustreten aus der Bindung an die ästhetische oder narrative Ökonomie einer stringenten Handlungsentwicklung und zugleich aus der Bindung an eine ideologische Argumentation. Die Beobachtungen erhalten in dieser Hinsicht etwas Zweckfreies, Zufälliges, manchmal auch Beiläufiges, zumindest vermitteln die Filme immer wieder diesen Eindruck.

In mancher Hinsicht weist das Verfahren darum – bei Jürgen Böttcher stärker als bei Will Tremper – einige Parallelen zu dem auf, was Franz Hessel in den 1920er und frühen 30er Jahren suchte. Nämlich – wie Bernd Witte das fasst – in Verbindung mit der »Parallelisierung von Spazieren und Lesen« nicht nur eine »Theorie des zweckfreien Umgangs mit den Dingen, sondern auch eine des intentionslosen Textes« zu entwerfen.[2] Auf jeden Fall scheint mir das, was Walter Benjamin in seiner Rezension zu Hessels *Spazieren in Berlin* (1929) notierte, auch auf einen solchermaßen ›flaneuristischen‹ Film zuzutreffen. In »Die Wiederkehr des Flaneurs« beschrieb Benjamin, was für ihn literarische Flanerie suche: »Nämlich die Bilder wo immer sie hausen. Der Flaneur ist der Priester des genius loci. Dieser unscheinbare Passant mit der Priesterwürde und dem Spürsinn eines Detektivs.«[3]





Diese Art von Spürsinn passt übrigens sehr gut zu dem, was Siegfried Kracauer 1960 in seiner phänomenologisch grundierten *Theorie des Films* dem Medium als besondere ästhetische Herausforderung zuschrieb, nämlich seinen Stoff nicht herzustellen, nicht zu erfinden, sondern in der äußeren Welt, an der Oberfläche der physischen Realität, aufzufinden. Als einer der dafür geeignetsten Orte erschien Kracauer die Großstadtstrasse mit ihren »Erweiterungen wie Bahnhöfen, Tanz- und Vergnügungssälen, Bars, Hotelhallen, Flughäfen usw.«:[4]

> *Die Straße im erweiterten Sinn des Wortes ist nicht nur der Schauplatz flüchtiger Eindrücke und zufälliger Begegnungen, sondern auch ein Ort, an dem der Fluß des Lebens sich geltend machen muss. … Die kaleidoskopisch wechselnden Konfigurationen unidentifizierter Gestalten und fragmentarischer visueller Komplexe heben sich gegenseitig auf, so daß der müßige Betrachter nicht dazukommt, irgendeiner ihrer unzähligen Suggestionen wirklich zu folgen. … Statt dessen entfaltet sich ein unaufhörlicher Strom von Möglichkeiten und nahezu ungreifbaren Bedeutungen. Dieser Strom ist es auch, der den ‚Flaneur' so verzaubert oder ihn gar erst ins Leben ruft. Der Flaneur ist berauscht vom Leben der Straße – einem Leben, das immer wieder die Formen auflöst, die es zu bilden im Begriff ist.*[5]

*Abb. 2 a-c: Unterwegs in der Stadt – West*

Ebenso ergehe es dem Medium Film, zumal es mit seiner Formgebung – und das gilt Kracauer als medialer Vorteil – das flüchtige, eigensinnige Geschehen der Straße, vor allem in einer nicht oder nur teilweise inszenierten Situation, nie restlos zu beherrschen vermöge.

Beide hier zur Rede stehenden Filme präsentieren in diesem Sinne die Straße fragmentarisch als eigentlichen roten Faden, als Ort des Zufälligen, Beiläufigen, manchmal nur als Hintergrund, der aber doch eingreift in die Bewegung der Figuren und der vor allem die Blicke der Zuschauenden auf sich ziehen kann. Selbst wenn für eine Weile gewisse ›visuelle Komplexe‹ vertieft werden, so nehmen beide Filme uns in den filmischen ›Fluss des Lebens‹ hinein, der von der Zielrichtung der erotischen Karrierestory um Alexandra für lange Phasen ebenso weg drängt wie von der Entwicklungsgeschichte um Al, sondern auf völlige Präsenz hinausläuft. Immer wieder trägt uns dieser Strom mit sich fort, bleibt bei einem Phänomen oder der einen oder anderen visuellen Merkwürdigkeit für Augenblicke hängen, die aber kurz darauf wieder von anderen abgelöst wird. (Abb. 2 a-c und 3 a-c)

Durch die vorrangig von der Bewegung im Stadtraum zusammengehaltenen Impressionen der visuellen Phänomene der Straße entsteht in beiden Filmen auf je eigene Weise Leichtigkeit und Lakonie. Man spürt das Großstadtgefühl der 1960er Jahre.

* * *

Beide Hauptfiguren sind etwa 20 Jahre alt: Alexandra erwähnt in PLAYGIRL einmal, sie sei 1943 geboren worden. Auf das ungefähre Alter von Al und das seiner Freunde verweist schon der Film-

*Abb. 3 a-c: Unterwegs in der Stadt – Ost*

titel: JAHRGANG 45. Damit eröffnet sich ein weiterer Aspekt der Gemeinsamkeit: Hier wie dort geht es auch darum, was diese Angehörigen der ersten Nachkriegsgeneration noch von jener Geschichte wahrnehmen, deren Spuren sie allgegenwärtig – teils ostentativ präsentiert – umgeben. Der Erfahrungs- und Verhaltensunterschied zwischen den Jungen und den Angehörigen der älteren Generation wird in beiden Fällen auch explizit angesprochen. Freilich geschieht das sehr unterschiedlich. In PLAYGIRL spricht Alexandra abends in einem noblen Restaurant Steigerwald gegenüber mit einer Art touristischer Attitüde davon, dass sie Berlin als den Ort mit den »Ruinen, in denen damals gekämpft wurde bei diesem Hitler [...] und dann die Russen« kennenlernen möchte – eine Rede, die Steigerwald, der den Krieg an der Front miterlebt hat, ob ihrer Ahnungslosigkeit fassungslos macht, worauf er das Thema wechselt. Während das Thema in PLAYGIRL, wenn es anklingt (zumindest in verbaler Form) rasch wieder versinkt, oder besser gesagt, sich – wohl filmisch-absichtsvoll – in einer teils fast karikaturartig gezeichneten Geschwätzigkeit der Small-Talk-Gesellschaft auflöst, deutet Böttchers Film ein partielles Nicht-Verstehen der Generationen etwas stringenter an.

Wenig später, 1967 in THE GRADUATE (Mike Nichols, USA 1967), sollte Dustin Hoffmans Figur des Benjamin ihrem Vater verkünden: *We want to be different.* Um dieses Anderssein als die Generation zuvor geht es auch in JAHRGANG 45, wenngleich Al eine etwas andere Form des Andersseins meint als Benjamin. Aber während die Attitüde eines solchen Andersseins die Atmosphäre von Böttchers Film nahezu übergreifend prägt, wird der daraus resultierende latent aufscheinende Konflikt – offenbar ebenfalls filmisch-absichtsvoll – nicht systematisch ausgearbeitet und bleibt eine Facette … Immerhin gibt der Film einen kleinen Dialog zwischen Al und seiner Mutter: »Aber Opa schimpft immer auf mich, und auch auf Li, er will nicht dass wir anders sind«; «Ihr seid auch anders, das verstehen wir auch nicht.« Die so in beiden Filmen (unterschiedlich) verbalisierte Erfahrungsdifferenz zwischen den Generationen vermag die Rezeption zu leiten. Für die Protagonisten selbst, mit ihrem eher gleitenden, von Eindruck zu Eindruck eilenden Bewusstsein, bleibt das Thema indes in beiden Fällen kaum wahrnehmungsleitend.

Dennoch konfrontiert uns Böttchers wie Trempers Film gern im Stadtraum mit Orten und Spuren der Geschichte, die die Figuren kaum mehr als en passant reflektieren. Sie wissen indes intuitiv um das Spektakuläre – und wandeln es sich für ihre Zwecke an. In der Welt von PLAYGIRL dient etwa ein geschichtsbeladener Ort als Location für Modefotos: Alexandra posiert als Fotomodell unmittelbar vor der Mauer in der Wilhelmstraße. (Abb. 4a)

*Abb. 4 a-b: Szenerie an der Wilhelmstrasse, Schuss und Gegenschuss*

Uns im Kino, als imaginären Flaneuren, geben diese Bilder – zumindest potentiell – mehr zu sehen als den Figuren. Sie verraten viel über den für den Film sorgfältig ausgewählten grotesken Ort des Kalten Krieges. Wer den Standort an der Wilhelmstraße erkennt und von seiner historischen Dimension weiß, sieht, wie zerstückelte Sedimente der Geschichte dort einander spektakulär überlagern. Der ins Bild gesetzte zerborstene und notdürftig geflickte Asphalt der Straße weist noch die Spuren des Krieges auf. Inzwischen wächst aus den Rändern der ausgebesserten Löcher etwas Unkraut. Denn die einstige Hauptachse des deutschen Regierungsviertels, auf der 1941 genau an derselben Stelle die DEUTSCHE WOCHENSCHAU ikonische Bilder von Hitler, im offenen Wagen stehend, bei seiner triumphalen Rückkehr aus dem besiegten Paris (mit von Blumen übersätem Asphalt) inszenierte, wird 1965 auf diesem Abschnitt nicht mehr befahren. Sie ist zur Sackgasse geworden. Hinter Alexandra steht die Mauer der DDR in

ihrer ersten, noch etwas improvisierten Version, quer über die Straße. Zum Zeitpunkt der Aufnahme ist sie vier Jahre alt. Unmittelbar hinter der Mauer wächst der kolossale Komplex von Goerings Reichsluftfahrtministerium empor, ein 1935 bis 1936 errichtetes Hauptzeugnis der NS-Moderne. 1965 ist dort das Haus der Ministerien der DDR untergebracht, von dem man zu dieser Zeit noch wissen kann, dass es im Juni 1953 ein zentraler Ort der Arbeiter-Demonstrationen war (später dann ab 1990 sollte hier die Treuhand sitzen, die die DDR-Industrie abwickelte; heute ist es das deutsche Finanzministerium). Vor der Mauer steht links im Bild an der Ecke eines verunkrauteten leeren Grundstücks (einstiger Standort des zerbombten und abgeräumten Prinz-Albrecht-Palais, in dem zur NS-Zeit das Reichssicherheitshauptamt mit der benachbarten Gestapozentrale angesiedelt war) das mehrsprachige alliierte Warnschild: *You are leaving the American sector.* Schließlich kreuzt hinter dem posierenden Fotomodell ein amerikanischer Jeep die Szene, der mit drei GIs und einem schussbereit präsentierten Maschinengewehr besetzt auf Kontrollfahrt entlang der Mauer ist. Zwei ältere Männer, ihrem Dialekt nach aus Süddeutschland stammend, regen sich über den für sie unpassenden Ort für ein Mode-Fotoshooting auf. Alexandra kommentiert schnoddrig, sie mögen sich nicht so wichtig nehmen mit ihrer Mauer. Diese ist für die junge Frau schlicht eine Realität in dieser Stadt, kein Ort, der irgendwelcher Kontemplation Wert wäre. Die anderen erwähnten Dimensionen des Orts spielen im Dialog keinerlei Rolle.

Dennoch sind sie selbstverständlich ein latenter Appell an die Zuschauer, sie zu lesen. Und dies ist nicht der einzige Ort dieser Art, den Tremper wählt und ähnlich inszeniert. So besucht Alexandra mit Lahner unter anderem auch das Olympia-Schwimmstadion von 1936 und beide werfen einen Blick in das benachbarte Olympiastadion. Letzteres wird von Alexandra als touristische Sehenswürdigkeit betrachtet, ersteres schlicht als Freibad benutzt. Die Spannung zwischen der Herrschaftsarchitektur des Stadionvorplatzes und seiner Nutzung als Parkplatz wird filmisch-visuell inszeniert. Und als Steigerwald mit dem spanischen Zeitzeugen Don Antonio Espinoza (der als er selbst erscheint) von einer Dachterasse der Philharmonie zu dem grünen Hügel schaut unter dem die Reste des Bunkers der neuen Reichskanzlei liegen, verständigen sich die beiden in Andeutungen darüber, was sie sehen, während Steigerwalds jüngere Ehefrau die Zeichen nicht zu deuten vermag, woraufhin man das Gesprächsthema wechselt.

Offenbar kommt es Tremper mit solchen und ähnlichen Situationen darauf an, auf das Absinken der Lesbarkeit historischer Spuren und auf die generationelle Varianz von entsprechenden Bedeutungszuschreibungen zu verweisen oder mit dieser Varianz zu spielen. Die Szenerie in der Wilhelmstrasse ist dabei sicherlich die komplexeste. In allen Fällen geht es weniger um Kritik als um die Faszination durch das, was Michel de Certeau so formuliert hat:

> *Das, was sich zeigt, bezeichnet, was nicht mehr ist: ‚Sehen Sie, hier gab es …', aber es ist nicht mehr zu sehen. Die Demonstrativpronomen sprechen die unsichtbaren Identitäten des Sichtbaren aus: der Ort wird gerade dadurch definiert, daß er aus den Reihen dieser Verschiebungen und Wechselwirkungen zwischen den zerstückelten Schichten, aus denen er zusammengesetzt ist, gebildet wird und daß er mit diesen sich veränderlichen Dichten spielt. […] Es gibt nur Orte, die von zahlreichen Atmosphären und Geistern überlagert sind, welche dort schweigend bereitstehen und ‚heraufbeschworen' werden können oder nicht. […] Die Orte sind fragmentarische und umgekrempelte Geschichten, der Lesbarkeit für Andere entzogene Vergangenheiten […], die sich entfalten können, die aber mehr noch als die Geschichten in Form von Bilderrätseln bereit stehen; sie sind Symbolisierungen, die im Schmerz oder in der Lust des Körpers eingekapselt sind.*[6]

Spätestens hier tritt, wenn wir heute auf beide Filme schauen, eine weitere Ebene der Erfahrungsdifferenz hinzu. Denn sie bieten das, was Siegfried Kracauer wohl meinte, als er davon sprach, dass das bewegt-fotografische Medium Film uns die im ständigen Fluss und mithin in fortdauernder Veränderung befindliche »physische Realität« »errette«, indem er ihr bewegtes Bild aufbewahre. Für Kracauer war das eine zentrale Idee, wie der Untertitel seines Buchs kenntlich macht: *The Redemption of Physical Reality.* Wir schauen heute, medial vermittelt, in die Welt von gestern. Freilich kann man nur noch partiell und dazu in medialer Transformation deren Oberfläche habhaft werden und nicht der prinzipiell abwesenden Vergangenheit selbst. Aber die immer wieder neu zu lesende (möglichst nicht eigens inszenierte) Oberfläche der Welt war das, was Kracauer interessierte. Und natürlich sehen wir sie heute auf andere Weise als die damaligen Zeitgenossen. Das betrifft auch den retrospektiven Blick einstiger Zeitzeugen: Der inzwischen veränderte Blick lässt die Eigentümlichkeit der hier aufgezeichneten urbanen und teils auch der psychologischen Räume von gestern stärker, klarer und neu gewichtet hervortreten, auf jeden Fall: anders als man sie damals wahrnahm. Die schon angesprochenen Einblicke in die noch baumlosen, nahezu auto- und geschäftsfreien Nebenstraßen der Schönhauser Allee in JAHRGANG 45 sind nur ein Beispiel dafür. Gerade die wahrnehmbare Differenz, das Fremdgewordene stärkt das filmische Potential für unsere Beobachtung umso mehr. Hinzu kommt die Färbung der Wahrnehmung, wenn wir inzwischen das ›Danach‹ der Orte kennen.

*Abb. 5: Totale des Gendarmenmarkts, Springer-Hochhaus hinten links*

Bei ihrer Betrachtung bewegen wir uns mit beiden Filmen durch Stadträume in Ost und West, die auf eine kaum noch vorstellbare (und damals im Alltag doch kaum mehr auffallende) Weise offen von den Spuren des Krieges gezeichnet sind, aber auch durch die Architektur des Dritten Reichs, durch Verfall, die Mauer und gleichzeitig durch die beidseitige Euphorie der 1960er Jahre für den Aufbruch in die Moderne, auch in die architektonische Moderne. Man erlebt die fremd-vertrauten Posen, die Sprache, die Musik, die Äußerungen der Imaginationen jener Zeit, zu der auch die Stilistik der Filme gehört. Thematisieren die Filme die Erfahrungsdifferenz der damaligen Generationen, so bemerke ich heute, vor allem wenn ich sie mit Studierenden betrachte, welch neue Generationendifferenz des Sehens inzwischen im Verhältnis zu diesen Filmen hinzutritt. Mit anderen Worten, die Filme selbst präsentieren sich jetzt als Spur der Geschichte.

Walter Benjamin hat mit Blick auf die Stadtlektüre des einheimischen Flaneurs Franz Hessel angemerkt, dass diesen eigentümliche Motive antreiben: »Motive dessen, der ins Vergangene statt ins Ferne reist. Immer wird das Stadtbuch des Einheimischen Verwandtschaft mit Memoiren haben, der Schreiber hat nicht umsonst seine Kindheit am Ort verlebt.«[7] In Bezug auf Filme, wie die hier besprochenen, könnte man hinzufügen, dass die Rezeption aus zeitlichem Abstand eine zweite Ebene der Reise ins Vergangene bringt, besonders für jene, die ihre Kindheit zur Produktionszeit des Films am Ort verlebt haben.

* * *

Im Sinne einer solchen Re-Visionierung erscheint in JAHRGANG 45 eine Stelle von besonderem Interesse: eine lange Sequenz auf dem Gendarmenmarkt, die eine ähnlich komplexe Schichtung von historischen Spuren wie die PLAYGIRL-Szene in der Wilhelmstrasse aufweist, diese aber noch nachdrücklicher der Beobachtung anbietet. Interessant ist zunächst, dass der Sequenz eine Szene auf einem Ostberliner Trümmerberg, der Prenzlauer Kippe, vorausgeht, die anzeigt, dass auch die Jugendlichen vom JAHRGANG 45 sich bewusst sind, sich auf dem Boden von Geschichte zu bewegen, wenngleich diese Geschichte für sie keine lebendige Erfahrung mehr ist. Auf dem Trümmerberg, auf den Al und sein Freund mit dem Moped gefahren sind, sitzen die beiden dann und reden darüber, dass unter ihnen »halb Berlin liegt«. Damit ist ein Thema angeschlagen, an das die Sequenz auf dem Gendarmenmarkt mit seinen 1966 noch unrestaurierten Ruinen weiter anschliesst.

Die Sequenz beginnt mit einer Totale des bemerkenswerten Ortes. Die jungen Männer sitzen auf den Stufen des noch halb zerstörten Französischen Doms, und man blickt aus ihrer Richtung hinüber zur Ruine des Deutschen Doms,

*Abb. 6: Besuchergruppe blickt in PLAYGIRL vom Springer-Haus über die Mauer, Richtung Gendarmenmarkt*

rechter Hand ragt die Ruine des Schinkelschen Schauspielhauses ins Bild. Die drei reden, abgesehen von einer anfänglichen Bemerkung, nicht weiter über den Ort, sondern über flüchtige Begegnungen mit Frauen auf der Straße oder im Park, kurze Momente, die ihre Imagination in Gang setzten. Der Dritte versucht einen Witz, der aber misslingt. Wenn also die Reflexion der Figuren über den Ort, an dem sie sitzen, auch hier sehr begrenzt bleibt, so lädt der Film doch selbst durch das lange Verweilen bei der Totale des Platzes, durch deren Entkopplung vom Dialog, durch die Abwesenheit jeder Filmmusik sowie durch einen langsamen 90°-Schwenk zur Reflexion über den Ort ein, in den sich mit den allgegenwärtigen Kriegsspuren Geschichte eingeschrieben hat.

Aus heutiger Sicht lässt die Kopplung des verweilenden filmischen Blickes auf die Ruinen und des davon abgehobenen Dialogs der drei Figuren an ein filmästhetisches Konzept denken, das Böttcher später in seinen dokumentarischen Nachwende-Essayfilmen, wie etwa in DIE MAUER (D 1991) oder auch KONZERT IM FREIEN (D 2001) weiter kultivieren sollte. Auch dort kombiniert er die hingebungsvolle, verweilende Beobachtung von – inzwischen aus der Zeit gefallenen – historischen Monumenten und Spuren mit den Aktivitäten vor allem junger Leute, denen die historische Erfahrung (nun die des Mauerbaus oder die Marx-Verehrung der DDR) nicht mehr wirklich zugänglich ist, und die etwa das Marx-Engels-Denkmal als Schanze für Skateboard-Sprünge nutzen. Diese Differenz zwischen der Erfahrung Jüngerer und der fortdauernden Präsenz architektonischer Zeichen als gleichsam abgesunkene Geschichte bildet offenbar für Böttchers Filme ein zentrales Faszinosum.

Bei dem erwähnten 90°-Schwenk wird noch etwas anderes sichtbar. (Abb. 5) In einer durch Kriegsbrachen geweiteten Straßenflucht kommt aus dem wohl nicht zufällig gewählten Blickpunkt der Kamera für eine ganz Weile das damals direkt hinter der Mauer neu errichtete Hochhaus des Axel Springer Verlags ins Bild. Darüber hinweg fliegt ein amerikanischer Armeehubschrauber (andere hatten dazu kein Recht) die Mauer entlang. Am linken Bildrand auftauchend verharrt das Bild nun in derselben Kadrierung bis der Hubschrauber rechts hinter dem Domturm verschwindet. Mit dem Springer-Hochhaus kam zudem ein jedem Berliner Zeitgenossen schon damals bekanntes Emblem der Berliner Teilung ins Bild – in dem übrigens ironischerweise die Büroszenen mit Paul Hubschmid in PLAYGIRL gedreht wurden. Auch Alexandra streifte dort über die Baustelle eines Seitenflügels, wo gerade eine Gruppe in Richtung Osten schaute. (Abb. 6) Das 1965/66 fertig gestellte Hochhaus, Sitz von Zeitungen, die für die andere Seite des Kalten Krieges standen, erscheint hier fast beiläufig ins Stadtbild einbezogen, und galt doch jedem Ostberliner als ein unerreichbarer Ort: ein überdeterminiertes Symbol für die ›andere Welt‹.

Kurz darauf wird das Thema visuell vertieft. Es fahren zwei Touristenbusse, die auch 1966 von Westberlin aus Stadtrundfahrten durch Ostberlin anboten, ins Bild. Wenn dem einen Bus Touristen entsteigen, um zu fotografieren, kommt mir Susan Sontag in den Sinn, die davon sprach, dass der Akt des Fotografierens ein »Zwillingsbruder der kennzeichnendsten modernen Aktivität sei: des Tourismus«, mit dem einerseits die letztliche Zweckfreiheit, die solches Reisen mit der Flanerie teilt, überdeckt werde – eine Zweckfreiheit, die im Lichte moderner Arbeitsethik verdächtig sei: Wenigstens muss man reisen, um zu fotografieren. Andererseits gelte, so Susan Sontag:

> *Als Mittel zur Beglaubigung von Erfahrung verwandt, bedeutet das Fotografieren aber auch eine Form der Verweigerung von Erfahrung – indem man Erfahrung in ein Abbild, ein Souvenir, verwandelt. [...] die meisten Touristen fühlen sich genötigt, die Kamera zwischen sich und alles Ungewöhnliche zu schieben, das ihnen begegnet. Nicht wissend, wie sie sonst reagieren sollten, machen sie eine Aufnahme.*[8]

*Abb. 7 a-b: Konfrontation der Blicke auf dem Gendarmenmarkt*

Die beharrliche visuelle Präsentation der aus der Distanz, etwas verloren schauenden und fotografierenden, dabei in Busnähe verharrenden Touristen legt ähnliche Assoziationen nahe. Zu einer Kontaktaufnahme mit den drei jungen Ostberlinern kommt es jedenfalls nicht, sorgfältig bildlich getrennt, stehen sie sich in Schuss–Gegenschuss montiert gegenüber. Sie scheinen sich gegenseitig als exotische Objekte anzusehen. Sie ziehen wechselseitig die Aufmerksamkeit auf sich, bleiben aber auf Distanz. Ein doppelseitig funktionierender Zoo. Aber auch Western-Assoziationen mögen sich einstellen, wenn zwei der Jungen sich beim Erscheinen der Fremden erheben und die Hände am Jeansbund halten. Heute wirkt es angesichts der – offenbar mit mehr oder weniger versteckter Kamera dokumentarisch aufgenommenen – Touristen, die sich in Kleidung und Habitus von den sonstigen Figuren des Films klar unterscheiden, zudem so, als sei für einen Moment eine Bildwelt à la Antonioni auf die visuelle Welt der DDR getroffen. (Abb. 7 a-b) Alles in allem mündet die Sequenz in eine kleine Studie zur flüchtigen und letztlich kontaktfreien Wahrnehmung der Welt durch Touristen, wohl aber auch zum Leben in zwei schon getrennten Erfahrungsräumen und ästhetischen Welten im geteilten, nunmehr doppelten Berlin. Insgesamt kann die Sequenz als pars pro toto des gesamten Films betrachtet werden, der mit seiner Lektüre der Dinge und Zeichen, die aus dem Fluss des Lebens auftauchen, frei von jeglicher ideologischer Emphase die große Sinnkonstruktion unterläuft.

* * *

Nach dem bisher Gesagten könnte man meinen, dass sowohl Trempers als auch Böttchers Film von der Kino-Öffentlichkeit der 1960er Jahre positiv aufgenommen wurden und danach ihren Platz in der deutschen Filmgeschichtsschreibung erhielten. Doch das war noch für lange Zeit nicht der Fall.

Von Will Tremper, der PLAYGIRL in Eigenproduktion mit geliehenem Geld gedreht hat, zog sich der Verleih nach einer ersten Sichtung des Films zurück, so dass Tremper für den Vertrieb extra einen Eigenverleih gründen musste. Das behinderte die Verbreitung und die kommerzielle Auswertung massiv. Tremper war keiner der alten Branchenprofis. Als arrivierter Illustrierten-Journalist beim *Stern* hatte er seit Mitte der 1950er Jahre zwar einige erfolgreiche Drehbücher verfasst,[9] und er hat auch zwei Spielfilme als Regisseur gedreht,[10] er gehörte aber nicht wirklich zur Branche, der die Machart des Films mit ihrer Differenz zum etablierten Stil schlicht als dilettantisch galt. Man fürchtete angesichts der dramaturgisch mit leichter Hand skizzierten Fabelstruktur den Misserfolg an der Kasse. Und den Machern des sich zeitgleich etablierenden Jungen Deutschen Films erschien Tremper mit seiner Neigung zu populären Genreformen wie der Happy-End-Konstruktion und auch zum modisch Spektakulären ästhetisch nicht radikal genug. Auch war Tremper schon deshalb keiner der ihren, weil er, 1928 geboren, nicht mehr der Generation und Diskursgemeinde der Jungen angehörte. Die Pressekritiken verbreiteten ein jeweils ähnliches Bild, wobei man sich Argumenten aus beiden Richtungen gleichzeitig bediente. So schreibt der *Evangelische Filmberater* aus München:

*Herumstreunendes Fotomodell sucht dreist und unbekümmert in Berlin alte Männerbekanntschaften aufzufrischen und neue zu gewinnen. Vorgebliche Gesellschaftskritik in gewollt unkonventioneller Machart, die den geistigen Leerlauf auch durch spekulative Einzelszenen nicht verdecken kann. In dieser Hinsicht überflüssig und abzulehnen.*[11]

Ähnlich resümiert der schweizerische *Filmberater* in seiner Kurzbesprechung noch 1969, als der – inzwischen in Deutschland beim Publikum erfolgreiche – Film hier erstmals aufgeführt wurde: »Als Zeit-Bild oberflächlich und zufällig, als Zeit-Kritik wegen kommerziellen Konzessionen nicht ernst zu nehmen. Abzuraten.«[12] Allerdings gab es einzelne Stimmen, die differenzierter urteilten, so Beat Müller 1969 im *St. Galler Tagblatt*. Und in *Die Zeit* widmete Uwe Nettelbeck dem Film 1966 mit Lust an der Provokation einen ganzseitigen fast hymnischen Aufsatz, in dem er PLAYGIRL neben Alexander Kluges ABSCHIED VON GESTERN (D 1965) zum bis dahin wichtigsten deutschen Film der 60er Jahre erklärt, der ihm offenbar noch näher stand als Kluges ungleich intellektuelleres Projekt:

*Unsere Denkgewohnheiten, wenn wir Filme sehen, sind miserabel, wir schleppen Vorstellungen mit uns herum wie: Ein deutscher Film über Berlin, […] muss Kritik üben, […] einen der vielen Übelstände beim Namen nennen, sich auf die richtige Seite schlagen und auf jeden Fall dem Ernst der Lage Rechnung tragen. Wichtig ist aber doch: […] Wir können ins Kino gehen und uns einen Film anschauen, dem wir entnehmen können, was einer, der gern in Berlin lebt und dem etwas auffällt, so denkt und sich vorstellt. Statt uns einen Film anschauen zu müssen, in dem wieder einmal irgendeiner irgendeine Geschichte inszeniert hat, die weder ihn noch uns interessiert, in dem im gehobenen Tone über eines dieser Probleme nachgesonnen wird, von denen es dann heißen kann, es sei gut gewesen, dass einer es angepackt habe. PLAYGIRL das ist ein Film, in dem nichts stimmt, wenn man ihn an jener Erwartung misst, die schon alles weiß: Die Mauer ist in PLAYGIRL weder die Schandmauer noch der antifaschistische Schutzwall, sondern ein schicker Hintergrund für Modephotos. So macht Tremper es mit fast allem, was er zeigt: Er zeigt es so, wie er es sieht, und nicht so, wie er es der Übereinkunft nach hätte zeigen müssen […].*[14]

Vielleicht auch deshalb: Der Film fiel in der deutschen Filmgeschichtsschreibung weithin durch. Kaum erwähnt, bald kaum zugänglich, wurde er erst nach 2010 gelegentlich als ›Entdeckung‹ an Festivals gefeiert. Und selbst jetzt noch schrieb eine deutsche Fernsehzeitung anlässlich der Fernsehausstrahlung im Umfeld der Aufführung an der Berlinale-Retrospektive von 2016: »Dieser oberflächliche Streifen … ist … nicht ein Sittengemälde der damaligen Zeit, sondern schlicht ein banales Unterhaltungsfilmchen, dass vordergründig an Bettgeschichten interessiert ist.«[15] Erstaunlich, wie fest verankert der Wunsch nach dramatischer Tiefe und wahren »Sittengemälden« noch heute beim Autor einer bunten TV-Programmbeilage ist und wie Filmkritiker immer noch mit dem flaneuristischen Erzählduktus kollidieren.

JAHRGANG 45 hatte demgegenüber ein noch härteres Schicksal. Jürgen Böttchers Film geriet in die große Verbotswelle, die durch das 11. Plenum des ZK der SED 1965 ausgelöst wurde und die nahezu eine Jahresproduktion des DEFA-Studios betraf.[16] Nach dem Sturz des sowjetischen Parteichefs Chrustschow und dem Ende des von ihm eingeleiteten leichten ›Tauwetters‹, sah SED-Parteichef Walter Ulbricht die Stunde gekommen, das ideologische Klima zu verschärfen. Dem zum Opfer fiel auch eine ganze Reihe von zuvor in Auftrag gegebenen – und von den Künstlern nur zu gern produzierten – kritischen Gegenwartsfilmen; Sündenböcke (auch Regisseure) wurden gesucht. Das betraf auch JAHRGANG 45. Jürgen Böttcher hatte nach massivem Einspruch der Studioleitung noch widerwillig versucht, den Film durch eine Schnittfassung zu retten – ohne Erfolg. Man brach das Projekt noch im Rohschnitt ab. Böttcher, dessen Erstling der Film war, wurde aus dem Spielfilmstudio entlassen. Er hat nie wieder einen Spielfilm gemacht, wurde aber später, auch über die Wende hinaus, zu einem der anerkanntesten dokumentarischen Essayfilmer des Landes; gleichzeitig hat er sich unter dem Pseudonym Strawalde einen Namen als bildender Künstler gemacht.

Das gesamte Material von JAHRGANG 45 (wie auch das der anderen verbotenen Filme) hat man archiviert und bis zum Herbst 1989 unter höchster Verschlussstufe aufbewahrt. Keiner der am Film Beteiligten, auch kein Filmwissenschaftler konnte es je sehen. Seine Premiere hatte der Film dann erst – noch in der Rohschnittfassung – an der Retrospektive der Berlinale im Februar 1990; danach stellte Böttcher auf Grundlage der ursprünglichen Materialien eine Rekonstruktion (vor allem die Tonmontage) her.

Böttcher und andere Zeitzeugen berichten davon, dass es dieser Film war, den die Funktionäre am meisten gehasst haben.[17] Woraus rührte dieser Impuls? Gibt es doch – anders als in fast allen anderen verbotenen Filmen – keine explizit ausgetragenen und auf Gesellschaftsverbesserung zielenden diegetischen Debatten, keine ins Bild gesetzten Konflikte mit Parteifunktionären (wie etwa in SPUR DER STEINE von Frank Beyer, DDR 1966). Auch zeigt JAHRGANG 45 keine Kontroversen zwischen Mitgliedern einer jungen, von eigenem Glücksanspruch und sozialem Idealismus geprägten Generation mit ›alten Genossen‹ – so wie das etwa in KARLA (Herrmann Zschoche, DDR 1965/1990), in BERLIN UM DIE ECKE (Gerhard Klein, DDR 1965/1990) oder in DENK BLOSS NICHT, ICH HEULE (Frank Vogel, DDR 1965/1990) der Fall ist. Mogul, der etwas kauzige und zugleich weise alte Freund von Al, bei dem Momente sozialistischen Engagements aufscheinen, erfüllt das Stereotyp, das heute so dogmatisch anmutet, jedenfalls nicht. Und erst recht findet sich in Böttchers Film keine Kritik an Verhaltensweisen offizieller Vertreter des Systems, wie dies etwa in Kurt Maetzigs DAS KANINCHEN BIN ICH (DDR 1965/1990) der Fall ist oder satirisch zugespitzt in Egon Günthers WENN DU GROß BIST, LIEBER ADAM (DDR 1965/1990). All dies fehlt mehr oder weniger. Man kann sagen, Böttchers Film wischt einen solchen expliziten Prä-Perestroika-Diskurs beiseite.

Vielleicht auch aus diesem Grund wurde der Film, als man ihn dann in der politisch aufgeheizten Atmosphäre von 1990 an der Berlinale zeigte, zunächst auch viel weniger von der Medienöffentlichkeit wahrgenommen als andere expressis verbis politische Filme der Verbotsserie, allen voran SPUR DER STEINE.

Dabei erscheint JAHRGANG 45 tatsächlich als der in vieler Hinsicht radikalste Film – jedenfalls mit Blick auf den Mitte der 1960er-Jahre in der DDR herrschenden Diskurs. Nahezu alle anderen Verbotsfilme berufen sich direkt oder indirekt auf die große Erzählung vom ›historischen Sinn‹ des Sozialismus. Sie nehmen den Mythos gleichsam beim Wort, um sich von dieser Position aus kritisch mit realen Entwicklungen in der DDR auseinanderzusetzen. Noch in ihrer kritischen Dimension bezogen sich alle anderen 1965/66 verbotenen DDR-Filme mithin auf das verbindliche ideologische Obdach. Das nicht selten von den Figuren explizit artikulierte Ziel ist ein verbesserter Sozialismus. Böttchers Film dagegen lässt sich schlicht und einfach auf diese große historische Sinnkon-

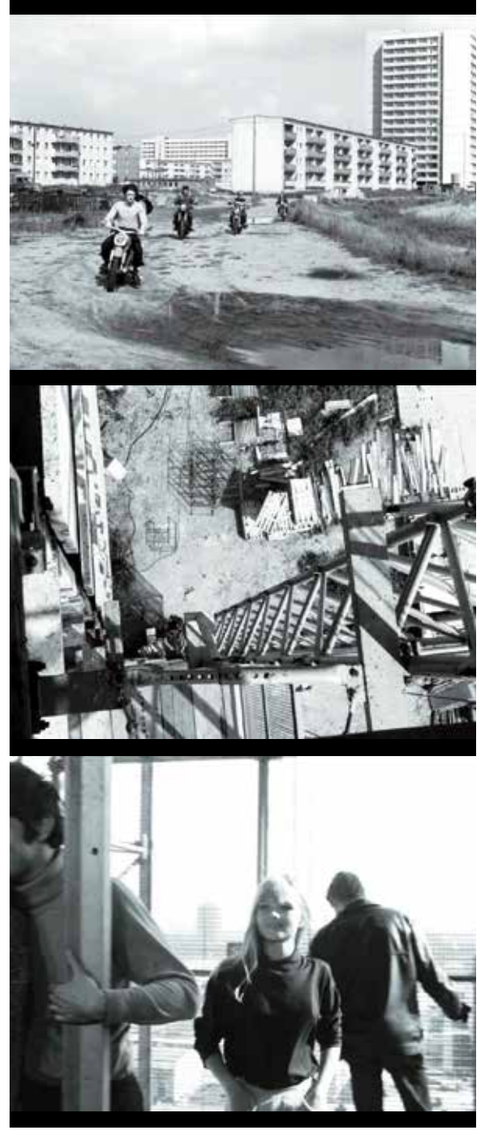


*Abb. 8 a-c: Ausflug in die Neubauwelt-Ost*

struktion nicht ein. Ihm fehlt jedes kritisch-appellative ideologische Pathos dieser Art.

JAHRGANG 45 geht im Grunde nicht einmal unfreundlich mit der DDR-Realität um. Der Film lässt – um nur ein Beispiel zu nennen – seine Protagonisten Streifzüge durch die durchaus mit Sympathie betrachtete (von vielen damals geschätzte und von der Partei als Ausdruck sozialistischer Modernität gefeierte) Neubau-Welt der DDR unternehmen. (Abb. 8a-c) Wenn JAHRGANG 45 also in dieser Hinsicht nicht unfreundlich ist, so ist er doch zutiefst ungläubig: Hier unterläuft einer konsequent die große Erzählung vom sinnhaften Sein im Sozialismus und von dessen historischer Perspektive. All dies interessiert den Film ebenso wenig wie seine jungen Hauptfiguren. In diesem Sinne ist Böttchers Film ein Produkt der Moderne, die – wie Kracauer sie beschreibt – durch den Zusammenbruch gesellschaftlich verbindlicher Glaubensinhalte gekennzeichnet sei: »Der Mensch in unserer Gesellschaft ist ideologisch obdachlos«,[18] so formuliert Kracauer 1960. Das von manchem Kulturkritiker mit Unbehagen erlebte »Gefühl des Dahintreibens, eines Dahintreibens ohne Grenzen und Richtung«, der »Abwesenheit von Impulsen, die Einheit stiften und bedeutende, den Horizont abschließende Ziele setzen könnten«,[19] ist für Kracauer der geradezu notwendige und keinesfalls zu beklagende Ausdruck der geistigen Situation in der Moderne.

Dieses in Böttchers Film widerhallende Moment der Totalverweigerung war es offenbar, das den Funktionären besonders aufstieß. Noch dazu verband es sich damit, dass der Film eine Differenz des Lebensgefühls und der Erwartungen zwischen den Generationen andeutete. Da Generationskonflikte als westliche Verfallserscheinung galten, musste Böttcher in der Zensur-Rohschnittfassung von 1966 die gesamte Ebene der Beziehungsgeschichte zur Mutter herausschneiden. Im Übrigen entsprachen die Bilder von Hinterhöfen und dem Alltag von Jugendlichen in Prenzlauer Berg und auch die vom Gendarmenmarkt nicht dem Selbstbild des Staates. Und schließlich kam, wie in der Filmbranche im Westen, ästhetischer Konservatismus hinzu. Die quasi-intentionslosen Beobachtungen wurden daher, noch bevor alles im Archiv verschwand, in der Zensurfassung massiv gekürzt oder ganz und gar herausgeschnitten. Das flaneuristische Erzählprinzip sollte offenbar im Sinne klassischer dramaturgischer Vorstellungen revidiert werden.

Das Grundproblem war aber dasselbe, wie es Nettelbeck an Tremper beschrieb: »Er zeigt es so, wie er es sieht, und nicht so, wie er es der Übereinkunft nach hätte zeigen müssen […].« Das hatte allerdings in Ostberlin rigidere Konsequenzen.

*Jörg Schweinitz*

Dieser Aufsatz basiert auf der Abschiedsvorlesung, die Jörg Schweinitz anlässlich seiner Emeritierung als ordentlicher Professor für Filmwissenschaft an der Universität Zürich am 29. Mai 2018 gehalten hat.

1 Guy Debord: Theorie des Umherschweifens [frz. 1958], in: Stephan Günzel (Hg.): Texte zur Theorie des Raums. Stuttgart 2013, S. 245–250.
2 Bernd Witte: Nachwort, in: Franz Hessel: Heimliches Berlin. Frankfurt am Main 1994, S. 127–137, hier 129.
3 Walter Benjamin: Die Wiederkehr des Flaneurs [1929], in: Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften, Bd. III. Frankfurt am Main 1991, S. 194–198, hier 196.
4 Siegfried Kracauer: Theorie des Films [engl. 1960]. Frankfurt am Main 1975, S. 98.
5 Ibid., S. 110.
6 Michel de Certeau: Kunst des Handelns [frz. 1980]. Berlin 1988, S. 205–206.
7 Walter Benjamin: Die Wiederkehr des Flaneurs (wie Anm. 3), S. 194.
8 Susan Sontag: In Platons Höhle, in dies.: Über Fotografie. München/Wien 1989, S. 9–28, hier S. 7.
9 Will Tremper verfasste u.a. die Drehbücher zu den Filmen DIE HALBSTARKEN (Georg Tressler, BRD 1956), ENDSTATION LIEBE (Georg Tressler, BRD 1958), NASSER ASPHALT (Frank Wysbar, BRD 1958), mit denen Horst Buchholz zum Star wurde.
10 Trempers Regiearbeiten vor 1965: FLUCHT NACH BERLIN (BRD 1961), DIE ENDLOSE NACHT (BRD 1963).
11 Playgirl, in: Evangelischer Filmberater, 18. Jg. (1966), Nr. 29 (16. Juli), S. 479–480, hier S. 480.
12 Filmberater Kurzbesprechung, Karteikartennummer 69/273.
13 Beat Müller: Selbstvergnügte Selbstinszenierung, in: St. Galler Tagblatt, 1969, Nr. 365 (3. August).
14 Uwe Nettelbeck: Der Fall Will Tremper. Über den Film Playgirl und seinen Autor, in: Die Zeit Nr. 37 (9. September) 1966.
15 Ohne Autorenangabe: https://www.prisma.de/filme/Playgirl-Berlin-ist-eine-Suende-wert,229781.
16 Vgl. Günter Agde (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Erweiterte Neuauflage. Berlin 2000.
17 ZEITZEUGENGESPRÄCH: JÜRGEN BÖTTCHER, D 2015, Katrin und Ferdinand Teubner, in: Edition Filmmuseum Nr. 102 (DVD). München/Berlin 2016.
18 Siegfried Kracauer: Theorie des Films (wie Anm. 4), S. 375.
19 Ibid., S. 377.





# Tagungsberichte

## Nû hoeret wie unser singen ist mit worten ûz geleit

Workshop
Zürich 27. und 28. Juni 2018

*Nû hoeret wie unser singen ist mit worten ûz geleit.* Unter diesem Titel stand der Workshop, der am 27. und 28. Juni im Rahmen des ›Doktoratsprogramms Medialität – Historische Perspektiven‹ an der Universität Zürich veranstaltet wurde. Bereits in diesem kurzen Vers aus dem Fürstenlob des *Wartburgkrieges* (Wartb/1/1b) zeigt sich eine besondere mediale Situation, die für die vormoderne Lyrik kennzeichnend ist. Die Texte werden gesungen und gehört, was in den Bereich der Produktion/Performanz verweist. Zu hören ist im Weiteren aber auch, wie das *singen mit worten ûz geleit* wird. Die Semantik von mhd. *ûzlegen* zeigt dabei bereits die Vielfalt medialer Konstellationen an, mit der man es bei der Auseinandersetzung mit lyrischen Texten zu tun hat. Zum einen kann *ûzlegen* in diesem Kontext nämlich ›eine Melodie mit Text ausstatten‹ meinen. Zu verstehen wäre der Vers aber auch als Markierung der Deutungsbedürftigkeit des eben Gehörten – und zwar in beiderlei Hinsicht: Klang und Wort.

Der Workshop ging von der Frage aus: Was macht einen Text zu einem lyrischen Text? ›Lyrik‹ als Gattung muss deutlich von ›lyrisch‹, als Redeweise unterschieden werden. Doch wie lassen sich die beiden Begriffe miteinander in Bezug bringen? Ist es überhaupt möglich, ein transhistorisches Konzept von Lyrik zu konstruieren oder ist Lyrik nicht immer stark an die jeweiligen zeitgenössischen Gattungserwartungen gebunden? Und wie ist die lyrische Qualität von Texten zu bestimmen? Ist sie überhaupt (literatur)wissenschaftlich zu beschreiben? Nach Klaus Hempfer sind lyrische Texte strukturell so angelegt, dass sie *die Aufmerksamkeit auf das Medium als solches – nicht nur auf dessen Materialität – lenken* (Hempfer 2014, 28). Aber welche Strategien verfolgen die Texte, um die eigene Medialität ins Zentrum zu stellen?

Mit drei Vorträgen, in Projektvorstellungen und ausführlichen Diskussionen wurde der Frage nachgegangen, wie sich das Zusammenspiel von Produktion, Performanz, Rezeption, Reflexion und Verschriftlichung an Textbeispielen aus mittelhochdeutschem Minnesang und Sangspruch untersuchen lässt.

Anna Lahr, die sich in ihrer Dissertation mit Diversität im frühen Minnesang befasst hat (Winter-Verlag Heidelberg 2019), führte ausgehend vom Begriff ›Fiktionalität‹ in ihr Thema ein. Dass Minnesang die Lebenswelt nicht 1:1 abbildet, wird kaum zu bezweifeln sein, doch wie lässt sich Fiktionalität fassen? Eine Herausforderung ergibt sich daraus, dass Fiktionalität eng mit der Sprecherrolle verknüpft wird: Mit der im Minnesang so häufig verwendeten Ich-Rolle wird in hohem Masse die Fiktion einer Unmittelbarkeit hergestellt, die es schwierig macht, Text- und Aufführungsebene auseinanderzuhalten. Anna Lahrs Vorschlag zielt darauf ab, Fiktionalität nicht graduell, sondern vielmehr als markiert und nicht-markiert aufzufassen. Besonders markant lässt sich dies an der Zuweisung der Sprecherrolle beobachten: Da Minnesang in der Regel von Männern vorgetragen wurde, ist eine Frauenstimme etwa ein eindeutiges Zeichen für eine Distanz zwischen textexternem Sprecher und textinterner Stimme. Dass ein Bewusstsein für dieses Spiel mit Fiktionalität bereits im frühen Minnesang geherrscht haben dürfte, bezeugen zum Beispiel die sängerischen Selbstreflexionen.

Mit den Sangspruchdichtung werden die medialen Besonderheiten lyrischer Texte in anderer Weise fassbar. Sophie Knapp untersuchte das Textkorpus des ›Kanzlers‹, eines Autors aus dem späten 13. Jahrhundert, der sich unter anderem durch seine Doppelrolle als Sangspruchdichter und Minnesänger auszeichnet. Sie ging davon aus, dass das spezifische Traditionsmuster der Sangspruchdichter, die stets in einem Spannungsverhältnis zwischen Traditionsbezug und gleichzeitigem Überbietungsgestus operieren, einen Parameter biete, der es erlaube, Sangspruchdichtung als Gattung genauer zu erfassen. Anders als in der bisherigen Auseinandersetzung, die den Fokus auf polemische Interaktionen setzt, wurde die Möglichkeit in Betracht gezogen, dass in den Sprüchen ›positive‹ Bezüge zwischen den einzelnen Autoren ausgemacht

werden können. Intertextuelle Berührungspunkte würden somit als Rezeptionszeugnisse gewertet, denen in den Strophen jeweils unterschiedliche Funktionen beigemessen werden könnten. Damit wäre auch den Kriterien nachzugehen, die es ermöglichen, Intertextualität festzustellen, und müsste zugleich die Entscheidung für einen engeren oder weiteren Intertextualitätsbegriff fallen.

Henry Hopes musikwissenschaftlich akzentuierte Überlegungen zu den ›Palästinaliedern‹ Walthers von der Vogelweide haben schliesslich deutlich gemacht, dass die in sieben Handschriften verschiedenen Alters mit unterschiedlichem Strophenbestand überlieferten Fassungen des Palästinaliedes ein Paradebeispiel für überlieferungsbedingte Varianz darstellen. Dabei wurde unter anderem diskutiert, wie mit Überlieferungsvarianz umzugehen ist: Wo messen wir, die wir aufgrund der historischen Distanz niemals hinter die Aufführung der Texte zurückgehen können, der Varianz zu viel oder zu wenig Signifikanz zu?

Ein roter Faden in der Diskussion der drei Hauptbeiträge war das Problem der Skalierbarkeit: Sind einzelne Minnelieder fiktionaler als andere? Gewisse Sangspruchstrophen traditioneller – oder konventioneller – als vorangehende oder spätere Strophen? Lässt sich die Variante einer Strophenfolge als wahrscheinlicher annehmen als die der Parallelüberlieferung? Was macht gewisse Texte ›lyrischer‹ als andere? Welche Kriterien lassen sich zur Bestimmung von graduellen Prozessen anlegen?

*Andrea Möckli und Eva Locher*

## Zeit des Reisens

Workshop
Zürich 21. September 2018

Anstelle heterogene Zeitordnungen zu harmonisieren, zeichnet sich im 15. und 16. Jahrhundert zusehends die Tendenz ab, ihre Gegenläufigkeiten in den Blick zu rücken. Stärker denn je lassen sich Pluralisierungen und Hybridisierungen zeitlicher Ordnungen beobachten, die in Texten und Bildern zum Ausdruck gelangen.

Derartigen, die Brüchigkeit temporaler Ordnungen zur Schau stellenden Konstellationen ist das SNF-geförderte Forschungsprojekt ›Hybride Zeiten – Temporale Dynamiken. 1400–1600‹ (Leitung: Christian Kiening) gewidmet. Der erste Workshop des Projektes (organisiert von Christian Kiening und Raoul DuBois) war Reisetexten gewidmet, die sich per se als Verschränkung verschiedener, teils ineinander geblendeter Räume und verschiedener, wiederum in diese eingelagerten Zeitdimensionen darstellen. Mit der Frage nach dem Zusammenhang von Bewegung und Zeit und dessen medialer Repräsentation wird dabei an die Forschungsschwerpunkte des Zentrums für Historische Mediologie (ZHM) angeknüpft, die zugleich auch den größeren Bezugsrahmen des Projektes darstellen. Der Blick auf Momente der Bewegung rückten neben konkreten Reisen speziell auch Reisen im Geiste in den Fokus. Einem in diesem Zusammenhang zentralen Text, Francesco Petrarcas 1358 verfasstem *Itinerarium ad sepulcrum Domini*, war der Beitrag von Michael Stolz (Bern) gewidmet, der anhand der vielfältigen Hybridisierungstendenzen christlichen und antiken Gedankenguts einerseits und der Überblendungsmomente des in der Schrift und des auf dem Meer Reisenden Petrarcas raffinierte textuelle Konstruktion offenlegte. Ebenfalls mit einer Pilgerfahrt im Geiste beschäftigte sich der Beitrag von Kathryne

Beebe (Denton, TX), der sich den komplexen Verschlingungen verschiedener Zeitdimensionen in Felix Fabris *Sionpilger* annahm. Das Medium der Handschrift wurde in diesem Zusammenhang als ein mit komplexen Zeitstufen aufgeladenes erkennbar, das als hypertextartiges Netz verschiedenartiger Verweisformen selbst eine Synchronisierung von Zeiten anstrebt. Die Thematik christlicher Meditations- und Frömmigkeitspraxis wurde im Beitrag von Christian Schmidt (Göttingen) wieder aufgegriffen, der Zeit- und Raumdimensionen in dem wenig beachteten Medientypus der geistlichen Uhr in den Blick rückte. In Form einer mit den Schlägen der Straßburger Turmuhr synchronisierten Vertaktung der Passiongeschehnisse wurde an der sogenannten ›Straßburger Leidensuhr‹ und am Traktat *Do der minnenklich got* eine Verschränkung von Technologiegeschichte und Frömmigkeitspraxis deutlich, die die vorherrschende Vorstellung einer Säkularisierung von Zeitordnungen geradezu kontrakariert. Einem temporal getakteten Lektüremodell stellte Susanna Fischer (München) mit dem lateinischen Pilgerbericht Johannes Poloners ein topographisches, sich an kartographischen Gitternetzrastern orientierendes Lektüremodell gegenüber. Der aus der topographischen Orientierung erwachsenen Häufung von Heilsorten folgt eine der Chronologie der Heilsgeschichte entgegenstehende Häufung verschiedener Zeitdimensionen, die sowohl im Durchreiten des Raumes als auch in der Lektüre einer Karte zueinander in Beziehung gesetzt werden können.

Der Beitrag von Oliver Grütter (Zürich) entfaltete anhand gegenläufiger Zukunftsperspektiven im elegischen Werk von Petrus Lotichius dessen Zeitpoetik und machte dabei die enge Verknüpfung von Zeitfragen mit poetischen und literarhistorischen Diskursen ersichtlich. Die Stationen der beschriebenen Reise werden durch ihre Charakterisierung anhand verschiedener Weltzeitalter als temporale Sonderräume erkennbar, in die wiederum verschiedene Zukunftserwartungen eingelagert sind. Mit dem Jenseits war auch der Beitrag von Julia Weitbrecht (Kiel) einem temporalen Sonderraum gewidmet, dessen Bereisung in den aufgrund ihres Offenbarungscharakters medial prekären Jenseitsreisen zu einem kraftvollen Ausdruck gelangt. Im für diese Textform zentralen Moment der Entraffung lässt sich eine Aufspaltung der Zeit in heterochrone Zeiterfahrungen von Endlichkeit und Ewigkeit erkennen, der eine Synchronisierung der im Jenseits erlebten Heilszeit und der Weltzeit im Moment der Rückführung folgt. Im Spannungsfeld von Bericht und Erzählung bewegten sich auch die verschiedenen Formen der Prozessionsdarstellungen, die im Beitrag von Raoul DuBois (Zürich) vorgestellt wurden. Anhand der Beobachtung unterschiedlicher Positionierung des beschreibenden Subjekts, entweder innerhalb oder außerhalb der Prozession, wurden verschiedene syntagmatische und paradigmatische temporale Beziehungen erkennbar, die nach der spezifischen Medialität verschriftlichter und verbildlichter Lokomotionsereignisse fragen liessen.

*Raoul DuBois*

## Das Mittelalter des Films

Workshop
Zürich 29./30. November 2018

Gemalte Landschaftskulissen, Schlösser aus goldenem Pappkarton und Bäume mit Metallkronen: Éric Rohmers PERCEVAL LE GALLOIS vermag als Verfilmung von Chrétiens de Troye Versroman zu irritieren. Die eigentümliche Studioästhetik, gepaart mit Figuren, die sich in Kreislinien fortbewegen und in statischen Posen verharren, bricht mit der vertrauten Darstellung des Mittelalters im Blockbusterkino. Anstelle einer Illusionserfahrung wird die mediale und historische Distanz zur literarischen Vorlage ausgestellt, womit sich der Film als Verhandlungsort mittelalterlicher Bildprogramme zu erkennen gibt. Derartigen Konstellationen war der zweitägige interdisziplinäre Workshop ›Das Mittelalter des Films‹ gewidmet. Mit Vorträgen, aber auch gemeinsamer Lektüre und Filmscreening wurden unterschiedliche methodische Zugänge zur Frage diskutiert, wie mittelalterliche Literatur und Kultur im Film produktiv refiguriert wird.

Die mittelalterliche Bildästhetik in PERCEVAL LE GALLOIS verglich Carla Gabriela Engler mit Rohmers ersten Bearbeitung des arthurischen Stoffes, dem Lehrfilm PERCEVAL OU LE CONTE DU GRAAL, der aus abgefilmten Miniaturmalereien des 13. bis 15. Jahrhunderts besteht. Mit Erwin Panofskys Ausführungen zur Perspektive als symbolische Form lässt sich in den beiden Filmen die Überwindung der zentralperspektivischen Aufzeichnung und die subsequente Hinwendung zur Bedeutungsperspektive beobachten: einmal im Studiofilm, der das Bildprogramm des Mittelalters mittels Dekor, Schauspiel und Bühnenformat imitiert, einmal im Animationsfilm, der Standbild in Form von Miniaturmalerei aufzeichnet und animiert. Dem Umkehrschluss dieser filmischen Nähe zum Mittelalter widmete sich Julia Schmidt in ihrem Beitrag zu den filmischen Prinzipien im Stein-Quadriptychon, das aus vier 35,5 × 29 cm grossen, unverbundenen Holztafeln besteht, auf denen Szenen der Vita Christi abgebildet sind. Dem aus der syntagmatischen Sukzession der 64 chronologisch geordneten Darstellungen erwachsenden ›filmischen Effekt‹ wird eine paradigmatische Leseweise gegenübergestellt, die im Modus einer Montage weitere Sinnzusammenhänge generiert. Das lineare Zeilensystem wird dabei zugunsten vertikaler und diagonaler Verknüpfungen aufgebrochen, wodurch neue Sinnzusammenhänge zwischen einzelnen Bildtafeln generiert werden.

Möglichkeiten der Polyperspektivität und -temporalität standen auch in Fabienne Liptays Beitrag zu Lech Majewskis Film DIE MÜHLE UND DAS KREUZ zur Diskussion. Pieter Bruegels d.Ä. *Kreuztragung Christi* entfaltet sich darin in der digitalen Komposition der vor einem Bluescreen aufgenommenen Figurenhandlungen und Landschaftstableaus, die per Bildbearbeitungssoftware aus einer digitalen high-res Reproduktion des Gemäldes errechnet wurden. Die damit ermöglichte Überschreitung linearperspektivischer und linearchronologischer Ordnungen, die sich auch in den aufwändig hergestellten Fotomontagen von David Clearbout oder Stan Douglas beobachten lässt, liest sich dabei – anknüpfend an Werner Hoffmans *Die Moderne im Rückspiegel* – als (Rück)bindung an bildnerische Prinzipien der mittelalterlichen und modernen Malerei.

Von der Über- zur Unterschreitung: in Yann Bartals und Thomas Müllers Beitrag zur legendarischen Erzählform in Carl Theodor Dreyers LA PASSION DE JEANNE D'ARC und Roberto Rossellinis FRANCESCO, GIULLARE DI DIO gerieten Momente formaler Reduktion in den Blick. Indem der für die Legende typische stilus simplex im Einsatz von Laienschauspielern und der ostentativen Auslassung monumentaler Momente aus der Stofftradition seinen filmischen Ausdruck findet, fällt die imitatio Christi mit der neorealistischen Aufmerksamkeit für ›die kleinen Leute‹ zusammen. Gerade in diesen Momenten vermögen sich zunächst disparate historische und mediale Eigenlogiken zu überblenden.

Christian Kiening führte am Beispiel von Manfred Noas 1996 wiederentdecktem Monumentalfilm NATHAN DER WEISE und dessen bewegter Rezeptionsgeschichte im aufkommenden Nationalsozialismus vor, wie bekannte Stoffe unter den medialen, politischen und kulturellen Bedingungen der Gegenwart neu interpretiert werden. Der Rückprojektion von Lessings Geschichte auf ein spezifisch orientalisches Mittelalter folgt eine Dezentrierung westlicher Ideen, die den Film als eine prekäre Utopie zu erkennen gibt – eine Utopie, die wiederum in ganz spezifischer Weise an den Modus des Mediums Film gebunden ist, was in der filmischen (defizitären) Darstellung anderer Medien (Brief, Bild, Kreuz) erkennbar wird und im Registerwechsel der Ringparabel zu einem kunstreichen Ausdruck gelangt.

Der Beitrag von Kathia Müller und Raoul DuBois diskutierte schliesslich ausgehend von Gérard Genettes Paratextbegriff filmische Rahmungssequenzen und ihr Potential der Konfiguration von Mittelalterbildern. Im Rückgriff auf mittelalterliche Medien (Rotulus, Codex, Miniatur, Wandteppich) und ihrer Anpassung an filmische Erzähllogiken wird diese Schwelle als eine stets doppelte erkennbar: eine mediale, in den Film führende einerseits und eine temporale, in die Vergangenheit führende andererseits. Durch vielfältige Verweisstrategien wird ein Mittelalterbild in den filmhistorischen Kontext eingebettet.

*Raoul DuBois, Carla Gabriela Engler und Thomas Müller*





# Rezension

## Faust, enzyklopädisch: Ein Handbuch erschliesst Mythos und literarische Figur in medialen Transformationen

Faust ist überall: Er ist im Museum ebenso zu finden wie auf der Ballettbühne, in Graphic Novels wie in philosophischen Abhandlungen. An der textuellen Manifestation dieser Figur kommt dabei freilich niemand vorbei: Goethes Drama, das gerade in der monumentalen historisch-kritischen Edition neu aufgelegt wurde, ist so unvermeidlich wie diskursprägend und bildet den zentralen Fluchtpunkt im nun vorliegenden, von Carsten Rohde, Thorsten Valk und Mathias Mayer herausgegebenen Handbuch.

Ein Handbuch für eine literarische Figur? Das erinnert zunächst an literaturwissenschaftliche Motiv- und Stoffgeschichte, ein wohl ziemlich aus der Mode gekommenes Verfahren, das in seinen besseren Ergebnissen gleichwohl bis heute – etwa in Elisabeth Frenzels einschlägigen Texten – gute Dienste leistet. Dass es sich beim Faust-Handbuch keineswegs um angestaubte Stoffgeschichte handelt, sondern um ein ambitioniertes Projekt auf der Höhe der Disziplin, macht bereits der Untertitel klar, der Faust eben nicht überall, sondern in Konstellationen, Diskursen und Medien sucht.

Diese Suche unternimmt das Handbuch in fünf Schritten. Ein erster Teil umstellt die »Paradigmen des Mythos«, die Faust bündelt. Die folgenden vier Teile behandeln die Arbeit am Mythos Faust chronologisch und sind nach Epochen gegliedert. Der zweite Teil beschäftigt sich mit »Faust, de[m] Schwarzkünstler – 1500 bis 1750«, der dritte Teil mit »Faust, de[m] Genie – 1750 bis 1850«, der vierte Teil mit »Faust und de[m] ›Faustischen‹ – 1850 bis 1945«, während der fünfte Teil die »Arbeit am Mythos: Emphase und Ernüchterung – Faust nach 1945« erläutert. Dass die Sattelzeit in der Anlage des Handbuchs nicht disproportional dominiert, ist ein Indiz dafür, wie ausgewogen und umfassend der Faust-stoff dargestellt wird. Alle Teile trennen darüber hinaus Gattungs- und Mediengeschichte, die

Faust-Darstellungen in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen analysiert, von der Problem- und Kulturgeschichte, die sich mit den im Fauststoff verhandelten Paradigmen beschäftigt. Dergestalt verbindet das Handbuch systematische Stringenz mit diskursiver Offenheit. Der Anhang verzeichnet zudem nicht nur Orte und Institutionen, sondern bietet mit einer – in ihrer mutigen Kürze ausgesprochen konzisen – Auswahlbibliographie und einem äusserst hilfreichen Personen- und Werkregister Orientierung. Ein »Ensemble ›wiederholter Spiegelungen‹« (S. VIII) – dieses Goethe-Zitat darf im Vorwort der Herausgeber nicht fehlen – will es abbilden und so die »Faszination« (ebd.), die von Faust ausgeht, nicht nur analysieren, sondern übertragen.

Diese Übertragung gelingt dem Handbuch auf verschiedenen Ebenen, die hier nur angedeutet werden können. Erstens überzeugt die systematische Anlage, wie sie besonders im ersten Teil zu den ›Paradigmen des Mythos‹, erläutert wird. Zweitens bietet die Gattungs- und Mediengeschichte einen heuristischen Überblick ohne die medialen Transformationen zu vernachlässigen. Drittens schliesslich lassen die Paradigmen der Problem- und Kulturgeschichte historisch spezifische Einblicke in die Diskurse um Faust zu.

Der erste, von Elisabeth Wåghäll Nivre verfasste Beitrag zu *Historizität, Legende, Mythos: Die Faust-Figur zwischen Faktualität und Fiktionalität* macht eines unmissverständlich klar: Faust als historische Person entzieht sich durch die spärliche Quellenlage und wird gerade deshalb zum Gegenstand von unzähligen, immer stärker fiktionalisierenden Darstellungen – seien es Briefe, Urkunden, Anekdoten und Schwänke oder schliesslich die anonyme Historia von 1587. Die Frage »Wer war Faust?« wird damit weitergedacht zur Frage »Wie war Faust?«. Dabei berücksichtigt bereits diese initiale Aufarbeitung der Quellenlage und frühen Transformationen des Fauststoffes auf der Schwelle von Fiktionalität und Faktualität stets die Darstellungsdimension (vgl. S. 7). Dezidiert fiktionale Texte – allen voran Goethes Drama – behandelt das Kapitel nicht; den Auftakt des Handbuchs bildet der historische Faustus als »Schattenmann« (S. 10). Umso stärker wirkt der Auftakt des Goethezitats, mit dem Stefan Matuschek seinen anschliessenden Beitrag beginnen lässt. Don Juan, Hamlet und Don Quixote verbindet mit der Faust-Figur, dass sie alle Formen von (spezifisch moderner) Individualität verkörpern. Damit rekurriert Matuschek nicht nur auf Ernst Blochs *Das Prinzip Hoffnung* und seine Vorstellung der ›Leitfiguren der Grenzüberschreitung‹, sondern analysiert sie auch in ihrer Funktion als metonymische Mythen. In dieser Perspektive wird Faust einerseits zu einem paradigmatischen Fall und die anderen Mythen zu Bildspendern, die Faust mit ihren typischen Qualifikationen ausstatten. Andererseits aber macht der Beitrag auch deutlich, dass Faust zu einer Projektionsfigur avanciert, deren Zuschreibungen – wie in der Relation zu Siegfried deutlich wird (S. 20f.) – von etwa politischen Funktionalisierungen abhängen. Dirk Niefanger untersucht die mit Faust untrennbar verbundenen Topographien und stellt fest, dass der Raum keineswegs nur Hintergrund der Figur ist, sondern entscheidend an ihrer Figuration mitwirkt. Diese These verstärkt Cornelia Ortlieb in ihrem Beitrag zu *Medialität und Materialität: Zugänge zum Faust-Stoff*, indem sie erläutert, wie Faust in Abhängigkeit von Medien geformt wird. Das zeigt sich nicht nur in der Inszenierung des Knittlinger Faust-Museums und den Fallen einer »eigene[n] Evidenz« digitaler Medien (S. 38). Vielmehr sind auch das Theater, das Puppenspiel oder die Laterna Magica mediale Konfigurationen, die das Faust-Bild prägen. Nicht zuletzt gehört in diese Reihe auch der dramatische Text, der Faust besonders in den Paratexten bildet. Dass auch die Forschung signifikanten Anteil an der Mythenbildung hat, argumentieren Albert Meier, Ingo Vogler und Carsten Rohde, während Mark-Georg Dehrmann Faust als philologische Abgrenzungsfigur analysiert. Der erste Teil des Handbuchs leistet damit sowohl einen Überblick über die theoretischen Vorsichtsmassnahmen, die bei der Analyse des Fauststoffes zu berücksichtigen sind, als auch eine systematische Grundlage der folgenden Teile.

Faust ist überall – darauf machen zunächst die unter dem Signum der Gattungs- und Mediengeschichte versammelten Kapitel aufmerksam. Er ist im Meistersang von Nürnberg (Dieter Martin) genauso wie in Puppenspielen des 18. Jahrhunderts (Nikolas Immer), in Ausstellungen des beginnenden 20. Jahrhunderts (Christiane Holm/Nerina Santorius) als auch in der bildenden Kunst nach 1945 (Claudia Keller) zu finden. Jeder Teil der Gattungs- und Mediengeschichte schliesst mit einem Kapitel zu den medialen Transformationen bezogen auf die spezifische Epoche ab. Hier liegt wohl das besondere Potential des Handbuchs, weil diese Kapitel systematische Zugänge zu reflektieren versprechen. Christoph Fasbender stellt so die medialen Transformationen der Frühen Neuzeit dar, welche den Fauststoff geprägt haben. Damit gibt er auch eine kleine Mediengeschichte der Epoche. Denn mit dem Fauststoff wurden offensichtlich auch die medialen Potentiale der Zeit ausgereizt – einfache Ablösungsthesen von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit wiederlegt Fasbender präzise wie materialgestützt. Carsten Rohde konstatiert für die Zeit um 1800 Ähnliches: Die »Varietät und Flexibilität dieses Stoffes« (S. 192) sind gross. Besonderen Akzent legt er auf intermediale Konfigurationen und stellt dabei eine »dem Stoff inhärente Tendenz zur Tonalität bzw. zum Gesamtkunstwerk« (ebd.) fest. Darüber hinaus sei Faust gar ein »Medialitätsmythos« (ebd.), der Medialität nicht nur reflektiert, sondern ihre spezifischen Widersprüche und Ambivalenzen sichtbar macht. Tim Lörke wiederum beschränkt sich für den Zeitraum von 1850 bis 1945 scheinbar auf Klaus und Thomas Mann, deren Texte gleichwohl Anlass geben, um das Panorama medialer Transformationen des beginnenden 20. Jahrhunderts abzubilden. Dabei macht er deutlich, wie sich das ›Faustische‹ von der Faust-Figur und vom Fauststoff löst und zu einer Ambivalenz des Werkbegriffs (vgl. S. 346) führt. Auch Günther A. Höfler scheint sich für die Zeit nach 1945 auf Werner Fritschs ›Theater des Jetzt‹, zu konzentrieren, doch ist diese Darstellung ebenfalls exemplarisch zu verstehen. Bevorzugte Referenz für Fritsch – wie für Klaus und Thomas Mann – bleibt dabei Goethe. Doch bei Fritsch wird der Theaterdirektor aus dem *Vorspiel auf dem Theater* zum transmedialen Programm, das mit dem Fauststoff angezeigt scheint.

Neben den gattungs-und mediengeschichtlichen Teilen gibt das Handbuch Einblicke in eine Vielzahl von Begriffen aus der Problem- und Kulturgeschichte, die mit Faust als Reflexionsfigur verbunden werden. Faust ist hier offenbar nicht nur Anlass der Reflexion bestimmter Diskurse, sondern strukturiert sie mit. David E. Wellbery etwa geht in seinem Beitrag zur »Moderne« von der Frage aus, wie Goethes Drama »in seiner Formdynamik die Dynamik der Moderne« (S. 219) darstelle. Dabei analysiert er, wie diese These Goethes Faust nicht nur Anteil an der paradigmatischen Begriffsbildung zuweist, sondern wie verschiedene Begriffe und Theorien der Moderne miteinander in Bezug gesetzt werden. Konzise beschreibt Wellbery den gemeinsamen Nenner aller Modernediskussionen mit Zeit, Ökonomie und Geschichtsphilosophie nicht ohne davor zu warnen, »zu unverbindlichen Gesamtdiagnosen auszugreifen« (S. 225). Unter einer Problemgeschichte der Moderne verbirgt sich damit auch die Frage nach einer Reorientierung von Goethes Faust – bezogen etwa auf die letzten zwanzig Jahre von Goethes Werk. Robert Leucht nimmt in seinem Beitrag zu »Faust, der Ingenieur« für die Zeit von 1850 bis 1945 zwar ebenfalls Goethes Faust als Ausgangspunkt, zielt dabei aber auf eine wirkmächtige diskursgeschichtliche Reinterpretation, die ans Ende des 19. Jahrhunderts zu verorten ist. Faust ist auch in Selbstlegitimationsdiskursen der Ingenieure ein Topos – und wird zu einer durchaus fragwürdigen Identifikationsfigur. Dabei zeigt sich abermals Fausts proteischer Charakter. Denn Fausts identifikatorisches Potential scheint schnell nachzulassen, wenn er zur Problematisierung von Technik und Fortschritt herangezogen wird und schliesslich zu einem Medium der Kritik an den Ingenieuren allgemein und besonders an denen des Nationalsozialismus avanciert. Faust wird so zum Bildspender für Diskurse, die seine Konflikte reinterpretieren und rekonfigurieren.

Braucht eine literarische Figur ein eigenes Handbuch? Faust jedenfalls braucht eines. Dies lässt das Faust-Handbuch deutlich werden, das weit über die Interpretation einer Figur oder vielleicht sogar über einen an sie gebundenen Stoff hinausgeht. Es bildet Literaturgeschichte, Mediengeschichte und Diskursgeschichte ab, freilich mit einem Fokus, der notwendigerweise vieles – so zum Beispiel die Kanonisierung des Fauststoffes in unterschiedlichen Ausformungen – unberücksichtigt lassen muss und immer auch Gefahr läuft, gerade in seinen impliziten Entscheidungen beliebig zu wirken. Das Faust-Handbuch bietet beides: Orientierung in einem schwer durchschaubaren Forschungsfeld, das sich an der »vielleicht berühmteste[n] Gestalt der deutschen Literatur« (S. 38) abarbeitet, genauso wie Anregungen zu neuen Interpretationen im festen Verdacht, dass noch längst nicht alles über Faust gesagt ist.

*Sebastian Meixner*

# Publikationen

*Christian Kiening:*
**Hybride Zeiten. Temporale Dynamiken 1400–1600,**
in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 140/2 (2018), S. 194–231.

*Christian Kiening, Martina Stercken (Hg.):*
**Temporality and Mediality in Late Medieval and Early Modern Culture.**
**Turnhout: Brepols 2018.**

*Maximilian Benz, Christian Kiening:*
**Time and Temporality in Travel Accounts of the Fourteenth to Sixteenth Centuries (Mandeville, Tucher, Ecklin),**
in: Paula Henrikson, Christina Kulberg (Hg.): Temporality in European Travel Writing.
London: Routledge 2019 [im Druck].



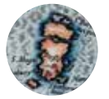
## »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen«

/ Chronos / Zürich

MW 20
*Johanna Thali*
**Schauliteratur. Formen und Funktionen literarischer Kommunikation in Text und Bild**
(2019)

MW 36
*Hugo Münsterberg*
**Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino**
Revidierte und erweiterte Ausgabe, hg. von Jörg Schweinitz
(2019)

MW 38
*Stefan Geyer*
**Die Unterwerfung der Zeichen**
Zur «Konstitution» von Herrschaftsrecht durch das Krönungszeremoniell im späten Mittelalter
(2019)



MW 40
*Martina Stercken, Christian Hesse (Hg.)*
**Kommunale Selbstinszenierung**
Städtische Konstellationen zwischen Mittelalter und Neuzeit
(2018)

MW 41
*Daniela Schulte*
**Die zerstörte Stadt**
Katastrophen in den schweizerischen Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts
(2019)

MW 42
*Christian Kiening, Martina Stercken (Hg.)*
**Medialität. Historische Konstellationen**
(2019)

## Blog

**»Medioscope«**
Unter dem Titel »medioscope« hat das ZHM – in Zusammenarbeit mit dem Bereich »Digitale Lehre und Forschung«, Philosophische Fakultät der Universität Zürich – einen Blog mit Beobachtungen zu Medialem gestartet.
Blog-Beiträge bitte an Dr. Maximilian Benz (maximilian.benz@ds.uzh.ch).

# Veranstaltungen

## Workshops

29. Januar, 18.20, Kino Houdini/Zürich/Volkshaus
**Workshop ›Zwingli (Film) CH 2019 als als Reenactment‹**
*Raoul DuBois, MA / Prof. Dr. Frieder Missfelder / Prof. Dr. Martina Stercken*

19. März, 18.30, Universität Zürich, KOL-F-103
**Workshop ›Ursula (Film) DDR/CH 1978 als Reenactment‹**
*Raoul DuBois, MA / Prof. Dr. Frieder Missfelder / Prof. Dr. Jörg Schweinitz*

4. April, 16.00, Kunstmuseum Basel
**Schrift & Bild**
*Ausstellungsbesuch mit Prof. Dr. Marius Rimmele / Dr. Julia Frick*

10. Mai, Universität Zürich, RAA-E-30 (Rämistr. 59)
**Workshop ›Reenactment‹**
*Prof. Dr. Christian Kiening / Prof. Dr. Margrit Tröhler / Prof. Dr. Martina Stercken*
siehe Programm rechts >>>

22. November (Vorankündigung)
**Hartmann Schedel-Workshop**
*Prof. Dr. Marius Rimmele / Prof. Dr. Martina Stercken*

10. Mai, Universität Zürich, RAA-E-30 (Rämistr. 59)

**Workshop ›Reenactment‹**

*Prof. Dr. Christian Kiening / Prof. Dr. Margrit Tröhler / Prof. Dr. Martina Stercken*

Reenactments werden als wissenschaftliche, künstlerische und populäre Versuche verstanden, vergangene Lebenswelten anschaulich zu machen, Ereignisse der Geschichte nachzustellen und ihr Nachempfinden zu ermöglichen oder das Funktionieren historischer Verhältnisse zu erkunden. Sie gelten als Praxis der Geschichtsschreibung und werden vor allem im Hinblick auf ihre Authentizität wie auch ihren Beitrag zur Ausprägung von Vorstellungs- und Erinnerungsbildern untersucht.
Der Workshop erprobt einen anderen Zugang zu Reenactments, indem er diese als eine mediale Praktik der Verbindung von Heterogenem versteht. Reenactments werden als Form des Arrangements von Unterschiedlichem und Ungleichzeitigem, als Konstellation begriffen, in denen Verschiedenes angeordnet, amalgamiert und hybridisiert wird. Gefragt wird nach den Logiken und Effekten der Verschränkung von Zeitschichten und räumlichen Dimensionen. Vertieft und zugespitzt werden damit Fragen zu Formen der Verkoppelung, Verlinkung, Verschränkung in den Künsten, wie sie am Workshop des ZHM vom 5. Oktober 2018 diskutiert worden sind.

9.00 **PD Dr. Jan Mohr/Prof. Dr. Julia Stenzel (München/Mainz):**
Transformation und Sediment. Zur Kontinuität der Oberammergauer Passion

10.00 **Prof. Dr. Cornelia Herberichs (Fribourg):** Hecastus reenacted

11.00 Kaffeepause

11.15 **Prof. Dr. Frieder Missfelder (Basel):** Once again with feeling.
Über nekromantische Geschichte

12.15 Stehlunch

13.00 **Prof. Dr. Thomas Klinkert (Zürich):** Reenactment und Erinnerung
bei Patrick Modiano

14.00 **Prof. Dr. Barbara Naumann (Zürich):** Reenacting Kunstmanifeste?
Zu Julian Rosefeldts Installation «Manifesto» (2016)

15.00 **Schlussdiskussion**

RE LEAVING
RICAN SECTOR
SORTEZ
R AMERICAIN