

Jakob Weidner
Matrikelnummer 5276
Filmuniversität „Konrad Wolf“
Studiengang Regie (Master of Arts)

Überlegungen zum Dialektischen Film -

was es bedeuten könnte, nicht *politische Filme*, sondern *Filme politisch* zu machen

„Dreiviertel der Leute, die Preise bekommen, brauchen die Kamera für sich selbst. Diese Regisseure benutzen die Kamera dafür, um selbst zu existieren. Sie benutzen sie nicht, um etwas zu sehen, was man ohne Kamera nicht sieht. Der Astronom sieht manche Dinge nicht ohne Teleskop. Mit dem Objektiv ist es nicht anders. Es gibt Dinge, die man ohne die Kamera nicht sehen kann.“ (Godard, 2010)

Betreuer*innen: Gesa Marten & Benjamin Cölle

2021

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1. Idee der Arbeit.....	1
1.2. Aufbau der Arbeit.....	3
2. Theoretische Abhandlung.....	5
2.1. Dialektik.....	5
2.2. Kritik an der Aristotelischen Dramatik.....	6
2.3. Bloße Abbildung reicht nicht.....	8
2.4. Dialektische Repräsentation.....	12
2.5. Gestus.....	14
2.6. Noel Burch und die Historisierung!.....	16
2.7. Re-visioning History!.....	18
2.8. Der Essay Film oder eine epische Wissenschaft.....	22
3. Der eigene Film oder Versuche einer Aneignung.....	28
3.1. Rasende Zusammenfassung der familiären Rahmenhandlung.....	29
3.2. Elemente für den Film.....	30
3.2.1. Off-Stimme des Filmemachers.....	31
3.2.2. Literatur: Prosa und Gedichte.....	32
3.2.3. Das Archivmaterial.....	32
3.2.4. Das selbstgedrehte Material.....	33
3.3. Exzerpt.....	34
4. Schlussbetrachtung.....	45
5. Literaturverzeichnis.....	48

1. Einleitung

1.1. Idee der Arbeit

Die Inspiration zu dieser Arbeit wurde durch Godards inflationär zitierten Satz „Man muss keine politischen Filme machen, sondern Filme politisch machen“ ausgelöst (Godard, 2010: o.S.).

Meine Motivation zum Filmemachen wurde durch politisches Interesse geweckt. Lange Zeit dachte ich, dass es reichen würde Filme mit politischen Inhalt zu füllen und dass die Form zweitrangig sei. Dass Inhalt und Form zwei verschiedene Sachen seien. Den Inhalt müsse ich genau studieren oder recherchieren, für die Form gäbe es “Rezepte” für die jeweils verschiedenen Genres. Ich könnte sie eher wie ein Handwerk lernen, in dem manches “funktioniert” oder eben nicht “funktioniert”.

Größer konnte mein Irrtum kaum sein, und lange konnte ich diesen berühmten Satz von Godard nicht verstehen. In einem Werkstattgespräch mit Philip Scheffner kam das Thema des politischen Films auf. Godards Zitat war wieder präsent. Ohne ihn zu zitieren beschrieb er sinngemäß, dass es ihm nicht so sehr auf das Thema des Filmes ankomme, denn jeder Film kann politisch sein, auch ein Film über Spatzen.

Ich möchte mich in dieser Arbeit mit Fragen und Überlegungen beschäftigen, die mir als Filmemacher neue Möglichkeiten geben, Filme politisch zu machen.

Dabei bearbeite ich in dieser Arbeit nur die Aspekte, die ich im letzten Teil der Arbeit versuche, anhand eines eigenen Projektes anzuwenden. Diese Arbeit ist sozusagen von Hinten her zu denken, das heißt, der Theorieteil hat nur seine Daseinsberechtigung aufgrund der im letzten Teil besprochenen Praxis. Ohne die Praxis wäre die Gefahr groß, wieder Inhalt und Form zu trennen und in die gleiche Falle von handwerklichen “Rezepten” und formalen Kriterien zu treten. Gleichzeitig ist sie natürlich nur Praxis auf dem Papier. Ideen, die noch nicht filmisch umgesetzt sind, daher wird diese Arbeit erst mit dem fertigen Film ein ganzes Bild ergeben.

Grundlegend für meine Suche ist die Zeit des Modernismus, einer Zeit, in der der Film noch ein relativ neues Medium war und alle Möglichkeiten für seine Entwicklungen offen schienen. Bertolt Brecht ist Wegweiser und Walter Benjamin der Ideengestalter dieser Überlegungen. Walter Benjamins Essay “Der Autor als Produzent” (1932) hat mir viel Kopfzerbrechen bereitet. In ihm werden die für mich wichtigsten Fragen von vermeintlich “linker” Kulturproduktion auf sehr provokative Weise auf den Punkt gebracht. In seinem Text klagt er

die "linke Intelligenz" an, "revolutionäre Themen zu assimilieren" um sie zum einfachen "Genussmittel" zu machen. Er fordert eine "Umfunktionierung des Produktionsapparates".

Die Anklagen und Forderungen Benjamins bleiben aktuell. Wir (Filmemacher*innen) produzieren in einer Filmindustrie, die zum Selbstzweck geworden ist. Geschichten von Menschen, unsere eigenen oder die der anderen und oft die der Unterprivilegierten werden schon längst als Waren auf Märkten gehandelt. Bei diesem Handel geht es den einen um Profit und den anderen um künstlerische Existenzsicherung. Das Gesellschaftssystem, benötigt die Kritik dieser Ware wiederum, damit sich ihre Konsumenten (bei all dem Schrecken der Welt) das Bestehen von bürgerlichen Werten der "Freiheit" und "Demokratie" vergewissern können. Die Funktion ähnelt dem Beichtstuhl in der katholischen Kirche. Die wenigsten glauben noch, dass sie mit ihrer Arbeit einen Teil dazu beitragen, die Welt zu verändern. Benjamin ruft aus der Vergangenheit dazu auf darüber nachzudenken, was die Autor*innen machen können um den Apparat, in dem sie arbeiten, zu verändern.

Alle praktischen Lösungsansätze dieser sehr theoretischen Formulierungen Benjamins führen zu Brecht. Es sind seine Arbeiten, die die großen Theoreme ins Konkrete und Spezifische Übersetzen.

In Brechts dialektischem Ansatz suche ich das "Filme politisch machen". Einem Ansatz, in dem sich die Form und der Inhalt gegenseitig radikal bedingen.

In der Überzeugung Brechts, dass die Welt dialektisch dargestellt werden müsse - also in ihren Gegensätzen - damit sie nicht als selbstverständlich angesehen wird, sondern als Subjekt der Veränderung, sehe ich eine Rahmenbedingung um Filme politisch zu machen.

Angelos Koutsourakis (2018) Buch über Brechtsche Filmtheorie führt mein Nachdenken und Schreiben durch den Dschungel Brechts üppiger und fragmentarischer Werke und die Berge jahrzehntelanger Brechtscher Medientheorie. Sein Buch ist das zugrundeliegende Hauptwerk dieser Arbeit. Es zieht sich als roter Faden durch jedes der Kapitel und der bearbeitenden Themen.

Aus seinem Buch habe ich mir die wichtigsten Aspekte herausgesucht, die mir beim Nachdenken meiner eigenen Filmarbeit helfen.

Aufgrund des Umfangs verzichte ich weitgehend auf konkrete Filmbeispiele. Diese Herangehensweise mag auf Kosten eines Gleichgewichts zwischen Theorie und Praxis gehen. Das Übersetzen von abstrakten Theorien in konkrete und spezifische Praktiken kann, wenn nicht mit größtmöglicher Genauigkeit bearbeitet, schnell ins Banale umschwenken. Im letzten Drittel dieser Arbeit stelle ich mich der Gefahr dieser möglichen Bloßstellung und widme mich

der konkreten Anwendung der von mir bearbeiteten theoretischen Aspekte am eigenen Filmprojekt.

1.2. Aufbau der Arbeit

Das zweite Kapitel dient lediglich einer kurzen Begriffserklärung der Dialektik anhand von Hegel, Engels und Marx, sowie einer Darstellung von Karl Korsch Verständnis der Dialektik, das wiederum Brechts Arbeit beeinflusste.

Im dritten Kapitel möchte ich Brechts Auseinandersetzung und Kritik an der Aristotelischen Dramatik einführen. Die von Brecht kritisierte Politik der Einfühlung in einem geschlossenen fiktiven Kosmos, der durch Nachahmung gezielte Gefühle stimuliert, möchte ich als aktuelles gesellschaftliches Problem darstellen sowie eine erste Forderung Brechts nach einer dialektischen Dramatik formulieren.

Im vierten Kapitel beschäftige ich mich mit der modernistischen Kritik am Naturalismus in Fotografie und Literatur in der durch "bloße Abbildung" der Realität eine Mystifizierung der gleichen vorangetrieben wird. Auch wenn die Kritik am Naturalismus kein wichtiges Kriterium für die Erarbeitung an meinem eigenen Film darstellt, ist die Frage der Mystifizierung der Realität eine weiterhin aktuelle und wichtige Frage für das Filmemachen heute. Brechts Kritik am Naturalismus führt uns zu seinem Verständnis von Realismus, das über formale Kriterien hinaus, eine dialektischer Darstellung fordert.

Im fünften Kapitel versuche ich Brechts Intention einer Darstellung nachzuzeichnen, die auf eine Veränderbarkeit der Realität abzielt. Dinge, die vom Publikum als selbstverständlich und immer dagewesen angesehen werden, sollen in Frage gestellt werden. Die Psychologisierung des Individuums spielt dabei eine untergeordnete Rolle, vielmehr interessieren ihn die äußeren Zustände, die auf das Individuum Einfluss nehmen.

Im Unterkapitel 5.1 Kapitel geht es um die Funktion des Brechtschen Gestus, die eine soziale Bedeutung von dargestellten Aktionen hervorhebt.

Im sechsten Kapitel möchte ich anhand von Noel Burches Verständnis über die Geschichte der stilistischen Entwicklung des Filmes ein Beispiel von dialektischer Beschäftigung mit Mediengeschichte heranziehen. Sie zeichnet nicht ein teleologisches Bild der linearen Entwicklung der Filmgeschichte auf, sondern eines, in dem der Klassenkampf die treibende Kraft ihrer stilistischen Entwicklung ist. Das Beispiel nutze ich um Benjamins Geschichtsbegriff einzuführen, der eine dialektische Interaktion von Vergangenheit und Gegenwart voraussetzt. Mithilfe von Koutsourakis versuche ich Brechts Konzept der

Historisierung nachzuvollziehen, um seine Strategien des fragmentarischen und lückenhaften geschichtlichen Erzählens zu verstehen.

Das siebte Kapitel nutze ich, um alternative Strategien der Geschichtsdarstellung zu erkunden. George Lukacs Konzept der "Gesamtheit" der Geschichte, das versucht, das Generelle ins Konkrete aufzuspalten, hilft mir, sein Denken in "historischen Dynamiken" zu verstehen. Koutsourakis beschreibt die Notwendigkeit von Filmen, die eine befragende Haltung zur Geschichte haben und helfen können, ihre Widersprüche zu interpretieren. Als illustrierendes Beispiel analysiert er den Film "Nicht versöhnt" (Huillet, Straub 1965), der sich mit der deutschen Geschichte des Faschismus befasst. Als Beispiel für die Notwendigkeit eines dialektischen Ansatzes im Film stelle ich Aspekte der medialen Behandlung des Faschismus dar.

Mithilfe der modernistischen Avantgarde befaße ich mich im 8. Kapitel mit theoretischen Abhandlungen über den Essayfilm, in dem es nicht so sehr um die Perspektive des/der Autor*in geht als um eine Form, die zur kognitiven Partizipation des Publikums einlädt.

Eisensteins und Balazs Überlegungen zu einem konstruktiven Prinzip, das eine Verflochtenheit sozialer Verhältnisse aufdeckt um politische Prozesse sichtbar zu machen, wollen durch Montage die Wechselbeziehungen von Bedeutung und Wissen produzieren.

Die sowjetische Filmemacherin Esfir Shub möchte den/die individuelle/n Autor*in in Kollektiven aufgehen sehen, da die Komplexität der sozialen Prozesse das eigene Verständnis übersteigt. Lukacs und Adornos Bewunderung für den selbstreflexiven und nicht schlussfolgernden Charakter des essayistischen Schreibens eröffnen ein erneutes Beispiel für Benjamins Forderung nach einer "Umstrukturierung des Produktionsapparates", indem "Zuschauer zu Mitwirkenden" werden sollen.

Im 9 und letzten Kapitel versuche ich die in dieser Arbeit gewonnen Überlegungen als Inspiration für die Erarbeitung eines eigenen Essayfilms über meine Familiengeschichte zu nutzen. Es ist ein Versuch, der die Denkanstöße von oft trockener und schwerer Theorie, in lebendige und anschauliche Beispiele von künstlerischer Praxis sichtbar machen möchte.

2. Theoretische Abhandlung

In diesem Kapitel möchte ich mich mit den theoretischen Grundlagen, die ich als wichtig für meine Arbeit empfinde, auseinandersetzen.

2.1. Dialektik

Hegel verstand Dialektik als einen Prozess des Aufeinandertreffens von Überzeugungen. Als eine aktive Negation, die das, was definitiv und wahr erscheint, was als permanent und unveränderbar gilt, ins Wanken bringt. Alles Konkrete ist für ihn das Resultat von aufeinanderprallenden Gegensätzen. Gegensätze sind die Voraussetzungen für das Leben.

Für Hegel ist es die Idee und die Bewegung des Denkens, die Veränderungen hervorrufen. Marx geht von Hegels Dialektik aus, kritisiert aber, dass dieser die materielle Welt als Konsequenz der ideellen Welt versteht. In seiner Reflexion auf Staat und Stand hat der frühe Marx Hegels Staatsrechtsphilosophie "vom Kopf auf die Füße gestellt". Die herrschenden Ideen einer Zeit waren stets nur die Ideen der herrschenden Klasse (Marx 2018: o.S.).

Von dem Kopf auf die Füße stellen bedeutet für Marx und Engels, dass die materiellen und sozialen Bedingungen die Kräfte darstellen, die die Welt verändern. Man müsse die soziale und materielle Realität studieren, um die vermeintlich unabhängigen Ideen zu verstehen.

Wir müssen sie verstehen, um die Gesetze historischer Entwicklung, ihrer Ideen und ihrer Moral nicht als etwas permanentes und universelles, sondern als Subjekt historischer Veränderungen zu erkennen. "[...] daß also die Umstände ebenso sehr die Menschen, wie die Menschen die Umstände machen" (Marx o.J.: o.S.). Sie zeichnen ein nicht evolutionäres Verständnis der Welt als Resultat von These und Gegenthese. Eine Welt als Produkt von Gegensätzen zu verstehen, bedeutet, sich ihre historische Spezifik einzugestehen und somit auch ihre Vergänglichkeit. Dies bedeutet, dass soziale Bedingungen durch menschliches Agieren verändert werden können.

Brecht wurde durch Karl Korsch mit dem Marxismus bekannt gemacht. Karl Korsch kritisierte "vulgär" marxistische Tendenzen, die alle sozialen Phänomene auf die wirtschaftliche Ebene reduzierten. Er verstand Ideen, Philosophie und Religion nicht einfach als Hirngespinnste der herrschenden Klasse, sondern als historisch definierte Konzepte, die durch eine bestimmte Gesellschaft produziert werden. Diese etablierten Ideologien würden sich nicht einfach durch das Verändern der Wirtschaft und der Produktionsbeziehungen auflösen, so dass intellektuelle Kämpfe mit den sozialen einhergehen müssen.

Korsch beschreibt die materialistische Dialektik als eine Methode, die Theorie und Praxis zusammenführt. Theoretisches Verständnis sei eine Voraussetzung für soziale Veränderung. Die Trennung von Gedanken und praktischer Aktivität lehnt er ab. Theorie soll von den spezifischen Bedürfnissen und Möglichkeiten des historischen Moments abgeleitet und in Praxis übersetzt werden (vgl. Korsch 1993: 330-365).

“[...] dass sie [die Menschheit] sich immer nur Aufgaben stellt, die sie lösen kann, denn genauer betrachtet, wird sich stets finden, dass die Aufgabe selbst nur entspringt, wo die materiellen Bedingungen ihrer Lösung schon vorhanden oder wenigstens im Prozess ihres Werdens begriffen sind” (Marx nach Korsch 1993: 328).

Brecht begeisterte die materialistische Dialektik zum einen, da er darin die Möglichkeit sah, vermeintlich universelle soziale und intellektuelle Gewissheiten zu entmystifizieren. Also alle sozialen Zustände als vergänglich und veränderbar darzustellen. Und gleichzeitig Wege der praktischen Aktionen für soziale Veränderungen aufzuzeigen.

“Diese Methode [materialistische Dialektik] behandelt, um auf die Beweglichkeit der Gesellschaft zu kommen, die gesellschaftlichen Zustände als Prozesse und verfolgt diese in ihrer Widersprüchlichkeit. Ihr existiert alles nur, indem es sich wandelt, also in Uneinigkeit mit sich selbst ist. Dies gilt auf für die Gefühle, Meinungen und Haltungen der Menschen, in denen die jeweilige Art ihres gesellschaftlichen Lebens sich ausdrückt” (Brecht 1967a: 682).

Die alltägliche Realität soll in ihren Prozessen dargestellt werden. Das Sichtbarmachen ihrer Widersprüche geben uns einen Einblick in soziale Beziehungen als Teil kollektiver Entwicklungen und Interaktionen.

2.2. Kritik an der Aristotelischen Dramatik

Brecht kritisierte die Aristotelische Dramatik für ihre Politik der Einfühlung.

Für Aristoteles ist der Zweck seiner Dramatik die Katharsis, “die Reinigung des Zuschauers von Furcht und Mitleid durch die Nachahmung von furcht- und mitleiderregenden Handlungen” (Brecht 1967b: 240). Es werden gezielt Gefühle beim Publikum aufgerufen, ohne dass es diesem ermöglicht wird, einen kritischen Verstand, mit Abstand zum Geschehen beizubehalten. Durch Nachahmung einer Figur wird Empathie ausgelöst.

“Es [zeitgenössische Theater] kennt keinen anderen Weg der Übermittlung eines Kunstwerks und beschränkt den Ausbau seiner Technik auf die Vervollkommnung der Methoden, durch welche solch eine Einfühlung herbeigeführt werden kann” (ebd.: 244).

Durch die Methoden der Einfühlung kann das Publikum auch mit einem rassistischen Sexisten mitfiebern, der eine gewisse Mission zu erfüllen hat.

Die Methoden dieser gezielten Gefühlsstimulation wurden über Jahrhunderte bis heute perfektioniert und immer weiter ausgebaut. Die Aktualität dieser Kritik bestätigt sich durch die Erkenntnisse, die mit dem Cambridge Analytica Skandal öffentlich wurden. Datenanalyse Unternehmen bedienen sich des Microtargeting, indem sie psychometrische Analyseverfahren benutzen, um Vorhersagen über die Persönlichkeit und das emotionale und motivationale Verhalten von Menschen zu treffen. Das Publikum wird mit maßgeschneiderte Botschaften bombardiert, die gezielt Emotionen hervorrufen um Menschen beispielsweise zur Wahl eines rassistischen Sexisten zum Präsidenten zu bewegen.

Brecht sah die Aufgabe des Theaters als eine Aufklärende, in dem das Publikum zu kritischen Mitdenkenden werden soll: “Eine völlig freie, kritische, auf rein irdische Lösungen von Schwierigkeiten bedachte Haltung des Zuschauers ist keine Basis für eine Katharsis” (ebd.).

Durch bloße Einfühlung könne für Brecht kein Verständnis der Zusammenhänge der Gesellschaft geschaffen werden. “Vom Standpunkte der Einzelpersönlichkeit können die entscheidenden Vorgänge unseres Zeitalters nicht mehr begriffen, durch Einzelpersönlichkeiten können sie nicht mehr beeinflusst werden ” (ebd.: 244-245).

In der Aristotelischen Dramatik treibt die Psychologisierung der Figuren die Erzählung voran. Vermeintlich “universelle” Eigenschaften des menschlichen Charakters werden immer wieder in sich geschlossenen Dramen verarbeitet. Eine geschlossene fiktionale Welt mit einem Anfang, einem Höhepunkt und einem Ende wird produziert. Die Illusion wird immer weiter perfektioniert bis das Publikum die Beziehung zur eigenen Welt vergisst.

Alles

“[...] erhält [...] eine solche Natürlichkeit, dass man mit dem Urteil, mit der Phantasie und mit den Impulsen nicht mehr dazwischen kommen kann, sondern sich einfügt, lediglich mitlebt und ein Objekt der “Natur” wird. Die Realität muss, bei aller Komplettheit, schon durch eine künstlerische Gestaltung verändert sein, damit sie als veränderbar erkannt und behandelt werden kann. Und das ist der Grund unserer Natürlichkeitsforderung: Wir wünschen die Natur unseres Zusammenlebens zu verändern (ebd.: 251)”.

Brecht möchte Darstellungsweisen schaffen, die es dem Publikum ermöglichen, über die eigene gesellschaftliche Situation als etwas Veränderbares nachzudenken, als etwas, das vom Menschen verändert werden kann und sich alltäglich verändert.

“Die Vorgänge sind also dem Zuschauer zunächst in ihrer Erstaunlichkeit und Befremdlichkeit zu übermitteln. Dies ist nötig, damit sie nach ihrer beherrschbaren Seite hin vorgestellt werden, aus bekannten zu erkannten werden können” (ebd.: 245).

Um die Wirklichkeit als etwas Veränderbares zu sehen muss sie verfremdet werden, damit das Publikum sie nicht als etwas Natürliches betrachtet. Brecht fordert einen “völligen Umbau der Technik”, eine Umfunktionierung, die

“[...] keineswegs [...] die Gefühle aus der Kunst entfernt. Sie verändert allerdings die gesellschaftliche Rolle der Emotionen, welche diese heute zum Vorteil der Herrschenden spielen [...]. Eine auf die Einfühlung weitgehend verzichtende Darstellung wird eine Parteinahme aufgrund erkannter Interessen gestatten, und zwar eine Parteinahme, deren gefühlsmäßige Seite im Einklang steht mit ihrer kritischen Seite” (ebd.: 246).

Die Erzeugung von Empathie gegenüber einem rassistischen Sexisten wird unmöglich gemacht, bzw. wird sie nur möglich sein, wenn ein gemeinsames Interesse mit ihm besteht. Eine von der Räumung bedrohte Mieterin wird sich nicht in einen profitsüchtigen Immobilienspekulanten einfühlen. Die grundsätzliche Kritik an der Einfühlungspolitik der aristotelischen Dramatik liegt in der künstlichen Produktion von Gefühlseffekten, die verhindert, dass es zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der dargestellten Realität kommt.

2.3. Bloße Abbildung reicht nicht

In “Autor als Produzent” kritisiert Walter Benjamin “die linke Intelligenz“ für ihren Opportunismus “revolutionäre Themen” zum Genussmittel umzufunktionieren.

Benjamin sieht die Aufgabe des “Autors” darin, eine Transformation des “Produktionsapparates” voranzutreiben und ihn nicht zu beliefern, auch wenn “ [...] der Inhalt der Stoffe revolutionärer Natur erscheinen [...]” mag. Es gäbe genug Beispiele wie der “[...] Publikationsapparat erstaunliche Mengen von revolutionären Themen assimilieren, ja propagieren kann, ohne damit seinen eigenen Bestand der ihn besitzenden Klasse in Frage zu stellen” (Benjamin 2002: 238-239).

Zur Veranschaulichung seiner Überlegung nimmt er das Beispiel “der neuen Sachlichkeit”, die die Arbeiterklasse in einem naturalistischen Stil fotografierte.

“Sie [die neusachliche Photographie] wird immer nuancierter, immer moderner, und das Ergebnis ist, dass sie keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr fotografieren kann,

ohne ihn zu verklären. [...] Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend, indem sie es auf modisch perfektionierte Weise auffasste zum Gegenstand des Genusses zu machen” (Benjamin 2012: 239).

Benjamin kritisiert die neue Sachlichkeit für ihr Vermögen, allen Objekten universelle Bedeutung zuzuschreiben ohne die sozialen Kontexte zu beleuchten (vgl. ebd.).

Für Brecht kann die Fotografie einer Fabrik nicht die sozialen Beziehungen dahinter enthüllen. Fotografie kann der Mystifizierung genauso wie der Entmystifizierung der Realität dienen:

“[...] das weniger denn je eine einfach “Wiedergabe der Realität” etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus” (Brecht 1992: 469).

Siegfried Kracauer kritisiert die künstlerische Fotografie, da sie nicht das emanzipatorische Potential nutze und nur die Kunst der Malerei imitiere. Er sieht eine reaktionäre Richtung, die die fotografische Technologie durch stilistische Entscheidungen verschleiert, die durchtränkt sind von der Idee kreativer Intuition. Um somit den Anschein von Realität zu erschaffen, anstatt die Realität selber.

Künstlerische Fotograf*innen möchten nicht enthüllen, sondern die soziale Ordnung als ein beständiges und bekanntes Bild der Welt darstellen. In seinem Essay über die Wochenschau, kritisiert er diese für ihre Turtelei mit der “Mythologisierung des sozialen Lebens”, sie lässt uns an die “[...] Unveränderbarkeit der sozialen Infrastruktur glauben und lähmt unseren Willen sie zu verändern” (Kracauer 2016:71 nach Koutsourakis 2018:51, eig. Übersetzung).

“Expressive Distanz” sieht er als Voraussetzung für die Fotografie. Der/die Fotograf*in sollte nicht ein*e expressive*r Künstler*in sein, der/die individuelle Ansichten vermittelt, sondern ein*e Erforscher*in, der/die versucht, die “Bedeutung hinter der Oberfläche der Realität” zu erforschen. Wie Brecht sieht er die Kamera nicht als einen neutralen Beobachter, sondern als Wandler visueller Wahrnehmung¹ (vgl. Koutsourakis 2018: 52).

Ein ähnliches Problem sah Brecht in der Literatur. Er kritisierte den Naturalismus als eine Form des Realismus, die sich zwar mit sozialen Problemen, Klassenbeziehungen und sozialen

¹ Kracauer gilt heute als Vordenker von kontemporären Fragen über “naiven Repräsentationalismus”, einer Vorstellung von Repräsentation, die das dargestellte Objekt nicht betroffen sieht von der Form und des Mediums der Repräsentation.

Spaltungen beschäftigt, aber ohne je die Beziehungen zwischen den Charakteren und deren sozialen Milieus zu beleuchten.

Die bekannten Aspekte der alltäglichen Realität, Armut, Ungleichheit sollen nicht einfach dargestellt werden, sondern der Einfluss der sozialen Umwelt auf die dargestellten Prozesse.

Benjamin ist in seiner Kritik am literarischen Naturalismus weitaus härter:

“Die Verwandlung des politischen Kampfes aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand kontemplativen Behagens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel, ist für diese Literatur das Kennzeichnende” (Benjamin 2012: 242).

Im Dreigroschenprozess schreibt Brecht, dass der bürgerliche Roman als realistisch erscheint, nicht weil der/die Leser*in etwas über die Welt erfährt, sondern weil ein einheitlicher kohärenter dramatischer Kosmos produziert wird.²

“Innerhalb dieser Welt stimmen dann alle Einzelheiten natürlich genau, die, aus dem Zusammenhang gerissen, den ‘Details’ der Realität gegenüber keinen Augenblick waschecht wirken könnten” (Brecht 1992: 465).

Für Brecht gibt diese Form von Erzählung keinen Zugang zu den sozialen Gesetzen hinter dem alltäglichen Leben.

Angelos Koutsourakis bemerkt, dass Brecht in der Medienwissenschaft oft auf formale Kriterien, wie beispielsweise dem Verfremdungseffekt und dem Gestus, reduziert wird. “Brecht developed his modernist aesthetic as a new form of realism and did not simply advocate a set of formal features that could generate the desired political effects” (Koutsourakis 2018: 63).

Koutsourakis zeichnet Brechts differenziertes Verständnis von Realismus nach, das auf seiner dialektischen Sichtweise der Realität basiert und vielmehr philosophisch/politisch, und nicht formal, verstanden werden soll.

“Alles Formale was uns hindert, der sozialen Kausalität auf den Grund zu kommen, muss weg; alles Formale was uns verhilft, der sozialen Kausalität auf den Grund zu kommen, muss her” (Brecht 1967b: 291).

Das Hauptmotiv des Realismus für Brecht ist, dass Menschen die Dialektik von der Realität ableiten können, dass Kunst aufhören soll, sich mit verewigten Fragen zu beschäftigen um sich auf die historisch spezifischen zu beziehen.

Sam Rhodie beschreibt die Charakteristik der modernen Realität in ihrer Pluralität und Veränderlichkeit, während die klassische Realität sich in ihrer Singularität und Beständigkeit immer wieder reproduziert. Er erklärt, dass die Wurzel des Beständigen ihren Ursprung in ihrer

² Weiter unten werde ich manche Aspekte davon behandeln.

klassizistischen Trennung zwischen Kunst und soziogeschichtlicher Realität liegt (vgl. Koutsourakis 2018: 63-64).

Mit den Worten Aristoteles, “[...] dass dramatische Kunst wichtiger ist als Geschichte” [, denn] Dichtung fokussiert sich auf das Universelle während sich Geschichte auf historische Besonderheit konzentriert” (Aristoteles nach Koutsourakis: 2018: 64, eig. Übersetzung).

Brecht beschreibt wie das klassizistische Motto moderne Werke beeinflusst, die sich mit sozialer Realität beschäftigen und die sozialen Probleme soweit in eine Universalität abstrahiert, dass sie von ihrer historischen Spezifik getrennt werden.

Andre Bazin beschreibt den Realismus als eine Methode die einlädt, die Welt hinter den fiktionalen Parametern des Filmes zu hinterfragen und nicht als eine Reihe dramatischer Konventionen, die es dem/der Zuschauer*in leichtmachen, in die Geschichte einzutauchen (vgl. Bazin 1971 II:68 nach Koutsourakis 2018:66).

Die Kritik über die “bloße Abbildung” ist natürlich in einem historischen Kontext zu verstehen in dem der Faschismus seine Strategien und Mittel der Emotionalisierung und Depolitisierung der Gesellschaft immer weiter perfektionierte. Während große Teile der Kulturproduktion ästhetisierte und depolitisierte Abbildungen von gesellschaftlichen Verhältnissen, aber ganz besonders von Armut, produzierte. Die radikale Forderung nach klarem Verstand, Vernunft und selbstbestimmten Denken ist in diesem Zusammenhang zu lesen.

Nichtsdestotrotz ist es meiner Meinung nach weiterhin eine sehr aktuelle Kritik, der wir uns vor allem als Dokumentarfilmemacher*innen stellen müssen. Insbesondere wenn wir Filme machen bei denen es um Menschen geht, die weniger privilegiert sind als wir. Wie können wir verhindern, dass ihre Abbildungen nicht als Genussmittelware auf dem Markt landen? Können wir das überhaupt verhindern, wenn wir innerhalb dieser “Industrie” produzieren?

Können wir es mit formal inhaltlichen Strategien verhindern? Das sind alles brennende Fragen unsere Zeit.

Dabei verstehe ich die “bloße Abbildung” bei beobachtenden Dokumentarfilmen als viel komplexer als bei Fotografien, in denen es z.B. viele Möglichkeiten gibt soziale Kontexte und Verstrickungen sichtbar zu machen. Diese sollten versuchen ein richtiges Maß an Komplexität der verstrickten Realität darzustellen, die es möglich macht, keine binären moralischen Schlüsse zu ziehen, aber genauso wenig eine zu simple Sozialpropaganda. In jedem Fall ist die Frage der “bloßen Abbildung” elementar um unsere Arbeiten kritisch zu beleuchten. Als Kulturschaffende sollten wir sie uns immer wieder aufs Neue stellen.

2.4. Dialektische Repräsentation

“Wird der Arbeiter euch auch verstehen? Wird er verzichten auf das gewohnte Rauschgift, die Teilnahme im Geiste an fremder Empörung, den dem Aufstieg der anderen, auf all die Illusion, die ihn aufpeitscht für zwei Stunden und erschöpfter zurücklässt, erfüllt mit vager Erinnerung und vagerer Hoffnung?” (Benjamin 2012: 224).

Das epische Theater Brechts brach alle nur erdenklichen Konzepte der aristotelischen Dramatik auf. Die geschlossene Erzählung, die eine Illusion der Bühnenwelt voraussetzt, um eine Welt darzustellen, die einen schicksalhaften Charakter hat, in denen Figuren selbstbestimmt aus innerer psychologischer Motivation in ihrer eigenen Tragik gefangen sind. Das epische Theater sollte die Welt als veränderbar darstellen. Dinge, die vom Publikum als selbstverständlich angesehen werden, sollten in Frage gestellt werden:

“In einer Weise kann man fragen: Was soll denn da so befremdlich sein an den Vorgängen, die unser Leben, unser Zusammenleben mit anderen Menschen ausmachen? Sind sie nicht ganz natürlich? Sie finden immerfort statt, sie sind ein Teil der Naturerscheinungen. Gerade die sie beherrschen wundern sich nicht besonders über sie, eher, die unter die Räder kommen. [...] Wenn jemand seine Miete nicht bezahlt, wird ihm das Zimmer gekündigt, das ist nicht erstaunlich?“ (Brecht 1967c: 662).

Brecht wollte die formalen Eigenschaften der Repräsentation verändern um ein Denken zu ermöglichen, das die Verbindung zwischen der Realität der Repräsentation und der sozialen Realität dahinter erscheinen lässt. Keine in sich geschlossene Erzählung, getrennt von der Gesellschaft, sondern eine lückenhafte, die in einen konstanten Dialog mit der Realität außerhalb des fiktiven Kosmos tritt.

Mit seiner dialektischen Weltanschauung versteht Brecht die Realität als eine, die in sich Gegensätze trägt, die es vermögen, die gegenwärtige Form der eigenen Existenz zu verändern. Durch eine Ästhetik der Montage von repräsentativen Lücken werden Gegensätze hervorgerufen, indem das Bekannte so verfremdet wird, dass die sozialen Verhältnisse dahinter sichtbar gemacht werden können.

Eine neue Ästhetik, die nicht nur moralische Einwände gegen soziale Bedingungen hervorruft, sondern Wege untersucht, diese zu beseitigen (vgl. Koutsourakis 2018: 18).

Im Dreigroschenprozess beschreibt Brecht wie Filme “äußere Haltung” bevorzugen sollen, anstatt “introspektiv Psychologisches”. Psychologie spielt für ihn eine untergeordnete Rolle in einem größeren Geflecht von gesellschaftlichen Prozessen.

Ihm ging es um die Darstellung einer Gesellschaft in Bewegung, in der das individuelle Drama heruntergespielt wird, um auf externe Bedingungen zu fokussieren. Damit soll das Individuum nicht abgelehnt, sondern als Teil des Ganzen dargestellt werden (vgl. Brecht 1992: 465-469). Eine nicht-aristotelische Ästhetik sah Brecht in sowjetischen Filmen und amerikanischen Komödien, indem das Individuum als Objekt dargestellt wird und somit Platz macht um soziale Beziehung aufzuzeigen. Typische Charaktere und externe Aktionen können dramatische Aktionen verdichten, indem sie kausale Beziehungen und soziale Situationen unterstreichen, in denen die Charaktere untereinander interagieren (vgl. ebd.: 465):

“[...] [E]r [der Film] verwendet zur Verlebendigung seiner Personen, die nur nach Funktionen eingesetzt sind, einfach bereitstehende Typen, die in bestimmte Situationen kommen und in ihnen Haltungen einnehmen können. Jede Motivierung aus dem Charakter unterbleibt, das Innenleben der Personen gibt niemals die Hauptursache, die Person wird von aussen gesehen” (ebd.).

Brecht ging es um die Reproduktion von typischen Menschen unter typischen Bedingungen. Ihn interessiert ein differenziertes Bild des Individuums, das die kollektiven Prozesse und Mechanismen darstellt, die erklären warum ein “typisches” Individuum sich auf spezifische Weise in spezifischen historischen Momenten verhält. Also entgegen der dramatischen Konventionen von selbstbestimmten Figuren und der Ansicht, dass soziale Probleme aufgrund von moralischem Versagen bestehen, die das Politische auf moralische Reformen reduzieren. Koutsourakis greift ein sehr illustratives Beispiel für die Rolle des Individuums in Brechts Werken auf: die Zensur des Films “Kuhle Wampe” von 1932 (Drehbuch Brecht). In diesem begeht eine Figur Selbstmord, da sie keine Arbeit mehr findet um sich und die Familie zu versorgen. Die Begründung für die Zensur des Filmes durch die Filmprüfstelle Berlin interpretiert den Film so, wie sich Brecht das gewünscht hatte:

Ausschlaggebend für das Verbot sei es, dass

“[...] die in dem ersten Teil des Films geschilderten Schicksale der Familie Bönike [...] nicht als [...] künstlerische Gestaltung eines Einzelschicksals aufzufassen [...] seien, sondern als [...] typisch für die gesamte gegenwärtige Lage wirken sollen. Der Suizid des jungen Bönike werde mithin vom Zuschauer auf [...] die mangelnde Fürsorge des Staates [...] zurückgeführt, und eine derartige Schuldzuweisung sei unzulässig” (Gersch, Hecht 1932: 110).

Der Film zeigt was für eine Last ein historischer Prozess auf einen menschlichen Körper haben kann. Nicht als tragischer Vorfall, sondern als Resultat spezifischer sozialer Beziehungen.

Walter Benjamin sah in Brechts Entwicklung des epischen Theaters ein gelungenes Modell mit dem der “Produktionsapparat umfunktioniert” werden kann (vgl. Benjamin 2012: 244).

Was in der brechtschen Dramatik wegfiel, das war die aristotelische Katharsis,

“[...] die Abfuhr der Affekte durch Einfühlung in das bewegende Geschick des Helden [...] an der Stelle der Einfühlung das Staunen hervorzurufen [...] statt in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in denen er sich bewegt. [...] Nicht so sehr Handlungen zu entwickeln als Zustände darzustellen” (ebd.: 221-222).

2.5. Gestus

Ein wichtiges Element in Brechts dialektischer Darstellung von Zuständen ist der Gestus.

Benjamin beschrieb ihn als einen, der “die Dialektik zum Stillstand bringt”. Der Gestus als “fotografischer Schnappschuss” unterbricht den zeitlichen Fluss um zur Reflektion zu ermutigen (Benjamin 2002: 300-306).

In seinem Essay “Seven photo models of Mother Courage” bildet Roland Barthes eine Parallele zwischen Brechts “Gestus” und Lessings “schwangerem Moment“. Er beschreibt sie als Momente im Kunstwerk, die die Imagination des Zuschauers stimulieren. Durch statische Repräsentationen erlauben sie dem Publikum narrative und zeitliche Lücken zu füllen (vgl. Koutsourakis 2018: 45).

Er bezeichnet sie als dialektische Aufeinanderfolgen von semi-unabhängigen Fragmenten, die etwas über ein repräsentierendes Modell von fotografischer Qualität aussagen. Ein zugängliches Beispiel wird von einer Fotografie illustriert, das Mutter Courage zeigt, wie sie ihre Söhne vor dem Einzug in den Krieg verteidigt. Das Bild lässt offen ob die Mutter ihre Söhne oder ihre Angestellten verteidigt (vgl. ebd.). In seinem Essay “die kleine Geschichte der Fotografie” benennt Benjamin die Möglichkeit der Fotografie, Aspekte der menschlichen Haltung und des Verhaltens aufzudecken, die dem menschlichen Auge entgehen - “Details einer Struktur”, die nur von Technologie aufgedeckt wird (Benjamin 2002: 303-305).

Der Brechtsche Gestus beinhaltet die ganze Performance als solche:

“Körperhaltung, Tonfall, Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen Gestus bestimmt” (Brecht 1967c: 690).

Brecht sah im Gestus das Potential individuelle Aktionen zu verfremden und ihre sozialen Auswirkungen aufzudecken.

Die Aufgabe des/der epischen Schauspieler*in ist, dass er/sie vermeintlich getrennte Vorkommnisse auf gestische Weise verbindet. So kann sichtbar gemacht werden, wie gewisse Charaktere gewisse Haltungen annehmen (vgl. Brecht 1967c: 689-690).

Das Ziel ist die Charaktere zu entindividualisieren und ihre Beziehungen untereinander zu unterstreichen damit der Zuschauer über alltägliche Situationen und Verhalten reflektieren kann.

Brecht war ein großer Bewunderer Chaplins, dessen Schauspiel des Zeigens auf minutiöser Genauigkeit des Gestus basiert. Er zeigt das Individuum als austauschbaren Charakter, dessen gestische Haltungen durch seinen Dialog mit der Umwelt zustande kommt (vgl. Koutsourakis 2018: 30).

“Chaplins Haltungen veräußern innere Prozesse und verbinden die innere mit der äußeren Realität” (Brecht 2000: 10 nach Koutsourakis 2018: 30, eig. Übersetzung).

Jean Epstein beschrieb den Stummfilm als nicht schlussfolgernd, sondern suggestiv, “[...] this allows the pleasure of discovery and creation [...] enables the audience to participate actively in the decoding of the visual material on screen” (Epstein 2012: 273).

Rudolf Arnheim beschreibt wie die Abwesenheit des Dialogs die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen auf die gestischen Aspekte des Verhaltens lenke. Körperliche Performance stand im Vordergrund, das Präsentieren von Zeichen und typischen Aktivitäten und Haltungen machte es möglich, soziale Beziehungen mit einer Klarheit darzustellen, die mit Dialogen nicht erreicht werden könnte (vgl. Koutsourakis 2018: 31).

In seinem Essay “techniques of the body” beschreibt Marcel Mauss den menschlichen Körper als ein Medium, das “socially and culturally encoded actions” übermittelt. Brecht wollte menschliche Bildung als theatralischen Prozess zeigen, indem Individuen Ausdrücke und Gesten kopieren nachdem sie auf Situationen treffen. Das automatisierte Kopieren von Gesten geht dem logischen Verständnis voraus (vgl. Mauss 1973: 73 nach Koutsourakis 2018: 35, eig. Übersetzung).

Nach Koutsourakis greifen diese in den Körper eingeschriebenen Gesten die Idee eines selbstbestimmten Subjektes an. Gesten und Haltungen reproduzieren soziale Abläufe, hinterfragen individuelle Einflussmöglichkeiten und decken die Abhängigkeiten des Einzelnen vom sozialen Milieu auf (vgl. Koutsourakis 2018: 35).

“[S]ocial codes inhabit the individuals body. Within this logic, the body reflects its connection to its surroundings and to operations generated by the social environment” (ebd.: 36).

2.6. Noel Burch und die Historisierung!

“Die alten Formen der Übermittlung nämlich bleiben durch neu auftauchende nicht unverändert und nicht neben ihnen bestehen. Der Filmesehende liest Erzählungen anders. Aber auch der, der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmesehender” (Brecht 1992: 464).

Mediale Praktiken und deren Funktion sind nicht statisch, sie verändern sich ständig. Zur Illustration dieser Idee möchte ich Noel Burchs Abhandlung über die stilistische Entwicklung des Films heranziehen.

In seinem Buch “Life to those Shadows” (1990) beschäftigt sich Noel Burch mit der Geschichte des Filmes. Es ist die erste nicht evolutionäre Befassung mit der Entwicklung des Films, sondern eine, in der der Klassenkampf als die treibende Kraft ihrer stilistischen Entwicklung behandelt wird (vgl. Koutsourakis 2018: 93).

Thomas Elsaesser bezeichnet Burches Projekt als eine von Foucault inspirierte Reaktion gegen die traditionelle Filmgeschichtsschreibung von linearem Fortschritt (vgl. Elsaesser 2016: 75 nach Koutsourakis 2018: 92, eig. Übersetzung).

Burch fordert die Geschichtsschreibung heraus, die “das Ende der Geschichte” einläutet, indem die erzählerischen Codes von Hollywood das Ende der Filmgeschichte darstellen:

Er unterscheidet zwischen “PMR” (Primitive Mode of Representation), dessen Wurzeln in der populären Kunst der arbeitenden Bevölkerung liegt (Zirkus, Cabaret, Laterna Magica Shows) und “IMR” (Institutional Mode of Representation). Das IMR verkörpert die Fusion des Films mit der Literatur, dem bürgerlichen Theater und Konventionen der linearen Erzählweise mit psychologischer Ausarbeitung der Figuren.

Burch beschreibt einen geschichtlichen Schwenk von einer Form zur anderen.

Der PMR erlebte seine Blütezeit von 1895-1912. Die ersten Schritte Richtung IMR kamen um 1915 und seine vollkommene Etablierung gewann er durch den Tonfilm zum Anfang der 30er Jahre. Burch nennt folgende Aspekte des PMR: die Unabhängigkeit der einzelnen Einstellungen, in denen sich die Geschichte in der Mitte des Bildes abspielt, die Abwesenheit einer psychologischen Kameraführung und das Fehlen narrativer Geschlossenheit. Das heißt es fehlen die meisten Elemente, die für eine aristotelische Dramaturgie im Film notwendig sind. Wie kam es zu dem Schwenk? Burch schließt auf wirtschaftliche Gründe: Die Bourgeoisie sah am Anfang des 19. Jahrhunderts auf das Kino herab als ein Ausdruck plumper Unterhaltung der Arbeiterklasse. Damit die Industrie überleben konnte, musste sie sich an Erzählungen wenden, die für die gebildete, reiche Schicht attraktiv waren.

Burch beschreibt den Weg des narrativen Films als einen von vielen Möglichkeiten und eben nicht eine teleologische Entwicklung eines unvollkommenen Mediums auf dem Weg zur Perfektion. Lumiere schrieb, dass er sich das Medium Film nie als eines vorgestellt hatte, das Geschichten erzählt. Seine Arbeit wurde durch technologische und dokumentarische Neugier motiviert (vgl. Burch 1990: 18-19).

Koutsourakis beschreibt wie Burchs Dokumentarfilm "Red Hollywood" (1996) eine alternative Geschichte von Hollywood aufzeichnet. Diese ist durchdrungen von politischen Interventionen, antikommunistischen Schmutzkampagnen und gescheiterten Arbeiter*innenbewegungen. Der Film beleuchtet nicht nur eine politisch vielfältige Zeit in Hollywood. Er zeigt auch, dass Hollywoods apolitischer Zustand nicht nur auf die wirtschaftliche Zweckmäßigkeit der Filmindustrie zurückzuführen ist, sondern dass der Zustand selber das Resultat eines Klassenkampfes ist. Burch zeichnet ein differenziertes Bild, das sich einer deterministischen Geschichtsschreibung entgegenstellt. Er stellt viele ideologische "Gewissheiten" über die Sprache und Rolle des Filmes in Frage.

In seiner Untersuchung der Filmgeschichte versucht Burch Lücken und Brüche zu identifizieren, die aufzeigen, auf welche Weise aktuelle Medienpraktiken durch die Vergangenheit beeinflusst werden (vgl. Koutsourakis 2018: 94).

Er lässt uns über viele innovative Praktiken der Vergangenheit nachdenken und wirft ein neues Licht auf aktuelle Praktiken. Benjamins Geschichtsbegriff hallt in seiner wieder auf indem die Vergangenheit und die Gegenwart interagieren und sich gegenseitig beleuchten.

"Der Historismus begnügt sich damit, einen Kausalnexus von verschiedenen Momenten der Geschichte zu etablieren. Aber kein Tatbestand ist als Ursache eben darum bereits ein historischer. [...] Der Historiker, der davon ausgeht, hört auf, sich die Abfolge von Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz. Er erfährt die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der 'Jetztzeit', in welcher Splitter der messianischen eingesprengt sind" (Benjamin: 2017: o.S.).

Benjamins Verständnis von nicht linearer Geschichte ist ein Resultat seiner Beschäftigung mit der ästhetischen Diskontinuität des epischen Theaters, dessen Ziel es war, historische und soziale Bedingungen hinter den dramatischen Aktionen aufzudecken. Brechts Mittel der Historisierung versucht zeitliche Abläufe nicht in richtiger Reihenfolge aufzubauen, Lücken sowie historische Übergänge darzustellen. Dem Publikum soll so ermöglicht werden, die Permanenz und Beständigkeit der eigenen historischen Gegenwart zu hinterfragen.

Imaginationsspielräume über eine andere mögliche Realität sollen ermöglicht werden (vgl. Koutsourakis 2018: 93).

Haddy White sieht traditionelle historiographische Methoden, die versuchen eine erzählerische Einheit zu bauen, als unbrauchbar um komplexe historische Phänomene zu verstehen. Anstatt teleologische Erzählungen fordert sie eine Auseinandersetzung mit historischen Kontinuitäten und Diskontinuitäten, die vergangene historische Gegensätze mit den Gegensätzen der Gegenwart verbinden.

Sie begrüßt den modernistischen Ansatz: “strategies of narrative openness and fragmentation is the only way of avoiding the danger of offering a unified visualisation of the past” (White 1996: 31 nach Koutsourakis 2018: 113).

Komplexe historische Phänomene in einer teleologischen und einheitlichen Weise aufzuzeigen führe nach White zur Depolitisierung der Geschichte. Nach Eric Santer werden gegensätzlichen Ereignissen eine pseudo Kohärenz und Vollständigkeit übergestülpt (vgl. Koutsourakis 2018: 113).

2.7. Re-visioning History!

“Me-ti fand in den Schriften der Klassiker nur wenig Fingerzeige für das Verhalten der Einzelnen. Meist wurde von den Klassen gesprochen oder anderen grossen Gruppen von Menschen. Dabei allerdings fand er es als sehr nützlich gepriesen den historischen Gesichtspunkt. So empfahl er dem Einzelnen nach vielem Nachdenken, sich selber ebenso wie die Klassen und grossen Menschengruppen historisch zu betrachten und sich historisch zu benehmen. Das Leben, gelebt als Stoff einer Lebensbeschreibung, gewinnt eine gewisse Wichtigkeit und kann Geschichte machen. [...] Me- ti sagte: Man kann auch in der dritten Person leben“ (Brecht 1976c: 548).

Brechts Motto “das Leben in der dritten Person zu leben” als notwendige Voraussetzung um historisch denken zu können, ist durch Marx Geschichtsverständnis hervorgerufen. Koutsourakis erkennt bei Brecht zwei generelle Leitlinien in Bezug auf Geschichte:

- 1) der Ideologie vom heroischen Individuum zu widersprechen und stattdessen die geschichtlichen Haltungen und kollektiven Prozesse zu studieren um geschichtliche Tendenzen zu verstehen.
- 2) Geschichte nicht einfach als Vergangenheit, sondern auch als Gegenwart zu verstehen. Nicht als eine geschlossene Erzählung, sondern als einen Prozess, in dem die Vergangenheit und die Gegenwart miteinander kommunizieren (vgl. Koutsourakis 2018: 112).

“Jedesmal, wenn Eroberungen gemacht wurden, hat es Eroberer gegeben, sagt die Geschichtsforschung, und jedesmal, wenn im Staat Umwälzungen vorgenommen wurden, große Männer. Gewiß hat es jedesmal, so antwortet der menschliche Verstand, wenn Eroberer sich zeigten, auch Kriege gegeben, aber das beweist noch nicht, daß die Eroberer der Grund zu diesen Kriegen gewesen seien oder daß es möglich wäre, die Gesetze des Krieges in der persönlichen Wirksamkeit eines einzelnen Menschen zu finden” (Tolstoi 2002: 1321-1322).

George Lukacs beschreibt in seinem Text “Geschichte und Klassenbewusstsein”, dass wir, um die “Gesamtheit” der Geschichte zu verstehen, ihre “Besonderheit” brauchen. Das Auseinandernehmen des Generellen ins Konkrete bzw. Spezifische. Umso die isolierten Fakten des sozialen Lebens als Aspekte von einem historischen Prozess zu verstehen und sie zu einer “Gesamtheit” zusammenzustellen. Das, so Lukacs, könnte “Wissen über Fakten” zu “Wissen über Wirklichkeit” werden lassen. Die Realistische Kunst versuche, das Individuelle mit dem soziohistorischen zu verbinden (vgl. Lukacs 1967: 8 nach Koutsourakis 2018: 120).

Robert A. Rosenstone stellt in seinem Buch “History on Film/Film on History” eine Kategorisierung für Filme vor, die sich mit Geschichte befassen:

„*vision history*, which means that they can dramatise historical events and reproduce recognisable characters and settings. *contest history*, that is, urge us to read familiar historical events against the grain. *revision history*, Films that revision history a radical in terms of content and form. They invite us to render the familiar historical narrative unfamiliar, but they achieve this not simply through the communication of counter-historical theses, but also through strategies of formal” (Rosenstone 2006: 118 nach Koutsourakis 2018: 115).

Während Filme der ersten Kategorie Geschichte als eine Art Szenografie benutzen um eine persönliche Geschichte zu erzählen, kommunizieren Filme der zweiten Kategorie historische Gegenthesen. Dabei nutzen sie (Filme der Kategorie “contest history”) oft auch die Form der “Vision history” und reproduzieren dramatische Ereignisse. Sie stellen Geschichte in einer geschlossenen dramatischen Form dar, in der es nur wenig Raum zur Reflektion gibt (vgl. Koutsourakis 2018: 115). Koutsourakis kritisiert, dass sie oft eindeutige Antworten geben und zu wenig Fragen stellen. Filme, die eine Revision vorantreiben, sind radikal in ihrem Inhalt und ihrer Form. Sie können dramatisieren, anfechten, Geschichte überarbeiten, aber ohne eindeutige und starre Nachrichten zu übermitteln. “Instead, they urge the audience to reinsert the past in the present so as to reflect enduring historical contradictions” (ebd.).

Koutsourakis beschreibt sie als Filme, die “[...] represent history from below, that is, from the perspective of the people and not from grand historical personages [...]” (ebd.: 116). Sie widersetzen sich den offiziellen Erzählungen von vergangenen Konflikten. Für Koutsourakis bedeutet solch eine Perspektive auch die Notwendigkeit, die Positionen des/der Regisseur*in als Wissenden abzulehnen. Diese/r soll die methodischen Mittel liefern, die helfen können geschichtliche Gegensätze zu interpretieren und nicht definitive und starre Erklärungen aufzwingen. Eine befragende Haltung zur Geschichte soll durch Innovationen formeller Praktiken erzeugt werden. So kann eine neue epistemologische Reflexivität entstehen, die Spuren von historischen Widersprüchen der Vergangenheit in der Gegenwart sichtbar machen (vgl. ebd.).

“[...] the value of such films [...] transcends their radical message. One can also see innovative historicals as part of a search for a new vocabulary in which to render the past on the screen, an effort to make history more complex, interrogative, and self-conscious” (Rosenstone 2006: 50 nach Koutsourakis 2018: 116).

Nach Rosenstein müssen Filme, die sich auf solche Weise mit Geschichte befassen, ihre eigenen narrativen Grenzen in Bezug auf historische Fragen sichtbar machen.

Koutsouraki benutzt als Filmbeispiel Straub Huillet Film “Unversöhnt “ von 1965. In diesem werden historische Lücken absichtlich in den Vordergrund gestellt um über die Kontinuität zwischen faschistischer Vergangenheit und Nachkriegsgegenwart nachzudenken. Die Jahre 1910, 1914 und 1934 werden mit der Gegenwart (1965) auf eine Stufe gestellt. “So habe ich einen Film über die Kontinuität des Nazismus gemacht, über das, was vorher (erst Antikomunismus, dann Antisemitismus) und danach kam” (Straub nach Roud 1972: 41 nach Koutsourakis 2018: 117, eig. Übersetzung).

Indem alle drei Zeiten im Präsens dargestellt werden, denkt der Film über die Vergangenheit in der Gegenwart nach. Oder anders herum redet die Vergangenheit über die Gegenwart, indem die Ereignisse im Präsens dargestellt sind.

Ein inspirierendes Beispiel sieht Koutsourakis in einer Szene, in der die Stimme eines Protagonisten erzählt, wie Schüler*innen und Lehrer*innen einen jüdischen Jungen namens Schrella misshandelt haben. Wir sehen keinen misshandelten Jungen, sondern nur Sportübungen von disziplinierten Körpern. Ein Gefühl von Aggression wird kommuniziert, das Strukturen von Herrschaft und Exklusion suggeriert (vgl. Koutsourakis 2018: 117). Diese Strukturen bestehen in der Gegenwart fort (in diesem Falle 1965).

Durch das Produzieren von repräsentativen Lücken hebt es dialektische Konflikte der Vergangenheit hervor, die eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart bauen, anstatt die faschistischen Jahre als eine bloße Abweichung darzustellen (vgl. ebd.).

Bei der Uraufführung von *Unversöhnt* 1965 auf der Berlinale kam es zu offenen Anfeindungen von Seiten des Publikums gegenüber den Filmemacher*innen. Straub sah, wie das Publikum sich als Komplizen des Faschismus angegriffen fühlte (vgl. ebd., eig. Übersetzung).

Koutsourakis sieht im partizipativen Charakter ein fundamentales Merkmal für den "Revisionist History Film". Der Wunsch, das Publikum mit einzubeziehen, beinhaltet auch die Bereitschaft sich mit unangenehmen historischen Wahrheiten zu befassen, die für die Gegenwart relevant sind.

Ein wichtiges Beispiel für die Notwendigkeit eines dialektischen Ansatzes im Film stellt die mediale Behandlung des Faschismus dar.

Brecht erforschte in seinem Stück "Mann ist Mann" (1926), dass Faschisten nicht notwendigerweise intrinsisch monströse Individuen sind, sondern es etwas Heimtückisches in sozialen und historischen Strukturen gibt, das einfache Menschen zu kriminellen Faschist*innen machen kann (vgl. Koutsourakis 2018: 119).

Roland Barthes kritisiert Pasolini für seinen Film "Salò, or the 120 Days of Sodom" (1975), da er die Faschist*innen als etwas Monströses darstellt und es dem Publikum ermöglicht, sich von ihnen und ihren Aktivitäten zu distanzieren. Barthes sieht im Faschismus ein konstruktives Objekt:

"it demands that we think about in terms that are precise, analytical, and political [...] to demonstrate how it arises, not to depict what it looks like: I can really only see it being dealt with *à la Brecht*" (Barthes nach Watts 2016: 139).

Ohne die historischen Prozesse dahinter zu analysieren wird der Faschismus zu einer leeren Abstraktion. Er wird getrennt von sozialen und historischen Prozessen, die ihn entstehen lassen. Barthes Ruf nach einer Brechtschen Methode fordert eine Untersuchung der Gründe für das Entstehen des Faschismus und wehrt sich gegen seine Reduktion auf eine abstrakte Monstrosität.³

³ Brecht sah den Faschismus als "eine historische Phase des Kapitalismus". "Die gegen den Faschismus sind, ohne gegen den Kapitalismus zu sein, die über die Barbarei jammern, die von der Barbarei kommt, gleichen Leuten, die ihren Anteil vom Kalb essen wollen, aber das Kalb soll nicht geschlachtet werden. Sie wollen das Kalb essen, aber das Blut nicht sehen. Sie sind zufriedenzustellen, wenn der Metzger die Hände wäscht, bevor er das Fleisch aufträgt. Sie sind nicht gegen die Besitzverhältnisse, welche die Barbarei erzeugen, nur gegen die Barbarei. Sie erheben ihre Stimme gegen die Barbarei und sie tun das in Ländern, in denen die gleichen Besitzverhältnisse herrschen, wo aber die Metzger noch die Hände waschen, bevor sie das Fleisch auftragen" (Brecht o.J.: o.S.).

Die Frage des Widerstands spielt in Brechts Arbeiten über den Faschismus eine zentrale Rolle. Für ihn führt politische Apathie und Resignation zur Komplizenschaft, die Faschismus zulässt. In seinem Stück "Furcht und Elend des dritten Reichs" (1938) präsentiert er eine Montage von Situationen, die aufzeigen, wie der Faschismus alle sozialen Beziehungen vergiftet. Brecht zeigt wie Angst ein Mittel der sozialen Kontrolle und Komplizenschaft wird. Zu einem Grad, in dem einfache Leute die Realität des Faschismus dulden um ihre eigene Haut zu retten.

Koutsourakis beschreibt wie die Beschäftigung mit Antisemitismus im Nachkriegsfilm der BRD ein Tabu war, während es in der DDR zahlreiche antifaschistische Filme gab, die sich mit Antisemitismus in der deutschen Geschichte auseinandersetzten. Doch in beiden Ländern konnten sich nur wenige Filmemacher*innen dem konservativen Portrait des Faschismus, der ihn als Abweichung der Geschichte darstellt, widersetzen. Es wurde großen Wert darauf gesetzt die Opferrolle der Deutschen und eine saubere Trennung zwischen der Bevölkerung und den faschistischen Verbrechern darzustellen.

Marc Ferro bemerkt, dass es auch eine beliebte Strategie der amerikanischen Filme war, die deutsche Bevölkerung als Opfer des Regimes zu portraituren (vgl. Koutsourakis 2018: 131).

2.8. Der Essay Film oder eine epische Wissenschaft

"Es gibt nichts ärmeres als eine Wahrheit, ausgedrückt, wie sie gedacht ward" (Benjamin 1955: 107).

"Der Dialektiker wählt eine richtige Seele und pflanzt und sät in ihr einen Diskurs, der von Wissen begleitet wird - einen Diskurs, der sich selbst helfen kann, sowie den Mann, der ihn gepflanzt hat, der nicht unfruchtbar ist, sondern einen Samen hervorbringt, aus dem mehr Diskurs im Charakter anderer wächst" (Platon 2021: o.S.).

Der Essayfilm wird meist mit einer Autor*innen-Vision gleichgesetzt. In diesem Kapitel möchte ich eine andere Perspektive aufzeigen, die ihren Ursprung in der modernistischen Avantgarde hat. Dabei geht es mir nicht um eine Frage der Terminologie, sondern um eine Erkundung von erzählerischen Formen, die es dem Publikum ermöglicht Teil des audiovisuellen Nachdenkens zu werden.

Walter Benjamin fordert in "Autor als Produzent" den "Produktionsapparat" nicht zu beliefern, sondern "umzufunktionieren". Diese Umfunktionierung sei umso besser "je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz, aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist" (Benjamin 2002: 244).

Die sowjetische Avantgarde verstand die Regisseur*innen des Essayfilmes nicht als kreative Individuen, die sich mit dem Liefern von individuellen Erfahrungen begnügen, sondern als Produzent*innen, die sich mit kollektiven historischen Erfahrungen beschäftigen und dabei Methoden benutzen, die ihre eigenen Kreativität und Originalität in Frage stellen. Volker Pantenburg kritisiert die verbreitete Tendenz der Filmwissenschaft Essayfilme mit einer Autor*innen-Vision gleichzusetzen und schlägt einen neuen Begriff vor: "Film als Theorie", nicht eine Theorie, die als Kommunikation von verbalen Ideen verstanden werden soll, sondern etwas, das von visuellen Assoziationen durch Montage ausgeht. Nach Pantenburg lenkt Theorie unsere Aufmerksamkeit auf soziale Kräfte, die im alltäglichen Leben nicht sofort sichtbar sind (vgl. Koutsourakis 2018: 152).

Koutsourakis schildert wie Eisenstein in seinem Text "Notes for a film of Capital" (1928) seinen Film "Oktober" (1928) als Abwendung von konventioneller Dramaturgie darstellt. Er weiht einen neuen Filmtyp ein, der eher der essayistischen statt der dramatischen Form entspricht. Eine darstellende Methode, die nicht dramatisiert, sondern dialektische Öffnung zeigt, die durch den Einsatz assoziativer Montage die Details des alltäglichen Lebens in ihrer Verflochtenheit darstellt (vgl. Koutsourakis 2018: 153).

Eisenstein möchte einen Film über die Börse machen und dabei eine neue Experimentalfilmpraktik entwickeln, die eine Darstellung mit systematischer Recherche fusioniert. Nicht die Bebilderung der Börse interessiert ihn, sondern das Sichtbarmachen der Strukturen, die eventuell ein Verständnis der Funktion einer kapitalistischen Gesellschaft ermöglichen. Er plant einen Essayfilm über das Kapital als eine Serie von Konstellationen, die die kapitalistische Komplexität durch multiple bruchstückhafte Handlungen darstellen (vgl. Eisenstein 1976: 10).

Die Kraft der Assoziationen soll die Produktion von Ideen stimulieren, die ein neues Verständnis über die sozialen Prozesse und Beziehungen ermöglichen. Eisenstein möchte fragmentarisch Verbindungen konstruieren, die verschiedene soziale Verhältnisse aufdecken. Politische Prozesse sollen hinter scheinbar banalen Ereignissen und Aktionen sichtbar werden (vgl. ebd.: 10-12).

Bela Balazs schreibt in seinem Essay von 1930 "Flight from the Story" über die Notwendigkeit, nicht an der einfachen Illustration von Realität stehen zu bleiben. Filme sollen über die Grenzen der literarischen Dramaturgie hinausgehen und die Möglichkeit ausschöpfen, soziale Erscheinungen auf ihre Verstrickung zu untersuchen. Er nennt das Beispiel seines Drehbuchs für den Film „Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines“ (1926), der auf episodische Weise die Effekte des Geldes untersucht. Balazs beschreibt eine Montageästhetik, die nicht im Dienste

der erzählerischen Entwicklung, sondern der Produktion von Assoziationen steht. Diese soll die Realität komplexer darstellen, um die Kräfte hinter sozialen Ereignissen zu beleuchten (vgl. Koutsourakis 2018: 154).

“Nicht eine fotografische Realität, sondern das Visualisieren sozialer Prozesse” müsse das Ziel sein. “Individuelle Bilder ergeben nur Fakten, Realität ist Bedeutung und Wissen, die Wechselbeziehung, die dadurch produziert wird, kann nur durch Montage wahrgenommen werden” (Balazs 2010: 155 nach Koutsourakis 2018: 155, eig. Übersetzung).

Hans Richter beschreibt den traditionellen Dokumentarfilm als “Dokumentation der Realität”. Das Ziel des Essayfilmes sei es “[...] das Unsichtbare sichtbar zu machen. [Man müsse nichts unversucht lassen um die] Idee einer Angelegenheit zu zeigen. Man muss versuchen die Idee zu dokumentieren, die man über die Börse als Markt hat” (Hans Richter 1992: 196-197 nach Koutsourakis 2018: 156, eig. Übersetzung).

Richter und Brecht teilten die Überzeugung, dass das Aristotelische Drama eine kohärente Gemeinde voraussetzt (die polis), die mit eindeutigen ethischen Werten in einer kapitalistische Moderne nicht mehr anwendbar sind. Gesellschaftliche Prozesse wurden durch ihre Komplexität unsichtbar gemacht, sie sahen die Aufgabe der Kunst darin, diese zu beleuchten. In diesem Kontext soll die/der Autor*in als Ingenieur*in von Material und nicht als kreatives Individuum angesehen werden (vgl. Koutsourakis 2018: 156).

Die sowjetische avantgarde Filmemacherin Esfir Shub kritisierte sogar Eisensteins Arbeit als zu persönlich:

“der Autor sollte in der kollektiven Arbeit von sozialen und technischen produzierten und reproduzierten Kulturarbeiten aufgehen. Denn die Komplexität der sozialen Prozesse die die Filmemacher*innen sichtbar machen will übersteigt deren eigenes Verständnis” (Shub 2015: 10 nach Koutsourakis 2018: 156, eig. Übersetzung).

Koutsourakis beschreibt, dass der Essayfilm für die marxistische Avantgarde als eine produktive Ungenauigkeit angesehen wurde, die zum Dialog anstiften möchte.

Die bewusste Entscheidung Godards, sich dem Essayfilm zu widmen war nach Pantenburg, Godards Ablehnung des bürgerlich/prätentiösen “Auteurismus” geschuldet. Seine Essay Experimente widersprachen dem Filmemachen als Form der bürgerlichen Selbstdarstellung” (vgl. Koutsourakis 2018: 157).

In Platos Phaedrus findet ein Dialog zwischen Sokrates und Phaedrus statt, in dem Sokrates die Wirksamkeit des Schreibens als Weg zur Wahrheit und Wissen in Frage stellt.

Er beschreibt, wie der Gott der Wissenschaft und der Erfinder der Schrift Theuth auf den König Ägyptens Amon trifft. Theuth will ihn überzeugen seine wissenschaftliche Erfindung im Land zu verbreiten. Er legt nahe, dass dies die Bildung und die kritischen Fähigkeiten steigern wird.

"'Diese Kunst, o König, wird die Ägypter weiser machen und gedächtnisreicher, denn als ein Mittel für den Verstand und das Gedächtnis ist sie erfunden.' Jener aber habe erwidert: 'O kunstreichster Theuth, einer weiß, was zu den Künsten gehört, ans Licht zu gebären; ein anderer zu beurteilen, wieviel Schaden und Vorteil sie denen bringen, die sie gebrauchen werden. So hast auch du jetzt als Vater der Buchstaben aus Liebe das Gegenteil dessen gesagt, was sie bewirken. Denn diese Erfindung wird der Lernenden Seelen vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung des Gedächtnisses, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittelt fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden'" (Platon o.J.: o.S.).

Schreiben wird die individuellen Möglichkeiten des Lernens schwächen, da es auf Wissen außerhalb von sich selbst basiert, nicht auf inneren Ressourcen.

Sokrates kritisiert das Epistemische als etwas, was direkt mit dem Individuum verbunden ist, der das Wissen produziert hat. Er versinnbildlicht Wahrheit und Wissen als etwas, das sich in der Seele des Individuums befindet. Wissen, das von jemand anderem produziert wird, ist problematisch, da es niemals ganz zum Besitz des/der Lesenden werden kann.

Das Orale ist dem Geschriebenen überlegen. Sokrates sieht Wissen als etwas, das Hand in Hand geht mit individueller Expertise und einheitlicher Subjektivität, beides Qualitäten, die unter vermittelter Formen wie dem Schreiben leiden (vgl. Koutsourakis 2018: 158).

Lukacs begeistert der Stil des selbstreflexiven Schreibens aufgrund seiner Kapazität, die Grenzen zwischen Kunst und Episteme zu problematisieren.

"[...] Platon, den grössten Essayisten der je gelebt und geschrieben hat, der dem unmittelbar vor sich ihm abspielendem Leben alles abrang und so keines vermittelnden Mediums bedurfte, der seine Fragen, die tiefsten, die je gefragt wurden an das lebendige Leben anknüpfen konnte" (Lukacs 1972: 42).

Er sieht die Motivation des Essays in kollektiven Ideen und Debatten, deren intellektuelle Behandlung zu komplex wird und die selbstreflexive Form einen abschließenden Charakter verhindert. So wird die essayistische Form zu einer literarischen Form, die einen untersuchenden Charakter annimmt, anstatt einen der definitiven Schlussfolgerung.

Die Wertschätzung des intellektuellen Prozesses und nicht des Ergebnisses liegt nach Lukacs unter anderem in der Beschäftigung des Essays mit vergangenen Werken und Autor*innen.

Ohne sie kann der Essay nicht existieren. Diese Charakteristik produziert eine Vielfalt an gegensätzlichen Stimmen, die nicht miteinander verschmelzen können (vgl. ebd.: 47-49).

“Ruhig und Stolz darf der Essay sein Fragmentarisches den kleinen Vollendungen wissenschaftlicher Exaktheit und impressionistischer Frische entgegen stellen. [...] Jedes wahre Ende ist ein wahrhaftiges Ende: das Ende eines Weges; und Weg und Ende sind zwar keine Einheit und stehen nicht als gleiche nebeneinander geordnet, sie haben aber doch eine Koexistenz: das Ende ist undenkbar und unrealisierbar ohne das immer erneute Durchlaufen des Weges; es ist kein Stehen, sondern ein Ankommen, kein Ausruhen, sondern ein Erklimmen” (ebd.: 46).

Nicht nur, dass der Essay nicht schlussfolgernd sein kann, er ist bestimmt auf eine endlose Recherceschleife, in der das Ende zwar zu sehen aber eben nicht greifbar ist. Damit es greifbar bleibt, muss die Straße immer wieder aufs Neue befahren werden.

Adorno beschreibt den Essay als eine antisystemische Form, welche sich konsequent gegen jegliche Versuche von wissenschaftlichen Methoden der Wissensbildung stellt, die immer wieder versuche, schlüssige Ergebnisse zu erzeugen (vgl. Adorno 1972: 68-69).

“Im emphatischen Essay entledigt sich der Gedanke der traditionellen Idee von der Wahrheit. [...] In Freiheit denkt er zusammen was sich zusammenfindet in dem frei gewählten Gegenstand” (ebd.: 70).

Der Essay sei nicht an unvergänglichen, universellen Fragen interessiert. Er möchte vielmehr Fragmente aus der Vergangenheit festhalten um sie auf andere Fragen und Kontexte anderer Zeiten loszulassen und so neue Assoziationen zu schaffen (vgl. ebd.):

“Der geläufige Einwand gegen ihn, er sei stückhaft und zufällig, postuliert selber die Gegebenheit von Totalität, damit aber Identität von Subjekt und Objekt, und gebärdet sich, als wäre man des ganzen mächtig. Der Essay aber will nicht das Ewige im Vergänglichen aufsuchen und abdestillieren, sondern eher das Vergänglich verewigen [...]” (ebd.).

Die fragmentarische Zusammenstellung, die sich ihrer Unvollständigkeit bewusst ist und diese immerzu reflektieren soll, führt nach Adorno zu einem komplexeren Verständnis der Realität:

“Auch in der Art des Vortrages darf der Essay nicht so tun, als hätte der den Gegenstand abgeleitet, und von diesem nichts mehr zu sagen. Seiner Form ist deren eigene Relativierung immanent: er muss so sich fügen, als ob er immer und stets abrechnen könnte. Er denkt in Brüchen, so wie die Realität brüchig ist, und findet seine Einheit durch die Brüche hindurch, nicht indem er sie glättet. Einstimmigkeit der logischen Ordnung täuscht über das antagonistische Wesen dessen, dem sie übergestülpt wird. Diskontinuität ist dem Essay wesentlich, seine Sache stets ein stillgestellter Konflikt” (ebd.: 75).

Adorno versteht den Essay als ein experimentelles Genre mit einem verspielten Ansatz zu den Objekten seiner Untersuchung, der die Brüche herausarbeitet, die Gegensätze sichtbar macht und sich der Pseudo-kohärenz entledigt. Die Konflikte werden, wie im Brechtschen Gestus festgehalten und zum Stillstand gebracht. Sie sollen verfremdet werden um eine Reflexion zu ermöglichen (vgl. ebd.: 72-73).

Es ist die dialektische Diskontinuität, die sich der geschlossenen Erzählung entzieht.

In der Beschäftigung mit Artefakten präsentiert sich der Essay in sich selber nicht als Kreation. Beim Essay ginge es um das Bedürfnis des/der Autor*in sich bereits vorhandene Formen und Ideen anzueignen, nicht innere Intuitionen zu kommunizieren, sondern kollektive Fragen anzusprechen (vgl. Koutsourakis 2018: 159).

Dieser Ansatz erlaubt es uns Parallelen zu Benjamins Verständnis vom/von der Autor*in als Produzent*in zu errahnen. Indem die klare Trennung zwischen Produzenten und Konsumenten immer weiter verschwimmt.

In einem Brief von 1948 schrieb Brecht an seinen Marxistischen Lehrer Karl Kosch, er würde sich wünschen, dass er (Kosch) ein Tagebuch mit all dem, was ihn gerade interessiert, machen würde.

“Ohne jegliche Methode, antisystemisch. Wissenschaftliche Aphorismen die einzeln oder in verschiedenen Kombinationen genutzt werden könnten und für verschiedene Zwecke. Sie wären zu jeder Zeit fertig, anstatt einen zu modifizieren, machst du einen neuen, etc., das wäre so zu sagen epische Wissenschaft” (Brecht 1990: 445 nach Koutsourakis 2018: 160, eig. Übersetzung).

Koutsourakis sieht an diesem Beispiel eine Illustration von Brechts Verständnis des Essays. Ein untersuchendes Medium, das sich der Erkundung von Konzepten verschreibt, die nicht vorbestimmt sind. Das Ziel sei es über orthodoxes, philosophisches Denken, das eine Tendenz hat, starre totalisierende Konzepte zu produzieren, hinauszugehen (vgl. Koutsourakis 2018: 159).

“Each aphorism and fragment gives rise to new contradictions, and produces novel interconnections that resists their assimilation to a preordained theoretical model” (ebd.: 160).

3. Der eigene Film oder Versuche einer Aneignung

Der eigene Essayfilm über meine Familiengeschichte ist ein Projekt, das in meinem Kopf schwirrt seitdem ich über eigene Filme nachdenke. Immer wieder setze ich neu an und versuche eine Form zu finden um dann wieder vom Projekt abzulassen. Es ist zu privat, zu nah, zu exhibitionistisch? Warum möchte ich über meine eigene Familie reden? Geht es um eine persönliche Aufarbeitung von traumatischen Erfahrungen einer Familie? Warum dann einen öffentlichen Film machen? Ist das nicht ein weiteres narzisstisches Projekt eines weißen Mannes, der es macht, weil er es kann? Ich denke an James Baldwins Zitat über die Darstellung des eigenen Leidens:

“You must understand that your pain is trivial except insofar as you can use it to connect with other people’s pain; and insofar as you can do that with your pain, you can be released from it, and then hopefully it works the other way around too; insofar as I can tell you what it is to suffer, perhaps I can help you to suffer less” (Baldwin 1962: o.S.).

Aber geht es in diesem Projekt um Leiden? Auf gewisse Weise geht es immer auch um Leiden, besonders in Geschichten, die Personen einen langen Zeitraum begleiten. Ich möchte hier Baldwins “Leiden” über persönliches Leiden hinaus als etwas Gesellschaftliches auffassen.

Immer wieder wird mir geraten meine Suche als Filmemacher darzustellen. Manche Redakteur*innen sagten sogar, sie wären nur an einer Ko-produktion interessiert, wenn ich mich vor die Kamera stellen würde. Immer wieder erkläre ich, dass mich solch ein Film nicht interessiert. Ein Film, in dem sich der Filmemacher auf die Suche nach seiner Familiengeschichte macht. Nicht nur weil mich die dabei erwartete Form langweilt, sondern weil es das Thema verfehlt. Ja, es sind persönliche Geschichten und ja, es geht auch um persönliches Leid, aber diese sind für mich (als Filmemacher) im Kontext gesellschaftlicher Verhältnisse interessant. Die gegenseitige Beeinflussung von gesellschaftlichen Verhältnissen und den Ereignissen von Individuen (diese werden zufällig durch den Filmemacher in den Zusammenhang einer Familie gesetzt). Ihre Geschichten in ihrer Verbindung zu den Geschichten der anderen interessiert mich.

Nicht im Sinne von persönlichen Geschichten mit universellen und zeitlosen Gefühlen und Schicksalen, die sich zu jeder Zeit abspielen können. Sondern den Geschichten von konkreten Menschen in konkreten und sehr spezifischen Zeiten der Geschichte. Diese sollen nicht wie fiktionale modernistische (oder brechtsche) Figuren, als so typisch wie möglich, ausgearbeitet werden, deren Daseinsberechtigung nur darin liegt, geschichtliche Dynamiken und soziale Verhältnisse zu beleuchten. Denn es sind oder waren echte Menschen mit echten Gefühlen und

echten Geschichten. Jede vorformulierte Methode wird durch die menschliche Unvorhersehbarkeit durchkreuzt, für diese gilt es immer offen und flexibel zu bleiben. Gleichzeitig sehe ich gerade in den persönlichen Widersprüchen der individuellen Biographien genau die Gegensätze, die uns helfen, gesellschaftliche Prozesse zu verstehen, die oft hinter scheinbar banalen Ereignisse sichtbar werden.⁴ Sie alle helfen uns ausnahmslos die Gegenwart in neue Lichter zu rücken. So wie wir die Möglichkeit haben, die Vergangenheit aus der Gegenwart anders wahrzunehmen, so beeinflusst diese Wahrnehmung unsere Gegenwart. Doch dieses Kapitel soll nicht in einer erneuten theoretischen Abhandlung verfallen, sondern konkrete Überlegungen einer dialektischen und essayistischen Bearbeitung meines Filmprojektes darstellen. Hierfür stelle ich in aller Kürze den Rahmen der Familiengeschichte vor:

3.1. Rasende Zusammenfassung der familiären Rahmenhandlung

Der Filmemacher hat eine jugoslawische Familie. Die Großeltern kommen aus armen ländlichen Verhältnissen und schließen sich dem antifaschistischen Widerstandskampf der Partisan*innen im zweiten Weltkrieg an. Sie kämpfen vier Jahre gegen Nazis, italienische Faschist*innen und deren lokalen Kollaborateure, die von der Katholischen Kirche organisiert und unterstützt werden. Krieg und Revolution werden gewonnen. Sie werden Teil der revolutionären Elite und gründen eine Familie. Sie erhalten ein schönes Haus in der Stadt. Der Vater, der sein rechtes Bein im Krieg verloren hat, bekommt ein Auto mit Chauffeur für die politische Arbeit. Ihre Kinder werden hauptsächlich von einem sehr katholischen Hausmädchen großgezogen, da die Eltern kaum Zeit neben der politischen Arbeit haben. Die älteste Tochter wird als erste Hippie der Stadt bezeichnet und schreibt Gedichte. Sie wird Teil der jugoslawischen Studierendenbewegung. Sie kämpfen gegen den Jugoslawischen "Pseudosozialismus". Die Bewegung scheitert. Manche werden zu Funktionären, andere verlieren sich in der Selbstfindung. Die marktwirtschaftlichen Freiheiten werden in Jugoslawien immer wichtiger und die sozialen Unterschiede immer größer. Die Eltern kaufen ein Haus am Meer. Die älteste Tochter kriegt eine Tochter und einen Sohn. Die Eltern gehen in Rente. Ihre Albträume vom Krieg werden immer realistischer. Die Tochter wandert aus. Tito, der Präsident Jugoslawiens (auf Lebenszeit) stirbt. Die Phantomschmerzen des amputierten Beines des Vaters werden immer stärker. Er stirbt. Der Filmemacher wird als Sohn der ältesten Tochter in Deutschland geboren. Die Republiken der sozialistischen Föderation streiten immer

⁴ Konkrete Beispiele beschreibe ich weiter unten.

heftiger, der Nationalismus wird wieder als Instrument benutzt um Politik zu machen. Die Großmutter tritt aus der Kommunistischen Partei aus. Die älteste Tochter wird Schriftstellerin. Die Republik, aus der die Familie kommt, entscheidet sich, aus der Föderation auszuscheiden und einen eigenen Staat zu gründen. Die älteste Tochter kritisiert öffentlich den Nationalismus der eigenen Republik. Sie verliert ihre Arbeit als Radiokorrespondentin und bekommt Drohbriefe und Anrufe von Nationalist*innen. Manche von ihnen sind Freund*innen aus der Studierendenbewegung.

Der Krieg bricht aus. Die älteste Tochter geht in die besetzte Stadt Sarajevo und versucht, ihre Freund*innen zu unterstützen. Die Großmutter ist wütend über die Entscheidung ihrer Tochter, dann strickt sie Socken für die Menschen in Sarajevo. Jugoslawien gibt es nicht mehr. Der Filmemacher wohnt mit seinem Bruder in einer großen Wohnung in Berlin (die Mutter ist meist in Sarajevo), die voll mit Menschen ist, die aus Bosnien geflüchtet sind. Er erinnert sich gerne an diese Zeit. Der Krieg hört auf. Demokratie und freie Marktwirtschaft ziehen in die ehemaligen Republiken ein. Die Großmutter fängt an zu trinken. Ländereien, große Unternehmen werden privatisiert und an ehemalige Eigentümer (z.B. Kirche) zurückgegeben. Alte Kollaborateure des Faschismus werden aus Argentinien eingeflogen um politische Ämter zu besetzen. Ehemalige Kommunistische Parteimitglieder geben sich als Dissident*innen aus. Partisan*innen werden von Helden im Kampf gegen den Faschismus zu kaltblütigen Mörder*innen stilisiert. Die Großmutter stirbt. Ihre älteste Tochter plant einen Familienroman.

3.2. Elemente für den Film

Das potentielle Material für den Film besteht zum einen aus den vielfältigen Texten (Kurzerzählungen, Romane, Gedichte) der Mutter, dem Archivmaterial (Post)Jugoslawiens und selbstgedrehtem Material. Zusammengehalten wird der Film von der Off-Stimme des Filmemachers. Zugegebenermaßen klingt das erstmal wie ein formell sehr konservativer Fernsehfilm.

Es ist aber der Versuch einer dialektischen Anordnung und Behandlung⁵ der einzelnen Materialien, mit der ich meine Familiengeschichte im Verhältnis zur politischen Geschichte aufarbeiten möchte. Mit Bela Balazs Worten möchte ich "keine gut geordnete Darstellung der Welt liefern, sondern das visuelle Material so arrangieren, dass es uns hilft einen Sinn daraus zu machen" (Balazs 2010: 155). Ich möchte Gegensätze und Widersprüche ausarbeiten und

⁵ Zur Bedeutung und Beispielen solch einer Anordnung/Behandlung komme ich noch.

nicht in einfache Geschichtsnarrative verfallen, die versuchen zu klaren Schlussfolgerungen zu kommen.

Eine endlose Recherceschleife⁶ aus Fragmenten, die wie Aphorismen für sich alleine stehen können und in ihrer Zusammenstellung neue Widersprüche und Verbindungen produzieren.

Jedes Element hat eine eigene Funktion. Die Funktion jedes Elementes verändert sich im Verhältnis zu den anderen und bekommt in ihrer Verbindung eine neue Bedeutung.

3.2.1. Off-Stimme des Filmemachers

Die Off-Stimme des Filmemachers spricht in der dritten Person vom Filmemacher. Die Familienmitglieder werden in Bezug zum Filmemacher genannt. Beispielsweise “die Mutter des Filmemachers”. Seine Erzählung ist vermeintlich faktischer Natur. Durch seine Stimme können wir das Publikum spielerisch in Zeit und Raum springen lassen, ohne die Orientierung und den Kontext zu verlieren.

Das Erzählen als dritte Person ermöglicht es dem Filmemacher und dem Publikum, historisch und mit Distanz über die Geschichte nachzudenken. Die eher trockene und informelle Stimme des Filmemachers soll im Kontrast zu der emotionalen Literatur der Einfühlung seiner Mutter stehen. Anstatt sich einzufühlen soll sie befremden und ein Staunen über die beschriebenen Zustände möglich machen.

Ihre fragmentarische Erzählung soll eine nicht chronologische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ermöglichen, die eben nicht versucht ein pseudokohärentes Narrativ von Kausalketten der Vergangenheit zu basteln.

Das lückenhafte Erzählen und das zeitliche Hin- und Herspringen soll neue Beziehungen und Assoziationen produzieren. Wichtig ist der selbstreflexive Charakter des Erzählers: Die Off-Stimme soll ihre eigene Machtstellung, bzw. die des Filmemachers als omniprésente leitende Kraft auf ironische Weise thematisieren. Sie soll ihre eigene Wahrhaftigkeit und die der ganzen Erzählung in Frage stellen um Geschichtsaufarbeitung als solche zu problematisieren.

Ihre Tendenz des minimalen Erzählens kann manchmal durch das Vorlesen eines Textes oder die Erzählung einer Erinnerung gebrochen werden.

⁶ Meine Recherche über Jugoslawien und meine Familie ist tatsächlich endlos.

3.2.2. Literatur: Prosa und Gedichte

Prosa: Die Literatur der Mutter des Filmemachers übersetzt das Große in konkrete und spezifische Situationen. Ihre Texte sind subjektiv, immer aus der ersten Person, mit einer sehr deutlichen Bildsprache. Sie erzählt immer in der Gegenwartsform von Situationen in der Vergangenheit. Sie lässt uns in verschiedene Zeiten einfühlen, indem sie uns in die Mitte einer Familienszene setzt. Sie ist auf gewisse Weise das aristotelische Element, das Empathie hervorruft. Die Off-Stimme des Filmemachers verhilft ihr in ihre Kontexte zu springen. Gegenseitig verändern sie ihre Funktion. Die Off-Stimme hinterfragt die Wahrhaftigkeit der Literatur und die Literatur verändert die emotionale Lesart der Off-Stimme, indem sie mit ihren Geschichten Informationen zu der Off-Stimme, also des Filmemachers und des Sohnes, preisgibt.

Gedichte: Die Gedichte der Mutter des Filmemachers stellen ein umherschweifendes Nachdenken dar. Ihre Sprache stellt eine Aneinanderreihung von symbolischen Assoziationen dar. Sie produzieren Bilder im Kopf. Diese Bilder sollen im Film immer wieder wie unterbewusste Erinnerungen auftauchen. Im Film brechen die Gedichte die Narration und schaffen Inseln der Reflexion, die uns immer wieder an das Surreale in der Wirklichkeit erinnert. Auf eine gewisse Weise verfremden sie die Realität und lassen uns hoffentlich darüber staunen.

3.2.3. Das Archivmaterial

Hier muss zwischen zwei Kategorien unterschieden werden: dem für sich stehenden Archivmaterial, das ohne Stimmen als rohes Material immer wieder an die Oberfläche gespült wird und das Archivmaterial, das zusammen mit den Stimmen eine symbiotische Erzählung eingeht.

3.2.3.1. Archiv der Brüche und Kontexte

Das für sich stehende Archivmaterial stellt dokumentarische Momente dar, die einen gesellschaftlichen Kontext schaffen, in dem oder mit dem sich die persönlichen Geschichten verhalten. Gleichzeitig steht dieses Material in der Tradition von essayistischem Schreiben, in dem die Ideen und Werke Anderer aufgegriffen werden um eine Vielfalt an gegensätzlichen Stimmen zu erschaffen, die nicht miteinander verschmelzen und keinen schlussfolgernden

Charakter haben, sondern einen widersprüchlichen. Das Publikum soll durch die Interpretation dieser Gegensätze zum/zur Koproduzent*in von Bedeutung werden.

Dieses Archivmaterial soll oft unvermittelt auftreten und Brüche erzeugen.

3.2.3.2. Illustratives und assoziatives Archiv

Das Archivmaterial, das mit den Stimmen zusammengeführt wird, stellt die besondere Herausforderung dar nicht mit ihren Erzählungen in Konkurrenz zu treten. Das Ergebnis wäre eine verbale und visuelle Überfrachtung, durch deren Wucht an Information das Publikum gezwungen wird, die Erzählung zu verlassen.

Hierfür sollen zwei Methoden eingesetzt werden. Die erste soll auf schlichte Weise illustrieren: wenn z.B. die Mutter von einer Situation beim Zuschauen einer Militärparade erzählt, sehen wir dokumentarische Aufnahmen einer tatsächlichen Militärparade dieser Zeit. Die Literatur eignet sich das dokumentarische Material an und funktioniert es um. Sie haucht dem Material ein neues Leben ein.

Die zweite Methode benutzt assoziatives Archivmaterial. Es hat oft einen abstrakten, poetischen Charakter: Bewegtbilder mit langen Einstellungen, langsamen Schnittrhythmus, unscharfen Kompositionen, die verlangsamt und an wichtigen Stellen zum Stillstand gebracht werden. Fotografien, manchmal als Bildserien, manchmal als einzelne Fotografie, die durch Cropverfahren⁷ einzelne Aspekte einer Fotografie aussucht, bevor das gesamte Bild gesehen wird. Gesten, die ein soziales Verhältnis darstellen, sollen ausgearbeitet und festgehalten werden.

Dieses Material eröffnet auf ruhige Weise Assoziationsräume, die der Sprache nicht im Weg stehen, sondern sie durch Bedeutung bereichern sollen.

3.2.4. Das selbstgedrehte Material

Das selbstgedrehte Material steht in seiner sehr ähnlichen Funktion wie das assoziative Archivmaterial. Es soll nicht mit der Sprache konkurrieren, sondern sie bereichern. Es gibt zwei verschiedene Formen. Das eine hat einen verspielten Charakter. Es wird beiläufig von unterwegs mit einem kleinen Camcorder aufgenommen. Viele der Texte haben diesen spontanen und leichten Charakter. Die Produktion solcher "leichten" und verspielten Bilder, kann ich nur in solch einer Zufälligkeit des dokumentarischen Moments aufnehmen. Mit den

⁷ Damit meine ich gezoomte Ausschnitte.

Geschichten und Erzählungen im Kopf sollen diese Bilder im “Zwischendurch” und “Nebenbei” gesammelt werden. Im Stil ähnelt es dem abstrakten Archivmaterial.

Das andere Material besteht unter anderem aus minutiös geplanten Bildern. Sie sollen in langen Einstellungen zeitliche Ellipsen darstellen. Innerhalb einer Einstellung soll von einem Jahrzehnt in ein anderes gesprungen werden. Die klaren Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart sollen in diesen Einstellungen unscharf werden. Die Vergangenheit soll als integraler Teil unserer Gegenwart dargestellt werden. Die Vergangenheit ist nicht vergessen und beeinflusst unser Erleben und Handeln in der Gegenwart. Andersherum beeinflusst das, was wir in der Gegenwart erleben, unsere Sicht auf die Vergangenheit. Dieses endlose Spiel der Wechselwirkung, in der Vergangenheit und Gegenwart interagieren und sich gegenseitig beleuchten, soll in diesen Einstellungen hervorgehoben werden.⁸

Aber auch weniger konstruierte Bilder aus der Gegenwart können mit Erzählungen aus der Vergangenheit Gegensätze aufmachen und historische Epochen aufeinanderprallen lassen.

Was passiert, wenn ich unser Haus am Meer in der Gegenwart zeige und gleichzeitig erzähle, wie es für die Familie zu einem Symbol des sozialistischen Zerfalls geworden ist?

Verschiedene Zeiten von 1935 bis heute treffen aufeinander. Ihre Erzählungen finden immer im Präsens statt.

Zur Veranschaulichung meiner Ideen möchte ich im Folgenden versuchen ein paar Szenen zu skizzieren.

3.3. Exzerpt

TON: Wir hören das Meer. Möwen Krächzen.

BILD: FOTOGRAFIE: Schwarzweiß Fotografie, Bildserie von 13 Bildern. Wir sehen unscharfe Bilder einer Frau auf einem Schiff.

TON: WEIBLICHE STIMME:

„Den Kindern habe ich versprochen, es wird kein Ende geben. Den Kindern habe ich versprochen es wird kein Ende geben, solange ich am Leben bleibe und solange sie am Leben

⁸ Ein Beispiel solch einer Elypse beschreibe ich weiter unten.

bleiben und solange ihre Kinder am Leben bleiben und auch die Kinder von ihrem Hund werden noch leben. Überhaupt werden alle immer am Leben bleiben.

Also habe ich den Kindern gesagt es wird kein Ende geben. Ich habe sie über die Haare gestreichelt und Ihnen eine gute Nacht gewünscht. Vielleicht wird es doch kein Ende geben. Natürlich wird es kein Ende geben.

Einmal habe ich in einer Stadt einen Spaziergang gemacht, bis zu dem Fluss, bis zu der Burg. Granaten sind gefallen und die Sonne hat geschienen. Und die Leute sind zu dem Friedhof gegangen. Die Blätter wurden grün. Also, es gibt doch kein Ende, oder doch? Ich bin noch einmal in die Stadt gekommen und die Stadt hat gebrannt, also gibt es doch ein Ende. Ich bin noch einmal in die Stadt gekommen und der Friedhof wurde gerade renoviert. Also es gibt doch kein Ende, oder doch?

Ich bin aus der Stadt gekommen und habe den Kindern gesagt, es gibt doch kein Ende. Ich habe ihnen eine gute Nacht gewünscht, habe den Mond angelächelt, und habe im Schatten des Mondes eine Magnolie gepflanzt. Es wird kein Ende geben.

Sie haben gesagt, das ist das Ende. Sie haben alles zerstört, alles getötet. Sie haben gesagt, die Sonne hat alles mitgenommen. Und sie haben vom Friedhof in die Sonne geschossen und die verlorenen Seelen sind zwischen Wolken und Schüssen hin und her gewandert. Und Hunde und Katzen sind um den Müll geschlichen und auf dem trockenen Flussbett haben die Schiffe auf das Wasser gewartet.

Und ich habe den Kindern gesagt, es wird kein Ende geben. Und ich habe den Kindern gesagt, das Leben ist schön und ich habe den Kindern gesagt, wir sind glücklich.

Was habe ich den Kindern alles gesagt!“ (Krese o.J.: o.S.)

BILD: ARCHIVMATERIAL: sehr beschädigtes altes schwarzweißes Filmmaterial. Die Bilder sind stark verlangsamt. Ein verschneiter überbelichteter Wald. Mehrere Gestalten stehen um ein Lagerfeuer herum und zittern vor Kälte. Zwei Rehe tauchen auf einmal auf, entdecken die Kamera und erstarren, plötzlich rennen sie los und verschwinden wieder im Wald.

TON: VOICEOVER: FILMEMACHER:

Winter 1942 Irgendwo südlich von Ljubljana: Die Großmutter des Filmemachers hat sich auf der Flucht in einem kalten Wald verloren.

TON: WEIBLICHE STIMME:

„Ob ich Angst habe? Nein. Seit drei Tagen schon hocke ich hier im Schnee. Ich sitze auf einem leeren Rucksack. Eigentlich darf ich gar nicht sitzen, sondern nur hocken. Nur für einen Augenblick würde ich mich gerne hinlegen, für eine Sekunde nur, für eine halbe Sekunde. Du darfst nicht, hat mir vor einigen Tagen der Kommissar unserer auseinander gebrochenen Truppe ans Herz gelegt. Und jetzt ist er tot. Nicht einmal begraben haben wir ihn. Wir sind geflüchtet, einfach nur geflüchtet. Ich weiß nicht vor wem. Vor den Deutschen, vor den Italienern oder vor den Unsrigen. An seiner Leiche sind wir vorbei geflohen“ (Krese 2012: o.S.).

BILD: ARCHIVMATERIAL: Wir sehen ein kleines Mädchen im Dunkeln, ein kleiner Lichtspalt spiegelt sich in ihrem Gesicht. Sie schaut in die Kamera. Sie sieht uns.

TON: VOICEOVER: FILMEMACHER:

„Ljubljana im Herbst 1954. Der Großvater bekommt ein Telegramm von Tito. Er wird zum Nationalheld erklärt. Die Mutter des Filmemachers ist 7. Sie versteckt sich hinter den Pflanzen im Wintergarten.“

TON: WEIBLICHE STIMME:

„Die Nachbarn bringen frischgebackene Kuchen, Kekse und aus Vaters Dorf brachten sie ein Fass Wein. Und ein Spanferkel. Ich verstecke mich zwischen den Blumen, die meine Großmutter und meine Mutter jeden Spätherbst vor der Kälte ins Wohnzimmer verlegen. Vom Balkon.

Hier bemerkt mich nie jemand. Ich kann in Ruhe beobachten, was vor sich geht und den Gesprächen der Erwachsenen lauschen. Und von hier aus kann ich mir dieses heutige Wunder ansehen. Bevor ich mich versteckt hatte, hatte mir alle Besucher, denen ich die Tür öffnete, gesagt, sie hoffen, dass auch ich in die Fußstapfen meiner Mutter und meines Vaters treten würde, die im Krieg ein Vorbild für viele Leute gewesen seien. Und auch nach dem Krieg und auch noch heute. Ich nicke jedes Mal. Mein Geheimnis, dass ich sowieso Partisanin zu werden gedenke, verrate ich nicht.“ (Krese 2012: o.S.)

BILD: ARCHIVMATERIAL: "Kampf um Neretva". Ein Partisanen Blockbuster der 70er Jahre. Ein Partisane schaut den anderen an, sie sind kurz vorm Angriff. Er fragt seinen Genossen "Wie spät ist es? Er blickt auf seine Uhr und antwortet "Zeit für die Revolution". Sie rennen in den Angriff.

BILD: FOTOGRAFIE: Ein Foto des Filmemachers als Kind beim Burger essen und Fernsehgucken, ein zweites und drittes Foto der Schwester und des Bruders, sie schauen in die gleiche Richtung. Dann das ganze Bild. Alle drei sitzen im Wohnzimmer (Mac Donalds Verpackungen liegen vor ihnen) essen und schauen Fernsehen. Die Mutter steht im Hintergrund und beobachtet sie.

TON: VOICEOVER: FILMEMACHER: *"Berlin 1993. Der Filmemacher ist 8 Jahre alt. Abendessen vor dem Fernseher. Seine Schwester, sein Bruder und er schauen den Partisanenfilm "Kampf um Neretva". Die Schwester kann eigentlich nicht dabei sein. Sie lebt zu der Zeit in Ljubljana. Und wahrscheinlich gucken sie eigentlich einen James Bond Film. Die Mutter kommt rein."*

TON: WEIBLICHE STIMME: *„Kinder, ich möchte nach Sarajevo fahren,“ sage ich. „Dann fahr, aber es wäre gut, wenn du zurückkommst,“ sagen sie. Aspirin, Antibiotika, Schokolade. Wie packt man denn für einen Krieg? Warme Socken? (Krese 2006: o.S.)*

BILD: FOTOGRAFIE: Totale: Wir sehen eine Feierlichkeit. Es sieht aus wie eine Ausstellungseröffnung von Fotografie der Partisan*innen. Die Großeltern stehen am linken Rand mit Blumen und einer Urkunde in der Hand. Die Menschen um sie herum applaudieren ihnen. Hinter ihnen steht ihre älteste Tochter.

BILD: Nahaufnahme der gleichen Fotografie. Nahaufnahme der Tochter im jugendlichen Alter. Sie ist zwischen den zelebrierten Eltern und der Wand, an der ein übergroßes Partisanen Portrait hängt. Sie wird wortwörtlich von ihren Rücken an die Wand gedrückt.

BILD: Die Kamera fährt weiße Streifen der Autobahn entlang.

TON: WEIBLICHE STIMME: *In Ljubljana mache ich halt bei meiner Mutter. Soll ich ihr sagen, dass ich nach Sarajevo fahre? Soll ich es ihr nicht sagen? Wenn mir was passiert? Meine*

Mutter, eine alte Partisanin, ist sauer. „Du weißt doch gar nicht, was Krieg bedeutet!“ „Auch du hast es einst nicht gewusst“, antworte ich ihr. Die Schwester beruhigt. (Krese 2006: o.S.)

TON: VOICEOVER: FILMEMACHER: Die Mutter des Filmemachers ist in der Kulturszene von Sarajevo unterwegs. Ihre Freund*innen machen Radio, Theater, Kinovorstellungen, Konzerte des Filmemachers ist auf dem Musikfestival “Rock under the Siege”. Es spielt eine befreundete Band namens “Protest”. Zwei von ihnen werden nach dem Konzert von einem Panzerwagen der UNO überfahren.

BILD: ARCHIVMATERIAL: Wir sehen das Konzert der Band Protest. Es sind Liveaufnahmen in einem großen Keller von einem Musikfestival mitten im Krieg in Sarajevo “Rock under the Siege”. Der Bandleader singt:

Herrlich geht's uns hier,

besser geht es keinem.

Vor lauter Glück

Könnt ich täglich weinen.

Und auch Strom gibt es hier

Jeden zweiten Tag

Ich geh nicht aus der Wohnung raus,

weil ich das so mag.

Wasser trinken wir nicht mehr,

statt dessen gibt es Tau.

Ausgeduscht und ausgebadet hat es sich

Für Kind und Mann und Frau.

Liebe Freunde kommt vorbei,

seht euch die Augen voll:

Uns geht's hier

wirklich toll.

*In Sarajevo war es schön,
in Calgari auf Wiedersehn. (Protest:1994)*

BILD: Wir sehen eine langsame Fahrt durch den Nebel in der Abenddämmerung.

TON: WEIBLICHE STIMME:

“Ich renne mit meinem schweren Gepäck über die Landebahn. Um mich herum wird geschossen. Mit mir drei Reisende, auch sie schwer bepackt und Soldaten in blauen Uniformen. Sie rennen schneller als wir. Nicht einem einzigen kommt es in den Sinn, uns zu helfen. Wir erreichen den Container mit der Aufschrift „Maybe Airlines“, die provisorischen Flughafenhalle von Sarajevo. Herzlich willkommen in Sarajevo.” (Krese 2006: o.S.)

BILD: Die Kamera fährt weiter durch den Nebel im Hintergrund sind Lichter zu sehen. Sie kommen immer näher. Es sind Kerzen, die auf dem Boden stehen, sie sind von rotem Plastik umhüllt. Es werden immer mehr Kerzen desto länger die Kamera über den Boden zieht. Ein Meer von Kerzen. Die Kamera fährt weiten an ihnen entlang.

TON: WEIBLICHE STIMME:

“Das ganze Haus duftet nach Sahne und Nüssen. Die Tante entzündete eine Kerze und schneidet den Kuchen an und vor draußen hört man ein Singen. Wir sehen durch das Fenster. Aus dem einen und dem anderen Nachbarhaus und überhaupt aus allen Häusern im Dorf kommen Leute mit Kerzen, gehüllt in warme Schals. Sie treffen sich vor unserem Haus, bleiben eine Weile stehen und setzen dann ihren Weg fort. Sie singen. „Wohin gehen sie?“, frage ich neugierig. Oma und die Tante sehen einander an. „In die Kirche, zur Messe.“ „Und warum gehen wir nicht?“ Sie sehen sich wieder an, und Oma sagt: „Weil der Pfarrer im Krieg deinen Vater verraten hat, weil er bei den Partisanen war. Hätte uns nicht ein Nachbar vor den Deutschen gewarnt, wären wir heute alle tot und unser Haus bis auf die Grundmauern abgebrannt. So konnten wir uns noch rechtzeitig im Wald verstecken. Lange, lange Zeit mussten wir unter freiem Himmel verbringen.“

Ich würde gerne mit den Nachbarn mitgehen, um dieses Weltwunder von Messe zu sehen. Ich möchte einmal eine Kirche von innen sehen, und es interessiert mich außerordentlich, was das

ist: ein Gebet. Was tun die Leute überhaupt in der Kirche? Wenn ich groß bin, gehe ich zu Weihnachten wirklich einmal in die Kirche.” (Krese 2006: o.S.)

BILD: ARCHIVMATERIAL: 25.06.91. Archivmaterial aus Slowenien: Eine große Staatsfeier. Rechts stehen mehrere Reihen Soldat*innen eines Militärorchesters. Vor ihnen eine große Menschenmasse. In der Mitte des Bildes stehen ein Pfarrer und ein Priester. Sie sprengeln einen kleinen Lindenbaum mit Weihwasser “ Slowenien soll so gedeihen wie deine grünen Blätter...” Die Masse klatscht, das Militärorchester spielt die neue Nationalhymne und ein großes Feuerwerk geht los.

TON: VOICEOVER: FILMEMACHER: *„Ljubljana 1.05.1955: der Großvater des Filmemachers hat seine älteste Tochter zu den Feierlichkeiten des Tages der Arbeit mitgenommen. Vielleicht ist es auch der Tag an dem die Föderation Jugoslawien gegründet wurde.“*

BILD: ARCHIVMATERIAL: Wir sehen eine Parade, das Publikum, Kinder die auf den Schultern ihre Eltern sitzen um etwas sehen zu können. Die Ehrengäste auf der Tribüne.

TON: VOICEOVER: Männliche Stimme (Großvater des Filmemachers): *„Wir sitzen auf der Tribüne und beobachten. Panzer, Soldat*innen, Jugendliche, Pioniere, Arbeiter und wieder neue Panzer. Kanonen. Turner. Und wieder Arbeiter mit Spitzhacken und Schaufeln. Bauern mit Sensen in den Händen. Ich weiß nicht wie lange wir schon sitzen, schauen und zuhören. Militärkapelle. Schlagkräftige Lieder. Wo haben sie die nur aufgetrieben?“*

“Ist unser Leben Kommunismus“, fragt sie mich plötzlich.

„Noch nicht. Ein bisschen müssen wir noch warten. Und dann wird es dort im Nebotičnik, in diesem höchsten Gebäude in Ljubljana, lauter Büros geben. In den Büros werden Leute sitzen, die Listen mit den Namen aller Menschen haben werden, die bei uns wohnen. Da wirst du dann hingehen und sie werden dich fragen, was du brauchst. Ein Radio, einen Kühlschrank, einen Topf, Gläser oder Bettlaken. Noch etwas? Du wirst ihnen sagen, was du alles brauchst und all das werden sie neben deinen Namen schreiben. Und dann wirst du das alles bekommen.“

„Das wird schön“, sagt die Kleine.

„Und wie trägst du das dann alles nach Hause“, fragt sie weiter.

„Sie werden es dir nach Hause liefern.“

„Oh gott, am Ende glaubt sie mir das noch“, durchfährt es mich plötzlich.“ (Krese 2006: o.S.)

BILD: FOTOGRAFIE: Ein schwarzweiß Bild: Ein Betonsteg am Meer. Kinder springen ins Wasser. Der Großvater ist in der Mitte des Bildes zu sehen. Ein paar Erwachsene sitzen um ihn herum. Sie schauen ihn an und lachen. Anscheinend erzählt er gerade einen Witz. In den Händen greift er das Ende seines übriggebliebenen rechten Beines, das linke baumelt im Wasser.

(Wir zoomen so langsam in das Bild herein, dass wir es kaum merken)

TON: VOICEOVER: FILMEMACHER: *1965 Ljubljana, der Großvater des Filmemachers kommt mit Tränen in den Augen nach Hause. Die älteste Tochter guckt ihn an, als hätte sie zum ersten Mal eine Sternschnuppe gesehen. Er geht zur Großmutter und erzählt vom Unglück:*

“Du weisst nicht was ich heute mitbekommen habe! Unsere Genossen kaufen sich Häuser am Meer.”

Stille im Raum. Sie hatte immer die richtigen Worte gefunden. Auf sie war Verlass. Sie war es, die ihm das erste Mal vom Kommunismus erzählt hat. Damals in einer kleinen versteckten Hütte im Wald. Alle haben ihn vor ihr gewarnt. “Pass bloss auf” sagten sie “sobald du nur eine Genossin anlächelst” bekommst du einen Wachdienst für die ganze Nacht aufgebrummt. Sie wird wahrscheinlich bald zur Politkommissarin des Stabes ernannt”.

Er wartet auf die Empörung über ihre alten Freunde mit denen sie Tage lang hungrig durch den Schnee gelaufen ist. Mit nichts ausser ein bisschen Salz, das sie hin und wieder im Schnee aufgelöst haben um es zu trinken. Und jetzt sitzen sie in ihren Villen, wo früher die Kapitalisten gelebt haben und kaufen sich Häuser am Meer.

(Der zoom ging immer weiter, bis am Ende klar wird, dass die Richtung des Zooms langsam auf die Großmutter fährt, die neben ihm sitzt)

Ihr Gesicht wurde endlich wütend. Sie fing an zu schreien: “Ich habs dir doch gesagt!!! Wir sind die einzigen Idioten, die nichts haben. Alles was wir kriegen verschenkst du. Uns gehört nichts! Gar nichts! Dieses Haus, das Auto. Sogar deine Beinprothese ist “Gesellschaftseigentum”!”

Die Kinder wurden vom Hausmädchen zum Schlafen geschickt. Von ihrem Bett aus lauschten sie dem Gebrüll der Eltern bis sie einschliefen. Am nächsten Tag ging die Großmutter zur Bank für einen Kredit um ein Haus am Meer zu kaufen.

BILD: Wir sehen ein aktuelles Bild vom Haus, davor liegt ein Mann im Liegestuhl und sonnt sich.

BILD: Eine Nahaufnahme von Kleidern, die in einer Waschmaschine umher geschleudert werden. (Das Bild steht 30 Sekunden bis wir anfangen die weibliche Stimme zu hören)

TON: WEIBLICHE STIMME:

*Ich kaufte auf Kredit,
obwohl es hieß, es habe keinen Sinn.
Die Zinsen seien zu hoch.*

*Ach, ich sass im Bad.
Wir waren froh, die Waschmaschine
auf Raten sich drehen zu sehen...*

*Dann begann ich Spinoza zu lesen.
Oh Gott, dass die Waschmaschine nur nicht
aufhört sich zu drehen.
Ich brauche noch viel Zeit zum Leben.*

(Das Bild steht 30 Sekunden bis wir anfangen die weibliche Stimme zu hören)

BILD: ARCHIVMATERIAL: 26.12.1990 Archivmaterial aus Slowenien: Es ist dunkel und die Straßen der Innenstadt sind voll. Es herrscht Feierlaune. Das Ergebnis über das slowenische Referendum zur Unabhängigkeit wurde bekannt gegeben: 93% stimmten für eine Unabhängigkeit Sloweniens. Ein Journalist befragt die Menschen auf der Straße.

BILD: ARCHIVMATERIAL: Die erste Werbung für Tourismus in Slowenien.

Eine kitschige Synthesizer Musik erklingt. Wir sehen noch kitschigere Heidi Landschaften. Ein Mann im grünen Overall läuft mit einer Leiter über eine Wiese zu einer großen gelben Tafel. Die Musik wird emotionaler. Wir sehen eine große Herde weißer Pferde, die auf uns zu laufen. Menschen beim Arbeiten. Hecken werden geschnitten. Pferde gestriegelt. Zäune gebaut. Geputzt. Der Mann im grünen Overall malt Buchstaben auf die Tafel. Was, ist noch nicht zu erkennen. Der Gesang setzt ein "Mein Land, ihre Schönheit, wir sind deine Leute". Scheiben werden geputzt. Puderzucker auf den frisch gebackenen Kuchen gestreut, etc. Das erste Mal wird eine Frau gezeigt, die T-shirts mit der Aufschrift "Slovenija" sortiert. Am Ende entfernt sich eine Drohne von der Tafel mit dem Mann mit dem grünen Overall. Auf der Tafel steht "Willkommen in Slowenien".

BILD: Wir laufen hinter einer schwarzhaarigen Frau durch die Straßen Ljubljanas.

TON: Wir hören die weibliche Stimme und die hallenden Schritte der Frau, alle anderen Töne sind ausgeblendet.

TON: WEIBLICHE STIMME:

„Du orthodoxer Kommunist“, beschimpft mich ein Bekannter auf der Straße mitten in Ljubljana. „Bin ich verrückt geworden?“, frage ich mich.

Jene breite Treppe zum Gymnasium in Ljubljana, über die ich schweren Herzens gegangen bin und mir so oft gewünscht hatte, ein Erdbeben möge kommen, damit die Schule zusammenbrach. Und früher einmal war mir genau jener Bekannte, der mich nun einen Kommunisten schimpfte, diese Treppe hinterhergelaufen und schrie mich mit derselben Stimme wie heute an.

„Du bist noch nicht in der Partei!“

„Du bist lächerlich“, sagte ich zu ihm und ging weiter die Treppe hinunter.

Wer denkt heutzutage noch an die Partei. Sollen sie darin ersticken. Vor allem dieser schreiende Parteiaktivist, hier und jetzt, auf dieser riesigen Schultreppe. Und das in der Pause. Einfach so vor allen. Es ist mir peinlich und ihm nicht, weil er überzeugt ist, dass er derjenige sei, der Recht hat. Ich vergaß das ganze sehr schnell wieder. Und nun sind wir wieder da. Nur, dass er vergessen hat, dass er derjenige in der Partei war und nicht ich.

„Du orthodoxer Kommunist. Du hast alles verwechselt. Du weißt nicht, was Heimat ist und was der Staat.“

Zum Teufel, wird der nicht endlich mal aufhören. Hier vor den Kindern, hier mitten auf der Straße, mitten in der Stadt, in der Nähe des alten Gymnasiums. Hat er wirklich schon vergessen? Eigentlich kommt es mir so vor, als hätten alle einfach alles vergessen. Die Jahre ihrer Parteisitzungen, die Zeit vergessen, als sie versucht haben alles andere auszulöschen, all diejenigen, die nach dem Leben und nach dem Neuen dürsteten. Wir sind dieselbe Generation, aus demselben Land, sprechen dieselbe Sprache, die jedoch so anders ist. Glauben sie wirklich, ich hätte auch vergessen, dass wir vergessen hätten? So wie sie.

„Du bist lächerlich“, sage ich zu ihm. So wie damals auf der Treppe. In der Schule. (Kreese 2012: o.S.)

BILD: Wir laufen weiter hinter der Frau her. Der Originalton wird hörbar. Sie läuft auf einen großen Platz auf dem eine Demonstration mit vielen Menschen stattfindet. Der Lärm des Protestes wird lauter. Sie stellt sich vor die Bühne und hört den Redenden zu.

TON: Wir hören das Meer. Möwen krächzen.

BILD: FOTOGRAFIE: Schwarzweiß Fotografie Bildserie von 13 Bildern. Wir sehen mal scharfe Mal unscharfe Bilder einer Mutter mit ihrem Sohn auf einem Schiff. (Es ist der zweite Teil der Bilderserie)

TON: WEIBLICHE STIMME:

„Und das Telefon hat geklingelt und sie haben gesagt, ich solle sofort kommen. Sonst würde ich noch das Ende verpassen. Und ich bin gerannt und gerannt und bin angekommen. Wo ist das Meer, es war doch einmal hier. Und sie haben gelacht, Tee gekocht, Haie und Delfine getrocknet und Geschichten aus dem alten Leben erzählt, die Erinnerungen in Kisten verstaut. Siehst du, es gibt doch ein Ende haben sie gesagt.

Ich hab den Kindern Muscheln gebracht, Ihnen gute Nacht gewünscht und alles für die Reise vorbereitet, um Ihnen zu zeigen, dass es kein Ende gibt. Wir sind durch Wüsten gefahren, haben Oasen und beduinische Dörfer gesucht, Wolkenkratzer und Flugzeuge beobachtet, die Sonne angebetet. Wir sind in Städten spazieren gegangen, wir sind durch Wiesen gelaufen, durch Weinberge. Und die Kinder wollten das Land sehen, wo ich geboren wurde.

Ein anderes Mal, ein anderes Mal habe ich gesagt. Ich bin müde jetzt, dieses Land ist weit weg, weit weg. Ich hatte Angst, dass es dort Flüsse ohne Wasser gibt, dass die Segel auf unserem

Boot zerrissen sind, dass sich die Hunde und Katzen gegenseitig auffressen und ich hatte Angst, dass dort Leichen von Menschen liegen, die von niemanden begraben werden und ich hatte Angst, dass die Kinder am Strand des Meeres sitzen wollen, das es da einmal gab. Ich hatte Angst vor dem verdorrten Rosmarin und Oleander, Und ich hatte Angst, ich würde schließlich ans Ende glauben.

Wir haben das Zelt aufgebaut und darauf gewartet, das Land zu besuchen, wo ich geboren wurde. Das jüngste Kind hat zu erzählen angefangen: Es war einmal ein Land, wo unsere Mutter geboren wurde. Es war schön und groß und sonnig. Dann hat das zweite Kind weitererzählt: Dann hat es angefangen zu regnen und unsere Mutter wollte nicht mehr dorthin zurück. Das dritte Kind hat gesagt: Und dann haben wir in der Wärme gewartet, bis dieses Land noch größer und schöner wurde und wir dort hinfahren würden. Wir haben in Schlafsäcken gelegen, Mond und Sterne beobachtet und gewartet, das es kein Ende geben würde.

Und am Morgen haben die Kinder gesagt: Wie wär's wenn wir ein bisschen weiterfahren? Und ich habe ihnen einen guten Morgen gewünscht und Ihnen versichert, es wird kein Ende geben. Nicht für mich, nicht für sie, nicht für ihre Kinder, und auch nicht für die Kinder der Kinder ihres Hundes.“ (Krese: o.J: o.S.)

Beispiel Ende!

4. Schlussbetrachtung

Die Beispiele sind natürlich nur eine Skizze von Ideen. Sie stellen nur den Anfang einer Erarbeitung dar und werden meiner theoretischen Überlegungen nicht gerecht. Sowie jegliche Theorie sich ändert sobald sie mit der Praxis einhergeht. Diese Ideen müssen ausprobiert werden. Wenn alle nötigen Elemente gesammelt sind, wird dieser Film vor allem im Schneiderraum entstehen. Dennoch sind es inspirierende Überlegungen, die mir zu Kriterien der experimentellen Anwendung verhelfen. Gerade im experimentellen Bereich, der immer die Gefahr in sich birgt ins Beliebige zu verfallen, sind diese erarbeiteten Kriterien ein wichtiger Anker in einem Sumpf von Ideen und Material aus der Vergangenheit.

Das Projekt soll kein brechtsches Paradebeispiel werden, das versucht eine “Gesamtheit” darzustellen. Es wird ein Film sein in dem der Autor eine zentrale Rolle spielt und in dem die

Einfühlung durch die Literatur meiner Mutter das Herz des Filmes bildet. Das Darstellen vom Zusammenspiel von äußeren Zuständen und sehr persönlichen, intimen Geschichten und Emotionen, ist das, was mich am allermeisten interessiert. In unsere Familiengeschichte verbinden wir unsere tiefsten Emotionen meistens mit gesellschaftspolitischen Ereignissen, die außerhalb unserer direkten Einflussmöglichkeiten als Individuen lagen. Um das Spannungsverhältnis zwischen äußeren und inneren Verhältnissen zu visualisieren brauche ich eine dialektische Herangehensweise.

Auch wenn das Typische (im Brechtschen Sinne) und der gesellschaftliche Einfluss in meiner Familie besonders ausgeprägt ist, bedarf es einer sehr genauen Bearbeitung des Gleichgewichts zwischen äußeren und inneren Zuständen. Dabei liegt eine große Gefahr wieder in simple Narrative der Geschichtserzählung zu verfallen, wie z.B.: “die Generation meine Mutter wurde vom Heldentum der Partisan*innen erdrückt und ist deshalb auf die eine oder andere Weise in den Krieg gezogen”. Oder der Nationalismus wurde von der kommunistischen Partei für 45 Jahre “künstlich” klein gehalten, und dieser brach wieder aus als die Macht der Partei schwindete. Vor diesen glättenden Kausalketten, die zu leichten Schlussfolgerungen führen, muss ich mich bei der Konzeption des Filmes in Acht nehmen. Und vielmehr auf die Gegensätze hinarbeiten, wie z.B., dass die Generation meiner Großeltern eine Revolution machten, aber im Alltag der Erziehung ihrer Kinder konservative Werte verteidigten. Oder, dass es die kommunistische Partei war, die immer mehr radikale marktwirtschaftliche Reformen eingeführt hatte und im Endeffekt an den Gegensätzen dieser Reformen zersprang. Diese Widersprüche aus verschiedenen Zeiten gilt es aufeinanderprallen zu lassen.

Soweit es geht möchte ich auf die visuellen Symbole des Faschismus verzichten, denn ihr inflationärer Gebrauch um das “Böse” darzustellen, führt zu einer gewissen leeren Abstraktion, in der sich der Faschismus immer mehr vom gesellschaftlichen Kontext löst.

Vielmehr möchte ich Geschichten von Verhältnissen erzählen, die ihn möglich machten. Ähnliches geschieht mit den Symbolen des antifaschistischen Kampfes. Die Partisan*innen wurden zu übermenschlichen Held*innen stilisiert. Auch wenn es für mich außer Frage steht, dass sie Held*innen waren, ist es viel wichtiger sie als „normale“ junge Menschen darzustellen und Geschichten von ihnen zu erzählen, die uns einen Einblick in ihre sozialen Kontexte verschaffen können. Das heißt nicht, dass es hierüber eine tiefere Auseinandersetzung im Film geben wird, sondern nur, dass ich eher mit den Geschichten arbeiten werde, die uns kleine Einblicke in diese Prozesse verschaffen, in denen sie als “normale” Menschen und nicht einfach nur als Held*innen dargestellt werden.

Ob die sozialen Erscheinungen unserer Geschichte genügend Aufschlüsse über die gesellschaftliche Verstrickung aufzeigen können, wird sich erst im fertigen Film zeigen, bzw. im Urteil des Publikums.

In jedem Fall konnte ich mir mit dieser Arbeit einen wichtigen konzeptuellen Rahmen schaffen, der mir hilft zu verstehen, was für Elemente ich brauche, wie ich sie einsetze und anordne um diese Geschichte zu erzählen. Wichtiger noch: er hilft mir zu verstehen was ich nicht möchte um meine Familiengeschichte zu erzählen, Fallen zu identifizieren, denn von diesen gibt es viele, wenn eine Person eine persönliche Geschichte auf politische Weise erzählen möchte.

Am Ende soll ein Film entstehen der keine eindeutigen Nachrichten vermitteln will, sondern der Mithilfe von narrativen und visuellen Fragmenten der Vergangenheit Gegensätze produziert, die zum Dialog anstiften. Das ist meine Auffassung von “produktiver Ungenauigkeit”. Denn, um es mit Esfir Shubs Worten zu sagen “die Komplexität der sozialen Prozesse” (Leslie 2015:10, eig. Übersetzung) übersteigt mein eigenes Verständnis.

5. Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W (1972): Deutsche Essay, Prosa aus zwei Jahrhunderten, Band 1: Essays avante la lettre, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Baldwin, James (Stand: o. J): James Baldwin on the Artist's Struggle for Integrity and How It Illuminates the Universal Experience of What It Means to Be Human. URL:

<https://www.google.com/url?q=https://www.brainpickings.org/2016/04/13/james-baldwin-the-artists-struggle-for-integrity/&sa=D&source=docs&ust=1639389666425000&usg=AOvVaw1kCUo5tIkRb3bA1bevDvB3> (Abruf: 21.12.21).

Benjamin, Walter (1988): Einbahnstrasse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, Walter (2002): Walter Benjamin Medienästhetische Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, Walter (2012): Der Autor als Produzent, Aufsätze zur Literatur. Stuttgart: Reclam Verlag.

Benjamin, Walter (Stand: 2017): Über den Begriff der Geschichte. URL: <http://www.mxks.de/files/phil/Benjamin.GeschichtsThesen.html> (Abruf: 21.12.21).

Brecht, Bertolt (1967a): Gesammelte Werke 12, Prosa 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Brecht, Bertolt (1967b): Gesammelte Werke 15, Schriften zum Theater 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Brecht, Bertolt (1967c): Gesammelte Werke 16, Schriften zum Theater 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Brecht, Bertolt (1967d): Gesammelte Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Brecht, Bertolt (1992): Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Schriften 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Brecht, Bertold (Stand: o. J): Weisse, C.H. Über den Rechtsgrund des Eigentums. URL: <https://www.gleichsatz.de/b-u-t/spdk/brecht2.html> (Abfrage: 21.12.21).

Burch, Noel (1990): *Life to Those Shadows*, Berkeley: University of California Press.

Eisenstein, Sergei (1976), " Notes for a film of "Capital"", trans, Maciej Sliwowski, Jay Leyda, Annette Michelson, 2,3-26.

Epstein, Jean (2012): *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, ed. Sarah Keller, Jason N. Paul, Amsterdam University Press.

Gersch, Wolfgang; Hecht, Werner (1969): *Der Fall „Kuhle Wampe“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Godard, Jean-Luc (Stand: 2010): “Mit offenen Augen sieht man nicht dasselbe”. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/mit-offenen-augen-sieht-man-nicht-dasselbe-100.html> (Abfrage: 21.12.21).

Kind, Sonja; Weide, Sebastian (Stand: 2017): *Microtargeting: psychometrische Analyse mittels Big Data*. URL: <https://publikationen.bibliothek.kit.edu/1000133902> (Abfrage: 21.12.21).

Korsch, Karl (1993): *Marxismus und Philosophie, Schriften zur Theorie der Arbeiterbewegung 1920-1923*. Amsterdam: Stichting beheer IISG.

Koutsourakis, Angelos (2020): *Rethinking Brechtian Film Theory and Cinema*, Edinburg: Edinburgh University Press.

Krese, Maruša (2006): *Alle meine Weihnachten*. Klagenfurt/Celovec, Drava Verlag

Krese, Maruša (2006): *Alle meine Kriege*. Graz, Leykam Verlag

Krese, Maruša (2012): *Da me je strah?* Novo mesto, Založba GOGA

Krese, Maruša (o.J.): *Keine Veröffentlichung*. Text von der Mutter des Autors.

Leslie, Esther (Stand: 2015): Art, documentary and the essay film, *Radical Philosophy*, 192, URL: <https://www.radicalphilosophy.com/article/art-documentary-and-the-essay-film> (Abfrage: 21.12.21).

Lukacs, Georg, (1972): *Deutsche Essay, Prosa aus zwei Jahrhunderten, Band 1: Essays avante la lettre*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Marx, Karl (Stand: 2018): Vom Kopf auf die Füße. Der frühe Marx und die „Selbstzerrissenheit der weltlichen Grundlage“. URL: <https://www.heise.de/tp/features/Vom-Kopf-auf-die-Fuesse-Der-fruehe-Marx-und-die-Selbstzerrissenheit-der-weltlichen-Grundlage-4000606.html> (Abfrage: 21.12.21).

Marx, Karl (Stand: o. J): *ML Werke, Feuerbach These 1*. URL: http://www.mlwerke.de/me/me03/me03_017.htm (Abfrage: 21.12.21).

Platon (Stand: o. J): Wikipedia, Phädrus (Dialog) - Phaedrus (dialogue), Diskussion über Rhetorik und Schrift (257c–279c) URL: [https://de.abcdef.wiki/wiki/Phaedrus_%28dialogue%29#Discussion_of_rhetoric_and_writing_\(257c%E2%80%93279c\)](https://de.abcdef.wiki/wiki/Phaedrus_%28dialogue%29#Discussion_of_rhetoric_and_writing_(257c%E2%80%93279c)) (Abfrage: 21.12.21).

Platon (Stand: o. J): Die Schriftkritik Platons, Platon, Phaidros 274e-275b URL: [https://de.qaz.wiki/wiki/Phaedrus_%28dialogue%29#Discussion_of_rhetoric_and_writing_\(257c%E2%80%93279c\)](https://de.qaz.wiki/wiki/Phaedrus_%28dialogue%29#Discussion_of_rhetoric_and_writing_(257c%E2%80%93279c))
https://lehrerfortbildung-bw.de/u_sprachlit/griechisch/gym/bp2004/fb1/07_aktuell/3_schrift/schriftkritik/ (Abfrage: 21.12.21).

Tolstoi, Leo N. (2002): *Krieg und Frieden*, Düsseldorf, Albatross Verlag.

Watts, Philip (2016): *Roland Barthes Cinema*, Oxford: Oxford University Press.

Erwähnte Filme:

Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines (1926) Regie: Berthold Viertel

Kuhle Wampe (1931) Regie: Dudow

Nicht versöhnt (1965) Regie: Danièle Huillet & Jean-Marie Straub

Oktober (1928) Regie: Eisenstein

Red Hollywood, (1994), Regie: Thom Andersson, Noel Burch

Salò, or the 120 Days of Sodom (1975) Regie: Pasolini

Erwähnte Theaterstücke:

“Furcht und Elend des dritten Reiches” (1938) Bertolt Brecht

“Mann ist Mann” (1926) Bertolt Brecht

“Mutter Courage und ihre Kinder” (1938) Bertolt Brecht

Eidesstaatliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe.

Berlin, den 22.12.2021