

## Amateur der Weltgeschichte



Simon Rothöhler

*Amateur der Weltgeschichte*

Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart

diaphanes

*Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft*

1. Auflage

ISBN 978-3-03734-166-7

© diaphanes, Zürich 2011

[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)

Alle Rechte vorbehalten

Satz und Layout: 2edit, Zürich

Druck: Pustet, Regensburg

# Inhalt

Einleitung	7
<b>I. Vergangenes vergegenwärtigen</b>	<b>29</b>
S-21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE (Rithy Panh)	
HAMBURGER LEKTIONEN (Romuald Karmakar)	
THE HALFMOON FILES (Philip Scheffner)	
SERRAS DA DESORDEM (Andrea Tonacci)	
ONE WAY BOOGIE WOOGIE / 27 YEARS LATER (James Benning)	
I.1 Suspendierte Historizität	35
I.2 Past of the Past	52
I.3 Zeitreisen, geformte Zeiten	67
I.4 Offene Zukunft	80
<b>II. Details sammeln</b>	<b>87</b>
MATERIAL (Thomas Heise)	
TIEXI DISTRICT – WEST OF THE TRACK / CRUDE OIL / COAL MONEY (Wang Bing)	
PROFIT MOTIVES AND THE WHISPERING WIND (John Gianvito)	
II.1 »Material« zwischen Mikro- und Makrogeschichte	97
II.2 Geschichte von unten	120
II.3 Nebensachen, die Geschichte machen	133
<b>III. Erlebtes bezeugen</b>	<b>141</b>
SOBIBOR, 14 OCTOBRE 1943, 16 HEURES (Claude Lanzmann)	
HE FENGMING (Wang Bing)	
DR. MA'S COUNTRY CLINIC (Cong Feng)	
Z32 (Avi Mograbi)	
24 CITY (Jia Zhang-ke)	
III.1 Zeitzeugenschaft: Erzählte Zeit, Erzählzeit	149
III.2 Mündliche Überlieferung, »hidden transcript«	165
III.3 Faziale Zeugenschaft	175
III.4 »Echte« und »falsche« Zeugen	183

<b>Schluss</b>	191
Literatur- und Filmverzeichnis	199
Danksagung	208
Abbildungen	209

# Einleitung

## Amateur-Geschichte

Wer in Bezug auf eine bestimmte Forschungstätigkeit als Amateur gilt, übt diese nicht unmittelbar beruflich aus, sondern in Distanz zu den etablierten Praktiken und sozialen Räumen einer professionellen Produktion, die sich auf den gleichen Erkenntnisbereich spezialisiert hat. Begriffsgeschichtlich mag der Amateur nicht nur *amator*, sondern auch *virtuoso*<sup>1</sup> sein; moderne Gesellschaften rekrutieren ihre Experten jedoch bevorzugt über Institutionen, die den vielseitig begabten Liebhaber ausschließen oder als Fachmann resozialisieren. In einer alternativen Wissenschaftsgeschichte ließe sich der Amateur als innovationsfreudige Maverick-Figur konturieren, die gerade deshalb besondere Ideen entwickeln kann, weil ihre Erkenntnisbewegungen nicht durch die Fachgrenzen einer Disziplin eingeeengt sind.<sup>2</sup> Auch wenn Erzählungen, die den Amateur emphatisch in der Heldenrolle besetzen, unter Umständen Gefahr laufen, sich in einem romantischen Anti-Professionalismus zu erschöpfen, bleibt doch festzuhalten, dass die Fachwelt tendenziell jeden zum Laien stempelt, der sich in seiner Wissensproduktion nicht an jene (oft relativ unsichtbaren) Spielregeln hält, welche Michel de Certeau mit Blick auf die Geschichtswissenschaft als »Gesetze des Milieus«<sup>3</sup> analysiert hat. Von der Recherchebewegung bis zur Produktion eines Textes ist die »historiographische Operation« demnach durch ein »institutionelles Verhalten« strukturiert, in das der Historiker im Zuge seiner universitären Sozialisation eingeübt wird. Die Stabilisierung einer Disziplin ist für Certeau eine Frage der Reproduktion eines sozialen Ortes; seine Kritik setzt nicht erst bei Methodenfragen an, sondern gilt zunächst einer gesellschaftlichen Praxis der Fabrikation und Distribution des Wissens. Auch jenseits einer vor dem eigentlichen historiographischen Diskurs ansetzenden »Soziologie der Geschichts-

---

1 Vgl. Richard Sennett: *The Craftsman*, New Haven, London 2008, S. 115–117.

2 Ein gelungenes Beispiel für diese Argumentationslinie ist: Marie-Theres Federhofer: »*Moi simple amateur*«. *Johann Heinrich Merk und der naturwissenschaftliche Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Hannover 2001.

3 Michel de Certeau: *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/M. 1991, S. 81.

schreibung«<sup>4</sup> ist die Amateur-Frage im Kern die Frage nach den Grenzen einer Disziplin zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt, also nach dem Außen der Institution – und beinhaltet insofern auch eine mögliche Perspektive der Kritik an ihr. Gerade Amateure, die ihre Liebhaberei zum heimlichen Beruf (zur eigentlichen Berufung) machen, generieren häufig eine Expertise, die sie auf Augenhöhe mit den formal besser (aus-)gebildeten Akteuren bringt. Im Off der Institution erzeugtes Wissen ist das Produkt einer unprofessionellen Neugier und darüber hinaus ein epistemischer Modus, der offizielle Vorgehensweisen implizit konterkariert, in Frage stellt, in bestimmten Fällen sogar: revisionsbedürftig erscheinen lässt. Die Methodenkritik der Amateur-Praxis wird dabei selten wissenschaftstheoretisch explizit, sondern manifestiert sich eher indirekt, beispielsweise über die Erschließung neuer Gegenstandsbereiche, über die Einbeziehung von Objekten, Perspektiven, Vokabularen, die der institutionalisierte Diskurs bislang ignorieren zu können glaubte. Insofern ist die in der Praxis wurzelnde Amateur-Kritik nicht abstrakt-begrifflich, sondern konkret und gegenstandsbezogen, etwas, das sich bei der Durchführung en passant ergibt und dennoch profund sein kann. Der Amateur ist in der Regel Autodidakt und geht einer Sache im Selbststudium, auf eigene Faust, mitunter sogar auf idiosynkratische Weise nach – manchmal auch einfach deshalb, weil er wenig Zeit an den unproduktiven Teil formaler Edukation und an die Initiierung in das legitime Regelwerk eines Fachs verliert. Dass Amateure gelegentlich an längst Erforschtem forschen, ohne neue Erkenntnisse zu gewinnen, ist dann allerdings der Nachteil einer Praxis, die auf vielversprechende unbetretene Pfade führen kann, weil sie keinen starken Begriff vom fachgerechten Betreten hat.

\*\*\*

Dieses Buch beschäftigt sich mit Film als Amateur-Medium der Geschichtsschreibung und versucht, auf verschiedenen Ebenen Schnittstellen zu präparieren, an denen sich Fragen der Filmtheorie und solche der Metahistoriographie berühren, produktiv aufeinander beziehen lassen. In letzter Konsequenz geht es mir um die Ausmessung eines spezifischen medialen Vermögens, also darum, inwie-

---

4 Ebd., S. 89.



fern bestimmte filmische Eigenschaften gerade in historiographischen Verwendungsweisen des Mediums, auf die es dennoch nicht in irgendeiner Weise ›ontologisch‹ festgelegt ist, besonders deutlich hervortreten. Mit der Amateur-Frage hat diese allgemeine Problemstellung insofern zu tun, als im Folgenden historiographische Praktiken im Mittelpunkt stehen, die allein schon auf Grund ihrer medialen Verfasstheit außerhalb des »Ortes« (Certeau) der Geschichtswissenschaft situiert sind. Die untersuchten ›Texte‹ sind Filme, sie stammen nicht von Berufshistorikern, obwohl sie in den meisten Fällen Produkte einer genuin historiographischen Recherche sind. Sie übersetzen nicht bereits konsolidiertes, d.h. relativ verfestigtes Wissen von einem Medium (Geschichte, Wissenschaft, Schrift) in ein anderes (Film, Kunst, Ton/Bild) – etwa, um ›Geschichte‹ als ästhetische (Re-)Konstruktion erfahr- und genießbar zu machen –, sondern stellen selbst historisches Wissen her und bereit, das außerhalb filmästhetischer Vermittlung (so) nicht zu haben wäre.

Aus Sicht der offiziellen Institution sind diese Filmemacher schon allein deshalb Amateure, weil sie keine wissenschaftlichen Karrieren durchlaufen haben und in einem Medium Geschichte schreiben, das nicht das Medium der professionellen historiographischen Praxis ist. Gleichwohl ist es nicht die Ambition dieses Buches, in irgendeiner Form den Nachweis einer im engeren Sinn wissenschaftlichen Satisfaktionsfähigkeit des Films zu führen oder gar Verwendungsweisen herauszuarbeiten, die ihn zum Hilfsmedium einer aus fachgeschichtlicher Sicht schriftbasierten Disziplin qualifizieren (aber eigentlich: degradieren) würden. Es geht mir nicht um Fragen der Medienkonkurrenz und Medienhierarchie, sondern darum, wie sich bestimmte epistemologische Parameter der Historiographie mit Hilfe von Filmen (re-)perspektivieren lassen, die außerhalb des wissenschaftlichen Regelwerks einer »Wahrheitsintention«<sup>5</sup> (Ricœur) folgen und dabei mitunter gezielt auf vermeintlich ›anti-dokumentarische‹ ästhetische Strategien (des Nachspielens, des Fingierens etc.) rekurren. Das, was diese Filme als ästhetische Objekte auszeichnet, zu avancierten Realisierungen ihres Mediums macht, führt sie einerseits weg von einem Anspruch auf ›Wissenschaftlichkeit‹, wie er von der Institution vertreten wird. Andererseits ist es gerade das Ausloten von Möglich-

---

5 Paul Ricœur: *Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit*, Münster, Hamburg, London 2002, S. 43.

keiten, in einem audiovisuellen Medium und im Rahmen einer nicht-wissenschaftlichen, ästhetischen Praxis Geschichte zu schreiben, das hier spezifische Formen der Generierung (und Vermittlung) von historischem Wissen eröffnet. Die Distanz zu den Routinen der akademischen Historiographie nutzen diese filmisch-historiographischen Operationen zu Geschichtsschreibungen, die sich implizit gegen die hegemonialen Standards der Disziplin richten. Der Abstand ergibt sich aus dem Amateur-Status (des Mediums, des Film-Historikers); er manifestiert sich auf dem Feld der Ästhetik. Möglich ist die vorgeschlagene Perspektive jedoch gerade deshalb, weil die ausgewählten Filme im engeren Sinn historiographische Ambitionen verfolgen, also nicht einfach historische Geschichten (nach)erzählen, sie *verfilmen* und massenkulturell zirkulieren lassen, sondern Geschichte schreiben (umschreiben, erstmals schreiben).

In *Geschichte – Vor den letzten Dingen* formuliert Siegfried Kracauer die zentrale heuristische Intuition seines Spätwerks so: »Abgesehen davon, daß die Analogie zur Photographie angetan ist, gewohnte Aspekte auf historischem Gebiet zu verfremden, liegt die Chance darin, daß unser Verstehen bestimmter Dinge, mit denen der Historiker ringt, durch Rückgriff auf entsprechende Fragen im photographischen Métier viel gewinnen wird.«<sup>6</sup> In gewisser Weise soll das damit formulierte wissenschaftstheoretische Erkenntnisinteresse im Folgenden einerseits aufgegriffen werden – als Frage nach den internen Verschiebungen und Umwertungen ›klassischer‹ historiographischer Praktiken im ›Reframing‹ durch (spontane wie sorgfältig konzeptualisierte) Operationen im Amateur-Medium Film. Andererseits gilt es, Kracauers initialen Gedanken aber auch umzukehren und filmanalytisch einzuholen, um ein ästhetisch ausdifferenziertes, im weitesten Sinn ›dokumentarisch‹ gepoltes Spektrum an herausragenden Geschichtsfilmen der letzten Dekade mit Begriffen und Konzepten der Metahistoriographie zu untersuchen. In diesem Sinn sollen sich also filmtheoretische Problemkomplexe im Medium geschichtstheoretischer Reflexion spiegeln und vice versa. Systematisch und etwas kleinteiliger gesprochen geht es darum, den ästhetisch wie epistemologisch komplexen Vergangenheitsbezug des Films im Hinblick auf drei Dimensionen eines medienspezifischen Vermögens

---

6 Siegfried Kracauer: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Werke Band 4, hg. von Ingrid Belke, Frankfurt/M. 2009, S. 71.

aufzuschlüsseln: Vergangenes *vergegenwärtigen* (Kapitel I), Details *sammeln* (Kapitel II), Erlebtes *bezeugen* (Kapitel III).

### Once again: Geschichte

Immer wieder, vielleicht sogar in regelmäßigen Zyklen, ist davon die Rede, dass ›Geschichte‹ zum bevorzugten Sujet zeitgenössischer künstlerischer Produktivität avanciert sei.<sup>7</sup> Diese allgemeine Feststellung mag für die letzte Dekade zutreffen oder eher aufmerksamkeitsökonomischen Routinen der zeitdiagnostischen Rückkoppelung ästhetischer Phänomene geschuldet sein – im Feld der Filmtheorie findet sich zu dieser Konjunktur von ›Geschichte‹ jedenfalls eine auffällige Entsprechung. Gemeint ist die Wiederentdeckung und Reevaluation bestimmter Paradigmen der klassischen Filmtheorie als Reaktion auf das digitale Instabilwerden des filmischen (Bild-)Objekts. Hintergrund der diskursiven Renaissance ist eine generelle Rückkehr zu Fragen der Medien-/Bild-/Dispositivspezifik, die zu klären bemüht ist, was ›Kino‹, was ›Film‹ war, ist und sein wird. Weil der digitale Medienwandel in vielen theoretischen Modellen pauschal als Überwindung der fotografischen Basis des Films gedeutet wird, erleben die (foto-)›realistischen‹ Paradigmen der klassischen Filmtheorie ihr Comeback jedoch vor allem im Kontext von Ansätzen, die versuchen, das Kino und seine herkömmliche Bildpraxis zu historisieren. Beliebt ist hier neben dem Schlagwort der »Post-Fotografie«<sup>8</sup> jenes vom »Tod des Kinos« – eine Trope, die längst jenseits der auratischen Geschichtsphilosophie der HISTOIRE(S) DU CINÉMA<sup>9</sup> zur Leerformel geworden ist.

Auch dort, wo nicht gleich vom Ableben die Rede ist respektive materialnostalgisch auf die nachlassende Bedeutung des Zelluloid-Films geblickt wird, gilt die technische Evolution digitaler Aufzeich-

---

7 Zur allgemein beliebten diskursiven Figur »Rückkehr der Geschichte« vgl. Knut Ebeling, Stephan Günzel: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien, Künsten*, Berlin 2009, S. 7–28.

8 Einschlägig: William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photography Era*, Cambridge/Massachusetts 1992; sowie Nicolas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*, London 1999.

9 Vgl. dazu: Michael Witt: »The death(s) of cinema according to Godard«, in: *Screen* 40(3), Herbst 1999, S. 331–346.