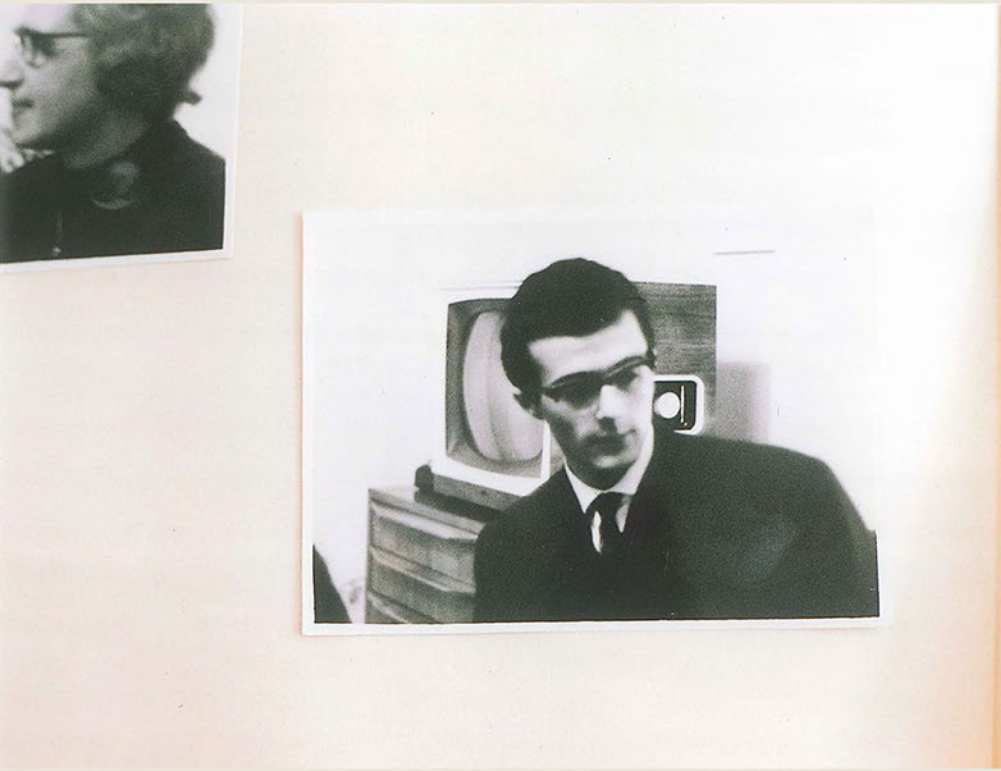
ZWISCHEN INDIVIDUELLEM UND KOLLEKTIVEM GEDÄCHTNIS

Bianca Herlo

Erinnern und Erzählen im biografischen Dokumentarfilm



[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Bianca Herlo
Zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis

Edition Kulturwissenschaft | Band 175

Bianca Herlo (Dr. phil.), geb. 1975, ist Gestalterin, Medienwissenschaftlerin und Designforscherin an der Universität der Künste Berlin. In Forschung und Lehre adressiert sie die Rolle von gestalterischen Praktiken für soziale und politische Teilhabe – im Sinne einer gerechten, offenen und inklusiven Gesellschaft.

Bianca Herlo

Zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis

Erinnern und Erzählen im biografischen Dokumentarfilm

[transcript]

Ursprünglich Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie der Fakultät Gestaltung der Universität der Künste Berlin.
Betreuer: Prof. Dr. Wolfgang Ruppert, Universität der Künste Berlin
und Prof. Dr. Britta Hartmann, Universität Bonn

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

© 2018 transcript Verlag, Bielefeld
Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Helga Kurzchalia, Berlin 2016. © Helga Kurzchalia
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-4344-2
PDF-ISBN 978-3-8394-4344-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: *info@transcript-verlag.de*

Inhalt

1 Einleitung | 7

2 Erinnerung und Gedächtnis – Erinnerungskulturelle Positionen für die biografische Arbeit im Dokumentarfilm | 29

2.1 Wie sozial ist das Erinnern? Das kollektive Gedächtnis nach Maurice Halbwachs | 33

2.2 Paul Ricœur – Die gegenseitige Bedingtheit von Erinnern und Vergessen | 50

2.3 Gedächtniskonzepte von Jan und Aleida Assmann | 55

2.4 Das Familiengedächtnis bei Harald Welzer | 63

2.5 Fazit | 65

3 Theorie und Praxis für die Erfassung des biografischen Dokumentarfilms | 67

3.1 Filmtheoretische Ansätze für das biografische Erzählen | 68

3.2 Lebensgeschichtliche Erzählungen im Fernsehdokumentarismus | 91

3.3 Dokumentarfilm und Oral History: Öffnung für persönliche Erfahrungen | 102

3.4 Biografische Darstellungen als kulturelles Muster | 110

3.5 Das Authentizitätspostulat | 114

4 Analysepatterns und Strukturmerkmale | 143

4.1 Raum-zeitliche Zuordnungskriterien bei Wort-Bild-Beziehungen | 144

4.2 Qualitäten der Zuordnung bei Wort-Bild-Beziehungen | 148

4.3 Kategorisierung der Adressierungsweisen | 150

4.4 Strukturmerkmale und Grundmuster | 153
4.5 Subjektivierende und historisierende Modi der Affekt- und Sinnproduktion | 157

5 Entwicklung des biografischen Dokumentarfilms von seinen Anfängen bis heute – Analyse repräsentativer Beispiele | 159
5.1 Anmerkungen zum Untersuchungskorpus | 160
5.2 Phasen und Hauptmerkmale | 162
5.3 Zusammenfassend | 228

6 Geschichte in der Erinnerung – Erinnerung als Geschichte | 231
6.1 Vergangenheitsbezüge: Die Perspektive der Betrachtung | 233
6.2 Fallbeispiel …VERZEIHUNG, ICH LEBE | 234
6.3 Zusammenfassend | 254

7 Implikationen und Effekte: Fazit und Ausblick | 255

Literatur | 261
Filmografie | 285
Abbildungsverzeichnis | 289

1 Einleitung

Das Interesse an Lebensgeschichten im Dokumentarfilm ist Teil eines allgemeinen Interesses an biografischer Erzählung: Lebensgeschichten sind integraler Bestandteil der Kulturgeschichte, sie treten als basales kulturelles Muster hervor, mit dem wir uns selbst und andere wahrnehmen und verstehen.[1] Es genügt ein Blick in die gegenwärtige Film- und Medienlandschaft, um nachzuvollziehen, dass biografische Darstellungen in jeglichen Vermittlungsformaten boomen: Sie gehören zum wichtigen Bestandteil gesellschaftlicher Diskurse. Im zeithistorischen biografischen Dokumentarfilm stellt sich die lebensgeschichtliche Erzählung als eine (Spuren-)Suche dar, die zwischen den Koordinaten *individuelle Erinnerung*, *Geschichte* und *Gedächtnis* – und ihrer ästhetischen Verhandlung aufgespannt ist. Fragen nach dem dokumentarfilmischen Umgang mit Erinnerung erweisen sich in den gegenwärtigen filmwissenschaftlichen Diskussionen als hochaktuell – mitunter aus der Erkenntnis heraus, dass Film- und Fernsehbilder maßgeblich die individuelle Wahrnehmung von Geschichte beeinflussen und damit wesentlich unsere Vorstellung von der Vergangenheit prägen.[2] In der intensiven Erinnerungsarbeit, die vom deutschsprachigen biografischen Dokumentarfilm geleistet wird, kommt den Umbrüchen des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle zu, allen voran der Thematisierung des Nationalsozialismus.

---

1 Lehmann, Albrecht (2007): Reden über Erfahrung. Kulturwisssenschaftliche Bewusstseinsanalyse des Erzählens, Berlin: Reimer, S. 32.

2 Vgl. Faulstich, Werner/Steininger, Christian (Hg.) (2002): Zeit in den Medien. Medien in der Zeit, München: Wilhelm Fink.

Inwiefern kann dabei die Frage, welche Wirkungskraft dokumentarfilmische Verhandlungen von (Lebens-)Geschichte entfalten können, von Interesse sein? Der 2015 erschienene Dokumentarfilm THE LOOK OF SILENCE des amerikanischen Filmemachers Joshua Oppenheimer bietet sich als ein gutes Beispiel an, um die Relevanz dieser Frage zu veranschaulichen. Es ist Oppenheimers zweiter Dokumentarfilm, der die Massaker in Indonesien 1965-1966 thematisiert. Nachdem der zum Academy Award nominierte Film THE ACT OF KILLING (2012) Täter porträtiert, die ihre Mord- und Foltermethoden offen darlegen und Geschehnisse in einem Prozess des Reenactments rekonstruieren, konfrontieren im neuen Film Angehörige der Opfer die Täter mit dem Ausmaß ihrer Verbrechen.

Mit dem ersten der beiden Filme hat der Filmemacher eine Welle von Initiativen angestoßen, die erstmalig öffentlich problematisierten, dass die Täter der damaligen Verbrechen die aktuellen Machthaber in Indonesien sind. Zum Prozess während der Dreharbeiten erzählt Oppenheimer:

„Ich hatte an der Oberfläche gekratzt, und darunter lag dieses monströse Grauen. […] Niemand hätte je etwas Vergleichbares gefilmt und wir sollten unbedingt weitermachen. Denn wenn die Indonesier das sähen, dann wären sie endlich gezwungen zu erkennen, was sie eigentlich schon lange wissen: Dass dieser Staat von Mördern gebaut wurde, auf Massengräbern. Ich fühlte mich wie in Deutschland 40 Jahre nach dem Holocaust – und die Nazis sind immer noch an der Macht.“[3]

Drei Jahre später erfuhr THE LOOK OF SILENCE (2015) in Indonesien mehrere tausend öffentliche Vorstellungen, was bei Oppenheimers erstem Film noch undenkbar war, und löste eine bis dahin tabuisierte Thematisierung des in Indonesien nie aufgearbeiteten Genozids aus. Beide Filme haben nach Medieneinschätzungen einen unaufhaltsamen Prozess der Aufklärung angestoßen. Thomas Assheuer schreibt etwa in „Die Zeit“:

„Oppenheimers Filme sind also keine harmlosen Dokumentarfilme. Sie sind – kaum hoch genug einzuschätzende – aufklärerische Dokumente, die wider das Vergessen arbeiten. Denn ohne es direkt zu zeigen, verzeichnet Oppenheimer jede Vergewal-

3 Oppenheimer, Joshua (2015): Nun trauen sich die Menschen, über die Ereignisse zu reden, Oppenheimer im Gespräch mit Florian Fricke in Deutschlandfunk vom 25.10.

tigung, jede Infizierung, jeden abgehackten Fuß, jedes ertränkte Kind und ruft in die Welt hinaus: Es hat diese Menschen gegeben. Es ist Zeit, sich an sie zu erinnern."[4]

Demnach wird für die in Indonesien beginnende öffentliche und gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema und für die Aufarbeitung der Vergangenheit beiden Filmen eine immense Rolle zugeschrieben – eine Wirkungsmacht, die in dieser Unmittelbarkeit kaum einzelnen Werken zugesprochen wird. Oppenheimers Dokumentarfilme haben anhand der Erzählungen ihrer Protagonisten einen „47-jährigen Bann des Schweigens" durchbrochen, wie „Tempo", das führende politische Magazin des Landes, die Verdrängung und das Verschweigen der letzten Jahrzehnte bezeichnet.[5]

An diesem Beispiel kristallisieren sich exemplarisch einige der Ausgangsfragen für die vorliegende Untersuchung:

- Welche Rolle spielt der zeithistorisch interessierte biografische Dokumentarfilm in der privaten wie öffentlichen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit?
- Wie wird die Vergangenheit dokumentarfilmisch verhandelt? Welche Wechselwirkungen zwischen kollektivem und individuellem Gedächtnis und biografischem Dokumentarfilm lassen sich nachzeichnen? Und nicht zuletzt:
- Welche Auswirkung kann der biografische Dokumentarfilm, der einem historiografischen Interesse verpflichtet ist, auf eine aktive Gestaltung gegenwärtiger und zukünftiger Vorstellungs- und Handlungsräume haben?

Die hier untersuchte Subkategorie des biografischen Dokumentarfilms, die sich historischen Themen anhand lebensgeschichtlicher Perspektiven widmet, steht, wie das oben aufgeführte Beispiel andeutet, in einem spezifischen Spannungsfeld zwischen der Mikro- und Makrogeschichte, zwischen historischen Fakten, subjektiver Erinnerung und deren Kontextualisierung im Raum der Produktion wie der Rezeption. Der zeithistorische biografische Dokumentarfilm zeichnet sich durch einen starken Vergangenheitsbezug aus. Er greift Themen, Ausdrucksformen und Argumentationsmuster auf, die

4 Assheuer, Thomas (2015): Eine Brille für die Mörder, in: DIE ZEIT vom 1.10.

5 „Tempo" zit. nach Oppenheimer 2015.

das gesellschaftliche Kräfteverhältnis der repräsentierten, thematisierten Zeit beleuchten wie auch der Zeit, in der die Filme entstanden sind. Es geht also nicht allein um die erinnerungskulturelle Dimension dokumentarfilmischer Bilder und ihrer Prägungskraft als Träger öffentlicher Erinnerung. Vielmehr interessiert hier eine doppelte Bewegung, die bewahrende wie aufklärerische Dimensionen gleichermaßen mitträgt und im Zuge derer die dokumentarfilmischen Zugänge zu erlebter Vergangenheit ebenso ein Bild der politischen und sozio-kulturellen Rahmen zur Zeit der Produktion und der Rezeption zeichnen.

Was vermag der biografische Dokumentarfilm, als Medium und Katalysator, zur Interaktion beizutragen zwischen einer

- konsensual konstruierten, familien- oder gruppensoziologisch ausverhandelten Wahrheit und einer
- kulturell etablierten, offiziellen, politisch sanktionierten historischen Wahrheit?

Unser Verhältnis zur Vergangenheit, besonders zur eigenen Geschichte, ist ein Prozess des Lavierens zwischen belegbaren, historischen Tatsachen und in persönlichen, familiären und gesellschaftlichen Diskursen ausgehandelten Übereinkünften darüber. Welche Rolle dem zeitgeschichtlich interessierten, biografischen Dokumentarfilm dabei zukommt, werde ich in der folgenden Arbeit beispielhaft ausführen.

Ebenen der Analyse

Die spezifische erinnerungskulturelle Dimension der Filme lässt sich weder aus ihren Inhalten und formalen Organisationsprinzipien, noch aus den Produktions- und Rezeptionssituationen erschließen. Sie erwächst vielmehr – so die grundlegende These dieser Arbeit – aus den verschiedenen Bedeutungszuweisungen im Zusammenspiel textueller, paratextueller, kontextueller Faktoren im Rahmen der Produktion wie Rezeption.

Die vorliegende Publikation verfolgt damit eine zweifache Zielsetzung: Zum einen soll sie einen Beitrag zur Präzisierung und Einordnung des biografischen Dokumentarfilms aus der Perspektive der Dokumentarfilmtheorie leisten. Hierfür untersucht sie die spezifischen Ausdrucks- und Darstellungs-

möglichkeiten des Mediums Dokumentarfilm für die Repräsentation von Erinnerung und Geschichte. Zum anderen soll sie einen interdisziplinären Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung leisten, indem sie die Wechselwirkungen zwischen medialer Vermittlung, Interpretation und Wahrnehmung von Geschichte und die implizierte Politisierung durch den biografischen Dokumentarfilm analysiert. Da sich der hier untersuchte biografische Dokumentarfilm in Bereichen bewegt, die sowohl für die kulturwissenschaftliche als auch die (film-)historische und sozialwissenschaftliche Literatur von Interesse sind, bietet sich seine Untersuchung im Rahmen unterschiedlicher Disziplinen an.

Den biografischen Dokumentarfilm betrachte ich als strukturierte Form der Reflexion und Selbstreflexion einer biografischen Vergangenheit. Dabei wird die individuelle Biografie in einem gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang gesehen. Sie ist Bestandteil einer konstruierten Version der Vergangenheit, die sich zwischen der Legitimierung der eigenen Biografie oder Geschichtsversion und der Legitimierung der Gegenwart einer Person oder einer Gruppe bewegt. Des Weiteren bewegt sie sich zwischen sozial konstituierten Gedächtnissen und der tatsachenorientierten und der historischen Wahrheit verpflichteten Geschichtsdarstellung. Die subjektive Wahrheit eines jeden Beteiligten wird dabei stets neu verhandelt, wobei der Wunsch nach Konsens (konsensueller Geschichtsschreibung etwa), so meine Vorannahme, einen wichtigen Antrieb bildet. Denkt man den Dokumentarfilm in dieser komplexen Funktionsweise, lassen sich Fragen nach der Relevanz dokumentarfilmisch vermittelter Zugriffe auf Geschichte und auf biografische Darstellungen aus unterschiedlichen disziplinären Perspektivierungen angehen.

Die Leitfragen dieser Arbeit richten sich demnach auf die

- Spezifik dokumentarfilmischer Verhandlungen von Vergangenheit,
- die Konstruktion von paradigmatischen, das kollektive Gedächtnis prägenden Bildern und die
- aktive Gestaltung gegenwärtiger und zukünftiger Vorstellungs- und Handlungsräume.

Die Analyseebenen, die sich daraus ergeben, betreffen erstens die filmtextuellen Zusammenhänge, mit denen sich zeithistorische biografische Doku-

mentarfilme als solche zu erkennen geben, also die formal-ästhetischen Organisationsprinzipien und Strukturmerkmale der Filme; zweitens die in ihnen verhandelten Perspektiven auf Vergangenheit in den jeweiligen diskursiven und gesellschaftlichen Kontexten.

Die persönliche Perspektive

> „Alles Denken ist Nachdenken. Es gibt keinen Denkvorgang ohne persönliche Erfahrung."
> *(Hannah Arendt im Gespräch mit Günter Gaus, Fernsehinterview „Zur Person", 1964)*

Die Mechanismen der erinnerungskulturellen Arbeit zu ergründen war der Impulsgeber für meine Auseinandersetzung mit Erinnerung im und durch den biografischen Dokumentarfilm – angeleitet durch ein intrinsisch motiviertes Interesse an lebensgeschichtlichen Darstellungen. Das Interesse, dokumentarfilmisch vermittelte Erinnerungsprozesse und ihre gesellschaftlichen Implikationen zu begreifen, geht jedoch weit darüber hinaus: Es verkörpert einen integralen Bestandteil gesellschaftlicher Tendenzen, Themenakzente und charakteristischer Auseinandersetzungen. In dem weiten Feld, in dem sich die Ausgangsfragen bewegen, sind die ausschnitthaften Perspektiven, die hier eingenommen werden, sowie die Auswahlmechanismen in Bezug auf relevante Impulse zwar subjektiv gesteuert, gleichermaßen jedoch in aktuellen Diskursen und Forschungskontexten verankert. Nur ein bewusster Umgang mit dieser Wechselwirkung vermag, die Analyse komplexer Zusammenhänge als Annäherung offenzulegen, ohne dabei den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

Die Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen dem zeitgeschichtlich orientierten biografischen Dokumentarfilm und seiner gesellschaftlichen Einbettung betrachte ich somit als eine über das persönliche Interesse weit hinausreichende: Die Relevanz der vorliegenden Untersuchung liegt in dem Nachzeichnen der vielfältigen dokumentarfilmischen Zugänge zu erlebter Vergangenheit, das ein Bild der jeweiligen politischen und soziokulturellen Dimensionen ergibt. Dieses Vorhaben verpflichtet zu einem reflektierten und bewussten Umgang mit der ausschnitthaften, von persönlichen Perspektivierungen und von Forschungsinteressen geleiteten Vorgehensweise. Dazu gehört die permanente Reflexion der Auswahlmecha-

nismen von theoretischen Zugängen, herauszuarbeitenden Aspekten und Hinwendungen zu spezifischen Diskursen. Sie als eingebettet in selbstreferenzielle, kontingente Systeme zu adressieren, ist ein wichtiger, erkenntnisgewinnender Bestandteil dieser Arbeit.

Im Sinne einer kulturgeschichtlichen Perspektive, wie sie Roger Chartier postuliert, forscht der vorliegende Text ausschnitthaft, jedoch systematisch nach Prozessen, durch die ein Sinn in Bezug auf die Forschungsfrage gebildet wird. Er widmet sich den Aneignungspraktiken als unterschiedlichen Interpretationsformen, ohne globale Befunde liefern zu wollen.[6] Die Strukturen der Filme sind keine objektiven Gegebenheiten. Als Kategorien der Reflexion sind sie Produkte von gesellschaftlichen, politischen, diskursiven Praktiken, in deren Verbund die produzierenden, rezipierenden wie reflektierenden Subjekte eingebettet sind.

Vorgehen und Forschungsstand

Für die Erfassung des biografischen Dokumentarfilms in seinen kulturhistorischen Dimensionen ist nicht nur die innerfilmische Struktur entscheidend und deswegen Gegenstand der Analyse. Ebenso gilt es, die historischen und gesellschaftlichen Diskurse, auf die dieser Ansatz dokumentarfilmischen Arbeitens reagiert und die er befördert, näher zu bestimmen. Welche Rolle fällt dokumentarischen Bildern im historischen Diskurs zu, wie wandelt sich das Konzept der Zeitzeugenschaft, welche historischen Tatsachen werden im Zusammenspiel mit anderen medialen Verhandlungen neu beleuchtet, welche Tabus gebrochen, welche Erwartungshaltungen bedient?

Die Wechselwirkungen zwischen einer diskursfördernden, Öffentlichkeit bildenden Funktion des biografischen Dokumentarfilms, seiner gesellschaftspolitischen Aktualität also, und seiner mediumspezifischen Ausprägung erfolgt hier mittels einer soziologischen Einbindung der kommunikativen Beziehung,[7] in deren Rahmen der biografische Dokumentarfilm inten-

6 Vgl. Chartier, Roger (1992): Kulturgeschichte zwischen Repräsentationen und Praktiken, in: Die unvollendete Vergangenheit, hrsg. von dems., Frankfurt a.M.: Fischer, S. 21 f.

7 Nach Heinze, Carsten (2012): Die Errettung der äußeren Wirklichkeit? Die Wirklichkeit der Realität in dokumentar(film)ischen Bildformaten, in: Lucht, Petra/ Schmidt, Lisa-Marian/Tuma, René (Hg.): Visuelles Wissen und Bilder des

diert, produziert und rezipiert wird. Die Untersuchung stützt sich demnach auf Modelle, die den Dokumentarfilm als *offenes Konzept* verstehen, bei dem die Art des Kommunikationspaktes bzw. der kommunikativen Relation entscheidend ist.[8] Der Untersuchung liegen somit pragmatische Ansätze und Theoriekonzepte zugrunde, welche die Einordnung eines Films als Dokumentarfilm als Kommunikationsprozess zwischen der Aussageinstanz, dem Produktionskontext und den Rezipienten/innen im Raum der Rezeption behandeln. Meine Fragestellung orientiert sich vorrangig an der semio-pragmatischen Theorie von Roger Odin.[9] Sie beschreibt ein Modell filmischer Kommunikation, das diese als Prozess textueller Produktion begreift, der sich im Raum der Herstellung wie im Raum der Lektüre vollzieht.

Da den Filmen des Untersuchungskorpus eine Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte[10] gemeinsam ist, rücken die sozialen und gesellschaftspolitischen Implikationen der Filme stärker in den Vordergrund, die ihren Um-

---

Sozialen. Aktuelle Entwicklungen in der Soziologie des Visuellen, Wiesbaden: Springer VS, S. 303-322.

8 Vgl. Wulff, Hans J. (2001): Konstellation, Kontrakt, Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie, in: montage/av 10/2, Marburg: Schüren, S. 131-154; Casetti, Francesco (2001): Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag, in: montage/av 10/2, Marburg: Schüren, S. 155–173; Plantinga, Carl R. (1987): Defining Documentary: Fiction, Non-Fiction and Projected Worlds, in: Persistence of Vision 5, Spring; Tröhler, Margit (2004): Filmische Authentizität, in: montage/av 13/2, Marburg: Schüren, S. 149-169.

9 Vgl. Odin, Roger (1989): A Semio-Pragmatic Approach of Documentary Film, in: De Greef, W./Hesling, W. (Hg.): Image Reality Spectator: Essays on Documentary Film, Leuven: Acco, S. 90-100; Odin, Roger (1998): Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre (1984), in: Hohenberger, E. (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8; Odin, Roger (2000): De la fiction, Bruxelles: De Boeck; Odin, Roger (2002): Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz, in: montage/av 11/2, Pragmatik des Films, Marburg: Schüren, S. 42-57.

10 In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff Zeitgeschichte in Anlehnung an das Institut für Zeitgeschichte München verwendet, das mit dem Begriff die Periode seit der Weimarer Republik bis heute umfasst, vgl. Möller, Horst/Wengst, Udo (Hg.) (2003): Einführung in die Zeitgeschichte, München: C.H. Beck.

gang mit Geschichte und Erinnerung betreffen. Zentral für die vorliegende Arbeit ist die Frage, welches Wissen *wie* durch den biografischen Dokumentarfilm generiert wird. Die Bestimmung seiner Spezifika und ihrer gesellschaftlichen Verankerung erfordert eine interdisziplinäre Perspektivierung, die einerseits auf aktuelle Diskurse der Dokumentarfilmtheorie[11] ebenso wie auf die Entwicklung des biografischen Dokumentarfilms mit zeitgeschichtlichem Interesse zurückgreift. Gleichzeitig werden kulturhistorische, geschichtswissenschaftliche und soziologische Zugriffe berücksichtigt, die das Thema des kollektiven Gedächtnisses ebenso adressieren wie Fragen zu individueller Erinnerung und Geschichtsschreibung. Hierfür erweist sich eine Analyse als zielführend, die sich auf die Verschaltung des biografischen Interesses mit einem zeithistorischen Interesse sowie mit der Methode des Interviews, mit dem die Lebensgeschichten erhoben und gesichert werden, konzentriert. Die Erinnerungen und Erzählungen zu Krisenerfahrungen als primärer Gegenstand der Arbeit lassen sich im Spannungsfeld zwischen einer Gegenwartsbezogenheit erinnerungskultureller Diskurse und dem Stellenwert der historischen Realität genauer bestimmen. In der interdisziplinären Zusammenführung von Ansätzen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung mit biografieorientierten Ansätzen der Erzählforschung und der dokumentarischen Verhandlung von Krisenerfahrungen – mit ihrer spezifischen Ästhetik, der Form und Funktion des Interviews und der Verbindung von mündlicher Erzählung mit historischem (Film- und Foto-)Material – besteht die Chance, den zeithistorischen biografischen Dokumentarfilm zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis zu bestimmen.

In den letzten drei Jahrzehnten wird eine zunehmend intensive interdisziplinäre Auseinandersetzung mit der filmischen Darstellung speziell des Holocaust und mit persönlicher Geschichte als Geschichte von unten verzeichnet.[12] Das breite Panorama der kulturwissenschaftlichen Ansätze zur Gedächtnisforschung kann etwa am Band „Arbeit am Gedächtnis“ (2007)[13]

---

11 Eine ausführliche Darstellung relevanter Konzepte erfolgt im Kapitel 3.

12 Vgl. Elm, Michael (2008): Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust, Berlin: Metropol, S. 21; oder Keilbach, Judith (2008): Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen, Berlin-Hamburg-Münster: LIT Verlag, S. 193 f.; eine Übersicht zur Literatur findet sich im Kapitel 2.

13 Herausgegeben von Gabriele Rippel und Michael C. Frank.

nachvollzogen werden: Forscherinnen und Forscher aus Ägyptologie, Judaistik, Geschichte, Soziologie, Psychologie, Literatur- und Medienwissenschaften greifen Fragestellungen und Konzepte zu Gedächtnis und Identität, Medien und Gedächtnis, Geschichte und Trauma oder literarische und filmische Gedächtnisarbeit auf. So beschäftigten sich im Zuge der gesteigerten Aufmerksamkeit, die den individuellen und kollektiven Erinnerungen zukommt, eine ganze Reihe von Autoren/innen unterschiedlichster Disziplinen verstärkt mit erinnerungskulturellen Dimensionen medialer Darstellungen, die sich zeitgeschichtlichen Themen widmen.[14] Aus der Erkenntnis heraus, dass filmische Dokumente wie auch die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit geschichtlichen Darstellungen wissensgenerierendes Potential für historiografische Zugriffe bieten, wenden sich darüber hinaus verschiedene Autoren/innen verstärkt den Wechselwirkungen zwischen der medienwissenschaftlichen und der geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte zu.[15] Für die hier vorgenommene Konzeptualisierung des biografischen Dokumentarfilms sind vor allem die Modelle von Astrid Erll, Michael Elm, Christoph Vatter und Judith Keilbach relevant, die die prägende Wirkung von medial vermittelten Darstellungen von Geschichte untersuchen.[16]

---

14 Rippl, Gabriele/Frank, Michael C. (2007): Arbeit am Gedächtnis, Paderborn: Wilhelm Fink; Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (Hg.) (2001): Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon, Hamburg: Rowohlt; Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.) (2008): Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook, Berlin: de Gruyter; oder Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (2010): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: J.B. Metzler; eine ausführliche Darstellung siehe Kapitel 2

15 Vgl. Bruns, Claudia/Dardan, Asal/Dietrich, Anette (Hg.) (2012): Welchen der Steine du hebst. Filmische Erinnerung an den Holocaust, Berlin: Bertz+Fischer, Medien/Kultur 3, S. 17 f.

16 Erll, Astrid (2005a): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart: Metzler; Erll 2008; Elm 2008; Vatter, Christoph (2009): Gedächtnismedium Film, Würzburg: Königshausen & Neumann; Keilbach, Judith (2003): Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen, in: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith: Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin: Vorwerk 8, S. 155-174; Keilbach 2008.

Im Zusammenhang mit diesen Modellen wird auch die Annahme neu verhandelt, Dokumentarfilm wie Geschichtsschreibung seien „der Faktizität der Welt“[17] verpflichtet. Jenseits aller Debatten über den ontologischen Status des Dokumentarfilms[18] insistieren Filmwissenschaftler/innen wie Historiker/innen mittlerweile darauf, dass die Vergangenheit keine *gegebene* Bezugsgröße darstellt, sondern vielmehr in der Gegenwart durch verschiedene Praktiken (der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung etwa) diskursiv hervorgebracht wird und gewissermaßen als „externe[r] Standpunkt zur Selbstbeobachtung“[19] der Gesellschaft fungiert. Auf der Basis dieser Neuverhandlung markiert das wachsende Interesse an individueller, kultureller und gesellschaftlicher Erinnerung eine Hinwendung zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, wobei Aspekte des Phänomens „Gedächtnis“ verstärkt auch in der sozialkonstruktivistischen Biografieforschung oder in der Geschichtswissenschaft in den Blick genommen werden.[20] Für die theoretische Auseinandersetzung mit dem biografischen Dokumentarfilm scheint es daher unerlässlich, über die zentrale Bedeutung von dokumentarischen Bildern nachzudenken, nämlich über ihr Verhältnis zu Vergangenheit und Geschichte. Dadurch, dass zeithistorische biografische Dokumentarfilme ihr Interesse primär auf persönliche Erlebnisse und Erfahrungen Einzelner, auf die *Erfahrungsdimension von Geschichte* also richten, wirken sie sich, so die These, auf den individuellen Prozess des Sich-Erinnerns ebenso wie auf das kollektive Gedächtnis aus. Sie werden demnach als Beiträge zum Geschichtsbild und als kulturelles Phänomen behandelt, das unsere Wahrnehmung von Vergangenem prägt und verändert. Um dieses Phänomen zu verstehen ist zunächst eine Verortung der relevanten Positionen der kultur-

17 Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg.) (2003): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm und Geschichte, Berlin: Vorwerk 8, S. 8.

18 Renov, Michael (2002): Historische Diskurse des Unvorstellbaren, in: montage/av 11/1, Marburg: Schüren, S. 28.

19 Etzemüller, Thomas (2007): Ich sehe das, was Du nicht siehst. Wie entsteht historische Erkenntnis?, in: Eckel, Jan/Etzemüller, Thomas (Hg.): Neue Zugänge zur Geschichte der Geschichtswissenschaft, Göttingen: Wallstein Verlag, S. 68.

20 Vgl. hierzu Tondera, Benedikt (2008): Die gespaltene Erinnerung Traudl Junges. Eine Analyse der autobiografischen Erzählung Traudl Junges, in: BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen, Jg. 21, Heft 2, S. 157-183.

wissenschaftlichen Gedächtnisforschung notwendig. Die Hinwendung zu diesen Modellen bedeutet methodisch eine Schwerpunktverlagerung, weg von der textorientierten Filmanalyse hin zu gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten, in denen die Filme hergestellt und mit Bedeutung versehen wurden. Anhand zentraler kulturwissenschaftlicher Konzepte zu Erinnerung und Gedächtnis können die Besonderheiten des empirisch erhobenen Konvoluts von zeithistorischen biografischen Dokumentarfilmen erschlossen und die darin enthaltenen Ansätze erkennbar gemacht werden.

Die Prozesse des Erinnerns beruhen auf unterschiedlichen Möglichkeiten der Erzählung und der Geschichtsdarstellung, wobei der individuellen Erinnerung eine immer größere Aufmerksamkeit zuteil wird, wie Thomas Elsaesser zutreffend konstatiert:

„Während sich die ehemals objektive und auf Verbindlichkeit zielende Geschichte verflüchtigt hat und im Prozess der Mediatisierung der Öffentlichkeit zum veritablen Sinnbild des Inauthentischen, des Falschen und Falsifizierbaren geworden ist, hat die Erinnerung an Status gewonnen, als Aufbewahrungsort von eigener Erfahrung, als letzte Zuflucht dessen, was uns jenseits aller Entfremdung und Häuslichkeit zu uns selbst macht.“[21]

Beim biografischen Dokumentarfilm als Medium der Erinnerung muss danach gefragt werden, wie sich der dokumentarfilmspezifische Umgang mit Erinnerung gestaltet und welche Geschichte(n) biografische Dokumentarfilme produzieren, welcher Rhetorik sie sich bedienen und welche Auswirkungen auf unsere Vorstellungen von Geschichte dies zur Folge hat.

Um diese Fragen im Sinne einer Theoretisierung des biografischen Dokumentarfilms zu adressieren, bedarf es einer historischen Perspektivierung dokumentarfilmischer Ansätze wie auch der Rolle des Fernsehens für die Entwicklung des biografischen Dokumentarfilms. Die vom Fernsehen hervorgebrachten spezifischen Formen der Geschichtsdarstellung, ihre Verfahren und Merkmale, die ästhetischen Potenziale und ihre Implikationen für das kollektive und kulturelle Gedächtnis bilden zentrale Aspekte für die nähere Bestimmung des biografischen Dokumentarfilms. Dem Fernsehen kommt dabei eine besondere Rolle zu, denn es nimmt als Produktions- und

21 Elsaesser, Thomas (2002): „Un train peut cghacher un autre“. Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit, in: montage/av 11/1, S. 14.

Distributionsort dokumentarischer Filme über viele Jahrzehnte eine wichtige Stellung ein und wird seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als gesellschaftliches Leitmedium der Wirklichkeitsaneignung verhandelt.[22] Als wichtiger Auftraggeber und „zentrales Medium der populären Geschichtsschreibung"[23] hat das Fernsehen den Dokumentarfilm nach dem Zweiten Weltkrieg in seinen Charakteristika wesentlich mitgeprägt. Nicht zuletzt hat sich im bundesdeutschen Fernsehen der Interviewfilm als eigenständige dokumentarische Methode entwickelt,[24] so dass für das Nachzeichnen der Entwicklung des zeitgeschichtlichen biografischen Dokumentarfilms der Fernsehdokumentarismus eine zentrale Rolle spielt. Im Fokus dieser Arbeit stehen Verfahren des filmbiografischen Erzählens, die sich im Fernsehen ausgeprägt haben, sowie die Verhandlungsebene zwischen Produktion und Rezeption im Zusammenspiel mit paratextuellen Faktoren, welche die Lektüreanweisungen mitbestimmen und letztlich für die Auswirkungen im gesellschaftlichen Aushandlungsprozess relevant sind.

Die filmwissenschaftliche wie kulturwissenschaftliche Literatur, die sich den erinnerungskulturellen Dimensionen von filmischen Werken widmet, stellt größtenteils die Beziehung zwischen fiktionalem Film und Geschichte in den Vordergrund.[25] Auch wenn der Film in die bisherige Gedächtnisdiskussion mit einbezogen wurde, so blieb doch immer die Frage nach dem dokumentarfilmischen Umgang mit Erinnerung trotz zahlreicher Vorarbeiten,

---

22 Zimmermann, Peter/Hoffmann, Kay (Hg.) (2006): Dokumentarfilm im Umbruch: Kino – Fernsehen – Neue Medien, Konstanz: UVK.

23 Keilbach 2008, S. 9.

24 Vgl. Hißnauer, Christian (2011): Fernsehdokumentarismus: Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen, Konstanz: UVK.

25 Klippel, Heike (1997): Gedächtnis und Kino. Frankfurt am Main: Stroemfeld; Wenzel, Eike (2000): Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren, Stuttgart/Weimar: Metzler; Scherer, Christina (2001): Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, München: Wilhelm Fink; Wende, Waltraud (Hg.) (2007): Der Holocaust im Film. Mediale Inszensierung und kulturelles Gedächtnis, Heidelberg: Synchron; Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie (Hg.) (2008): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin: de Gruyter; Elm 2008; Vatter 2009; Ebbrecht, Tobias (2011): Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust, Bielelefeld: transcript.

die geleistet worden sind,[26] unzureichend behandelt. Diese Frage stellt nicht zuletzt eine besondere Herausforderung dar, weil Gattungsbestimmung, Definitionen und Abgrenzungen des Spiel- wie des Dokumentarfilms durch die jeweils aktuelle Filmpraxis ständig neu verhandelt werden.[27] Um diese Interdependenzen nachvollziehbar zu machen werden in dieser Arbeit die Geschichte und die Theorie der Gattung gemeinsam betrachtet.

Trotz ihrer zentralen Bedeutung für die populäre Geschichtsschreibung und für die Mediatisierung von Geschichte werden zeithistorische biografische Dokumentarfilme in der Medientheorie nur am Rande behandelt,[28] obwohl gerade der Dokumentarfilm einen maßgeblichen Beitrag zur historiographischen Auseinandersetzung mit Geschichte, speziell mit dem Nationalsozialismus, geleistet hat. Filme wie NACHT UND NEBEL (Alain Resnais, 1955) oder SHOAH (Claude Lanzmann, 1985) gelten als paradigmatische Lösungen der ästhetischen Probleme, die sich aus der Darstellung von Geschichte ergeben, und an sie knüpfen die zeitgeschichtlichen Dokumentarfilme der letzten Jahrzehnte hinsichtlich formaler Verfahren und Darstel-

26 Hierzu zählen vor allem Aufsätze zum dokumentarfilmischen Umgang mit dem Holocaust, wie etwa Wendt, Ulrich (1993): Prozesse der Erinnerung. Filmische Verfahren der Erinnerungsarbeit in den Filmen Shoah, Der Prozess und Hotel Terminus, in: Cinema 39: Non-Fiction; Frieß, Jörg (2003): Filme aus Filmen, Filme über Filme. Zur Rhetorik historischen Bildmaterials in Filmen über die Shoah, in: Kramer, Sven: Die Shoah im Bild, München: edition text + kritik, S. 199-223; Hohenberger/Keilbach 2003; Wenzel, Mirjam (2012): Vom Zeugnis zum Tribunal, in: Bruns/Dardan/Dietrich (Hg.) Welchen der Steine du hebst. Filmische Erinnerungen an den Holocaust, Berlin: Bertz + Fischer, Medien/Kultur 3, S. 332-343.

27 Richtungsweisende theoretische Ansätze liefern Filmtheoretiker/innen wie Bill Nichols, Roger Odin, Eva Hohenberger, Brian Winston, Carl Platinga, Francois Jost, Dai Vaughan und viele andere. Eine ausführliche Darstellung einzelner dokumentarfilmtheoretischer Zugänge findet sich im Kapitel 3. Mit Begrifflichkeiten und Abgrenzungen im Fernsehdokumentarismus hat sich umfassend Hißnauer auseinandergesetzt, Hißnauer 2011.

28 Über die Bearbeitung von Geschichte im Fernsehen am Beispiel von Dokumentationen über den Nationalsozialismus hat Judith Keilbach eine richtungsweisende Untersuchung veröffentlicht, Keilbach 2008.

lungsstrategien an.[29] Kaum eine Studie widmet sich ausschließlich dem biografischen Dokumentarfilm, es überwiegen einzelne Fallstudien und Werkanalysen oder Publikationen, die bestimmte ästhetische, inhaltliche und pragmatische Aspekte theoretisch abhandeln.[30] Fragen nach den spezifischen Darstellungsmodi des biografischen Dokumentarfilms, seiner Sonderstellung innerhalb des Dokumentarfilms und seiner Entwicklung blieben weitestgehend unbeachtet. Lediglich seine Anfänge als eigenständige dokumentarische Methode, begründet Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre als Interviewdokumentarismus oder Interviewfilm, erlangten Beachtung.[31]

So betrachtet, bestehen in Bezug auf die biografische Dokumentarfilmarbeit zwei wesentliche Forschungslücken: Die filmhistorische Betrachtung, die sich den konkreten Entwicklungsstufen und Grundzügen biografischer Dokumentarfilme als Korpus, ihrer Kontinuität und Brüche im deutschsprachigen Raum widmet, und eine filmtheoretische, welche die Frage betrifft, wie erinnerungskulturelle Dimensionen zu konzeptualisieren wären. Mit dieser Arbeit widme ich mich beiden Untersuchungsebenen.

Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes

Um diese Analyseebenen zu adressieren grenze ich den Gegenstand formal, thematisch und geografisch ein: Ich betrachte vorrangig eine Auswahl an deutschsprachigen biografischen Dokumentarfilmen, die mit der Methode des Interviews arbeiten und Gespräche als historische Zeugenaussagen verhandeln; Dokumentarfilme, die im deutschsprachigen Raum (mit-)produziert wurden, wobei internationale Beispiele komparatistisch hinzugezogen werden; und Dokumentarfilme, die sich überwiegend der nationalsozialis-

29 Vgl. Keilbach 2008.

30 Lindeperg, Sylvie (2010): Nacht und Nebel. Ein Film in der Geschichte, Berlin: Vorwerk 8; Ebbrecht, Tobias/Hoffmann, Hilde/Schweinitz, Jörg (Hg.) (2009): DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms, Marburg: Schüren.

31 Zimmermann, Peter (1994): Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart, in: Ludes/Schuhmacher/Zimmermann (Hg.): Informations- und Dokumentarsendungen. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Band 3, München: Wilhelm Fink; Zimmermann/Hoffmann 2006; Hißnauer 2011.

tischen Vergangenheit und dem Holocaust sowie der DDR-Vergangenheit widmen – als zentrale Themenfelder im historisch interessierten deutschsprachigen Dokumentarfilm.

Konkret geht es um den zeitgeschichtlichen biografischen Dokumentarfilm seit seinen Anfängen zu Beginn der 1970er Jahre.[32] Ausgewählt wurden Filme, die als Ausgangspunkt persönliche Lebensläufe, einzelne Biografien und individuelle Erinnerungen haben, um sich historischen Themen zu nähern. Im Vordergrund stehen Werke, deren Protagonisten keine ausschlaggebende Rolle im künstlerischen, kulturellen oder politischen Leben gespielt haben oder spielen. Somit sind beispielsweise Künstlerbiografien von der Untersuchung ausgeschlossen. Denn bei den untersuchten Filmen gilt das filmische Interesse nicht der Biografie „großer Männer", sondern dem Verhältnis von individueller Erfahrung und Identität zu gesellschaftlichen Entwicklungen. Gemein ist den Filmen, dass sie anhand der Kraft, die die individuellen Stimmen annehmen, einen Annäherungsprozess an die historischen Situationen, über die erzählt wird, vollziehen. Dieses Vorgehen verdeutlicht, dass das historische und kulturelle Umfeld des Erzählens genau so entscheidend ist wie die erzählerische Logik des Films. Repräsentative Beispiele hierfür sind biografische und autobiografische Filme wie WOLFSKINDER von Eberhard Fechner (1991), PASSING DRAMA von Angela Melitopoulos (1999), IMA (2001) von Caterina Klusemann, DANACH HÄTTE ES

32 Die Zäsur leitet sich von dem Umdenkungsprozess Anfang der 70er Jahre ab, der – parallel zur Entwicklung der Oral History als neue Forschungstechnik in der Geschichtswissenschaft – das Interview und die (auto-)biografische Erzählung als Methode entdeckt und ein neues Interesse an den Einzelnen und sein Schicksal entwickelt. Eine neue Generation von Filmemachern beginnt allmählich, der Wiedergabe subjektiv erlebter und verarbeiteter Ereignisse und Prozesse nachzugehen, vgl. Roth, Wilhelm (1982): Der Dokumentarfilm seit 1960, München/Luzern: C. J. Bucher. Den vielleicht wichtigsten Anstoß zu dieser Entwicklung gibt Marcel Ophüls mit LE CHAGRIN ET LA PITIÉ (1969) und THE MEMORY OF JUSTICE (1975), Filme, in denen man die Personen nicht mehr als Stichwortgeber einbezieht. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch Filme wie DIE LEBENSGESCHICHTE DES BERGARBEITERS ALPHONS S. von Gabriele Voss und Christoph Hübner (1977) oder Eberhard Fechners LEBENSDATEN (1976). Diese vereinzelten Projekte schufen die Basis für eine breite Rezeption seit den 1980er Jahren.

SCHÖN SEIN MÜSSEN (2001) von Karin Jurschick, 2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHM WEISS (2005) von Malte Ludin, WINTERKINDER – DIE SCHWEIGENDE GENERATION (2005) von Jens Schanze oder JEDER SCHWEIGT VON ETWAS ANDEREM (2006) von Marc Bauder und Franke Dörte.[33] Thematisch behandeln alle untersuchten Filme Erfahrungen von Krieg, Vernichtung, Verfolgung, Vertreibung, Flucht und Entwurzelung. Es geht um die großen Brüche, wie sie speziell das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat – und wie sie in unterschiedlicher Gewichtung die Lebensgeschichten (auch der Folgegenerationen) und somit die erzählte Erinnerung mitbestimmen.

Da ich die Entstehung und Entwicklung des zeitgeschichtlichen biografischen Dokumentarfilms in enger Wechselwirkung zu seinem Entstehungsort, also zu Entwicklungen im bundesdeutschen Fernsehen betrachte, grenze ich mein Untersuchungskorpus auf die bundesrepublikanische Produktion ein. Ähnliche Tendenzen finden sich zwar auch in den DEFA-Produktionen, vor allem in den Folgefilmen der Langzeitbeobachtungen.[34] Die Langzeitbeobachtungen und Zyklen sind jedoch als Beobachtungen des DDR-Alltags konzipiert und bilden ein zeitgeschichtliches Interesse erst im Laufe ihrer Entwicklung aus, wodurch sie nicht den Auswahlkriterien entsprechen und von der Untersuchung ausgeschlossen werden. Dementsprechend werden auch Alltagsbeobachtungen der DEFA-Regisseure nicht berücksichtigt.

Je nach Erkenntnisinteresse bewegen sich die untersuchten Filme zwischen zwei distinktiven Modi der Sinn- und Affektproduktion: dem historisierenden und dem subjektivierenden Modus. Vor dem Hintergrund der Darstellung von Geschichte entwickeln beide (produktionsseitig intendierten) Modi unterschiedliche Erfahrungstypen oder Erwartungsstrukturen: Während im historisierenden Modus die Schwerpunktlegung auf Ereignisse und Fakten der Makrogeschichte (History with a Capital H[35]) gelegt und Erkenntnisse durch Erschließung historischen Quellenmaterials gewonnen werden,

33 Die ausführliche Liste der Filme, die in die Untersuchung eingeflossen sind, findet sich im Anhang.

34 DIE KINDER VON GOLZOW (1961-2007) von Barbara und Winfried Junge oder DER WITTSTOCK-ZYKLUS (1975-1997) von Volker Koepp sind prominente Beispiele dafür.

35 Vgl. Rosenstone, Robert (2003): Die Zukunft der Vergangenheit, in: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm und Geschichte, Berlin: Vorwerk 8, S. 46.

widmen sich die Filme im subjektivierenden Modus der Mikrogeschichte, der Erzählung des Einzelnen und seines Schicksals, ohne explizites Interesse an der historischen Korrektheit im Sinne der traditionellen Geschichtsschreibung oder an der Nachprüfbarkeit durch Heranziehung von historischen Quellen zu entwickeln. Beide Modi nähern sich jedoch diskursiv einer historischen Erkenntnis an. Der Sinnzusammenhang des Films begünstigt demnach eine dem Verständnis von historischen Kontexten oder den persönlichen Erfahrungsräumen zugewandte Lektüre. Die beiden Modi dieser pragmatischen Unterscheidung schließen sich nicht gegenseitig aus, in der Regel überlagern sie sich, in der intendierten Produktion als auch in der Rezeption.

Meine Untersuchung macht das Spannungsfeld deutlich, das sich zwischen Filmen bewegt wie DER PROZESS von Eberhard Fechner (1984), HOTEL TERMINUS von Marcel Ophüls (1989) oder DIE RAPOPORTS – UNSERE DREI LEBEN von Sissi Hüetlin und Britta Wauer (2003), die für die Analyse der Konstruktion eines historisierenden Modus herangezogen werden, und Filmen wie IM TOTEN WINKEL – HITLERS SEKRETÄRIN von André Heller und Othmar Schmiderer (2001), IMA von Caterina Klusemann (2001) oder GERDAS SCHWEIGEN von Britta Wauer (2008), die überwiegend subjektivierende Modi der Produktion und der Lektüre in Gang setzen. Dazwischen gibt es eine ganze Reihe von Hybridformen, in denen sich der Zusammenhang zwischen Makro- und Mikrogeschichte als diskursives Zentrum der Bearbeitung von Bildern und Tönen präsentiert. Um zu ergründen, wie die Karrieren bestimmter Repräsentationsformen zu erfassen sind und welche Darstellungsverfahren den Umgang mit der Thematik bestimmen, d.h. auf welche Weise der biografische Dokumentarfilm persönliche Erlebnisse, Erfahrungen und Erinnerungen evoziert, ist es notwendig, die distinktiven Modi der Sinn- und Affektproduktion diachronisch wie synchronisch zu betrachten. Neben der Frage, wie sich die verschiedenen Aspekte individueller Erinnerung (in jeweils unterschiedlicher Gewichtung) gestalten und inwieweit Filme in ihrer Struktur den Erinnerungsprozess aufgreifen, spielen die formal-ästhetischen Kennzeichen wie die Inszenierung der Zeugen, Interviewstrategien oder Montageverfahren für die Erfassung der Beziehungen zum Gegenstand eine wesentliche Rolle.

Gliederung

Die zahlreichen disziplinären Überschneidungen in der Auseinandersetzung mit der spezifischen dokumentarfilmischen Verhandlung von Erinnerung und Gedächtnis werden in den Kapiteln 2 und 3 in den Blick genommen. In Kapitel 2 werde ich das Terrain der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung abstecken, einen Überblick über zentrale Annahmen und Modelle geben und die für die Untersuchung relevanten Bezugspunkte ausarbeiten. Die Ausgangsbasis bilden die Schriften von Maurice Halbwachs zur gegenwärtigen Gedächtnistheorie. Im deutschsprachigen Diskurs bildet das von zahlreichen Kulturwissenschaftler/innen ausdifferenzierte Modell von Aleida und Jan Assmann eine wichtige Grundlage. Die Interaktionsbeziehungen zwischen biografischem Dokumentarfilm und individuellem und kulturellem Gedächtnis, die ich nachzeichne, ergeben sich aus der intensiven Aneignung des Materials (der Filme aus dem Untersuchungskorpus) und der bestehenden theoretischen Zugänge in Bezug auf die mediale Verhandlung von Vergangenheit. Die kulturwissenschaftlichen Konzepte, denen ich mich in Kapitel 2 widme, führe ich mit dokumentarfilmtheoretischen Ansätzen zusammen, um die Aushandlungsprozesse im biografischen Dokumentarfilm spezifizieren zu können. Die Zusammenführung dieser sonst getrennten Wissensgebiete stellt ein geeignetes Instrumentarium bereit, um die Besonderheiten des empirisch erhobenen Untersuchungskorpus zu erschließen und einzuordnen. In Kapitel 3 widme ich mich zunächst der historischen Betrachtung der dokumentarfilmischen Zugänge, die für die Herausbildung des zeitgeschichtlichen biografischen Dokumentarfilms relevant sind. Kapitel 3 behandelt demnach die Entwicklung der mediumspezifischen Ausprägung des biografischen Dokumentarfilms anhand der Entwicklung dokumentarischer Modi und Darstellungskonventionen sowie deren filmwissenschaftlichen Einordnung. Anhand der Rolle dokumentarischer Bilder im historischen Diskurs, des Umgangs mit Archivmaterialien und des Konzeptes der Zeitzeugenschaft gilt es hier, auf die Grundlagen der semio-pragmatischen Theorie einzugehen, um die spezifischen Vorgehensweisen und Konstruktionen erkennbar zu machen.

Dokumentarfilmische Verfahren haben sich stets durch den Einfluss des Fernsehens verändert, und das Fernsehen spielt eine entscheidende Rolle für die Entstehung des biografischen Dokumentarfilms. Denn die hier untersuchte spezifische Spielart des biografischen Dokumentarfilms hat sich im

Fernsehen ausdifferenziert, dort haben sich Autorenstile entwickelt, die das Interview von einem Recherchetool zu einer eigenständigen dokumentarischen Methode und Darstellungsform bis hin zu einer eigenen Kunstform entfaltet haben.[36] Der zweite Teil in Kapitel 3 widmet sich daher den lebensgeschichtlichen Erzählungen im Fernsehdokumentarismus sowie den Wechselwirkungen zwischen Oral History und Dokumentarfilm. Denn das dokumentarfilmische Interesse an Lebensgeschichten und Lebenserinnerungen und die Entwicklung des Interviewdokumentarfilms, der im Fernsehen zu seiner Entfaltung kommt, überschneiden sich zeitlich mit dem Eingang der Oral History in die Geschichtswissenschaft. Die Betrachtung dieser Zusammenhänge trägt auch zur Klärung der Fragen nach dem Authentizitätsversprechen im biografischen Dokumentarfilm bei. Der verfahrensmäßige Einsatz von Archivmaterial und Interviews (Zeitzeugen) und die Verflechtung von Gegenwart und Vergangenheit erlebte seit den 1970er Jahren thematische Interessenverlagerungen, Veränderungen der Darstellungsmittel und Verfahrensweisen, unterschiedliche Produktionsbedingungen und öffentliche Wirksamkeit. Bei der Betrachtung dieser Entwicklung stellen sich grundsätzliche Fragen nach der Rolle der zeitgeschichtlichen biografischen Dokumentarfilme für die sich wandelnden historischen Interpretationszusammenhänge, in denen sie entstanden.

Anhand der Perspektivierung relevanter Theorien und der Annahmen, die sich aus der eingehenden Auseinandersetzung mit dem Material ergeben, erörtere ich in Kapitel 4 die Analysepatterns und Strukturmerkmale. Im Vordergrund stehen dabei die Qualitäten der Zuordnung bei den Wort-Bild-Beziehungen und die Arten der Adressierung, wobei die Patterns in der narrativen Struktur, die unterschiedlichen Grade der Interaktion und die zeitliche Struktur einer Systematisierung der untersuchten Filme verhelfen. Diese werden in Kapitel 5 anhand exemplarischer Beispiele diskutiert, ihre Analyse orientiert sich an den oben erwähnten Leitfragen: In diesem Kapitel finde ich heraus, wie sich der biografische Dokumentarfilm entwickelt hat, welche Phasen er durchlaufen und welche spezifischen Zugänge sich unter welchen Bedingungen etabliert haben, welche Funktionen sie im gesellschaftspolitischen Diskurs erfüllten oder erfüllen sollten und welche Modi der Rezeption und Produktion an diese Funktionen geknüpft waren.

36 Vgl. Hißnauer 2011, S. 298.

Nach der Besprechung einzelner Werke als exemplarisch für bestimmte vorherrschende oder innovative Zugriffe modifiziere ich im letzten Teil des 5. Kapitels das Vorgehen: Die Pluralisierung und Diversifizierung der Filme nach der Jahrtausendwende bringt eine Vielfalt hervor, die sich am besten in Filmgruppen betrachten lässt, wobei einzelne Aspekte und spezifische Fragestellungen im Umgang mit dem Material in Kapitel 6 in der Fallanalyse erarbeitet werden. Im Vordergrund stehen dabei vor allem Fragen nach den spezifischen Vergangenheitsbezügen, Bedeutungszuweisungen und Affizierungsstrategien am Beispiel …VERZEIHUNG ICH LEBE (2005). Welche Rolle spielen Fotografien als Erinnerungszugänge und gedächtniskonstituierende Materialitäten im biografischen Dokumentarfilm? Das Fallbeispiel adressiert auch eine der Hauptfragen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung: Wie können die Katastrophen des 20. Jahrhunderts Eingang in das kollektive Gedächtnis finden, wenn die Träger individueller Erfahrungen gestorben sind? Im letzten Kapitel erfolgt eine zusammenfassende Betrachtung des zeitgeschichtlichen biografischen Dokumentarfilms, seiner spezifischen Aspekte und Funktionen, die mit einem Ausblick abschließt.