



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Blitzhafte Erkenntnis – langnachrollender Film.

Ansätze zu einer Praxis dialektischer Bilder im Kino.

Verfasserin

Gudrun Lena Stölzl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, 2009	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M. A.

<u>I. EINLEITUNG</u>	- 3 -
<u>II. EIN BEGRIFF DER GESCHICHTE</u>	- 8 -
II.1 DIE GESCHICHTE BEGREIFEN	- 8 -
II.2 IM DIALEKTISCHEN BILD	- 16 -
II.3 WENN UNS DIE VERGANGENHEIT ANBLICKT	- 26 -
<u>III. VARIATIONEN: ALLEMAGNE 90 NEUF ZERO</u>	- 32 -
III.1 GESCHICHTSGEF(L)ECHTE	- 32 -
III.2 MOTIVE	- 41 -
III.3 VERHÄLTNISSE	- 48 -
<u>IV. DAS DRITTE BILD</u>	- 51 -
IV.1 ZITAT UND MONTAGE	- 51 -
IV.2 INSZENIERTE ERINNERUNG	- 59 -
IV.3 ERWACHEN IN DER TRAUMFABRIK	- 67 -
<u>V. CONCLUSIO</u>	- 71 -
<u>VI. ANHANG</u>	- 74 -
VI.1 LITERATUR	- 75 -
VI.2 REFERENZLITERATUR	- 79 -
VI.3 FILMOGRAFIE	- 82 -
VI.4 INTERNETQUELLEN	- 83 -
VI.5 ABBILDUNGSVERZEICHNIS	- 84 -
VI.6 ABSTRACT (IN ENGLISH)	- 85 -
VI.7 LEBENS LAUF	- 86 -

Mein Dank gilt allen, die zu dieser Arbeit beigetragen haben, vorrangig Elisabeth Büttner für ihre intensive Betreuung.

Siglen und Abkürzungen:

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. 7 Bd. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1991 werden zitiert als GS I-VII, Seitenangabe.

Einzelne Aufsätze daraus werden ohne den Verfasser angegeben, zum Beispiel:

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: GS I,2. S. 691-704

Über den Begriff der Geschichte. In: GS I,2, Seitenangabe

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. GS V,1 / V,2

Buchstaben-Zahlen-Kombination in eckigen Klammern, zum Beispiel [N 2 a,3], bezeichnen das betreffende Konvolut, das in diesem Fall komplett zitiert wird.

Originaltonzitate aus den Filmen werden im Text *kursiv* gekennzeichnet.

Soweit nicht anders vermerkt, werden Hervorhebungen von den Originalen übernommen.

I. Einleitung

Was kann man von der Geschichte wissen, wenn man nur ein Bild von ihr hat? Am Beginn steht ein Bild, das einer Reihe von Luftfotografien entnommen ist, die 1944 von den Alliierten bei Aufklärungsflügen über deutschem Gebiet gemacht werden. Ziel dieser Aufnahmen ist es, Informationen über die feindliche Industrie einzubringen. In der Nähe der Fabriken sind Konzentrationslager stationiert, aus denen die ArbeiterInnen rekrutiert werden. Was die Alliierten nicht wissen, wird von der Kamera aufgezeichnet: Zufällig entstehen Bilder des Vernichtungslagers Auschwitz, weil es den I.G. Farben-Werken Monowitz, dem eigentlichen Ziel der Aufzeichnung, benachbart ist. Bei der Auswertung der Bilder von britischen Militärs wird dieser Umstand nicht wahrgenommen. 30 Jahre später erweckt das Thema der Konzentrationslager durch die mediale Aufbereitung der Fernsehserie *Holocaust* vor allem in den USA breites öffentliches Interesse.¹ Zwei Mitarbeiter des CIA durchsuchen daraufhin die Archive und betrachten die Bilder neu: Nun – ausgehend von dem Wissen um die Existenz von Konzentrations- und Vernichtungslagern in Deutschland während des Zweiten Weltkrieges – können sie Details erkennen und auch benennen. Plötzlich offenbaren die aus 7000 Metern Höhe aufgezeichneten Bilder sogar Fußspuren von Häftlingen im Schnee. Nicht die Schärfe der Fotografien hat sich in den 33 Jahren geändert, sondern das Wissen, die Intention, mit dem und aus der an ihre Betrachtung herangegangen wird. 1944 sind die britischen Soldaten nicht in der Lage, die Lager in den Bildern zu entziffern. Die historischen Aufzeichnungen haben sozusagen eine Inkubationszeit: Erst 1977 können die unterschiedlichen Orte des Lagers in allen Einzelheiten benannt und durch Inschriften in das Bild gekennzeichnet werden. Die Erkenntnisse sind zutiefst von der Zeitdauer bestimmt, die zwischen der Aufzeichnung und der Einschreibung vergangen ist. Dieser Bruch ermöglicht erst ein neues Bild, das in die Gegenwart einbricht: Durch die Vergrößerung wird die körnige Spur der Geschichte lesbar und durch eine Inschrift gekennzeichnet. Dieses Bild hat also eine Geschichte, es ist ein Geschichtsbild, das heißt, es hat in erster Linie einen vergangenen Moment festgehalten. Gleichzeitig jedoch eröffnet es eine Vorstellung darüber, wie mit den Spuren des Vergangenen in der Gegenwart umzugehen ist, beziehungsweise welche Möglichkeiten es geben kann und könnte, diese Spuren zu finden, zu lesen und zu deuten. Es erlaubt, Schlüsse zu ziehen über die Repräsentation eines kulturell bedingten Umgangs mit

¹ Vgl. Farocki, Harun: Die Wirklichkeit hätte zu beginnen. In: ders.: Nachdruck. Texte. Vorwerk 8 / Lukas und Sternberg. Berlin / New York. S. 187-213

Vergangenheit und ihrer Erinnerung. Das Bild lässt das Gewesene und die Gegenwart zu einer neuen Konstellation verschmelzen. Das Fortschreiten der Zeit unterwirft es einem Wandel, der eine Geschichte produziert: für die britischen Soldaten ist es eine mehr oder weniger aufschlussreiche Information über die I.G. Farben, ihr Fokus liegt ganz allein darauf und blendet das Umland aus; für die beiden CIA-Agenten, die das Bild einer neuen Untersuchung unterziehen, ist es einerseits die Bestätigung des Wissens und andererseits der Beweis der Unfähigkeit der alliierten Streitkräfte, die Lager zu erkennen; der Filmemacher Harun Farocki wiederum zitiert dieses Bild und erzählt seine Geschichte, um über die Vermessung der Welt und die Beschaffenheit von Bildern und Sichtweisen filmisch nachzudenken.² Das Bild, das den Moment festhält und konserviert, erzählt eine Geschichte, die vor seiner Entstehung beginnt und über Zeiträume fort dauert, in denen es von unterschiedlichen Standpunkten her gesehen / gelesen wird. Die Art und Weise des Sehens, wie man sieht, ist immer auch Teil eines gegenwärtigen Wissens, einer Erinnerung und gewisser sozialer und historischer Strukturen. Der Fokus wird nicht nur zum Schnittpunkt von Gegenwart und Vergangenheit, sondern auch von subjektiver Wahrnehmung und kollektiver Vorstellung. „Die Untersuchung eines Bildes (...) bedarf hier der ständigen Überschneidung von Ereignissen, Worten und Texten.“³ Was kann man also von der Geschichte wissen, wenn man nur ein Bild von ihr hat? Alles und / oder nichts? Etwas dazwischen? Diese Frage soll hier als Ausgangspunkt dienen, um die Grundlinien des Arbeitsthemas zu verfolgen.

„Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“⁴ Walter Benjamin hat mit seinem Modell einer Theorie der Geschichte – und dem ihr zentralen Begriff des „dialektischen Bildes“ – versucht, die gängigen Vorstellungen des Historismus, der die Geschichte als chronologische Reihenfolge wichtiger Ereignisse und Staatsmänner betrachtet, umzuwerfen. Seine Aufzeichnungen „Über den Begriff der Geschichte“⁵ und die zugehörigen Passagen zur Kritik des Fortschritts⁶ sind nicht nur aufgrund ihrer fragmentarischen Gestaltung, die Spielraum für unterschiedliche Interpretationen einräumt, von anhaltender Aktualität für die laufende Forschung.⁷ Walter Benjamin hat in seinen Schriften und Sammlungen von Zitaten

² *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*. Regie: Harun Farocki. 75 Min., BRD 1988. Vgl. auch ders.: Unregelmäßig, nicht regellos. In: Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin (Hrsg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Sonderzahl. Wien. 1992. Und ders.: *Die Wirklichkeit hätte zu beginnen* s.o.

³ Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*. Fink. München. 2007. S. 139

⁴ GS V,1 S. 596

⁵ *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I,2. S. 691-704

⁶ Konvolut N [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts], GS V,1 S. 570-611

⁷ Vgl. Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Metzler. Stuttgart. 2006. Es sei vor allem auf die Beiträge von Wohlfahrt Irving zur Passagenarbeit (S. 251-274) und von Jeanne-Marie Gagnebin zum Geschichtsbegriff (S. 284-301) verwiesen.

und Anmerkungen nicht nur eine neue Art der Geschichtsanschauung entworfen, sondern sie zugleich auch *umgesetzt*.

„Zwar ist die Kritik am Fortschrittsbegriff nicht eigentlich neu, sie wurde zu weiten Teilen bereits im Zuge einer sich verschärfenden Kritik am historischen Bewußtsein formuliert, und doch hat vor Benjamin noch niemand die Konsequenzen daraus gezogen, Geschichte aus jenen Strukturen herauszulesen, in denen sich der Strom des Geschehens gleichsam wie ein Bild kristallisiert.“⁸

Im Zeitkristall jener Strukturen spiegeln und definieren sich die Begriffe um Erinnern und Vergessen, Traum und Erwachen, Dialektik und Montage, Jetzt und Einst. Den Spuren dieser wiewohl schwer begrenzbaren Termini folgend, konstruiert sich der erste Teil dieser Arbeit. Die Geschichte ist eine Vorstellung – in mehrfachem Sinne: Sie wird mithilfe der Erinnerung in die Gegenwart projiziert, ein Bild entsteht, flüchtiger als ein Lichtstrahl. Gleichzeitig wird sie als Kontinuum imaginiert, einer kontinuierlichen Chronologie folgend und in „Timelines“ fortschreitend. Diese Imagination ist eine Denkhilfe und täuscht die Sicherheit vor, der mannigfaltigen Sturmflut des Gewesenen gewachsen zu sein. Doch der Trümmerhaufen, den die Geschichte laufend auftürmt, kann nicht einfach in ein gezähmtes Rinnsal verwandelt werden. Die Vergangenheit ist keine kontinuierlich aufsteigende Kurve des Fortschritts, viel mehr ein Geflecht unterschiedlicher Ereignisse in verschiedenen Zeiten. Sie als Konstellation zu begreifen, ist Voraussetzung für die Erkenntnis, die aus ihr zu ziehen ist und mit der man wiederum die Gegenwart zu ändern vermag. Auf diesem Wege versucht Walter Benjamin das historistische Konzept aufzurütteln – er stellt ein Bild des stetig wachsenden Trümmerhaufens vor, weist auf vergessene Details, Ruinen und Reste hin, die das kulturelle Vergessen bewusst machen. Die Wahrnehmung von Geschichte ist zutiefst verwoben mit der Aktualität des gegenwärtigen Bewusstseins (individuell und kollektiv), sie ist ein von der Erinnerung konstruiertes Bild, das sich in die Vergangenheit richtet, aber über das Jetzt Aufschluss gibt. Die Art und Weise des Erinnerns ist demnach einer Struktur eingeordnet, ähnlich wie der Blick den Bedingungen von Standpunkt, Perspektive, Helligkeit und Sichtverhältnis unterworfen ist. Denn was ist die Erinnerung anderes als ein ins eigene Innere gesandter Blick, der wie durch einen Spiegel reflektiert zurückkehrt und uns ansieht? Das dialektische Bild ist die Vermittlungsinstanz der historischen Interpretation. Der spezifische Charakter dieser Konstellation des dialektischen Bildes, sein historischer Index und sein Vermögen zur Verdichtung werden analysiert und – in Anlehnung an Benjamin „gegen den Strich gebürstet“⁹, in einen neuen und aktuellen Kontext der Bildtheorie gesetzt, um die

⁸ Bischof, Rita: Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes. In: *global benjamin*. Band 1. S. 97

⁹ *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I,2. S. 691-704, S. 696f

Wechselwirkung von Geschichte und Bildern des kulturellen Lebens zu begreifen. Die Erfahrung des dialektischen Bildes wird von Benjamin beschrieben wie ein Erwachen aus dem Traum. Können Parallelen gezogen werden zwischen der Wahrnehmung der Geschichte und der Erinnerung eines Traums? Inwiefern vermag uns die Vergangenheit, die sich ständig entzieht und im Eigentlichen unmittelbar bleibt, durch das Mittel des dialektischen Bildes anzublicken?

Mit Walter Benjamin betrachtet, wird jedes Bild zu einer Dialektik aus Inhalt und Lücke, es vermag Brücken über Abgründe zeitlicher Distanz hinweg zu schlagen, genauso wie einverlebte Sehgewohnheiten aufzubrechen. Um diese Wirkung deutlich zu machen, ist es notwendig, die Bilder miteinander in Beziehung zu setzen. Wie kein anderes Medium hat das Kino diese Praxis umgesetzt und perfektioniert – über das Mittel der Montage. Diese sprachliche Methode übernimmt durch das Kino eine neue Rolle, sie wird zur bestimmenden Eigenheit, die dem Kino verhilft, sich von den anderen Künsten abzusetzen. Eine Betrachtung des Kinos und seiner Geschichte bietet sich daher an, die kulturelle Macht, die von Bildern ausgeht, zu verstehen und zu theoretisieren.

„Ich glaube, dass das Kino ein Bild der Welt ist. Wenn man es anzusehen versteht, dann kann man viele Dinge lernen. Es ist eine Projektion der Welt in einem bestimmten Augenblick.“¹⁰ Das Kino bringt die Erinnerung in Bewegung. Es projiziert die Vergangenheit in die Gegenwart und erzeugt eine Konstellation, in der eine eigene Historizität entsteht. Wirklichkeit und Projektion gehen eine Symbiose ein, sie bedingen sich gegenseitig. Jean-Luc Godard, „the man who, now, was cinema“¹¹, hat vor allem in seinen Filmen der vergangenen zwanzig Jahre diesem Umstand besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht. Er setzt die Geschichte, wie sie das Kino aufgezeichnet hat, in Szene und stellt Verknüpfungen her zwischen den fiktiven Filmgeschichten und realen Geschichtsereignissen, die im Bildarchiv konserviert sind. „The greatest history is the history of cinema. It’s a nineteenth-century concern resolved in the twentieth. It’s greater than the others because it projects, whereas others reduce themselves.“¹² Im Kino ist es eine zerstreuende, auffächernde Geschichte – im Gegensatz zur historischen Arbeit, die eine Vielzahl von Büchern und

¹⁰ Godard, Jean-Luc: Das Gesagte kommt vom Gesehenen. Drei Gespräche 2000|01. Gachnag & Springer Verlag, Bern, 2002. S. 31

¹¹ „How, then, should we define Godard? I see no other way but this: he is the man who was cinema. Not that he was so ten or fifteen years ago (and no longer is), but the man who, *now*, was cinema. Without nostalgia.” Aumont, Jacques : The Medium. In: Godard, Jean-Luc: Son + Image 1974-1991. Edited by Raymond Bellour with Mary Lea Bandy. The Museum of Modern Art, New York. S. 205-213, S. 213

¹² Daney, Serge; Godard, Jean-Luc: Godard makes [Hi]stories. Interview. In: Godard, Jean-Luc: Son + Image 1974-1991. Edited by Raymond Bellour with Mary Lea Bandy. The Museum of Modern Art, New York, 1992. S. 159-167, S. 159

Dokumenten zusammennimmt und zu einem Text verarbeitet. Und genau das macht Godard nun mit der weitverstreuten Kinogeschichte: Er komprimiert sie zu einem neuen Stück Film. Damit bringt er nicht nur seine eigenen Erinnerungen an das Kinojahrhundert ins Spiel, sondern er versucht zu zeigen, dass die Bilder des Kinos eine Materie des Gedächtnisses darstellen, die zwar unfassbar groß, aber verfügbar ist – im Augenblick der Projektion ist sie unmittelbar da. In *Allemagne 90 Neuf Zero* sind es die Bilder des Zusammenbruchs, eines Nullpunkts der Geschichte, der in verschiedenen Variationen beleuchtet wird. Der Fall der Mauer, der die Grenze zwischen Ost und West materiell aufhebt, wird zum Schnittpunkt für eine Befragung der Geschichte aus verschiedenen Blickwinkeln. Der Film aus 1990, eine Auftragsarbeit des französischen Fernsehens, fällt zudem in die Entstehungszeit der *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), die den Versuch darstellen, die Filmgeschichte filmisch zu erzählen. In der vielschichtigen Montage von Kinobildern wird das 20. Jahrhundert durch das Kaleidoskop des Mediums betrachtet, die Unvereinbarkeit der Bilder steht hier sowohl für das Unvermögen, mit dem Schock der Ereignisse umzugehen, als auch für das Vermögen des Kinos, trotz dieses Schocks über die Ereignisse Erkenntnis zu produzieren. Zudem befasst sich *Allemagne 90 Neuf Zero* mit der spezifischen Geschichte Deutschlands, die Godard als eine einsame Geschichte erkennt. In der Montage von Material aus seiner filmgeschichtlichen Sammlung und Andeutungen eines fiktiven Handlungsstrangs, der sich um den schon aus *Alphaville* bekannten Agenten Lemmy Caution (Eddie Constantine) dreht, schafft Godard eine Momentaufnahme dieses Zustandes der Einsamkeit. Die Art und Weise des Vorgehens, die Verwendung von Zitaten aus Literatur, Kunst und Philosophie zur Befragung der Geschichte, ist exemplarisch für Godards Schaffen in den letzten zwanzig Jahren und es bietet sich an, mithilfe von Benjamins geschichtstheoretischem Modell tiefer in die Strukturen der dialektischen Bilder in den Filmen einzutauchen. Hier sind durchaus Parallelen zwischen Benjamin und Godard zu entdecken, in der Form der Gestaltung und in der Wahl der Mittel. Nicht zuletzt auch in der Intention, die Geschichte neu zu denken. Dahin soll diese Arbeit führen.

II. Ein Begriff der Geschichte

II.1 Die Geschichte begreifen

„Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“¹³

Um seine Vorstellung von Geschichtswahrnehmung anschaulich zu machen, stellt Benjamin das Bild eines Engels vor. Der Engel ist abgesehen von Paul Klees Aquarell „Angelus Novus“, das sich seit 1921 in Benjamins Besitz befunden hat.¹⁴ Weit aufgerissene Augen verleihen der Figur einen zugleich interessierten wie ängstlichen Gesichtsausdruck, der bei Benjamin wohl die Vorstellung einer unausweichlichen Katastrophe geweckt hat. Mitgerissen vom Sturm des Fortschritts muss der Engel mitansehen, wie sich vor seinen Augen immer neue Trümmer anhäufen. Es liegt eine gewisse Wehmut in seinem beobachtenden Blick, ein Bedauern darüber, dass er keine Möglichkeit sieht, sich in das Geschehen einzumischen und den Lauf der Dinge zu ändern. Erbarmungslos reißt der Sturm des Fortschritts den Engel mit sich, der sich nicht dazu im Stande fühlt, sich der Gewalt dieser Macht zu entziehen oder gegen sie anzukämpfen. Auch kann er den Blick nicht abwenden von den weiter steigenden Fluten der Katastrophe. Fast ist es, als wäre er durch diesen unheilvollen Mistral aus der Umlaufbahn der Zeit gestoßen worden und versuchte nun, gegen den Druck der Beschleunigung wieder in diese einzutreten. Doch es gelingt ihm nicht: die Zeit läuft ihm weiter davon und mit jedem Augenblick wächst der Trümmerhaufen weiter. „Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene.“¹⁵ Gegeben ist die unaufhaltsame und unfassbare Türmung der Trümmer, die zwar zu sehen ist, aber dabei schon ungreifbar fern. Dieser Haufen heißt Geschichte. Denn die Vergangenheit entzieht sich ständig, sie ist immer schon vorbei, aber sie hinterlässt ihre Spuren. Vielleicht

¹³ *Über den Begriff der Geschichte.* In: GS I,2. S. 691-704, hier S. 697f

¹⁴ Vgl. Werckmeister, Otto Karl: Benjamins „Engel der Geschichte“ oder Die Läuterung des Revolutionärs zum Historiker. In: Garber, Klaus; Rehm, Ludwig (Hrsg.): *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992.* 1. Band. Wilhelm Fink Verlag. München. 1999. S. 597-625

¹⁵ *Zentralpark.* In: GS I, 2. S. 655-690, S. 683

ergibt sich die Möglichkeit, die starren Gegebenheiten zu ändern, wenn man sich mit verborgenen Einzelheiten dieses Geschichtsgemenges auseinandersetzt. Doch wie soll man sich vor dem Sturm des Fortschritts retten, um zu verharren? Ein Anfang wäre in einer Änderung der Einstellung zu setzen, um die Geschichte von einem neuen Standpunkt aus wahrzunehmen. Benjamin richtet sich hier gegen den Historismus, der die Methode etabliert hat, die Vergangenheit in die Form der Kontinuität und Chronologie zu zwängen, um aus der Auswahl der sprichwörtlichen Rosinen im Teig eine stetige Kurve von durch einen imaginierten inneren Zusammenhang verbundenen und sich so aufsteigend bedingenden Epochen hin zur Gegenwart zu zeichnen. Durch akribisches Studium der Quellen und ihre vermeintliche objektive Auslegung soll das Gewesene so erkannt werden, „wie es eigentlich gewesen ist“.¹⁶ Auf diese Weise erstarrt die Geschichte zu einer bloßen Abfolge von Ereignissen, deren Fortschritt in der Gegenwart kulminiert und den Status Quo begründet. In der einseitigen Darstellung von Adel, Kriegen und Territorialansprüchen werden viele Aspekte ausgespart, sie schreibt eine Geschichte der Gewinner und ist damit stets den Herrschenden dienlich.¹⁷ Als tonangebende Praxis der Geschichtsschreibung schafft der Historismus¹⁸ einen Kreislauf, der keinen gesellschaftspolitischen Umschwung erlaubt. Er

¹⁶ Vgl. *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I,2 S. 695, bezogen auf ein Zitat von Leopold von Ranke. Vgl.: Gagnebin, Jeanne Marie: An der Schwelle des Labyrinths. Die Äußerung des Subjekts in der „Berliner Kindheit“ von Walter Benjamin. In: Garber, Klaus; Rehm, Ludwig (Hrsg.): *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992*. 1. Band. Wilhelm Fink Verlag. München. 1999. S. 495-514, S. 511

¹⁷ „Die Natur dieser Traurigkeit wird deutlicher, wenn man die Frage aufwirft, in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger. Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut.“ *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I,2. S. 691-704, hier S. 696

¹⁸ Das komplexe Thema des Historismus wird hier nur durch die Interpretation der Benjaminschen Kritik gelesen, um den Rahmen der Relevanz in diesem Modell nicht zu sprengen. Wie jede Strömung entspricht auch der Historismus keiner homogenen Entwicklung, sondern findet bis heute höchst heterogene Ausformungen und Interpretationen. Er ist zutiefst verwoben mit der Etablierung der Geschichtsschreibung als eigenständige Wissenschaft. Vgl. hierzu primär: Ranke, Leopold von: *Über die Epochen der neueren Geschichte*. Neunzehn Vorträge vor König Maximilian von Bayern. 8. Auflage. München. 1921. Und: Droysen, Johann Gustav: *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*. 4. Auflage München 1960. S. 3-30. Sowie: Karl Lamprecht: *Was ist Kulturgeschichte? Beitrag zu einer empirischen Historik*. In: *Ausgewählte Schriften zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte und zur Theorie der Geschichtswissenschaft*. hg. von Herbert Schönebaum. Aalen. 1974. S. 257-277 und 297-327. Und sekundär: Rüsen, Jörn: *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1993. Zum Historikerstreit vgl.: Raphael, Lutz: *Historikerkontroversen im Spannungsfeld zwischen Berufshabitus, Fächerkonkurrenz und sozialen Deutungsmustern. Lamprecht-Streit und französischer Methodenstreit der Jahrhundertwende in vergleichender Perspektive*. In: *Historische Zeitschrift*. Band 251. 1990. S. 325-363. Ranke, Droysen und Lamprecht sind die Hauptvertreter des Historismus, gegen den Benjamin sich wendet. In Frankreich gibt es ab Ende der Zwanziger die Tendenz eine neue Methode der Geschichtswissenschaft zu etablieren, die sich ebenfalls gegen die Pfeiler des Historismus – die Geschichte der Staaten, der Kriege und der Könige – wendet und gegen eine Darstellung der Geschichte, die „in Wirklichkeit nur eine Vergottung der Gegenwart mit Hilfe der Vergangenheit“ darstellt. Febvre, Lucien: *Das Gewissen des Historikers*. Wagenbach. Berlin. 1988. S. 14. Diese Strömung entsteht im Umkreis der Zeitschrift „*Annales d'histoire économique et sociale*“ und deren Gründern Marc Bloch und Lucien Febvre. Vgl. hierzu: Bloch, Marc; Febvre, Lucien / Die Direktoren: „*Am Ende eines Jahres*“. In: Middell, Matthias; Sammler, Stefan (Hrsg.): *Alles Gewordene hat*

sieht die Geschichte „mit einem Blick, dessen Optik von der etablierten, fortlaufenden Zeitlinie begrenzt ist.“¹⁹

„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. Er ward das, posthum, durch die Begebenheiten, die durch Jahrtausende von ihm getrennt sein mögen. 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.“²⁰

Die Kette der Ereignisse – immer gleich erzählt – degradiert die Geschichte zu einer bedeutungslosen Formel, die wie ein Rosenkranz heruntergebetet wird. Dabei gerät die Fülle des Gewesenen, all das, was nicht erzählt wurde, außer Acht, sie wird geleugnet, verneint und vergessen.²¹ Doch genau dieses Übergangene vermag es, die festgefahrenen Tatbestände zu relativieren und in neuem Licht erscheinen zu lassen. Hinter der simplen Vorstellung einer Geschichte verbirgt sich eine Vielzahl von Abläufen und Vorgängen, die in ihrer Gesamtheit unfassbar ist. Im Sinne Benjamins entspricht sie daher keiner kontinuierlichen Entwicklung, sondern er erkennt sie als undurchdringliches Gefilde, aus dem stets neue Konstellationen konstruiert werden können. Und um diese Unfassbarkeit bewusst zu machen, heißt es, sich auf die Spuren des Vergessenen zu begeben.

„Das Eintreten für die Vergessenen der Geschichte ist andererseits ein kritischer Anspruch (...); dasjenige zu vermitteln, was unsagbar, vergessen, anonym scheint, jene zu benennen, deren Namen verloren gingen, bedeutet auch, daß die offizielle Geschichte aufgebrochen werden muß, damit aus den Spalten die Hoffnung auf eine andere Zeit der befreiten Menschheit entstehen kann.“²²

Benjamin lenkt seinen Blick auf das, was übrig geblieben ist, auf die Reste und Ruinen, die im Geschichtsfeld brachliegen. Es sind diese toten Winkel der Erzählung, die unbegrenzte Möglichkeiten neuer Erkenntnisansätze bergen. Nur ein unvoreingenommener, detektivischer Blick kann diesen fehlenden Beweisen der Überführung habhaft werden. Jede noch so kleine

Geschichte. Die Schule der Annales in ihren Texten 1929-1992. Reclam Verlag. Leipzig. 1994. S. 64-68. Sowie: Burke, Peter: Die Geschichte der „Annales“. Die Entstehung der neuen Geschichtsschreibung. Wagenbach. Berlin. 2004. Es ist jedoch nicht festzustellen, inwieweit diese Entwicklungen für Benjamin relevant gewesen sind.

¹⁹ Andersson, Dag T.: Destruktion / Konstruktion. In: : Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut: Benjamins Begriffe. 1. Band. Suhrkamp Verlag. Frankfurt. 2000. S. 147-185, S. 147

²⁰ *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I,2. S. 691-704, hier S. 704

²¹ Zur Bedeutung des Vergessens im kollektiven Erinnerungsstrukturen vgl. Burke, Peter: Geschichtsschreibung als gesellschaftliches Gedächtnis. In: ders.: Eleganz und Haltung. Wagenbach. Berlin. 1998. S. 63-84, S. 76ff

²² Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den Begriff der Geschichte“. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Metzler. Stuttgart. 2006. S. 284-301, S. 289f

Spur, jeder bröckelnde Teil eines Abbruchhauses, jeder Eindruck einer vergangenen Kultur, und sei es nur ein Entwurf eines nie umgesetzten Projekts oder die Skizze eines Traumes, kann zum Aufschluss einer Erkenntnis führen, die in die Richtung hin zur ‚Hoffnung‘ einer ‚befreiten Menschheit‘ weist. Verborgен liegen die Spuren der Vergangenheit in den Wirren der Gegenwart. Benjamin findet sie in den Pariser Passagen²³: In ihnen sieht er den Ausdruck der modernen Kultur, architektonische Träume, die wie ein schleierhaftes Bühnenbild, ein transparenter Vorhang im Paris der dreißiger Jahre den Blick zurück in die Geschichte fallen lassen. Gleichsam wie zu Ruinen erstarrt zeugt ihr stilles Brachliegen umso mehr von der einstigen Belebtheit.

„Das Geschehen, das den Historiker umgibt und an dem er teil nimmt, wird als ein mit sympathetischer Tinte geschriebener Text seiner Darstellung zu Grunde liegen. Die Geschichte, die er dem Leser vorlegt, bildet gleichsam die Zitate in diesem Text und nur diese Zitate sind es, die auf eine jedermann lesbare Weise vorliegen. Geschichte schreiben heißt also Geschichte *zitieren*. Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhange gerissen wird.“²⁴

In einem bestimmten Aspekt, der aus der stetigen Zeitlinie der Ereignisse herausgelöst wird, als kleiner Bruchteil nur, gelangt die Vergangenheit in die Gegenwart und verschmilzt mit ihr zu einer neuen Form der Erkenntnis. Verwoben wie im Muster eines Teppichs liegen Geschichte und Jetztzeit in dieser reorganisierten Konstellation, die aber weder ganz der Vergangenheit noch der Gegenwart angehört. „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“²⁵ Wenn ein vergangener Moment in den Augenblick einbricht, wird die Gegenwart zum Kontrastmittel, das das vorhandene Bild der Geschichte neu einfärbt.

„Die Aktualität hingegen ist zutiefst historisch, da sie einen besonderen Zusammenhang erfaßt zwischen der ratlosen und dringlichen Gegenwart und einem häufig vergessenen, manchmal als gleichgültig erachteten Moment der Vergangenheit, der sie plötzlich berührt. Folglich haben wir es hier mit einer zeitlichen und historischen Doppelstruktur zu tun: jener des Jetzt und jener des neuentdeckten Früher. Diese Konstellation bezieht ihre historische Kraft aus der anerkannten Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die für beide einen erstaunlichen Resonanzkörper abgeben kann.“²⁶

²³ Vgl. GS V,2 S. 1213: „1. dialektische Stufe: die Passage wird aus einem glänzenden Orte zu einem verkommenen[.] 2. dialektische Stufe: die Passage wird aus einer unbewußten Erfahrung zu etwas durchdrungenem[.]“

²⁴ GS V,1 S. 595

²⁵ *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I,2. S. 691-704, hier S. 701

²⁶ Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den Begriff der Geschichte“. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Metzler. Stuttgart. 2006. S. 284-301, S. 287

Jene zwischenzeitliche Distanz soll nicht überwunden werden, um die Geschichte zu vergegenwärtigen, sondern genau diese Distanz wird zum sinnproduzierenden Moment. Nur wenn die Zwischenzeit bewusst in die Wahrnehmung einbezogen wird, gelingt es, die Vorstellung aufzugeben, die Geschichte – wie sie gewesen ist – erreichen zu können. Und genau das ermöglicht einen Blick auf die Vergangenheit – wie sie im Moment erscheint. Die Brücke, die über diesen Abgrund geschlagen wird, dient keiner Zeitreise, sondern einem Zeitsprung, der dem Gewesenen eine Wesentlichkeit entreißt und sie in einen gegenwärtigen Kontext setzt. Geschichte ist demnach nichts Festgesetztes, das immer wieder abgerufen werden kann. Kein noch so akribisches Studium der Quellen vermag es, sie objektiv darzustellen. Mit dem Bild des Engels, der dem Sturm nicht gewachsen ist und gegen seinen Willen von ihm mitgerissen wird, deckt Benjamin die Kehrseiten des Fortschritts auf. Die „Kette von Begebenheiten“, die lineare Erzählung der Geschichte, wird als Trümmerhaufen entlarvt, in dem sich unzählige Geschichten übereinander türmen und ineinander verflechten. „Das Vergangene wird aus dem gestorbenen Faktum zur Kraft. Das ist der Kern der kopernikanischen Wendung im Geschichtsbegriff Benjamins: das Gewesene bleibt, wo es Geschichte wird, nicht es selbst.“²⁷ Hier entsteht die Geschichte im Entwurf einer selbstbewussten Erzählung, die sich weder anmaßt, objektiv darzustellen, noch als alleinige Wahrheit dazustehen, sondern die das Vergangene als bruchstückhaftes Zitat in die Gegenwart einbringt und kommentiert.

„Nach Benjamin bricht die wahre Übersetzung die gewöhnliche Ordnung der Sprache, um die des Originals zu Tage treten zu lassen; es handelt sich also nicht darum, das Original in der Sprache der Übersetzung heimisch werden zu lassen – so, als ob es in ihr verschwinden könnte –, sondern im Gegenteil darum, diese der Form des Originals zu unterwerfen und dessen ursprüngliche, doch unmittelbar unzugängliche Intention wiederzugeben.“²⁸

Benjamins Theorie des Übersetzens²⁹ lässt Parallelitäten mit den Thesen über den Begriff der Geschichte³⁰ erkennen. Wie die sprachliche Übersetzung einen Weg finden muss, der

²⁷ Folkers, Horst: Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Fischer. Frankfurt / Main. 1991. S. 363-378, S. 370

²⁸ Gagnebin, Jeanne Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. Königshausen und Neumann. Würzburg. 2001. S. 30f

²⁹ *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: GS IV S. 7-22

³⁰ *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I,2. S. 691-704. Es ist dies der letzte Aufsatz Benjamins, der nach seinem Freitod 1940 in einer Form zurückbleibt, die Benjamin nicht als publikationsfähig angesehen hätte. Vgl. „Die radikale Gefahr war es, die Benjamin diese zündenden, vieldeutigen Zeilen zu Papier bringen ließ, von denen er genau wußte, daß sie in dieser Form praktisch unpublishierbar waren.“ Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den Begriff der Geschichte“. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Metzler. Stuttgart. 2006. S. 284-301, S. 286. Vgl. hierzu auch die Darstellung der Entstehungsgeschichte des Textes in GS I,3 S. 1223-1266 und weiters ergänzende Fragmente in Konvolut N des Passagenwerkes [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts]: GS V,1 S. 570-611

Intention des Originals zu entsprechen, sollte ein Umgang mit der Geschichte in diesem Sinne versuchen, eine Form anzunehmen, die die Unmittelbarkeit des Vergangenen zum Ausdruck bringt. Die Übersetzung kann dem Original, das in seiner Sprache und seiner Zeit verankert ist, nie gleichkommen. Eine wörtliche Übertragung eines Textes entzieht sich jedem Verständnis. Um das Original annähernd angemessen zu übersetzen, ist es notwendig, sich an seine Essenz heranzutasten und diese in einer dementsprechenden Sprache auszudrücken. „Daß eine Übersetzung niemals, so gut sie auch sei, etwas für das Original zu bedeuten vermag, leuchtet ein. Dennoch steht sie Kraft seiner Übersetzbarkeit im nächsten Zusammenhang.“³¹ Wie das Original der Übersetzung letztlich nicht in seiner Totalität erschließbar ist, ist auch das Gewesene für die Gegenwart unfassbar. Und dennoch sind sie miteinander verbunden: die Übersetzbarkeit des Originals ist hier gleichzusetzen mit der Erkennbarkeit der Geschichte, die prinzipiell in jeder verborgenen Spur des Vergangenen vorhanden ist. Ein Aufdecken dieser Latenz lässt die Geschichte aktuell werden. Es erscheint eine neue Form, eine Schnittstelle der verschiedenen Zeiten, gleich einem historisch aufgeladenen Pol, dessen Kraftfelder sich stets verschieben. Wer von der Geschichte erzählen will, sollte diesem Umstand mit Respekt begegnen.

„Wie aber diese narrative Tätigkeit beschreiben, die die Vergangenheit rettet und trotzdem der Versuchung widersteht, ihre Lücken zu füllen und ihr Schweigen zu ersticken? Wie sähe diese rettende Erzählung aus, die die Nicht-Reduzierbarkeit der Vergangenheit unangetastet, sie unvollendet ließe, so wie sie das Unvorhersehbare der Gegenwart respektieren würde? Eine Erzählung, deren tiefe Dynamik nicht zuletzt an die paradoxe Bewegung der Wiederherstellung und der Öffnung erinnert, die Benjamins Auffassung vom *Ursprung* beschreibt.“³²

Mit dem Begriff des Ursprungs setzt Benjamin einen weiteren Gegenpol zum historistischen Konzept. Dass hier die Geschichte keiner chronologischen und kausalen Entwicklung entspricht, lässt sich vom „Tigersprung in die Vergangenheit“³³ bis zum „Ursprung des deutschen Trauerspiels“³⁴ zurückverfolgen. Ursprung steht dabei nicht im Sinne einer Ursächlichkeit, die eine Wirkung nach sich zieht, sondern entspricht einer geschichtlichen Erkenntnis in Form der Aktualität, die das Vergangene in der Gegenwart einnimmt. Es handelt sich nicht um die Quelle, aus der das Geschehen entsteht, sondern vielmehr um einen kritischen Aspekt, der die Kontinuität des Flusses unterbricht, um dem wachen Bewusstsein sprichwörtlich ins Auge zu springen. Es braucht die Erkenntnisfähigkeit einer Gegenwart, die

³¹ *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: GS IV S. 7-22, S. 10

³² Gagnebin, Jeanne Marie: *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*. Königshausen und Neumann, Würzburg. 2001. S. 66

³³ *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I,2. S. 691-704, hier S. 701

³⁴ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: GS I,1. S. 203-431

sich von einem vergangenen Moment angesprochen fühlt, um die Vergangenheit in einen aktuellen Kontext zu setzen. Wenn die Geschichte erkennbar wird, ist es, als fielen die sprichwörtlichen Schuppen von den Augen. Was vorher verschleiert gewesen ist, wird nun gesehen. „D[as] Angesehene (...) schlägt den Blick auf.“³⁵ Ursprung ist jene „historische Kategorie“³⁶, die diesen Schleier vor den Augen zum Fallen bringt und so dafür sorgt, dass eine bis dahin verdeckte Spur „den Blick aufschlägt“. In diesem Augenblick wird sie erkannt. Mit der Verdichtung von Gegenwart und Vergangenheit in diesem bewussten Moment erschafft der Ursprung eine neue Zeitstruktur.

„Die wahre historische Zeit ist weder Rückkehr noch Wiederholung noch homogene Kontinuität, sondern zerstörerische und heilbringende Intensität, die das vergessene Versprechen der Vergangenheit in der Gegenwart einlöst. Daher beinhaltet die dem Ursprung eigene Zeitstruktur zugleich Destruktion und Konstruktion, Sprengung und Rettung.“³⁷

Diese Zeitstruktur wird gleichsam zu einem geladenen Pol, der verschiedene Kräfte wie magnetische Ströme anzieht und bündelt. So entsteht eine eigene Form der Dialektik, die die Gegensätze nicht in einer Synthese aufhebt, sondern sie in ihren Widersprüchen bestehen lässt. Die Antagonismen von Zerstörung und Heilbringung, von Erinnern und Vergessen, von Positiv und Negativ treten in ein kritisches Verhältnis zueinander, das durch die Verneinung einer synthetischen Vereinheitlichung die Kontraste noch verstärkt. Und so wird auch die Dialektik von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart polarisiert.³⁸ In dieser Form gegeneinander montiert, entsteht die Erkenntnis, die nach Benjamin einer „echten Synthesis“³⁹ entspricht, aus der Lückenhaftigkeit der Darstellung.

„Die Vor- und Nachgeschichte eines historischen Tatbestandes erscheinen kraft seiner dialektischen Darstellung an ihm selbst. Mehr: jeder dialektisch dargestellte historische Sachverhalt polarisiert sich und wird zu einem Kraftfeld, in dem die Auseinandersetzung

³⁵ *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: GS I, 2. S. 605-653, S. 646

³⁶ „Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte. Die Richtlinien der philosophischen Betrachtung sind in der Dialektik, die dem Ursprung beiwohnt, aufgezeichnet. Aus ihr erweist in allem Wesenhaften Einmaligkeit und Wiederholung durcheinander sich bedingt.“ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. GS I,1. S. 226

³⁷ Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den Begriff der Geschichte“. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Metzler. Stuttgart. 2006. S. 284-301, S. 295

³⁸ „Es ist die Gegenwart, die das Geschehen in Vor- und Nachgeschichte polarisiert.“ GS V,1 S. 588

³⁹ Vgl. GS V,1 S. 592

zwischen seiner Vorgeschichte und Nachgeschichte sich abspielt. Er wird es, indem die Aktualität in ihn hineinwirkt. Und so polarisiert der historische Tatbestand sich nach Vor- und Nachgeschichte immer von neuem, nie auf die gleiche Weise. Und er tut es außerhalb seiner, in der Aktualität selbst; wie eine Strecke, die nach dem apoll[i]nischen Schnitt geteilt wird, ihre Teilung außerhalb ihrer selbst erfährt.“⁴⁰

„Ursprung“ bezeichnet demnach die Erkenntnisform des historischen Materialismus, der sein „Verfahren auf die Erfahrung, den gesunden Menschenverstand, die Geistesgegenwart und die Dialektik“⁴¹ stützt. Hier muss die Weitschweifigkeit der Geschichte, die noch nicht fertig erzählt ist, zum Ausdruck gebracht werden, damit die einheitliche Gleichförmigkeit der Epochen aufgebrochen wird und heterogene Strömungen, die ausgespart, verdrängt oder vergessen gewesen sind, erneut ins Bewusstsein gelangen können. Dabei soll die Kontinuität der Geschichte mit dem Sprengstoff der Gegenwart durchsetzt werden.⁴² Der historische Materialismus entsteht in einer Situation, in der die gegebene Katastrophe den Willen erweckt, die rasante Geschichte mittels Notbremse anzuhalten und sich vom Sturm des Fortschritts nicht mehr mitreißen zu lassen. „Auf den Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist sondern in der die Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist, kann der historische Materialist nicht verzichten. Denn dieser Begriff definiert eben *die* Gegenwart, in der er für seine Person Geschichte schreibt.“⁴³ Die Situation, in der die Katastrophe unerträglich wird, ist zugleich ein Moment äußerster Gefahr⁴⁴, die im Falle Benjamins zu einer faktischen Todesangst mutiert, die noch einmal alle Kräfte mobilisiert, um sich zu wehren und dem Trümmerhaufen, der sich vor dem Engel der Geschichte immer weiter auftürmt, zu entsprechen.⁴⁵

„Der Augenblick bringt die unendliche zeitliche Entwicklung, die sich aufzehrt und erschöpft und die man – vorschnell – Geschichte nennt, zum Stillstand; er setzt ihr die Forderung der Gegenwart entgegen, ganz gleich, ob sie nun die mühsame Übung in Geduld oder das Wagnis der Entscheidung bedeutet. Wenn die Erinnerung an die Vergangenheit nicht eine simple und hohle Aufzählung ist, sondern der immer wieder erneuerte Versuch, dem treu zu sein, was – in ihr – nach

⁴⁰ GS V,1 S. 587f

⁴¹ ebd. S. 596 (aus der „Elementarlehre des historischen Materialismus“, ebd. S. 595f [N 11,4])

⁴² Vgl. ebd. S. 592f

⁴³ *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I,2. S. 691-704, hier S. 702

⁴⁴ Vgl. „Vergangenes historisch artikulieren heißt (...), sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“ *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I,2. S. 691-704, hier S. 695

⁴⁵ Vgl. Folkers, Horst: *Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung*. In: Assmann, Aleida; Harth, Dietrich: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Fischer. Frankfurt / Main. 1991. S. 363-378, S. 373

einer anderen Zukunft rief, (...) dann ist die Geschichte, die sich an die Vergangenheit erinnert, immer auch in der Gegenwart und für die Gegenwart geschrieben.“⁴⁶

Kein Mensch kann diesem Trümmerhaufen gewachsen sein. Doch der Eindruck, den die sich türmenden Katastrophen bieten, forciert einen Tatendrang, das heißt, ein Verlangen, sich diesem Sturm entgegenzustellen, ihn anzuhalten und das Gegebene zu ändern, es sozusagen zumindest in Zukunft anders zu machen. Reste und Spuren, die die Geschichte – „wie sie eigentlich gewesen ist“ – aufzusprengen vermögen, sind von solcher Immanenz, dass sie preisgegeben werden müssen, um die Gegenwart zu einer Erkenntnis, einem Bewusst-Werden zu führen. Eine „rettende Erzählung“ versucht mit aller Kraft den rasenden Zug des Fortschritts anzuhalten, und sei es nur für einen Augenblick. Wenn die Geschichte derart zum Stillstand gebracht wird, entsteht ein dialektisches Spannungsfeld, in dem sich die Zeiten gleichsam zu einem Bild verdichten, ein Umstand, der im nächsten Kapitel näher beleuchtet wird.

II.2 Im dialektischen Bild

Das Kraftfeld, in der Gewesenes und Jetztzeit zu einer neuen Konstellation zusammentreten, ist von einer Dialektik durchdrungen, die die Geschichte im Augenblick zum Stillstand bringt und eine Bewegung in ihrem Innern auslöst, die der Aktualität entspricht. Dieses von gegensätzlichen Spannungen durchzogene Feld nennt Benjamin „dialektisches Bild“. Er proklamiert es als „Medium“ der Geschichte, doch schon der Begriff allein offenbart seine förmliche Widersprüchlichkeit: das stillstehende Bild und die dialektische Denkbewegung.⁴⁷ Wie ist dieser Begriff zu sehen? Gebietet die heutige Zeit mit ihren allerorts flimmernden Bildschirmen eine bestimmte Lesart dieses Modells? Und wie ist mit den Unvereinbarkeiten des Bildbegriffes umzugehen, um ihn für diese Arbeit geschmeidig zu machen?

„Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d.h. nicht archaische Bilder.“⁴⁸

⁴⁶ Gagnebin, Jeanne Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. Königshausen und Neumann. Würzburg. 2001. S. 100

⁴⁷ Vgl. Hillach, Ansgar: Dialektisches Bild. In: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut: Benjamins Begriffe. 1. Band. Suhrkamp. Frankfurt. 2000. S. 186-230, S. 186

⁴⁸ GS V,1 S. 578 [N 3,1]

Dialektik im Stillstand bedeutet einen Augenblick, in dem die Vergangenheit in die Gegenwart einbricht, wie ein Blitz, der für den Bruchteil eines Moments eine nächtliche Landschaft erhellt. In dieser Konstellation erscheint der Kontrast zwischen Gegenwart und Vergangenheit umso deutlicher. So erhält das Gewesene im Jetzt eine neue Bezüglichkeit. Wie ein Gewitter baut sich die Spannung der Gegensätzlichkeit auf und kristallisiert sich in der blitzhaften Entladung im Augenblick ihrer Erscheinung.

„Zum Denken gehört ebenso die Bewegung wie das Stillstehen der Gedanken. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbewegung. Ihre Stelle ist natürlich keine beliebige. Sie ist, mit einem Wort, da zu suchen, wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegensätzen am größten ist. De[m]nach ist der in der materialistischen Geschichtsdarstellung konstruierte Gegenstand selber das dialektische Bild. Es ist identisch mit dem historischen Gegenstand; es rechtfertigt seine Absprenzung aus dem Kontinuum des Geschichtsverlaufs.“⁴⁹

In diesem Sinne erzählt der Blitz in der Sekunde seines Erscheinens den ganzen Hergang des Gewitters wie das dialektische Bild selbst zur Geschichte wird, indem es über die Distanz hinweg die Vergangenheit in ein neues Licht rückt. Es spannt sich wie eine Brücke über den Abgrund, der zwischen den Zeiten auseinanderklafft und montiert sie zu einer Erkenntnis, die nur an diesem Zwischenort stattfinden kann. Denn der Kontrast der aufeinanderprallenden Zeiten wird von der Distanz zwischen ihnen produziert. Die Lücke ermöglicht die neue Sichtweise, die den historischen Gegenstand in seiner aktuellen Geschichtlichkeit zeigt. Aus dem Kontinuum des fortschreitenden Zeitablaufs herausgesprengt verwandelt er sich selbst im Augenblick seines Erkennens zu einer neuen Form. Aus diesem Blickwinkel entsteht eine andere Einsicht in die Geschichte. Die Eindringlichkeit dieses Moments offenbart sich im Augenblick, der jedoch die ganze Last der Zeit in sich trägt, in ihn hat sich die Geschichte eingeschrieben – wie ein ‚historischer Index‘.

„Was die Bilder von den „Wesenheiten“ der Phänomenologie unterscheidet, das ist ihr historischer Index. (...) Diese Bilder sind durchaus abzugrenzen von den „geisteswissenschaftlichen“ Kategorien, dem sogenannten Habitus, dem Stil etc. Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses „zur Lesbarkeit“ gelangen ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen.“⁵⁰

⁴⁹ ebd. S. 595

⁵⁰ ebd. S. 577f

Der Augenblick, in dem ein vormals vergessener und damit per se vergangener Aspekt bezugnehmend in das Blickfeld der Gegenwart einbricht, bezeichnet das Jetzt der Erkennbarkeit. In der Verdichtung der Zeit, als ein aus dem Kontinuum des Trümmerhaufens gesprengter Moment, tritt nicht mehr als ein „aufblitzendes“⁵¹, vorbeihuschendes⁵² Bild in Erscheinung, das jedoch genau im Moment seines augenblicklichen Wieder-Vergehens den Ansatzpunkt für die Wahrnehmung einer Geschichte darstellt, die sich selbst zu hinterfragen vermag. „Das dialektische Bild ist ein Kugelblitz, der über den ganzen Horizont des Vergangnen läuft.“⁵³ Anhand dieses Begriffes schafft Benjamin den Raum für jene neue Anschauung von Geschichte, die es nicht nötig hat, sich als fortschreitenden Zeitablauf selbst zu bestätigen. Jede Gegenwart wird Voraussetzung für eine kritische Konstruktion der Vergangenheit: Sie sieht die Bilder so und dann, wie und wann sie sich zu erkennen geben. Das heißt, die Jetztzeit prägt einen Fokus, sie bildet das zugängliche Sichtfeld, das von den ihr entsprechenden Bildern des Vergangnen erschüttert wird, wenn sie zwischen den Zeilen des Wirklichen herausspringen. Die Betrachtung der Geschichte als ständig neu zu interpretierenden Text, in dem sich die Bilder verbergen,⁵⁴ führt Benjamin an einer Stelle zu der Feststellung, „der Ort, an dem man sie [die dialektischen Bilder, *Anm.*] antrifft, [sei] die Sprache.“⁵⁵ Diese Passage⁵⁶ ähnelt – bis auf den letzten Satz – der oben bereits zitierten Stelle,⁵⁷ die jedoch mit dem Schluss endet: „Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.“⁵⁸ Zweierlei lässt sich daraus schließen: Einerseits zeigt sich hier deutlich die dem gesamten Werk Benjamins innewohnende Dialektik, die sich aus seinen eigenen Widersprüchen ergibt. Oft trifft man auf beinahe idente Stellen, die sich nur in einem kleinen Punkt, einer bestimmten, gegenüber einer anderen bevorzugten Wortwahl unterscheiden, aber gerade in diesen kleinen Abänderungen erscheint

⁵¹ „Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das Gewesene festzuhalten. Die Rettung, die dergestalt – und nur dergestalt – vollzogen wird, läßt immer nur an dem, im nächsten Augenblick schon unrettbar verlornen sich vollziehen.“ GS V,1 S. 591f

⁵² „Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“ *Über den Begriff der Geschichte*, GS I,2 S. 695

⁵³ GS I,3 S. 1233

⁵⁴ „Will man die Geschichte als einen Text betrachten, dann gilt von ihr, was ein neuerer Autor von literarischen sagt: die Vergangenheit habe Bilder in ihnen niedergelegt, die man denen vergleichen könne, die von einer lichtempfindlichen Platte festgehalten werden.“ GS I,3 S. 1238

⁵⁵ GS V,1 S. 577

⁵⁶ Vgl. ebd. S. 576f [N 2 a,3]

⁵⁷ ebd. S. 577 [N 3,1] „Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige (...)“ op. cit.

⁵⁸ ebd. S. 578

der Sinn seinen Schwerpunkt zu verschieben.⁵⁹ Man bewegt sich nicht auf dem Gebiet einer homogenen Theorie, sondern auf einem Feld aus präzise abgehandelten Begrifflichkeiten, deren Interpretationen durch den Lauf der kritischen Denkarbeit ständigen Veränderungen unterworfen sind. Diese Form der Dialektik stellt die Gegensätze in ihrem Aufeinanderprallen dar und der Sinn, der daraus entsteht, ist weniger eine verbindende Synthese, sondern ein montierender Kurzschluss. „Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen.“⁶⁰ Benjamins Auffassung von Dialektik hat ihn in einer Art eingenommen, die sich bis in sein Schreiben hinein offenbart. Die in mehrerlei Hinsicht bezeichnende Unabgeschlossenheit seiner Aufzeichnungen ist nicht nur Ansatzpunkt von Kritik, sondern ihr entgegen der Grund für die stets aktuelle Produktivität des Textes, dessen Lückenhaftigkeit Räume neuer Sichtweisen erschließt.⁶¹

Andererseits eröffnet sich die Auseinandersetzung um den Bildcharakter des dialektischen Bildes, dem in der Rezeption unterschiedliche Bewertungen zukommen. So schreibt Valerie Baumann dem dialektischen Bild „erstaunlich wenig Bildcharakter“ zu, da „sein Erscheinungsmodus gerade die erwartete Beständigkeit einer Darstellungsform negiert, die eigentlich im Bild als Gemälde oder Photographie, die eine gewisse Dauerhaftigkeit ihrer selbst versprechen, erwartet wird.“⁶² Gemachte Bilder – wie Gemälde oder Fotografien – entsprechen ihrer Ansicht nach dem von Benjamin kritisierten „ewigen Bild der Vergangenheit“⁶³, die dem vorbeihuschenden dialektischen Bild entgegenstehen. Ausgehend davon kritisiert sie unter anderem Rita Bischof, deren Aufsatz⁶⁴ sie für „problematisch“ hält, da sie darin eine „Auffassung des dialektischen Bildes“ vertrete, die „viel zu bildlich“ sei.⁶⁵ Es mag einzuräumen sein, dass Baumann hier am Beginn ihrer Ausführungen den Bildbegriff zu wörtlich auslegt und zum Teil unflexibel argumentiert, wenn sie darauf beharrt, das dialektische Bild ausschließlich in der literarischen Sprache anzusiedeln. Hier entsteht ein Bild dialektischen Charakters en passant, und zwar, wenn sich die äußere Wirklichkeit als

⁵⁹ So hat sich Hannah Arendt im Besitz eines Manuskripts von „Über den Begriff der Geschichte“ befunden, in der zum Teil der Begriff „historischer Materialismus“ mit „materialistische Dialektik“ ersetzt ist. Vgl. Abdruck dieser Fassung in: Schöttker, Detlev; Wizisla, Erdmut (Hg.): Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2006. S. 99-121

⁶⁰ GS V,1 S. 572 [N 1,10]

⁶¹ Vgl. u.a. Wohlfahrt, Irving: Die Passagenarbeit. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Metzler. Stuttgart. 2006. S. 251-274, S. 252f

⁶² Baumann, Valérie: Bildnisverbot. Zu Walter Benjamins Praxis der Darstellung: Dialektisches Bild – Traumbild – Vexierbild. Edition Isele. Eggingen. 2002. S. 55

⁶³ *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I,2. S. 691-704, hier S. 702

⁶⁴ Bischof, Rita: Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes. In: global benjamin. Band 1. S. 92-124

⁶⁵ Baumann, Valérie: Bildnisverbot. Zu Walter Benjamins Praxis der Darstellung: Dialektisches Bild – Traumbild – Vexierbild. Edition Isele. Eggingen. 2002. S. 191, FN. 84

Eindruck derart in den subjektiven Wahrnehmungsmodus einprägt, dass eine neue Erkenntnis über gewisse vergangene Prozesse entsteht, die an der Entwicklung eben jener Impression beteiligt waren. Da sind die Passagen: Wie Ruinen muten sie an, doch dieser Anschein, der den immanenten Gesetzen der atmosphärischen Wirkung des Augenblicks unterworfen ist, packt das 19. Jahrhundert und damit das Zeitalter der Moderne an seiner Wurzel – denn die Passagen sind nicht das Einzige, das einige Jahre nach seiner vollen Blüte schon keinen Nutzen mehr zu haben scheint. Es ist eine Betrachtung gegen die Kurzlebigkeit des Fortschritts. Diese Erfahrung der Geschichte beschreibt Benjamin in Denkbildern, er versetzt sie in die Sprache, doch es ist eine Sprache, die nachher kommt, weil ihr der Eindruck des Wirklichen vorausgeht.

„Bild ist nicht Abbild. (...) Bild ist Abbild des nicht Abbildbaren. Das macht die ontologische Struktur des dialektischen Bildes *und* seinen phänomenologischen Status aus. Im dialektischen Bild erscheint schon immer mehr als das, was abbildbar bloß zu sein scheint. (...) Das Bild ist in der Sprache. Aber nicht nur der Sprache gehört das Bild an. Sprache ist, wo sie das Bild denkt, Kritik an der *vita contemplativa*, der paganen Haltung. (...) Was hier Bild heißt, ist über ästhetische Theorie weit hinausgedacht. Das dialektische Bild ist Bild. Bild ist imaginativ, nicht imaginär; fiktional, nicht fiktiv; es nicht visionär: es ist Vision.“⁶⁶

Der Bildcharakter eines dialektischen Bildes beruht auf einer spezifischen Konstellation, in der die subjektive Erfahrungswelt mit der Gegenwart einer augenblicklichen Wahrnehmung zu einem Moment verschmilzt, der sich in seiner Immanenz stets nur verflüchtigen kann. Diese Wahrnehmung wiederum kann aus Jeglichem entwachsen: einer Umgebung der äußeren Wirklichkeit (die Passagen, eine Landschaft, eine Fassade), einer künstlerischen Interpretation (ein Gemälde, ein Roman) oder schließlich einer Aufzeichnung (Fotografie, Film). Die Dauerhaftigkeit, die eine Fotografie von sich verspricht, macht sie deshalb noch nicht zum ‚ewigen Bild der Vergangenheit‘. Ihr Bild ist erstarrt, doch der Lauf der Zeit setzt ihm zu: wenn es vergilbt, so nicht nur materiell, sondern auch ideell. Indem die Welt, die sie abbildet, verschwindet, verändert sich auch die Art, wie sie gesehen wird. Die zeitliche und räumliche Distanz zwischen der Aufnahme und der Betrachtung eines Fotos manipuliert dessen Wahrnehmung und den Eindruck, den es in der Einzigartigkeit jedes subjektiven Erfahrungsschatzes hinterlässt.⁶⁷ Die Wirklichkeit ist nicht bloß das Vorbeiziehen des Verkehrs vor den Häuserzeilen, sie ist auch der nicht durchgeführte Bauplan, ein im Archiv

⁶⁶ Kramer, Amadeus: Genesis des Bildes. In: Bolz, Norbert; Faber, Richard (Hg.): Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins „Passagen“. Königshausen + Neumann. Würzburg. 1986. S. 41-53, S. 51f

⁶⁷ Vgl. u.a. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1985, Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1977. S. 21-40

verstaubendes Dokument, sie ist das Foto in der Zeitung genauso wie die Zeitung selbst.⁶⁸ Kurz, jede noch so kleine Spur einer Vergangenheit, die – in welcher Form auch immer – auf die Wahrnehmung einwirkt, kann sich zu einem dialektischen Bild verdichten.

„Es sind verstreute Zeichen, Überreste eines geschriebenen Textes, der zerstört wurde, die Ruinen einer vergangenen Architektur, eine auseinandergefallene Schrift, zugleich heilig und unverständlich, aus der erstarrte und fragmentarische Figuren hervortreten: der Sinn – die unzähligen Bedeutungen, die wir darin entziffern können – kann nur willkürlich sein, denn selbst wenn wir zufällig dem wahren Sinn begegnen würden, könnten wir ihn nicht erkennen.“⁶⁹

Der Umstand der Verortung des dialektischen Bildes in der Sprache, wird hier gleichbedeutend damit gesehen, dass es sich um ein lesbares Bild handelt – es wird im Moment seiner Erkennbarkeit verständlich. Denn es gibt auch eine Sprache der Dinge und ein „Lesen im Wirklichen“⁷⁰. Demnach bedeutet dieser Moment, der aus der Erscheinungswelt in die Wahrnehmung einbricht, „eine Art geistiges Projektil (...), von dem das gesamte Gedankengebäude momentan zum Einsturz gebracht wird.“⁷¹ Inneres und Äußeres bestimmen somit das Spannungsfeld der Dialektik mit. Sigrid Weigel betont in ihren Ausführungen die Bedeutung des Bilddenkens in Benjamins Denkbildern.⁷² Das dialektische Bild wird als eine Imagination verstanden, die einen vergessenen Aspekt des Vergangenen aufdeckt, aus seiner natürlichen Umgebung der Versenkung heraussprengt und in seiner momentanen Lesbarkeit zu erkennen vermag.

Dieses Verdrängte und Vergessene wartet wie im Hinterhalt auf den richtigen Zeitpunkt, um gelesen zu werden und bricht sodann in das Bewusstsein ein, wie eine längst vergessen geglaubte Erinnerung. „Das im Jetzt seiner Erkennbarkeit aufblitzende Bild der Vergangenheit ist seiner weiteren Bestimmung nach ein Erinnerungsbild.“⁷³ In den Vorstellungsbildern der Erinnerung trifft das Konzept der konstruierten Geschichte auf ihren Kern.

„Vergangenes historisch artikulieren heißt: dasjenige in der Vergangenheit erkennen, was in der Konstellation eines und desselben Augenblicks zusammentritt. Historische Erkenntnis ist einzig und allein möglich im historischen Augenblick. Die Erkenntnis im historischen Augenblick ist immer eine Erkenntnis von einem Augenblick. Indem die Vergangenheit sich zum Augenblick –

⁶⁸ Vgl. Bolle, Willi: Geschichte. In: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut: Benjamins Begriffe. 1. Band. Suhrkamp. Frankfurt. 2000. S. 399-442, S. 403

⁶⁹ Gagnebin, Jeanne Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. Königshausen und Neumann. Würzburg. 2001. S. 46

⁷⁰ Vgl. Bischof, Rita: Plädoyer für eine Theorie des dialektischen Bildes. In: global benjamin. Band 1. S. 98

⁷¹ ebd. S. 96

⁷² Weigel, Sigrid: Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Fischer. Frankfurt / Main. 1997. S. 27ff

⁷³ GS I,3 S. 1243

zum dialektischen Bilde – zusammenzieht, geht sie in die unwillkürliche Erinnerung der Menschheit ein.“⁷⁴

Erinnern meint hier weniger ein freiwilliges und forciertes Memorieren und Schweifen in der Vergangenheit, eher das plötzliche Auftreten eines längst vergessenen Moments, wie er in einer unfreiwilligen Erinnerung auftaucht.⁷⁵ Unvermittelt holt die Vergangenheit, die im Unbewussten gewartet hat, die Gegenwart ein. In Prousts „Suche nach der verlorenen Zeit“ lassen sich in der Schilderung der unfreiwilligen Erinnerungen Spuren herauslesen, die uns zum dialektischen Bild führen.

„Ebenso ist es mit unserer Vergangenheit. Vergebens versuchen wir sie wieder heraufzubeschwören, unser Geist bemüht sich umsonst. Sie verbirgt sich außerhalb seines Machtbereiches und unerkennbar für ihn in irgendeinem stofflichen Gegenstand (oder der Empfindung, die dieser Gegenstand in uns weckt); in welchem, ahnen wir nicht. (...) Wird sie bis an die Oberfläche meines Bewußtseins gelangen, diese Erinnerung, jener Augenblick von einst, der, angezogen durch einen ihm gleichen Augenblick, von so weit her gekommen ist, um alles in mir zu wecken, in Bewegung zu bringen und wieder heraufzuführen?“⁷⁶

Durch einen Reiz der äußeren Wirklichkeit angeregt, bricht eine Erinnerung hervor und kristallisiert sich im ihr „gleichen Augenblick“ genauso, wie die Gegenwart von den ihr „synchronistischen“ Bildern geprägt ist. Über die Erinnerungen wie die dialektischen Bilder hat man keine Kontrolle, man kann sie nicht willentlich herbeiführen, sondern wird von ihnen überrascht. „Bestandteil der *mémoire involontaire* kann nur werden, (...) was dem Subjekt nicht als ‚Erlebnis‘ widerfahren ist.“⁷⁷ Um diese unfreiwilligen Erinnerungen zu beschreiben, greift Proust zu Bildmetaphern, die Benjamins Beschreibungen zum dialektischen Bild überaus ähneln. Die Erinnerung sei wie ein „von tiefer Dunkelheit umlagerte[r] Ausschnitt, (...) so wie ein bengalisches Feuer oder eine Illumination“, die „durch elektrisches Licht helle Partien an einem Gebäude schafft, während die übrigen in der Finsternis verbleiben (...)“.⁷⁸ Und „auf den Trümmern alles übrigen“ eröffnet sich „in einem beinahe unwirklich winzigen Tröpfchen das unermeßliche Gebäude der Erinnerung (...)“.⁷⁹ Vorerst ist es eine aufblitzende Erinnerung, die den Moment erschüttert. Doch sie öffnet Tür und Tore für ein Durchstreifen der Vergangenheit. In diesem Augenblick ist das vergangene Erlebnis plötzlich da und

⁷⁴ ebd. S. 1233

⁷⁵ Zum Unterschied zwischen Erinnerungsbild und bewusster Erinnerung in diesem Kontext vgl. Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den Begriff der Geschichte“. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Metzler. Stuttgart. 2006. S. 284-301, S. 291

⁷⁶ Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1997. S. 63-65

⁷⁷ *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: GS I, 2. S. 605-653, S. 613

⁷⁸ Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1997. S. 61f

⁷⁹ ebd. S. 66f

erscheint, als gäbe es in Wirklichkeit kein ‚war‘. „Gewiß treten die meisten Erinnerungen, nach denen wir forschen, als Gesichtsbilder vor uns hin. Und auch die freisteigenden Gebilde der *mémoire involontaire* sind noch zum guten Teil isolierte, nur rätselhaft präsente Gesichtsbilder.“⁸⁰ Durch diesen Überfall des Gewesenen förmlich erschüttert, gehen die Gedanken tiefer in die unbewussten Gefilde, um vergessen Geglaubtes wieder ins Licht der Betrachtung zu rücken. „Die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet, daß das Gedächtnis nicht ein Instrument für die Erkundung des Vergangenen ist, vielmehr das Medium. Es ist das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen.“⁸¹ Benjamin versteht unter Gedächtnis nicht bloß eine Sammlung vergangener Erlebnisse, die beliebig abgerufen werden können, sondern vielmehr den Überbegriff für dialektische Prozesse, die im Innern stattfinden. Die Erinnerung gräbt nach dem Vergessenen und verschüttet sogleich andere verborgene Schätze unter dem aufgeworfenen Erdreich. In diesem Gedächtniskonzept, das Benjamin – „in ziemlich Freudscher Manier übrigens“⁸² – entworfen hat, verbirgt sich auch die Idee einer Gegenwart, die der Geschichte nicht gewachsen ist und ihrer nur im Detail halbwegs habhaft werden kann.

„Mit dieser Verschiebung könnte man Benjamins ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘ als erkenntnistheoretische Fortschreibung des Freudschen Gedächtnismodells bewerten, eine Fortschreibung, die die Dialektik von Bewußtsein und Unbewußtem gleichsam ins Feld der Historie hinüberführt.“⁸³

Freud verwendet den Begriff Erinnerungsspuren, um die Funktion des Gedächtnisses zu definieren. Die wahrgenommenen Ereignisse schreiben sich im Unbewussten nieder und erhalten dabei unterschiedliche Fixierungen, das heißt, ein und dieselbe Spur wird in verschiedenen Kategorien gespeichert, was der Erinnerung ermöglicht, Begebenheiten mittels Assoziation in Verbindung zu bringen.⁸⁴ „Das erste System assoziiert die Elemente nach dem Prinzip der Gleichzeitigkeit, nachgeordnete Systeme stellen sie nach anderen Arten ihres Zusammentreffens dar, wie etwa nach den Beziehungen der Ähnlichkeit oder der Kontiguität.“⁸⁵ Im Modell des psychischen Apparats geht nichts verloren – was verloren

⁸⁰ *Zum Bilde Prousts*. In: GS II, 1. S. 310-324, S. 323

⁸¹ *Denkbilder*. In: GS IV. S. 305-439, S. 400f

⁸² Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. Fink. München. 1999. S. 164f

⁸³ Weigel, Sigrid: Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Fischer. Frankfurt / Main. 1997. S. 40f

⁸⁴ Vgl. Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Gesammelte Werke II/III. Fischer. Frankfurt am Main. 1999. S. 543ff, ders.: Das Unbewußte. Studienausgabe. Band III. S. 139f und Laplanche, Jean: Das Vokabular der Psychoanalyse. 15. Aufl. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1999. S. 138

⁸⁵ Bohleber, Werner: Erinnerung, Trauma und kollektives Gedächtnis – Der Kampf um die Erinnerung in der Psychoanalyse. In: Psyche. 4 / 2007. S. 293-322, hier S. 296

scheint, ist nur sehr tief begraben, bleibt im Unbewussten erhalten und bestimmt unbemerkt unser Bewusstsein. Erinnerung entsteht immer in einem Augenblick, der sich historisch kontextuell auf die ganze eigene Geschichte bezieht. Mit jeder neuen Interpretation des psychischen Materials durchläuft es eine Verformung, es wird den jeweiligen Umständen entsprechend konstruiert. Auf der anderen Seite ordnet sich die Schwelle zum Unbewussten, das Vorbewusste ständig neu, um das Strömen von Eindrücken in das Unbewusste zu erleichtern und gleichzeitig das Drängen der Erinnerung in das Bewusstsein zu zügeln.⁸⁶ Das Bewusstsein selbst ist ohne Gedächtnis, es kann keine Erinnerungsspuren aufnehmen, weil es seine allzeit bereite Aufmerksamkeit beeinträchtigen würde.⁸⁷ Die Wahrnehmung ist der Flut der Eindrücke nicht gewachsen und gibt nur einen kleinen Teil davon dem Bewusstsein preis.⁸⁸ Jene Impulse, die am Bewusstsein vorbeischlüpfen und sich direkt im Unbewussten einschreiben, kehren dann als erschütternde, plötzliche Erinnerungen zurück und machen das unbewusst Erlebte zu einer Erfahrung. „In der Tat ist die Erfahrung eine Sache der Tradition (...). Sie bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewußten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen.“⁸⁹

Die Erinnerung verfährt konstruktiv wie destruktiv⁹⁰: Sie sprengt einen Aspekt des vergangenen Erlebten aus seiner Verschüttung heraus und wirft ihn als Bild in die Gegenwart. Damit reißt sie einen Moment aus einem Zusammenhang und setzt ihn gleichsam in einen neuen. Im gegenwärtigen Bewusstsein wird die Vergangenheit zu einer neuen Konstellation konstruiert und der ursprüngliche Eindruck so zu einer neuen Prägung transformiert. Das Erlebnis einer Erinnerung wird zu einer eigenen Erfahrung, in der Gegenwart und Vergangenheit unvermutet aufeinandertreffen. Überträgt man dieses Modell auf das Gebiet der Geschichte, entspricht die Erinnerung hier dem Wesen des dialektischen Bildes, das rückwärts in die Zeit springend eine bildliche Darstellung schafft, die ihre eigene Geschichtlichkeit repräsentiert.

„In der Tat lieferte das *dialektische Bild* Benjamin den Begriff des Bildes, das in der Lage ist, *sich zu erinnern*, ohne zu imitieren, das heißt eines Bildes, das Dinge wieder neu ins Spiel bringt und sie dabei gleichzeitig *kritisiert*. Seine Kraft, seine Schönheit liegen in dem Paradox, daß es eine neue, ja unerhörte und wirklich *erfundene* Gestalt der Erinnerung darstellt.“⁹¹

⁸⁶ Vgl. Weinrich, Harald: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. C. H. Beck. München 2000. S. 170

⁸⁷ Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Gesammelte Werke II/III. Fischer. Frankfurt am Main. 1999. S. 617f

⁸⁸ Die „W-Elemente wären in ihrer Funktion unerträglich behindert.“ ebd. S. 544

⁸⁹ *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: GS I, 2. S. 605-653, S. 608

⁹⁰ Schöttker, Detlev: *Erinnern*. In: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut: *Benjamins Begriffe*. 1. Band. Suhrkamp Verlag. Frankfurt. 2000. S. 260-299, S. 296

⁹¹ Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. Fink. München. 1999. S. 98

Der Eigentümlichkeit des dialektischen Bildes entspricht es, Überreste verschütteter Vergangenheit wieder freizulegen und sie im Licht des Tages zu präsentieren wie eine in Stein konservierte Fußspur aus prähistorischer Zeit für die Archäologie zum Ausgangspunkt werden kann, diese untergegangene Welt zu deuten. In diesem Moment bleibt nur das Negativum des Abdruckes. Im dialektischen Bild wird das Vergessene gegenwärtig in Szene gesetzt, doch ist es nie die Vergangenheit selbst, die abgebildet ist, sondern eher die Idee der Distanz zwischen dem, was war, und dem, was ist. Die dialektischen Bilder „sind hier und jetzt da, aber das wovon sie vor uns visuell zeugen, kommt von weit her.“⁹² In ihnen werden uns längst vergessene Vergangenheiten gewahr, die uns im Moment erscheinen, als hätten wir von ihnen bloß geträumt und würden nun erwachen.

⁹² ebd. S. 101

II.3 Wenn uns die Vergangenheit anblickt

„Es gibt eine völlig einzigartige Erfahrung der Dialektik. Die zwingende, die drastische Erfahrung, die alles ‚allgemach‘ des Werdens widerlegt und alle scheinbare ‚Entwicklung‘ als eminent durchkomponierten dialektischen Umschlag erweist, ist das Erwachen aus dem Traume.“⁹³

Am Beispiel des Erwachens lässt sich der Begriff des dialektischen Bildes näher präzisieren. Seine Dialektik ist von tiefen Spannungsverhältnissen geprägt, die seine Darstellung auf einen eindrucksvollen Moment der Erinnerung verkürzt. Dieser Augenblick wird umschrieben mit einem Erwachen, bei dem man sich an einen soeben erlebten Traum erinnert, der in flüchtige Bilder zerfällt, weil das psychische Material, aus dem sich der Traum gebildet hat, in einem Gebiet des Unbewussten schlummert, aus dem kein direkter Weg führt. Nur die indirekte Repräsentation des Traums ermöglicht ein Auftauchen aus der Versenkung, allerdings nur in verschlüsselter Form. Der Vorgang der Regression, das „Rückschreiten im psychischen Apparat von irgendwelchem komplexen Vorstellungsakt auf das Rohmaterial der Erinnerungsspuren, die ihm zugrunde liegen“⁹⁴, schließt es mit ein, dass Bedeutungen verschoben oder verdichtet werden.⁹⁵ Traumgedanken, denen tagsüber der Weg ins Bewusstsein durch den Widerstand der Zensur verstellt ist, werden umstrukturiert und verkleidet, um diese Blockade, die in der Nacht gleich dem müden Wächter selbst fast schläft, zu überwinden oder zu umgehen.⁹⁶ Seit langer Zeit Verdrängtes vermag der Traum so wieder aufzudecken. Er ähnelt darin der Erinnerung, die denselben Weg vom Unbewussten zur Wahrnehmung nimmt, ihm aber dabei nicht gerecht werden kann. Der Traum ist deutlicher, er verfährt viel radikaler mit der Assoziation und Symbolisierung des psychischen Materials. Entgegen der Erinnerung gelten für ihn nicht die Regeln der Wachwelt und daher fällt es hier leichter, Relationen neu zu setzen. „Während des Wachens aber reicht dieses Zurückgreifen niemals über die Erinnerungsbilder hinaus, es vermag die halluzinatorische Belebung der Wahrnehmungsbilder nicht zu erzeugen.“⁹⁷ Jene Chimären, die wir in unserem Schlaf durchleben, fordern eine Art der Wahrnehmung, die sich grundsätzlich vom Bewusstsein

⁹³ GS V,1 S. 491 [K I,3]

⁹⁴ Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Gesammelte Werke II/III. Fischer. Frankfurt am Main. 1999. S. 548

⁹⁵ Vgl. Laplanche, Jean: Das Vokabular der Psychoanalyse. 15. Aufl. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1999. S. 436-440, S. 580-582, S. 603-606

⁹⁶ Vgl. „Der Traum ist ein vollwichtiger psychischer Akt; seine Triebkraft ist alle Male ein zu erfüllender Wunsch und seine vielen Sonderbarkeiten und Absurditäten rühren von dem Einfluß der psychischen Zensur her, den er bei der Bildung erfahren hat; außer der Nötigung, sich dieser Zensur zu entziehen, haben bei seiner Bildung mitgewirkt eine Nötigung zur Verdichtung des psychischen Materials, eine Rücksicht auf Darstellbarkeit in Sinnbildern und – wenn auch nicht regelmäßig – eine Rücksicht auf ein rationelles und intelligibles Äußere des Traumgebildes... der Traum ist in den Zusammenhang des Seelenlebens einzureihen.“ Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Gesammelte Werke II/III. Fischer. Frankfurt am Main. 1999. S. 538

⁹⁷ ebd. S. 548

unterscheidet, im Traum wird die Richtung des Bewusstseins gleichsam umgekehrt: die Aufmerksamkeit richtet sich nach innen und ergibt sich ganz dem Strom der „von den Traumgedanken berührten visuell erinnerten Szenen“⁹⁸. Doch wie ein Zauberland im Märchen verbirgt die Traumwelt eine Tücke: sie geht unter, wenn man sie durchlebt hat. Sie taucht nur kurz für den Moment auf und verschwindet wieder unrettbar in den Tiefen des Unbewussten. Selbst die detailreichste Traumbeschreibung kämpft mit den Lücken und der Irrationalität, die diese Eindrücke hinterlassen, wenn sie vergangen sind. Der Traum entzieht sich im Erwachen und ist uns nur über die Erinnerung zugänglich, auf eine ihm unzureichende Weise: es ist nicht möglich, ihn beliebig abzurufen und erneut zu durchleben, sondern er zerfällt in einzelne Bilder, die wir in eine Erzählung einfügen, die der Logik der Wachwelt entspricht.⁹⁹ In der Grauzone des Erwachens jedoch ist der Traum noch fast greifbar, in dem Moment, der seinem Vergessen vorausgeht. Traum- und Wachwelt berühren sich in diesem Grenzgebiet nahezu. Langsam tritt die Umwelt wieder in die Wahrnehmung ein, der Tagesbetrieb des Denkens bringt seine Kurbeln ins Laufen und die Halluzinationen der Nacht sind im Verschwinden begriffen, das Bewusstsein sieht sie gleichsam am Horizont untergehen. Im Erwachen richtet sich die Wahrnehmung von innen nach außen, vorerst ohne diese beiden Instanzen unterscheiden zu können. Wenn das Wache noch nicht ganz da und der Traum noch nicht ganz weg ist, wird eine Zwischenzone betreten, in der sich gleichsam alles dreht. Es ist ein Moment der Verwirrung, der aber zugleich durch seine Unabgeschlossenheit eine gewisse Produktivität in sich birgt. „Wenn ich jedenfalls in dieser Weise erwachte und mein Geist geschäftig und erfolglos zu ermitteln versuchte, wo ich war, kreiste in der Finsternis alles um mich her, die Dinge, die Länder, die Jahre.“¹⁰⁰ Auch hier liefert Proust einige Impulse, für Benjamins „Versuch zur Technik des Erwachens“¹⁰¹, in der das Erwachen im Sinne seiner schöpferischen Bewusstwerdung zur Methode der dialektischen Erfahrung schlechthin erklärt wird.¹⁰²

„Die neue dialektische Methode der Historik präsentiert sich als die Kunst die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht. Gewesenes in der Traumerinnerung durchzumachen! – Also: Erinnerung und Erwachen sind aufs

⁹⁸ ebd. S. 553

⁹⁹ „Was wir vom Traum erinnern, und woran wir unsere Deutungskünste üben, das ist erstens verstümmelt durch die Untreue unseres Gedächtnisses, welches in ganz besonders hohem Grade zur Bewahrung des Traumes unfähig scheint, und hat vielleicht gerade die bedeutsamsten Stücke seines Inhaltes eingebüßt.“ ebd. S. 516

¹⁰⁰ Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1997. S. 12;

¹⁰¹ GS V,1 S. 490

¹⁰² Vgl. *Konvolut K* [Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, Anthropologischer Nihilismus, Jung] GS V,1 S. 490-510

engste verwandt. Erwachen ist nämlich die dialektische, kopernikanische Wendung des Eingedenkens.“¹⁰³

Doch wer erwacht aus dem Traum der Geschichte? Wenn Benjamin Begriffe wie Erinnerung, Erwachen und Traum verwendet, um seine Geschichtsanschauung zu erklären, so übernimmt er sie nicht nur als bloße Vokabel, sondern transformiert förmlich den psychischen Prozess in kulturgeschichtliche Belange.¹⁰⁴

„Es ist eine der stillschweigenden Voraussetzungen der Psychoanalyse, daß der konträre Gegensatz von Schlaf und Wachen für die empirische Bewußtseinsform des Menschen keine Geltung hat, vielmehr einer unendlichen Varietät konkreter Bewußtseinszustände weicht, die durch alle denkbaren Gradstufen des Erwachenseins aller möglichen Zentren bedingt sind. Der Zustand des von Schlaf und Wachen vielfach gemusterten, gewürfelten Bewußtseins ist nur vom Individuum auf das Kollektiv zu übertragen. Ihm ist natürlich sehr vieles innerlich, was dem Individuum äußerlich ist, Architekturen, Moden, ja selbst das Wetter sind im Innern des Kollektivums was Organempfindungen, Gefühl der Krankheit oder der Gesundheit im Innern des Individuums sind. Und sie sind, solange sie in der unbewußten, ungeformten Traumgestalt verharren genau so gut Naturvorgänge, wie der Verdauungsprozeß, die Atmung etc. Sie stehen im Kreislauf des ewig Selbigen, bis das Kollektivum sich ihrer in der Politik bemächtigt und Geschichte aus ihnen wird.“¹⁰⁵

Jedes Individuum ist von seinem Umfeld beeinflusst: von den anderen Menschen, den Räumen, in denen es sich bewegt und den Zeiten, die es durchlebt – immer ist es Teil einer bestimmten Welt in einem gewissen Moment. Und so sind auch die individuellen psychischen Prozesse, die Gedanken, Vorstellungen und Erinnerungen von dieser Umwelt geprägt. Maurice Halbwachs hat in den zwanziger Jahren die „sozialen Bedingungen“¹⁰⁶ des Gedächtnisses untersucht. Die soziale Prägung des Individualgedächtnisses drückt sich demnach darin aus, dass das, was erinnert wird oder werden darf und auf welche Weise dies geschieht, von der gesellschaftlichen Gruppe vorgelegt ist. Das individuelle Gedächtnis ist in gesellschafts-geschichtliche Strukturen eingebettet.¹⁰⁷ Halbwachs unterscheidet jedoch zwischen dem sozialen Konstrukt des „kollektiven Gedächtnisses“¹⁰⁸ und der auch für ihn klassisch objektiven Geschichtsschreibung.¹⁰⁹ Wie Geschichte erinnert wird, ist jedoch

¹⁰³ ebd. S. 491 [K I,3]

¹⁰⁴ Vgl. Weigel, Sigrid: Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Fischer. Frankfurt / Main. 1997. S. 42

¹⁰⁵ GS V,1 S. 492

¹⁰⁶ Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2006

¹⁰⁷ Burke, Peter: Geschichtsschreibung als gesellschaftliches Gedächtnis. In: ders.: Eleganz und Haltung. Wagenbach. Berlin. 1998. S. 63-84, S. 64f

¹⁰⁸ Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Fischer. Frankfurt am Main. 1991

¹⁰⁹ Vgl. Burke, Peter: Geschichtsschreibung als gesellschaftliches Gedächtnis. In: ders.: Eleganz und Haltung. Wagenbach. Berlin. 1998. S. 63-84, S. 65

Voraussetzung für ihre Erzählung und Grund dafür, dass sich ihre Anschauung im Lauf der Zeit ständig verändert, weil auch der Fokus – die Art und Weise der Wahrnehmung und die Eingrenzung des Blickfeldes – sozialen Strukturen unterworfen ist.¹¹⁰ Jedes Kollektiv formt die materielle und ideelle Welt um. Es hinterlässt mehr oder weniger versteckte Spuren „in tausend Konfigurationen des Lebens, von den dauernden Bauten bis zu den flüchtigen Moden.“¹¹¹ In diesen Spuren kommen die historisch durchdrungenen Lebensbedingungen zum Ausdruck. „Mode wie Architektur stehen im Dunkel des gelebten Augenblicks, zählen zum Traumbewußtsein des Kollektivs.“¹¹² Um den „Zeit-traum“ des 19. Jahrhunderts zu deuten, sind nach Benjamin „Mode und Reklame, Bauten und Politik als Folge der Traumgesichte“ eines Kollektivs zu verstehen, das sich wie „der Schläfer in sein Inneres vertieft“.¹¹³ Die Erfahrung eines Stadtbildes erzählt von der Geschichte.¹¹⁴ Auch wenn ein Gebiet sozusagen geschliffen und als Baugrund verwendet worden ist, so wird es Ausdruck eines ungewollten Teils der Erinnerung, eines Alten, das zu Gunsten eines Neuen verdrängt worden ist. Wie mit den Resten der Vergangenheit umgegangen wird, ob sie nun frisch restauriert oder zur Ruine verkommen sind, schließt die gegenwärtigen Strömungen und Tendenzen mit ein. Was der Vorstellung nach einer Erinnerung würdig erscheint, wird gepflegt und überliefert, der unliebsame Rest fällt der Tilgung zum Opfer, doch er verschwindet nicht spurlos und bleibt durch sein Fehlen latent erhalten. Eine kritische Geschichte muss diese Strategie immer von neuem hinterfragen.

„Die Überlieferung (...) der bürgerlichen Gesellschaft läßt sich mit einer Kamera vergleichen. Der bürgerliche Gelehrte schaut hinein wie der Laie tut, der sich an den bunten Bildern im Sucher freut. Der materialistische Dialektiker operiert mit ihr. Seine Sache ist, festzustellen. Er mag einen größeren oder kleineren Ausschnitt aufsuchen, eine grellere politische oder eine gedämpftere geschichtliche Belichtung wählen – am Ende läßt er den Schnappverschuß spielen und drückt ab. Hat er die Platte einmal davon getragen – das Bild der Sache, wie [sie] in die gesellschaftlich[e] Überlieferung einging – so tritt der Begriff in seine Rechte und er entwickelt es. Denn die Platte kann nur ein Negativ bieten. Sie entstammt der Apparatur, die für Licht Schatten, für Schatten Licht setzt. Dem dergestalt erzielten Bild stünde nichts schlechter an als Endgültigkeit für sich zu

¹¹⁰ Zu den Problematiken der kulturellen Erinnerung von Geschichte in der heutigen Zeit hat Aleida Assmann grundlegende Forschungen angestellt. Hier zum Vergleich nur die jüngsten Publikationen: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. Beck. München. 2006 und dies.: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. Beck. München. 2007

¹¹¹ GS V,1 S. 47

¹¹² ebd. S. 497 [K 2a,4]

¹¹³ ebd. S. 491

¹¹⁴ Vgl. Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Spaces and Non-Spaces. In: Ritter, Roland (Red.): Spaces of Solitude. Dokumente zur Architektur 9. HDA. Graz. 1997. S. 12-26

beanspruchen. (...) Seine Objektivität ist mit seiner kritischen Funktion strikt identisch: es ist das objektive (...) – das heißt von der Überlieferung unbestochene – Bild (...).“¹¹⁵

Die spannungsgeladene Dialektik betrifft immer kontrastreiche Gegensatzpaare, die jedoch in ihrer gegenseitigen Durchdringung untrennbar voneinander sind. Das Kollektiv und das Individuum, Geschichte und Gegenwart, Erinnerung und Vergessen: das Erwachen wird deshalb zur dialektischen Erfahrung schlechthin, weil es einen Prozess zwischen den beiden Extremen darstellt, der sie jedoch nicht aufzuheben gedenkt, sondern sie in einem Moment zu verstärken vermag. Wenn man davon ausgeht, dass die Geschichte der Gegenwart entspricht so wie „jeder Traum (...) sich auf die Wachwelt“¹¹⁶ bezieht, wird es möglich, die Bezüge zwischen Jetzt und Einst neu zu setzen und zu jener Anschauung von Geschichte zu gelangen, die eine „kopernikanische Wendung“ vollzogen hat. Das Verhältnis kehrt sich um: die Geschichte bringt die Gegenwart nicht hervor, sondern aus der Zeitstruktur des Jetzt fällt der Blick in Richtung eines historischen Sachverhaltes, der in dieser Konstellation erstmalig so und nicht anders gesehen wird.

„Man sagt, daß die dialektische Methode darum geht, der jeweiligen konkret-geschichtlichen Situation ihres Gegenstandes gerecht zu werden. Aber das genügt nicht. Denn ebenso sehr geht es ihr darum, der konkret-geschichtlichen Situation des *Interesses* für ihren Gegenstand gerecht zu werden. Und diese letztere Situation liegt immer darin beschlossen, daß es selber sich präformiert in jenem Gegenstande, vor allem aber, daß es jenen Gegenstand in sich selber konkretisiert, aus seinem Sein von damals in die höhere Konkretion des Jetztseins (Wachseins!) aufgerückt fühlt. Wieso dies Jetztsein (...) an sich schon eine höhere Konkretion bedeutet – diese Frage kann die dialektische Methode in einer, an allen Teilen diese überwindenden Geschichtsanschauung erfassen. In ihr wäre von der zunehmenden Verdichtung (Integration) der Wirklichkeit zu sprechen, in der alles Vergangene (zu seiner Zeit) einen höheren Aktualitätsgrad als im Augenblick seines Existierens erhalten kann. Wie es als höhere Aktualität sich ausprägt, das schafft das Bild als das und in dem es verstanden wird. Und diese dialektische Durchdringung und Vergegenwärtigung vergangener Zusammenhänge ist die Probe auf die Wahrheit des gegenwärtigen Handelns. Das heißt: sie bringt den Sprengstoff, der im Gewesenen liegt (...) zur Entzündung.“¹¹⁷

Traum wie Geschichte sind nicht fassbar. Das Übergangsbewusstsein zwischen Traum und Wachen bedeutet die Schnittstelle, in der die von Spannung geladenen Gegensätze zusammentreten und sich zu einem Bild kristallisieren, das die unbewussten Reste der Geschichte in die Gegenwart befördert. „Fakten werden etwas, was uns soeben erst zustieß, sie festzustellen ist Sache der Erinnerung. Und in der Tat ist Erwachen der exemplarische Fall

¹¹⁵ *Methodenfragment*. In: GS I,3 S. 1160-1169, S. 1165f

¹¹⁶ GS V,2 S. 1006

¹¹⁷ GS V,1 S. 494f [K 2,3]

des Erinnerns.“¹¹⁸ Hier greift die Erinnerung nach der Geschichte, die soeben versinkt. Doch sie findet nur Bruchteile, einzelne Fundstücke, eine Momentaufnahme kann sie zu Tage bringen. Gerade jene Lückenhaftigkeit macht es aus, dass diese Anschauung der Geschichte ihr um einiges gerechter wird als jene, die sie in eine Chronologie zu zwingen versucht. Wenn man so will, wird das dialektische Bild hier zum Vermittler nicht der Geschichte selbst, sondern ihrer Unmittelbarkeit, und dadurch wird es selbst zur Geschichte.

„Das soll nicht etwa heißen, daß Geschichte unmöglich wäre. Es bedeutet einfach, daß sie anachronistisch ist. Und das *dialektische Bild* wäre jenes Erinnerungsbild, das aus dieser anachronistischen Situation positiv hervorgeht, es wäre gleichsam deren Figur einer *reminiszenten Gegenwart* [*présent réminiscent*]. Indem es kritisiert, was es hat (den erinnerten Gegenstand als zugängliche Repräsentation), und indem es sich dem Prozeß des Verlustes zuwendet, aus dem es hervorging, was es nicht hat (die geschichtliche Sedimentation des Gegenstandes selbst), wird das dialektische Denken nunmehr den *Konflikt* zwischen dem geöffneten Boden und dem ausgegrabenen Gegenstand erfassen. Weder positive Verehrung des Objekts noch metaphysische Nostalgie für den uralten Boden, wird das dialektische Denken die Vergangenheit nicht mehr zu *reproduzieren*, zu repräsentieren suchen: auf einen Schlag wird es sie *produzieren*, mit einem Bild, das einem Würfelwurf gleicht.“¹¹⁹

Im Moment, in dem die Vergangenheit wie eine Erinnerung in das Bewusstsein einfällt, entsteht das dialektische Bild, das uns etwas zeigt, „das nicht zu sehen war, bevor wir es erinnerten.“¹²⁰ Es produziert die Geschichte, indem es darauf verzichtet, sie bloß zu repräsentieren und gibt so Anstoß für einen dialektischen Denkprozess, der Geschichte neu zu denken vermag. „Das heißt, es fordert uns auf, das, was wir von ihm erfassen vor dem Hintergrund dessen, was uns an ihm ‚ergreift‘, zu denken – vor dem Hintergrund dessen, was in Wirklichkeit unserem Zugriff entzogen ist.“¹²¹ Derart widmet sich das dialektische Bild der Kehrseite der Geschichte als Gegenstand, den es in seiner historischen Durchdringung zeigt. Es wird so zum Ausdruck einer kritischen Erinnerung, die die Wirklichkeit in einer Weise verdichtet, dass uns durch sie die verdrängte Geschichte anblickt und uns verpflichtet, unsere Position ihr gegenüber zu überdenken und neu zu beziehen.

¹¹⁸ ebd. S. 490f [K I,2], vgl. auch V,2 S. 1057

¹¹⁹ Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. Fink. München. 1999. S. 166f

¹²⁰ Andersson, Dag T.: Destruktion / Konstruktion. In: : Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut: Benjamins Begriffe. 1. Band. Suhrkamp Verlag. Frankfurt. 2000. S. 147-185, S. 180

¹²¹ Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. Fink. München. 1999. S. 79

III. Variationen: *Allemagne 90 Neuf Zero*

III.1 *Geschichtsgef(1)echte*

„Ist der Erzähler nicht in einer unmöglichen, schwierigen und einsamen Position, heute mehr denn je? Ich glaube ja. Aber dennoch muss er da sein, abwesend und anwesend. Schwankend zwischen Dokument und Fiktion.“¹²²

Und dieser Erzähler, dessen Stimme leise spricht, erzählt uns eine Geschichte und scheint sich dabei selbst ganz herauszuhalten, wie um dieser Geschichte genügend Raum zur Entfaltung zu gewährleisten. Sie wirkt einsam, die Geschichte Deutschlands. Doch in diesem Film, um den es sich nun handeln soll, spielt sie eine kapitale Rolle, ihr Blick trifft uns in jeder Einstellung, sie erscheint förmlich in Allgegenwärtigkeit. Eingefangen zu einem gewissen Zeitpunkt, der symbolträchtiger nicht sein könnte, unternimmt Jean-Luc Godard in *Allemagne 90 Neuf Zero* (*Deutschland im Jahre Neu(n) Null*) stichprobenartige Griffe (die sich zum Teil als Untergriffe herausstellen) in die Vergangenheit dieses Landes. Wir schreiben ein „neues“¹²³ Jahr Null – gemeinsam mit dem „alten“ teilt es die Zeit beinahe in mathematischer Symmetrie: 1945 und 1990. Betrachtet man Deutschland im zwanzigsten Jahrhundert, so sind diese beiden Nullpunkte nicht voneinander wegzudenken, in ihnen fallen die Systeme und Mauern in sich zusammen – allein schon die Jahreszahlen werden zu Symbolen der Trümmer und des Wiederaufbaus, der Neu-Bestandsaufnahmen. Godard erhält 1989 eine Auftragsarbeit vom französischen Fernsehen¹²⁴: eine Reihe zum „l’etat de la solitude“, zum Zustand der Einsamkeit, doch er deutet den Begriff „l’etat“ nicht als den gemeinten „Zustand“, sondern als seine alternative Bedeutung „Staat“ und beschließt, einen Film über einen „Staat der Einsamkeit“ zu machen, über die DDR. „[W]ährend Godard mit der Kamera in der DDR unterwegs war, verschwand jedoch sein Objekt der ‚Einsamkeit‘ in einer jubelnden Menschenmauer, und Godard begriff, daß die Geschichte selber ihm die Gelegenheit bot, Rossellinis Film noch einmal zu drehen.“¹²⁵ Doch ein einziger Erzähler oder Erzählstrang scheint dieser Geschichte nicht gewachsen, da die Erzählung, die sich dieser Geschichte widmen will, unterschiedliche Perspektiven einnehmen muss. Sie muss den Ort wechseln, die Zeit durchkämmen.

¹²² *Allemagne 90 Neuf Zéro*. Regie: Jean-Luc Godard. 62 Min., F / D 1991, Zitate aus den Filmen heben sich durch die kursive Schreibart vom Text ab.

¹²³ Der Titel *Allemagne 90 Neuf Zéro* ist eine Anspielung auf Roberto Rossellinis *Germania, anno zero* (*Deutschland im Jahre Null*).

¹²⁴ Vgl. Godard, Jean-Luc: Ne raconte pas d’histoires... In: Bergala, Alain (Ed.): Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2. 1984-1998. Cahiers du Cinéma. Paris. 1998. S. 224f

¹²⁵ Theweleit, Klaus: One + One. Rede für Jean-Luc Godard anlässlich der Verleihung des Adornopreises, 1995. In: Katalog Jean-Luc Godard. Eine Retrospektive der Viennale. Wien. 1998. S. 9-26, S. 21

„Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich? Wahrhaftig, nein, das wäre ein närrisches Unterfangen! Eine Erzählung, die ginge: "Die Zeit verfloß, sie verrann, es strömte die Zeit" und so immer fort, - das könnte gesunden Sinnes wohl niemand eine Erzählung nennen. Es wäre, als wollte man hirnerkrankterweise eine Stunde lang ein und denselben Ton oder Akkord aushalten und das - für Musik ausgeben.“¹²⁶

Und so begibt man sich mit Godard auf eine Bilderreise durch einen Zeitraum, durch die Aufnahmen dieser Unbestimmtheit, in dem die Geschichten zusammentreffen und Beziehungen miteinander eingehen, als würden sie sich unterhalten darüber, woher sie gekommen sind. Natürlich ist das Resultat dieser Erörterung vielstimmig, die Positionen überlagern sich zum Teil bis zur Unkenntlichkeit. Hier wird schlagartig bewusst, dass die Geschichte weder nur eine Zunge noch nur eine Zeit kennt und wie um diesem Umstand zu entsprechen, wechselt der Erzähler aus dem Off (André S. Labarthe) seine Identitäten. In den folgenden 60 Minuten Film, durch die er uns führt – manchmal auch ohne uns in unsicheren Momenten eine stützende Hand zu reichen – entspinnen sich die unterschiedlichsten Handlungsstränge. Gezogen aus dem Gewebe der Geschichte zwirnen sie sich zu einem neuen Stoff zusammen, der einem fliegenden Teppich gleicht. Um dies näher zu erläutern, wird es nun notwendig sein, einige dieser Fäden aufzunehmen und fortzuspinnen.

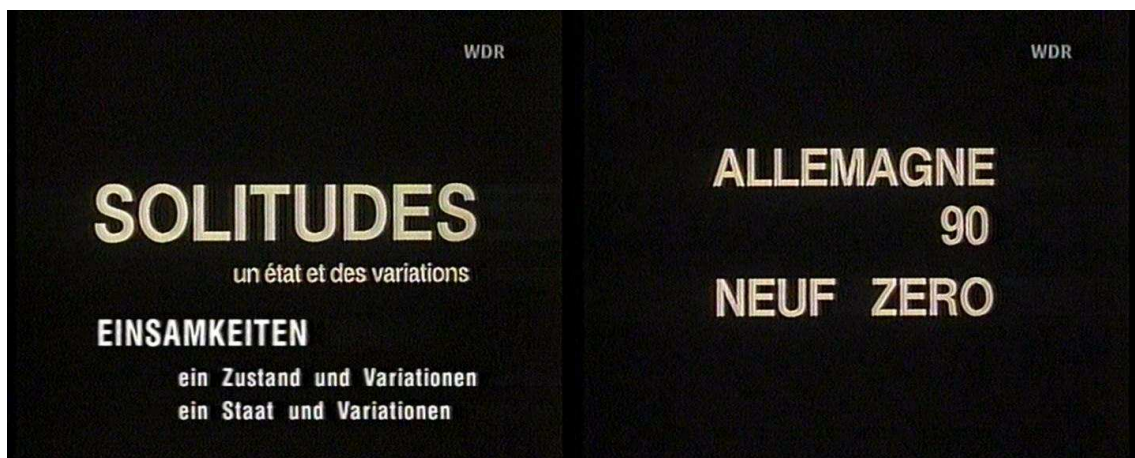


Abbildung 1 Titelbilder, Screenshots *Allemagne Année Neuf Zero*

Lemmy Caution (Eddie Constantine), der Agent aus *Alphaville*¹²⁷, wird aus seinem Schlaf geweckt. Er ist ein von der Geschichte Vergessener: Das alliierte Hauptquartier hat seine Akte verloren und so hat er all diese Jahre hinter der Mauer ein Scheinleben auf Abruf gefristet, wartend auf einen Auftrag, der nie gekommen ist. „30 Jahre – das ist lang und kurz zugleich“ – eine verlorene Zeit, die man nicht mehr zu suchen wagt. Aus diesem Schlaf erwacht (oder noch im Halbschlaf), steht er nun vor dem Nichts: er ist arbeitslos, es wird kein Auftrag mehr

¹²⁶ Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Fischer. Frankfurt am Main. 1991. S. 738, zitiert in *Allemagne 90 Neuf Zero*

¹²⁷ *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, Regie: Jean-Luc Godard, 98 Min., F 1965

kommen, es gibt kein alliiertes Hauptquartier mehr. „*Weh, hab ich mein Leben nur geträumt*“¹²⁸, gibt ein Zwischentitel zu denken. Wäre Graf Zelten (Hanns Zischler), der unangenehme Besuch, der seine angenommene Identität des Konrad Witovski aufdeckt, nicht in den Papieren seines Vaters auf eine Spur des Verschollenen gestoßen, würde Lemmy weiterschlafen bis ans Ende der Geschichte. Doch nun macht er sich auf Anraten des mysteriösen Grafen auf den Weg zurück „à l’occident“, also in den Westen, ins Abendland. Es sei nicht vergessen, dass West-Berlin, das Ziel der ungewöhnlichen Reise, geographisch einer Insel in der nunmehr ehemaligen DDR entspricht. Und so ist dieses Abendland nicht einfach zu finden – zumal in der Orientierungslosigkeit des Halbschlafs – und Lemmy beginnt seine Irrwege quer durch Deutschland. Als Detektiv kann er es auch nicht lassen, weiter Spuren zu sammeln und sein Umfeld akribisch zu beobachten. Noch immer weiß er nicht, was aus „Poison Ivy“¹²⁹ geworden ist und hat noch nicht aufgegeben, sie eines Tages zu finden. Natürlich fällt es einem Agenten seines Kalibers schwer, den Ruhestand zu akzeptieren, aber auch die laufenden Umbrüche und ständigen Veränderungen mit zunehmendem Alter zu verarbeiten. Gäbe es einen figurativen Protagonisten, so wäre es dieser legendäre Detektiv. Doch die Hauptrolle spielt etwas anderes, das den Facettenreichtum von künstlerisch dargebotener Mimik und Gestik noch übersteigt: der Film scheint sich der Geschichte an sich verpflichtet zu fühlen und versucht einen Eindruck von ihr zu erwecken, während die Bilder um den aus den Tiefen der Zeit aufgetauchten Lemmy Caution und die Figuren kreisen, die seine Odyssee kreuzen.

Von einem Marktschreier – „*Ihr Stück Geschichte nur 10 Pfennige, Mauerstücke aus Berlin!*“ – wird Lemmy ein Buch angeboten, das jener laut seiner Aussage im Lager Dora gefunden hat. Dora-Mittelbau war bis 1944 ein Außenlager des KZ Buchenwald am Ettersberg in Weimar und wurde dann eigenständig gemacht. Die dort festgehaltenen Häftlinge bauten in Zwangsarbeit an der V1 und der V2, für letztere hat sie Wernher von Braun zum Teil sogar selbst ausgewählt.¹³⁰ Professor von Braun, die fiktive Variation des Raketenkonstruktors, und seinen Elektronencomputer Alpha60 verfolgt Lemmy Caution in *Alphaville* – bevor er zum Schläfer in der DDR wird. Deshalb lässt ihn die Erwähnung des Lagers auch aufhören.

¹²⁸ Der Satz ist eine Übersetzung der zweiten Zeile eines Gedichts von Walther Vogelweide, das sowohl im Original als auch in der Übersetzung des öfteren im Film als Zwischentitel zitiert wird. Vgl. Vogelweide, Walther von: *Owê war sint verschwunden alliu mîniu jâr. Späte Lieder und Sprüche* L 124,1. In: *bibliotheca Augustana*. http://www.hs-augsburg.de/~Harsch/germanica/Chronologie/13Jh/Walther/wal_ge18.html#124,1 (zuletzt am 16.03.2009)

¹²⁹ *Poison Ivy* war der englische Titel des ersten Lemmy-Caution-Films *La même vert de gris (Im Banne des blonden Satans)*. Regie: Bernard Borderie, 95 Min., F 1953

¹³⁰ Vgl. Wagner, Jens-Christian: *Mittelbau Dora – Stammlager*. In: Benz, Wolfgang; Distel, Barbara (Hg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Band 7. Beck. München. 2008. S. 221-290

Das Buch vom Markstand – es handelt sich um Thomas Manns „Lotte in Weimar“¹³¹ – wird ihm prompt von einer jungen Frau (Claudia Michelsen) aus den Händen gerissen, die das Fundstück als ihr Eigen wiedererkennt – „*das Buch gehört mir*“. Sie gibt sich als Dora aus, allerdings mit dem Einwand, dass dies gestern gewesen sei.



Abbildung 2 Dora (links) und Charlotte (rechts), Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zero*

Denn heute, fügt sie hinzu – und der Schnitt hat ihr Aussehen verändert, sie geschminkt, ihr statt des Kopftuches einen Hut und statt des schäbig anmutenden Kittels ein adrettes Kostüm verliehen – ist sie Charlotte Kestner und hat mit Herrn Goethe zu arbeiten. Charlotte Kestner ist jene „Lotte in Weimar“, die viele Jahre, nachdem sie zum Vorbild für die Lotte-Figur in Goethes „Werther“ geworden ist, nach Weimar zurückkehrt, um Goethe noch einmal zu treffen. Thomas Mann hat diese reale Begebenheit 1939 zu einem Roman verdichtet. Die Passagen, in denen Manns fiktiver Goethe über sein und das Deutschtum an sich philosophiert¹³², gelangen nur sechs Jahre später ins Blickfeld öffentlichen Interesses, als der Chefankläger des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher des Zweiten Weltkrieges, Sir Hartley Shawcross, sie als „echte“ Goethe-Originale zitiert.¹³³

¹³¹ Mann, Thomas: Lotte in Weimar. Roman. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. 9,1. Fischer. Frankfurt am Main. 2003

¹³² Es handelt sich um einen inneren Monolog im siebten Kapitel. Vgl. ebd. S. 283ff

¹³³ Es handelt sich um folgende Passage: „Daß sie den Reiz der Wahrheit nicht kennen, ist zu beklagen, - daß ihnen Dunst und Rausch und all berserkerisches Unmaß so teuer, ist widerwärtig, - daß sie sich jedem verzückten Schurken gläubig hingeben, der ihr Niedrigstes aufruft, sie in ihren Lastern bestärkt und sie lehrt, Nationalität als Isolierung und Roheit zu begreifen, - daß sie sich immer erst groß und herrlich vorkommen, wenn all ihre Würde gründlich verspielt, und mit hämischer Galle auf Die blicken, in denen die Fremden Deutschland sehn und ehren, ist miserabel.“ Mann, Thomas: Lotte in Weimar. Roman. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. 9,1. Fischer. Frankfurt am Main. 2003. S. 327. Shawcross zitiert die Passage nicht wort-wörtlich, sondern mit einigen Änderungen, die sie noch drastischer machen. Zum genauen Hergang, also wie es sein konnte, dass Mann für Goethe gehalten wird und zur genauen Zitierweise aus den Prozessakten vgl. den Kommentar von Werner Frizen, in: Mann, Thomas: Lotte in Weimar. Kommentar von Werner Frizen. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. 9,2. Fischer. Frankfurt am Main. 2003. S. 169-172

Dora / Charlotte gibt Lemmy Caution eine historische Führung durch Weimar: Auf der einen Seite ist diese Stadt die Brut- und Wirkungsstätte der großen Dichter und Denker, für die Deutschland in der ganzen Welt berühmt geworden ist, auf der anderen steht sie für die Weimarer Republik, die im Beginn der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft, für die Deutschland in der ganzen Welt berüchtigt geworden ist, ihr Ende gefunden hat. Während dieser Führung erzählt sie von Schiller, Liszt und Goethe, aber auch von der Roten Armee, die die Stadt eingenommen hat. Wenn Dora morgen sagt, meint sie gestern. Vollkommen versunken in Erinnerungen geht sie immer tiefer zurück in „gute alte Zeiten“ und in eine Vorstellung von Deutschland, in denen die Schrecken der Lager und die Gräueltaten des Krieges keine Bedeutung zu haben scheinen. So lebt sie zwar in der Vergangenheit, doch einer für sie zurecht gezimmerten, die bewusst ausblendet oder unbewusst verdrängt. Thomas Mann beschreibt einen fiktiven Roman über eine reale Figur, die zu einem literarischen Vorbild geworden ist, von dem sie sich nicht mehr zu trennen vermag. Diese Darstellung wiederum wird zur Identifikationsfigur für Dora, die die Fiktion der Realität vorzieht. Wenn sie sich vorstellt, wer sie morgen sein wird, und nach einer Aufzählung von Namen bei „Asta“ endet, löst sich ihr Lauf hin zur Kamera gleichsam auf in dem Leinwandtraum der tanzenden Asta Nielsen.



Abbildung 3 Charlotte (links) und Asta (rechts), Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zero*

Und nicht von ungefähr trägt Dora als Margarete Kirchner¹³⁴ (ihre Identität von vorgestern) auch ein ähnliches weißes Kleid. Wort-wörtlich traumatisiert verliert sie sich in den unzähligen Identifikationen, die ihr die Traumfabriken der Fiktionen bieten. In gewissem Sinne steht sie für die Tendenz, den Krieg auszublenden und die Zeit davor – die große Kunst der Dichter und Denker, aber auch das große deutsche Kino – hochzuhalten und das Leben

¹³⁴ Margarete Kirchner ist die junge Tochter des Hausmeisters vom Goethehaus in Weimar, in die sich Franz Kafka während seines dortigen Aufenthaltes im Juli 1912 verliebt hat. Vgl. Stach, Reiner (Impressum): Kafka fälscht eine Unterschrift. Vgl. Fundstück-Archiv der Kafka-Homepage des S.-Fischer-Verlags. http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck_archiv/fundstueck/804724 (zuletzt am 16.03.2009)

darin zu suchen. Durch die Verknüpfung ihres Charakters mit dem Lager Dora-Mittelbau wird sie darüber hinaus auch zum Sinnbild für die Unmöglichkeit, die Vergangenheit als Opfer der nationalsozialistischen Konzentrationslager zu verarbeiten, ohne verrückt zu werden und einen Weg zu finden, damit „leben“ zu können. Wenn Dora im weiteren Verlauf des Films Lemmy noch einmal begegnet, legt ihm Godard in typischer Manier Worte Sigmund Freuds aus dem „Fall Dora“¹³⁵ in den Mund: Er beschreibt eine Traumanalyse, die nach der Ausflucht in die Krankheit als Hinwendung zum Leben gedeutet wird. Dora lächelt und ein Zwischentitel prophezeit ihr Hoffnung.¹³⁶

Nach seinem Besuch in Weimar streunt Lemmy durch die Felder, im Hintergrund Braunkohlewerke und Windmühlen. Er fragt Don Quixote nach dem Weg, dieser kann ihm aber nicht helfen. Überhaupt scheint niemand zu wissen, was Lemmy denn will, wenn er nach dem Westen fragt (abwechselnd mit „Which way to the west“ und „L’occident, s’il vous plait“). Auch das Meer hat keine Antworten. Und so muss ihm Graf Zelten helfen, über die Mauer zu kommen, auch wenn schon kaum mehr etwas von ihr übrig ist. Dieser wiederum hat sich zwischenzeitlich daran gemacht, seine Existenz als Ex-Agent damit zu bestreiten, Hegel für den Rundfunk ins Französische zu übersetzen. Auch er hat eine belebte Vergangenheit – stammt er doch aus dem Siegfried-Roman, den Jean Giraudoux 1922 verfasst hat.¹³⁷

Siegfried von Kleist, die zentrale Figur des Romans, ist eigentlich Jacques Forestier, ein französischer Schriftsteller, der durch die Verwundung auf dem Schlachtfeld seine Erinnerung und damit seine Identität verliert und daraufhin irrtümlich deutsch sozialisiert wird. Ein paar Jahre später, die Asche des Krieges glüht noch im gegenseitigen Hass zwischen Deutschland und Frankreich, schafft es eine kleine Verschwörung ehemaliger Freunde, allen voran Graf von Zelten, mit verschiedenen weit, mitunter bis zur Revolution gehenden Mitteln, Forestier dazu zu bringen, seine deutsche Scheinidentität hinter sich zu lassen und zu seinem früheren Selbst zurückzukehren. Graf Zelten ist eine ungewöhnliche Figur: Schon vor Kriegsausbruch gibt er seinem französischen Freund Jean Chapdelaine, aus dessen Sicht die Geschichte erzählt wird, das Elsaß in Form eines Papierpuzzles Stück für Stück zurück.¹³⁸ Nach dem Krieg lässt er sich rund um die Narbe, die der Streifschuss einer französischen Kugel an

¹³⁵ „Der Fall Dora“ ist eine der geläufigen Namen einer frühen Hysterie-Analyse Freuds. Vgl. Freud, Sigmund: Bruchstück einer Hysterie-Analyse. In: Gesammelte Werke. Band 5. S. Fischer. Frankfurt am Main. 1999. S.161-286 Dora bedeutet hier den Decknamen für Ida Bauer, Schwester des österreichischen Politikers Otto Bauer.

¹³⁶ *L’espoir* – wie es im filmischen Original heißt, ist auch der Name des Films von André Malraux über den Spanischen Bürgerkrieg, an dem er selbst teilgenommen hat. Vgl. *L’espoir*, Regie: André Malraux, Boris Peskine, 88 Min., E / F 1945

¹³⁷ Giraudoux, Jean: Siegfried oder Die zwei Leben des Jacques Forestier. Roman. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1981. Giraudoux hat diesen Stoff 1928 zu einem Theaterstück verarbeitet.

¹³⁸ ebd. S. 25f

seinem linken Arm hinterlassen hat, tätowieren: „Der Deutsche, welcher diese Haut sein eigen nennt, wird Frankreich nie hassen.“¹³⁹ Für Giraudoux ist Zelten ein Idealbild¹⁴⁰ mit allen stolzen Vorurteilen, mit denen in Frankreich die Deutschen geschmückt werden, bevor die Konflikte außer Kontrolle geraten. Zelten ist Deutschland.¹⁴¹ Giraudoux entwickelt die Handlung in einem Spiel der Archetypen rund um gegenseitige Vorwürfe zwischen den beiden verfeindeten Ländern, die nach dem Ersten Weltkrieg beide noch die Wunden lecken, die sie sich gegenseitig zugefügt haben. Dabei im Zentrum steht durchaus die Frage nach den an der Herkunft auszumachenden Merkmalen, aber natürlich auch eine subtile Aufforderung nach gegenseitiger Vergebung. In *Allemagne 90 Neuf Zero* verschmelzen die Figuren aus dem Roman zu einem einzigen Charakter: Graf von Zelten ist auch Siegfried von Kleist¹⁴², womit ausgedrückt wird, dass ein Deutscher aus französischer Sicht doch nur ein Franzose im Deutschkostüm sein kann. Zum einen wird Zelten mit dem Vornamen „Siegfried“ angesprochen, zum anderen spricht er Passagen, die im Roman von Kleist kommen. Dabei gerät die Beziehung der Scheinidentität Siegfried von Kleists zu seinem Scheinvaterland Deutschland ins Blickfeld des Films, was einen im Roman gelungenen Untergriff würdigt: Es braucht einen deutsch sozialisierten Franzosen, um Deutschland zu seinem Bewusstsein zurückzuführen. Eine Sicht von außen ist von Nöten, die gleichzeitig eine Sicht von innen ist. Mit der Figur des Siegfried von Kleist wird dies möglich, er impliziert die französische Sicht, ohne sich dessen bewusst zu sein. Godard setzt diesem Roman in seinem Deutschlandfilm ganz bewusst ein Denkmal. Für ihn ist das Buch gleichbedeutend mit seiner „Liebe für Deutschland“, aber ebenso für deren Schattenseite, nämlich sein Schuldgefühl, das Land zu verehren, das mit den nationalsozialistischen Vernichtungslagern den Tod industrialisiert hat.¹⁴³ Graf von Zelten hat eine Schlüsselposition im Film. In vielerlei Hinsicht Grenzgänger, schwankt er zwischen seinen beiden Identitäten wie er zwischen den beiden Sprachen fließend zu wechseln vermag. Sein Leitmotiv, der Ausruf „*Allez, Schuss, Schuss!*“, bringt

¹³⁹ ebd. S. 28

¹⁴⁰ „Es geht nicht sosehr um aktuelle politische Staatsformen, es geht um Wesenheiten – Giraudoux, der ehemalige Germanist und Privatlehrer in einem deutschen Fürstenhaus, liebt dieses ideale Deutschland Zeltens, dieses lyrische, provinzielle, tief in seine mittelalterliche, seine barocke und biedermeierliche Vergangenheit versunkene Deutschland, von dem Siegfrieds rationalistisches, zentralistisches Staatsmuster wegführt in eine wesensfremde Verirrung. Zelten, der echte Deutsche, errät daraus Siegfrieds verschüttetes Franzosentum; weil er die Bestimmungsentfremdung seiner Heimat mit Unruhe sieht, setzt er die Entwicklungen in Gang, die Siegfried seine ursprüngliche Identität zurückgeben und ihn gleichzeitig aus Deutschland entfernen werden.“ Mander, Gertrud: Jean Giraudoux. Friedrich Verlag. Velber bei Hamburg. 1969. S. 43

¹⁴¹ Vgl. Giraudoux, Jean: Siegfried oder Die zwei Leben des Jacques Forestier. Roman. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1981. S. 21

¹⁴² Vgl. Dialog zwischen Kleist und Chapdelaine. Ebd. S. 108-111

¹⁴³ Vgl. Godard, Jean-Luc: Sätze über Kino und Geschichte. Rede zum Adorno-Preis. In: Cinema 41 – unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, 41. Jahrgang. Chronos. Zürich. 1996. S.113-118, S. 117

nicht nur das Aufeinandertreffen der Sprachen zum Ausdruck, sondern auch den Konflikt an sich: Es wird von beiden Seiten geschossen, aber es ist schwierig, eine Gegenschussposition aufzubauen, es sozusagen von der anderen Richtung her zu betrachten und damit zu beginnen, das Problem zu lösen. Für Zelten gibt es nur ein Deutschland, doch scheint dieses „wahre“ Deutschland ein durch die Geschehnisse des Jahrhunderts völlig entwurzelter Ideal, das er auch in der „Grau-in-Grau-Philosophie“ Hegels nicht wiederfinden kann.¹⁴⁴

„Wenn also die Philosophie bei einem Volk hervortreten soll, so muss ein Bruch geschehen sein in der wirklichen Welt. Die Philosophie ist dann die Versöhnung des Verderbens, was der Gedanke angefangen hat. Diese Versöhnung geschieht in der ideellen Welt, in der Welt des Geistes, in die jeder Mensch entflieht, wenn ihn die irdische Welt nicht mehr befriedigt.“¹⁴⁵

Unterstützung bei seinen Übersetzungen findet Zelten in Delphine de Staël (Nathalie Kadem), deren Figur ihrerseits deutsch-französische Beziehungen der etwas älteren Generation darstellt. Madame de Staël ist in Deutschland, das sie Ende 1803 bereist, als sie sich aufgrund von Diskrepanzen mit Napoleon gezwungen sieht, Frankreich eine Weile zu verlassen, mit ihrem zum Teil autobiographisch gefärbten Roman „Delphine“ bereits bekannt. In Weimar wird sie von Goethe empfangen, auch mit Schiller und Wieland schließt sie während ihres Aufenthaltes Freundschaften. Madame de Staël erfreut sich großer Beliebtheit, ihre gut erzogene Kultur und ihr präzises Denkvermögen werden geschätzt.¹⁴⁶ Sie wird so zur idealen Französin aus deutscher Sicht, nicht zuletzt auch, weil sie dieses Land und seine Sitten zu verstehen weiß. Später soll aus den Eindrücken dieser Deutschlandreise eine Abhandlung entstehen, in der sie auch das geflügelte Wort vom Land der Dichter und Denker begründet.¹⁴⁷ Natürlich sind diese Aufzeichnungen sowohl Vorlage für Giraudoux als auch für Godard. Das Verlangen und die Versuchung, Deutschland als Land des Idealismus, als romantische Verklärung zu sehen, ist auch am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts noch verlockend. Delphine im Film begibt sich auf ihre eigenen Wege, um die deutsche Geschichte zu

¹⁴⁴ Zelten übersetzt diese Passage zu Beginn des Film: „Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden. Und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen.“ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorrede zu Grundlinien einer Philosophie des Rechts. Werke 7. Frankfurt a. M. 2000. S. 11-29, S. 28

¹⁴⁵ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Werke in zwanzig Bänden. Band 18, Frankfurt am Main 1979, S. 71, so zitiert aus *Allemagne 90 Neuf Zéro*

¹⁴⁶ Vgl. Staël-Holstein, Anne Louise Germaine de: Kein Herz, das mehr geliebt hat. Eine Biographie in Briefen. S. Fischer. Frankfurt am Main. 1970. S. 163-215 Der Roman hat in Deutschland durchaus Kontroversen ausgelöst, vor allem weil er in Frankreich von Napoleon verboten wurde und de Staël dadurch gezwungen war, Paris zu verlassen. Dadurch geriet auch ihr Privatleben in den Vordergrund öffentlichen Interesses. Vgl. Kaiser, Gerhard R.; Müller, Olaf: Einleitung. In: dies. (Hg.): Germaine de Staël und ihr erstes deutsches Publikum. Literaturpolitik und Kulturtransfer um 1800. Universitätsverlag Winter. Heidelberg. 2008. S. 7-17

¹⁴⁷ Staël-Holstein, Anne Louise Germaine de: Über Deutschland. Reclam. 1962. In der Einleitung wird de Staël von Sigrid Metken als „weiblicher Tacitus“ bezeichnet, vgl. s. o. S. 24 – in Anlehnung an Tacitus’ „De origine et situ germanorum“, worauf im Film ebenfalls durch ein Zwischentitelzitat hingewiesen wird.

verstehen, und besucht die Schauplätze des Terrors. In ihrem Bestreben, die historischen Topographien nachzuvollziehen und aufzuarbeiten, bildet sie das Gegenstück der idealistischen Sicht Graf Zeltens, der in gewissem Sinne die durch die Geschichte bewirkte Desillusionierung seines Deutschlandbildes nicht einzusehen im Stande ist und zwischen den Extremen schwankt. Dies bildet die Voraussetzung für seine Begegnungen mit Lemmy Caution, den er zuerst aus dem Reich des Schlafs über die Grenze des Erwachens führt und ihm danach hilft, über das schon fast nicht mehr existierende Niemandsland des Eisernen Vorhangs zu gelangen.



Abbildung 4 Gespenster¹⁴⁸: frühmorgendliche Joggerin (links) und der Wahn aus *Das Testament des Dr. Mabuse*¹⁴⁹, Screenshots Allemagne Année Neuf Zero

Im Westen begegnen Lemmy Caution die Gespenster vergangener und zukünftiger Zeiten, und er nimmt die Barke über den Wannensee, um nach West-Berlin zu kommen, wo er vom Schrecken der Vorweihnachtszeit¹⁵⁰ gleichsam überrollt wird. Dieses neue Berlin, eine in der Zeit verlorene Heimat, die er gesucht hat, aber die er nicht mehr wiedererkennen kann, bringt ihn aus dem Konzept, mehr noch als zuvor Alphaville, doch da war er auch noch jünger. Zudem muss er erkennen, dass die Bibeln hier wie da auf den Nachtkästchen in den Hotelzimmern liegen und die Angestellten in eben jenen Hotels hier wie da robotisch-mechanische Verhaltensmuster aufweisen.

¹⁴⁸ „Kaum war die Grenze überschritten, kamen mir die Gespenster entgegen.“ nimmt Bezug auf einen Zwischentitel aus dem Stummfilm *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, Regie: Friedrich W. Murnau, 92 Min., D 1921

¹⁴⁹ *Das Testament des Dr. Mabuse*, Regie: Fritz Lang, 116 Min., D 1932

¹⁵⁰ „Well, Christmas with all its ancient horrors is on us again.“ Der Satz stammt aus einem Brief von Raymond Chandler, dem Schöpfer des Privatdetektivs Philip Marlow. Vgl. Powers, Katherine A.: A Sampler – from Venom to Venus to Victim – for the eclectic giver. In: The Boston Globe, 07.12.1997.
http://www.boston.com/globe/search/stories/books/books97/sampler_giver.htm (zuletzt am 16.03.2009)

III.2 Motive

Ausgehend vom Fall der Mauer, dem Zusammenbruch der DDR, also der Jetztzeit des Films, im Moment, da eine Umstrukturierung beginnt, begibt sich der Blick auf die Reise durch unterschiedliche Aspekte deutscher Geschichte. Diese Reise hat Godard in sechs Variationen eingeteilt, die jeweils unterschiedliche historische Konstellationen darstellen. Es beginnt in Ost-Berlin, wenn der Schläfer in „*Der ewige Spion*“ (Variation 1) erwacht und sich auf den Weg nach Weimar begibt („*Charlotte in Weimar*“, Variation 2). In der brachen Kargheit der Braunkohleabbaufelder entdeckt er die Schattenseiten der deutschen Geschichte („*Alle Drachen unseres Lebens*“, Variation 3). Die Teilung Deutschlands in Ost und West, das heißt die jeweilige Gebundenheit an das sowjetisch-kommunistische („*Ein russisches Lächeln*“, Variation 4) auf der einen und das amerikanisch-marktwirtschaftliche System („*Der Untergang des Abendlandes*“, Variation 6) auf der anderen Seite ist durch eine „*Mauer ohne Klagen*“ (Variation 5) getrennt. *Allemagne 90 Neuf Zero* ist angefüllt mit literarischen Zitaten, seien sie nun gesprochen, eingeblendet oder im Bild eingeschleust. Auf manche Werke wird nur durch den Titel verwiesen oder sie liegen plötzlich in der Landschaft – wie etwa Grimmelshausens „*Simplicissimus*“. Von anderen Büchern nimmt Godard erweiterte Anleihen und verwendet die unterschiedlichen Textpassagen wie Puzzleteile, die es ihm erlauben, verschiedene Ansichten zu montieren, ohne sie vorher selbst formulieren zu müssen. Hier kristallisieren sich zweierlei Tendenzen heraus: Einerseits verwendet er Textstellen, wie etwa jene von Hegel, Mann oder Spengler, um die Erzählstruktur aufzubrechen. Diese Passagen präsentieren ihre Standpunkte, aber sie werfen auch Fragen in den Raum, treffen dabei durchaus auch aufeinander und grenzen sich gegenseitig ab. Nicht unproblematisch ist dabei vor allem das Zitat aus Oswald Spenglers „*Der Untergang des Abendlandes*“, nach dem die letzte Variation benannt ist. Im Film heißt es: „*Titanisch ist der Ansturm des Geldes auf die geistige Macht. Ein Verzweiflungskampf tobt heute in den Weltstädten, aus dem das Geld als Sieger hervorgeht. Aber das Geld erlischt, sobald es die Wirtschaft zu Ende gedacht hat.*“¹⁵¹ Godard fügt hinzu: „*Es erfindet Auschwitz und*

¹⁵¹ Die Originalpassage ist um einiges länger, hier etwas gekürzt: „Aber ebenso titanisch ist nun der Ansturm des Geldes auf diese geistige Macht. (...) Es ist der Verzweiflungskampf des technischen Denkens um seine Freiheit gegenüber dem Denken in Geld. Die Diktatur des Geldes schreitet vor und nähert sich einem natürlichen Höhepunkt, in der faustischen wie in jeder andern Zivilisation. Und nun geschieht etwas, das nur begreifen kann, wer in das Wesen des Geldes eingedrungen ist. Wäre es etwas Greifbares, so wäre sein Dasein ewig; da es eine Form des Denkens ist, so erlischt es, sobald es die Wirtschaftswelt zu Ende gedacht hat, und zwar aus Mangel an Stoff. Es drang in das Leben des bauerlichen Landes ein und setzte den Boden in Bewegung; es hat jede Art von Handwerk geschäftlich umgedacht; es dringt heute siegreich auf die Industrie ein, um die erzeugende Arbeit von Unternehmern, Ingenieuren und Ausführenden gleichmäßig zu seiner Beute zu machen. Die Maschine mit ihrer menschlichen Gefolgschaft, die eigentliche Herrin des Jahrhunderts, ist in Gefahr, einer stärkeren Macht zu verfallen. Aber damit steht das Geld am Ende seiner Erfolge, und der letzte Kampf beginnt, in welchem die

Hiroshima.“ Diese Stelle ist begleitet von Aufnahmen aus Berlin, unter anderem einem Bild von einem Haus mit einer Reklame für die Gas-GmbH AGA.



Abbildung 5 Der Untergang des Abendlandes, Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zero*

Hier wird deutlich, wo das Abendland zugrunde gegangen ist – in den Gaskammern der Vernichtungslager. Die Verbindung der Spengler-Passage mit der beinahe unwirklich anmutenden Reklame führt Godard zu dem Schluss, dass diese Schattenseiten der Geschichte, der Terror und die Vernichtung noch immer über Deutschland kreisen wie düstere Krähenschwärme, die unheimlicher als die Van Goghschen Krähen¹⁵² und schon eher heimtückisch wie Hitchcocks Vögel darauf warten, zum Angriff vom Himmel zu stürzen, und dass es notwendig ist, sich mit dieser Geschichte auseinanderzusetzen. Auf die Frage, ob es denn die Freiheit gesucht habe – gemeint ist im Westen –, antwortet das Zimmermädchen lakonisch, fast selbstzufrieden: „*Arbeit macht frei*.“ Es ist auch der unreflektierte Umgang mit der Geschichte, der das Abendland weiter untergehen lässt im Lichtertrubel des vorweihnachtlichen Kaufrausches.

Andererseits verflucht Godard Textpassagen direkt mit der Erzählstruktur des Films, verwendet sie zum Beispiel als Stoff, um die Dialoge zu gestalten, wie bei Zeltens Schilderung der Rolle, die die „Amerikaner“ im Ersten Weltkrieg eingenommen haben¹⁵³

Zivilisation ihre abschließende Form erhält: der zwischen Geld und Blut.“ Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Beck. München. 1963 (Sonderausgabe). S. 1192
Bemerkenswert auch die Fußnote zu diesem Text: „Dies gewaltige Ringen einer sehr kleinen Zahl stahlharter Rassemenschen von ungeheurem Verstand, wovon der einfache Städter weder etwas sieht noch versteht, läßt von fern betrachtet, welthistorisch also, den bloßen Interessenkampf zwischen Unternehmertum und Arbeitersozialismus zur flachen Bedeutungslosigkeit herabsinken. (...)“ Vgl. ebd. S. 1192 Spengler hat dieses sein Buch 1923 erstmals veröffentlicht, es ist kein weiterer Verweis notwendig, um ihn als ideologischen Vorreiter des Nationalsozialismus zu bezeichnen.

¹⁵² Vgl. Theweleit, Klaus: *One + One*. Rede für Jean-Luc Godard anlässlich der Verleihung des Adornopreises, 1995. In: *Katalog Jean-Luc Godard. Eine Retrospektive der Biennale*. Wien. 1998. S. 9-26, S. 22

¹⁵³ „Die Vereinigten Staaten haben zu keiner Zeit begriffen, was dieser Krieg bedeutete, und sich nie daran beteiligt. Sie haben höchstens an einem anderen Streit teilgenommen, der zur gleichen Zeit und auf den gleichen Schlachtfeldern ausgetragen wurde. Die Vereinigten Staaten können sich keinen anderen Krieg vorstellen als den

oder durch das Bernhard-Zitat aus „Alte Meister“, in der Reger sich über die Staatskunst ergeht und Dürer als „Ur- und Vor-Nazi“ bezeichnet, „der die Natur an die Leinwand gestellt und getötet hat“.¹⁵⁴



Abbildung 6 Staatskunst, Screenshot Allemagne 90 Neuf Zero

Die Aufnahme des Propagandaministers Joseph Goebbels, Prediger der Ideologie, trifft auf ein verzerrtes Antlitz einer Leiche, Opfer eben selbiger Ideologie. Bedeutung erlangt der Text Bernhards erst, wenn er auf die Bilder trifft: Ein sich der Kunst verpflichtet glaubender Mensch, der sich dem Staat fügt und „der Gefallsucht ihrer Auftraggeber“¹⁵⁵ entsprechen will, kann von sich nicht behaupten, „unschuldig“ an den Taten der Staatsmänner zu sein. Vielmehr verhält er sich wie ein Propagandist der Ideologie, dessen reale Auswirkung Tod und Vernichtung bedeutet. *Immer.* Das Schweigen der Kunstschaffenden kommt auch in der Mauer-Variation zur Sprache, die ganz (einen kurzen Schwenk zu Hölderlin ausgenommen) auf Brechts Gedicht „In finsternen Zeiten“ aufbaut:

„Man wird nicht sagen: Als da der Nußbaum sich im Wind schüttelte

Sondern: Als da der Anstreicher die Arbeiter niedertrat.

Man wird nicht sagen: Als das Kind den flachen Kiesel über die Stromschnelle springen ließ

Sondern: Als da die großen Kriege vorbereitet wurden.

Man wird nicht sagen: Als da die Frau ins Zimmer kam

Sondern: Als da die großen Mächte sich gegen die Arbeiter verbündeten.

Aber man wird nicht sagen: Die Zeiten waren finster

Bürgerkrieg. Sie ziehen stets gegen sich selber ins Feld, gegen die eigenen Fehler, personifiziert durch das gegnerische Volk, dem sie den Kampf angesagt haben. Sie nennen den Krieg eine moralische Krise. Als sie Engländer waren, schlugen sie sich mit den Engländern; als sie dann Amerikaner geworden waren, haben sie sich untereinander bekämpft; an dem Tage, da sie in ihrer Kultur und in ihren Sitten hinreichend germanisiert waren, sind sie über Deutschland hergefallen. Der erste Amerikaner, der 1917 einen Gefangenen machte, hieß Meyer, sein Gefangener ebenfalls.“ Giraudoux, Jean: Siegfried oder Die zwei Leben des Jacques Forestier. Roman. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1981. S. 112 Die Aussage kommt im Roman von Siegfried von Kleist.

¹⁵⁴ Bernhard, Thomas: Alte Meister. Komödie. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2003. S. 61f

¹⁵⁵ ebd. S. 61f

Sondern: Warum haben ihre Dichter geschwiegen?“¹⁵⁶

Hier kommt zusätzlich zum Ausdruck, dass die Geschichte, oder vielmehr das, was von ihr erzählt wird, immer nur einen Teil des Geschehens wiedergibt. Abseits von den weltbewegenden Ereignissen bestehen die alltäglichen. In Facettenreichtum und Komplexität unterscheidet sich die „kleine“ Geschichte nicht allzusehr von der „großen“, genauso wie mit den Biographien berühmter Einzelpersönlichkeiten unzählige Einzelschicksale verbunden sind, die gleichsam vom Geschehen, das sie mitgetragen haben, verschüttet worden sind und darin verborgen liegen. Wenn Godard Jan Valtin alias Richard Krebs¹⁵⁷ zitiert, bringt er eine solche Perspektive auf die deutsche Geschichte ein: Die eines Agenten, der am eigenen Leib erfahren muss, dass die Ideale an der schrecklichen Wirklichkeit, die sie zur Folge haben, wenn sie zu Ideologien werden, zerbrechen und es beim Geheimdienst in Bezug auf Grausamkeit und Repression nicht mehr darauf ankommt, ob er nun „rot“ oder „braun“ eingefärbt ist. Jan Valtin ist ab 1923 für die GPU als Spionageagent tätig, wird 1933 von der Gestapo verhaftet, lässt sich zum Schein umdrehen und wird so Doppelagent, was ihm im Lauf der Zeit wachsendes Misstrauen beider Seiten einbringt. Über Umwege gelingt es ihm 1937 zu flüchten, seine Frau jedoch befindet sich als Sicherheitspfand in Geiselhaft bei der Gestapo und stirbt 1938 – laut Totenschein im Krankenhaus.¹⁵⁸ Sein autobiographisch geprägter Roman „Out of the night“ – in deutscher Übersetzung „Tagebuch der Hölle“ – wird nach seinem Erscheinen viel rezipiert, zumindest bis die USA und die Sowjetunion zu Verbündeten gegen Deutschland werden.¹⁵⁹ Während der Schilderung seiner Tätigkeit als Doppelagent¹⁶⁰ sitzt Lemmy Caution in einem Bierlokal, ein Unbekannter nimmt neben ihm Platz und beide lesen in dem Buch – Lemmy die französische, der andere die deutsche Fassung. Die Zwickmühle, in die Jan Valtin gerät, hat mehrere Gesichter.

¹⁵⁶ Brecht, Bertolt: Gedichte 1933-1938. Gesammelte Werke 9. Gedichte 2. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1967. S. 489-630, S. 587

¹⁵⁷ Valtin, Jan: Das Tagebuch der Hölle. Komet. Köln. 1957 Vgl. auch: Waldenfels, Ernst von: Der Spion, der aus Deutschland kam. Das geheime Leben des Seemanns Richard Krebs. Aufbau-Verlag. Berlin. 2002

¹⁵⁸ Vgl. Waldenfels, Ernst von: Der Spion, der aus Deutschland kam. Das geheime Leben des Seemanns Richard Krebs. Aufbau-Verlag. Berlin. 2002. S. 281

¹⁵⁹ Erstmals publiziert wird die englische Fassung in der Alliance Book Corporation in New York 1941. Vgl. Waldenfels, Ernst von: Der Spion, der aus Deutschland kam. Das geheime Leben des Seemanns Richard Krebs. Aufbau-Verlag. Berlin. 2002. S. 281-330

¹⁶⁰ „Ich fühlte mich nicht wohl in dieser Atmosphäre. Die Komintern hatte sich seit 1923 verändert und ich selbst, ich war auch nicht mehr der junge Mann, der Polizeisperren umwarf und kämpfte hinter den Barrikaden mit dem Gewehr in der Hand. Ich hatte nur wenig zu tun. Dreimal pro Woche traf ich einen Kurier der Gestapo in Hamburg. Er übergab mir sorgfältig präparierte Falsch-Informationen, die von der GPU kontrolliert wurden. Diese Papiere waren im Interesse der Gestapo ohne dabei die sowjetischen Interessen zu gefährden.“ Valtin, Jan: Das Tagebuch der Hölle. Komet. Köln. 1957. S. 555

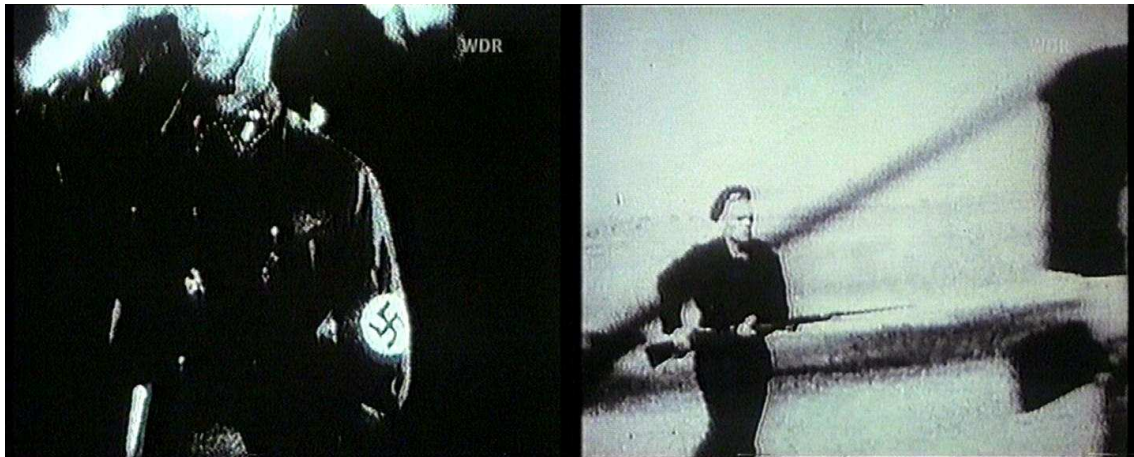


Abbildung 7 Deutschland und Russland I, Nationalsozialistischer Soldat (links) und ein Brigadist aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*¹⁶¹, Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zero*

Einerseits die aufeinander losstürmenden Soldaten, die Ausführenden, die auf dem Schlachtfeld aufeinandertreffen. Andererseits die Köpfe dahinter, die sich zuerst über ihren Pakt und dann über seinen Bruch zu freuen scheinen.



Abbildung 8 Deutschland und Russland II, Verfeindete Verbündete, Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zero*

Bei seiner Auswahl der Texte hält sich Godard nicht streng an die (heutigen) deutschen Grenzen. Vielmehr hält er es wiederum mit de Staël¹⁶² und präsentiert sein eigenes Bild von Deutschland, in dem Mozart, Freud, Schubert oder Bernhard ebenso wenig fehlen dürfen wie Mann, Hegel oder Brecht. Der einzige mehr oder weniger direkte Bezug auf Österreich entsteht, wenn bei der Erwähnung von Mozarts Geburtstag eine Schutthalde zu sehen ist, auf der einsam ein Wegweiser die Richtung nach Wien weist. In gewisser Weise stellt sich

¹⁶¹ Vgl. Theweleit, Klaus: One + One. Rede für Jean-Luc Godard anlässlich der Verleihung des Adornopreises, 1995. In: Katalog Jean-Luc Godard. Eine Retrospektive der Viennale. Wien. 1998. S. 9-26, S. 21

¹⁶² De Staël unterteilt die Deutschen zunächst grob in „Sachsen, Preußen, Bayern, Österreicher“, „der germanische Charakter“ sei „zerstückelt wie das Land selbst“. Den einzelnen Stücken gibt sie eigene Kapitel. Vgl. Staël-Holstein, Anne Louise Germaine de: Über Deutschland. Reclam. 1962. S. 57 In Österreich unterscheidet sie zum Beispiel wieder in „Böhmen, Ungarn, Tiroler und Flamen, die (...) von Natur weit lebhafter als die eigentlichen Österreicher“ sind. Ebd. S. 78

Godard mit dem Film selbst die Frage, woran dieses Deutschland auszumachen ist – nach den unzähligen Geschichten, die es durchgemacht hat.

„Was mich am meisten frappiert hat zwischen den beiden Deutschlands ist ein gewisses historisches Licht, in dem man noch das alte Ostdeutschland sieht, das sich nicht verändert, nicht bewegt hat seit 1945. Man sieht noch das alte Deutschland, und man sieht das neue Deutschland, das zutiefst amerikanisch ist, und das alte war preußisch. Und das eine wird das andere bewegen. Was ich machen wollte, war, dieses gegenseitige Bewegen, dies Ereignis zu filmen ...“¹⁶³

Die scheinbar unüberschaubare Parade an Zitaten und Referenzen, die er dabei zu Rate zieht, lässt es von vornherein nicht zu, sich nur oberflächlich mit dieser Thematik auseinanderzusetzen. Nie steht ein Text allein oder isoliert, immer gibt es mindestens einen weiteren Bezug, die Erweiterung durch ein Bild, einen neuen Gedankengang, der aus ihm hervorgeht. „Wenn ich einen Film (...) machen müsste, würde ich zuerst ein Bild suchen und mir dann erst die Frage nach dem Text stellen. Irgend etwas ist uns als erstes gegeben, eine Erinnerung zum Beispiel. Das Gesagte kommt vom Gesehenen.“¹⁶⁴ Und so zitiert Godard nicht nur rein literarisch, sondern er unterbricht die angedeutete Rahmenhandlung stets mit Ausschnitten aus der Filmgeschichte, die er dann mit seinen Aufnahmen kombiniert. Dies beginnt schon bei den auftretenden Personen, allesamt bereits existierende Charaktere, die aus ihrem Zusammenhang gerissen werden, um miteinander in Interaktion zu treten. Godard nimmt die Figuren aus ihren Fiktionen und setzt sie sozusagen in der Wirklichkeit (oder einem Teil davon) aus. Wie ein mit Puppen spielendes Kind sieht er dieser neu geschaffenen Wirklichkeitsfiktion zu und fängt ihre Bilder ein. Im Montieren der entstandenen Eindrücke beginnt erst die eigentliche Arbeit – am Schneidetisch. Godard ist ein Fäger. Eine einheitliche Handlung ist für ihn nicht interessant, er bricht sie auf, indem er von Zitat zu Zitat springt und so erscheint das Resultat, der fertige Film, wie ein in kleinste Teile zerbrochener Spiegel, der neu zusammengesetzt wird, um ein kubistisch anmutendes Bild der Wirklichkeit zu liefern. „Wenn der Film bei mir fertig ist, ist er auseinandergenommen.“¹⁶⁵ In der Rezeption mag es vorerst irritierend anmuten. Doch beginnt man zu forschen und versucht die Sprünge nachzuvollziehen und so durch sie hindurch zu sehen, entsteht ein komplexer Eindruck von der historischen Fülle des Films und der Vielfalt der Geschichte selbst, von der er erzählt.

¹⁶³ Godard, Jean-Luc : Ne raconte pas d'histoires. In: Bergala, Alain (Ed.): Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2. 1984-1998. Cahiers du Cinéma. Paris. 1998. S. 224-225, S. 225, deutsche Übersetzung zitiert nach: Theweleit, Klaus: Deutschlandfilme. Filmdenken & Gewalt. Godard, Hitchcock, Pasolini. Stroemfeld / Roter Stern. Frankfurt am Main, Basel. 2003. S. 28

¹⁶⁴ Godard, Jean-Luc: Das Gesagte kommt vom Gesehenen. Drei Gespräche 2000|01. Gachnag & Springer Verlag, Bern, 2002. S. 29

¹⁶⁵ Jean-Luc Godard in einem Gespräch mit Marguerite Duras 1990, zitiert nach: Theweleit, Klaus: One + One. Rede für Jean-Luc Godard anlässlich der Verleihung des Adornopreises, 1995. In: Katalog Jean-Luc Godard. Eine Retrospektive der Viennale. Wien. 1998. S. 9-26, S. 12

Durch die Form der Collage entsteht weniger ein homogener Gedankenstrang, sondern Stück für Stück, Bild für Bild werden Spuren gesammelt, die wie wild verstreut auf weitem Feld zu liegen scheinen und trotzdem untereinander Beziehungen aufbauen, die ihnen die Geradlinigkeit eines Textes erschweren oder verwehren würde. Zu betonen ist das Moment der Zufälligkeit¹⁶⁶ all der kleinen und kleinsten Details, die diesen Eindruck prägen. Aufeinandertreffend verlangen sie nach einem Kommentar, der im Denkprozess der Montage mit eingeflochten wird und erneut eine Bezüglichkeit herstellt. So pflegt Godard die Kunst der Fugen im Mosaik. Hierzu passt ein Satz von Bresson, den er sich dabei zu Herzen genommen haben wird: „Wenn du nicht weißt, was du machst, und wenn das, was du machst, das Beste ist – das ist Inspiration.“¹⁶⁷ Godard ist in seiner langjährigen Film- und Videopraxis zu einem Kinoverständnis gelangt, das es ihm ermöglicht, das Medium Film derart einzusetzen: er arbeitet daran, jenes Kino wirklich werden zu lassen, von dem er immer geträumt hat und den Film zu jener siebten Kunst¹⁶⁸ zu erheben, die die anderen zu vereinigen vermag.

„Weil es [das Kino, *Anm.*] vom gleichen Stoff ist wie die Geschichte selbst. Es ist eine Tatsache: Selbst wenn das Kino eine kleine etwa italienische oder französische Komödie erzählt, ist das Kino einem Bild des Jahrhunderts viel näher als ein kleiner Roman. Es ist seine Metapher. Der flüchtigste Kuss, der kleinste Pistolenschuss im Kino steht zur Geschichte in einem stärkeren metaphorischen Verhältnis als die Literatur. Sein Stoff ist per se metaphorisch. Seine Wirklichkeit ist bereits metaphorisch. Es ist ein Bild, das dem Durchschnittsmenschen entspricht, nicht der unendlichen Kleinheit der Atome oder der unendlichen Weite der Galaxien. (...) Mitten in der Gegenwart, mitten im Leben trifft das Kino ganz einfach darauf, es berichtet davon, es ist der Protokollführer der Geschichte, es könnte der Protokollführer sein. Selbst wenn dann noch ordentliche wissenschaftliche Forschung betrieben würde, hätte man bereits eine gesellschaftliche Grundlage, das Gesellschaftliche würde nicht vergessen.“¹⁶⁹

¹⁶⁶ „Natürlich ist viel Beliebiges und Zufälliges in dem Film, aber mein Ehrgeiz geht weiter. Das Zufällige hat etwas Spannendes und Produktives. Lassen Sie es mich mit einem Vergleich sagen: Video entdeckt im konstruierten Film etwas Neues, so wie Heisenberg etwas entdeckt hat, das über die klassische Lehre hinausgeht, deswegen aber nicht weniger real ist. Ich baue auf die Philosophie des Ungewissen.“ Jean-Luc Godard im Gespräch nach der Aufführung von *Histoire(s) du cinéma* am Internationalen Forum des Jungen Films in Berlin, zitiert nach: Schaub, Martin: Tiefinnerer Gesang des Kinos. In: Kinos Reden. Cinema 36 – unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, 36. Jahrgang. Chronos Verlag, Zürich, 1990. S. 177-184, S. 182

¹⁶⁷ Bresson, Robert: Notizen zum Kinematographen. Alexander Verlag. Berlin. 2007. S. 69

¹⁶⁸ Vgl. Jean-Luc Godard im Gespräch nach der Aufführung von *Histoire(s) du cinéma* am Internationalen Forum des Jungen Films in Berlin, zitiert nach Schaub, Martin: Tiefinnerer Gesang des Kinos. In: Kinos Reden. Cinema 36 – unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, 36. Jahrgang. Chronos Verlag, Zürich, 1990. S. 177-184, S. 183

¹⁶⁹ Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts. Diaphanes. Zürich-Berlin. 2008. S. 63

III.3 Verhältnisse

Allemagne 90 Neuf Zero erzählt viele Geschichten, einige sind bereits angedeutet worden. Der Film steht im Zeichen von Godards Schaffen zwischen 1988-1998, zehn Jahre, die er beinahe zur Gänze seinem Versuch widmet, die *Geschichte(n) des Kinos*¹⁷⁰ filmisch zu erzählen.

„Es gibt viele Filmgeschichten. Es ist mir aber komisch vorgekommen, dass man so etwas schreiben sollte. Denn der Film ist die einzige Kunst oder Technik, die mit den eigenen Mitteln seine Geschichte zu erzählen vermag. Die Menschen müssen sich, um ihre Geschichte darzustellen, des Wortes bedienen und einen Umweg in Kauf nehmen. Der Film jedoch, der spät gekommen ist in der Geschichte der Menschheit, kann einzigartigerweise von sich selbst mit sich selbst sprechen. Dass das Kino mit sich selbst über sich selbst spricht, das habe ich schon immer geträumt.“¹⁷¹

Godard lässt das Kino sprechen und schafft eine Ode an „sein“ Medium. Wenn das Kino einmal begonnen hat zu erzählen, findet es so schnell zu keinem Ende, mehr als vier Stunden lang folgt Bild auf Bild im Bild [sic!]. Vernetzte Bruchstücke zeugen vom Facettenreichtum des letzten Jahrhunderts und seiner Aufzeichnung im Film. Dennoch bleibt es eine Auswahl, nichts als Brosamen des Ganzen. Die Verwandtschaft der Kinogeschichten mit dem Deutschlandfilm ist zu erkennen, die Zwischentitel zeigen zum Beispiel denselben Stil, aber auch in der Praxis des sprunghaften Zitierens und in der Wahl der Ausschnitte finden sich Entsprechungen. Entgegen *Allemagne 90 Neuf Zero* verwehren die *Histoire(s) du cinéma* jedoch jede Andeutung einer fiktiven Rahmenhandlung und spezialisieren sich vollkommen auf die mit Kommentar verwobenen Bilderfolgen, die auf den ersten Blick wie traumhafte, irrationale Assoziationsketten anmuten. „In Godards Weltinnenraum werden alle Filme zu einem Film ohne Ende.“¹⁷² Hier werden vergangene Leinwandlerinnerungen in verschiedenen Bild- und Tonebenen zu einem Komplex montiert, wo schauerliche Dramatik fließend in sorgenlose Heiterkeit übergeht. Wie im Kino selbst, als die Wochenschauen Vorprogramme der Spielfilme gewesen sind. „Alle Geschichten, die es geben könnte, die es geben wird oder geben könnte, die es gegeben hat.“¹⁷³ All diese Geschichten sind auf die Leinwände der Welt projiziert worden, Film für Film ist das Kino mit dem Zeitgeschehen symbiotisch verwachsen und steht am Ende als das große Mysterium des 20. Jahrhunderts da – zumindest mit Godard gesehen, der diesen Umstand zwar vielleicht nicht als Einziger erkannt, doch zumindest als

¹⁷⁰ *Histoire(s) du cinéma*. Regie : Jean-Luc Godard. 266 Min., F 1988-1998

¹⁷¹ Jean-Luc Godard im Gespräch nach der Aufführung von *Histoire(s) du cinéma* am Internationalen Forum des Jungen Films in Berlin, zitiert nach: Schaub, Martin: Tiefinnerer Gesang des Kinos. In: Kinos Reden. Cinema 36 – unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, 36. Jahrgang. Chronos Verlag, Zürich, 1990. S. 177-184, S. 181f

¹⁷² Schaub, Martin: Tiefinnerer Gesang des Kinos. In: Kinos Reden. Cinema 36 – unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, 36. Jahrgang. Chronos Verlag, Zürich, 1990. S. 177-184, hier S. 177

¹⁷³ Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du cinéma*. Kapitel 1A. Toutes les histoires. In: ders.: *Histoire(s) du cinéma*. Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie. 1. Band. ECM New Series. 1999. S. 18

Erster in derartiger Form gezeigt hat. Die erste von vier Episoden, die jeweils aus einem A- und B-Teil zusammengesetzt sind, heißt denn auch „1A – Toutes les histoires“ und „1B – Une histoire seule“, weil im Kino ein außerordentlicher Umstand zum Tragen kommt: An der einen Hand gibt es dieses All der unzählig-unendlichen Geschichten und an der anderen die einsame Geschichte des Kinos.¹⁷⁴ Sie bedingen sich gegenseitig, weil das All in die Bilder einfließt, die das Kino der Welt wiedergibt. Und gleichzeitig erschafft das Kino auch eine neue Welt, jene seiner Bilder, die nicht nur aufnehmen und zeigen, sondern auch hinzufügen und eingrenzen. Die „Erfindung ohne Zukunft“, wie sie von den Gebrüdern Lumières bezeichnet wurde, deutet Godard hiermit um zu einer „Kunst in der Gegenwart, die gibt und die nimmt, ehe sie gibt“. ¹⁷⁵

„Für Godard geht es nicht mehr um die ‚Gegenwart als Geschichte‘, um ein Werden, in das es sich einzuschreiben gilt, sondern um eine Aktualität, welche ‚auszuagieren‘ und zu enthüllen ist, um eine ‚Geschichte im Präsens‘, das heißt um Spuren der Vergangenheit und um wirksame Virtualitäten, die gleichzeitig konstitutiv für die Gegenwart sind.“¹⁷⁶

In den *Histoire(s) du cinéma* werden Erinnerungsspuren offen zur Schau gebracht und vom einzelnen Bild her analysiert und kommentiert. Zum Teil sind es bekannte Projektionen, die ihren Platz im Lauf der Zeit bereits gefunden und kollektive Vorstellungen von Geschichte mitgeprägt haben – wie die Photographie des Jungen aus dem Warschauer Ghetto oder der Schatten von Nosferatu, der bedrohlich die Treppe erklimmt. Zum anderen sind es verdrängte Bilder, die wieder ins Bewusstsein gelangen wollen, die uns zu erreichen suchen aus den Wirren des Vergangenen – flimmernde Kriegsbilder, Exekutionen, verzerrte, ausgemergelte Körper. Das allerorts Bekannte trifft auf das in tiefen Schichten vergrabene Unbewusste. Damit gelingt es Godard, gängige Anschauungen sowohl das Kino als auch die Geschichte betreffend zu hinterfragen. Zweifellos stellen die *Histoire(s) du cinéma* einen Kinoessay der besonderen Art da – doch hat ihre Form auch in den Filmen, die seitdem entstanden sind, Eingang gefunden. Dies betrifft *Allemagne 90 Neuf Zero* genauso wie *Notre Musique*¹⁷⁷, Godards bisher letzten Film, der Dantes Divina Comedia nachempfunden ist (eingeteilt in

¹⁷⁴ „Zunächst gab es ‚Toutes les histoire‘ (Alle Geschichten): alles, was das Kino erzählt hat. Dieser erste Titel kam von einem Ausspruch von Malraux, der meinte, dass die Photographie in fünfzehn Jahren soviel erzählt hat wie die Malerei in 2000 Jahren. Mit dem Kino war es genauso: es hat alles sehr schnell erzählt. Und dann ‚Une histoire seule‘ (Eine Geschichte allein): es gab tatsächlich einzig und allein das Kino, das alles erzählt hat.“ Godard, Jean-Luc: Das Gesagte kommt vom Gesehenen. Drei Gespräche 2000/01. Gachnag & Springer Verlag, Bern, 2002. S. 28

¹⁷⁵ Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du cinéma*. Kapitel 1B. Seul le cinéma. . In: ders.: *Histoire(s) du cinéma*. Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie. 1. Band. ECM New Series. 1999. S. 65

¹⁷⁶ Ishaghpour, Youssef : J.-L. G., Filmemacher des modernen Lebens : Das Poetische in der Geschichte. In: Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts*. Diaphanes. Zürich-Berlin. 2008. S. 85-108, S. 102f

¹⁷⁷ *Notre Musique*. Regie: Jean-Luc Godard. 80 Min., F / CH 2004

Hölle, Fegefeuer und Paradies) und thematisch um den Balkankrieg Anfang der Neunziger Jahre kreist – das Grauen am Ende des Jahrhunderts. Besonders an dem Deutschlandfilm ist jedoch, dass er am Beginn dieser Entwicklung im Werk Godards steht und dennoch alle wesentlichen Merkmale trägt, die die Eigenartigkeit dieser Form des Filmessays ausmachen. Natürlich ist auch seine Thematik – die einsame Geschichte Deutschlands – mit ein Grund, warum er im Folgenden verstärkt, aber nicht ausschließlich zur Veranschaulichung der Hypothese dieser Arbeit herangezogen werden soll, die Benjamins Begriff der Geschichte und des dialektischen Bildes in der Welt des Films anwendet.

IV. Das dritte Bild

IV.1 Zitat und Montage

„Man ist stets mit der Unmöglichkeit, gar Vergeblichkeit konfrontiert, alles zu sagen, wo es doch darum ginge, das Ganze zu erzählen.“¹⁷⁸

Der Engel der Geschichte sieht sich den Trümmern gegenübergestellt – und indem er von ihnen fortgerissen wird, erkennt er immer neuen Abfall, der sich türmt. Godard hat diesen Engel, das Aquarell „Angelus Novus“ von Paul Klee, ursprünglich im Kapitel 1B der *Histoire(s) du cinéma* (*Une histoire seule*) zitiert, doch scheint das Bild in der endgültigen Fassung nicht auf. Alles, was davon bleibt ist der in rhythmischen Abständen wiederkehrende Schriftzug „l’ange“ – Engel.¹⁸¹ Angelus Novus selbst, sein Bild ist verschwunden, ist nur durch seine Absenz anwesend – er hat eine Spur hinterlassen, die verrät, dass er einmal da gewesen



Abbildung 9 Angelus Novus¹⁷⁹



Abbildung 10 L’ANGE, Screenshot *Histoire(s) du cinéma*, 1B, *Une histoire seule*¹⁸⁰

sucht in den Trümmern – er ist auf der Fährte einer Geschichte, die aufs engste mit dem Kino verwirrt ist. Er beginnt seine Erinnerungen an die immensen Ansammlungen aus 100 Jahren Aufzeichnung zu durchforsten und zeigt uns die Bilder, die ihm auf diesem Weg unterkommen. „Dem großen Sammler stoßen die Dinge zu.“¹⁸² Ganz „wie ein Mann, der gräbt“¹⁸³ will Godard sich jenen Aspekten der Geschichte annähern, die in den Trümmern verborgen liegen. Und wie bei

¹⁷⁸ Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts*. Diaphanes. Zürich-Berlin. 2008. S. 7

¹⁷⁹ Paul Klee, Aquarell 1920; <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2005/bilder/RUHR-shadowtime-angelus-novus.jpg> (zuletzt am 10.03.09)

¹⁸⁰ Das Bild hinter dem Schriftzug, das einen Mann und eine Frau im Kino zeigt, stammt aus Ingmar Bergmanns Film *Das Gefängnis (Fängelse)*, 98 Min., S 1949

¹⁸¹ Vgl. Dall’Asta, Monica: *The (Im)Possible History*. In: Temple, Michael; Williams James S.; Witt, Michael (Ed.): *Forever Godard*. Black Dog. London. 2007. S. 350-363, S. 352

¹⁸² GS V,2 S. 1009

¹⁸³ *Denkbilder*. In: GS IV. S. 305-439, S. 400

Benjamin sind es vor allem die Ruinen, das heißt Spuren des von der Geschichte Vergessenen, die ihn dabei besonders interessieren. In *Allemagne 90 Neuf Zero* zitiert er das zerstörte Berlin aus Rossellinis *Deutschland im Jahre Null* und fügt die bröckelnde Mauer aus 1990 hinzu.

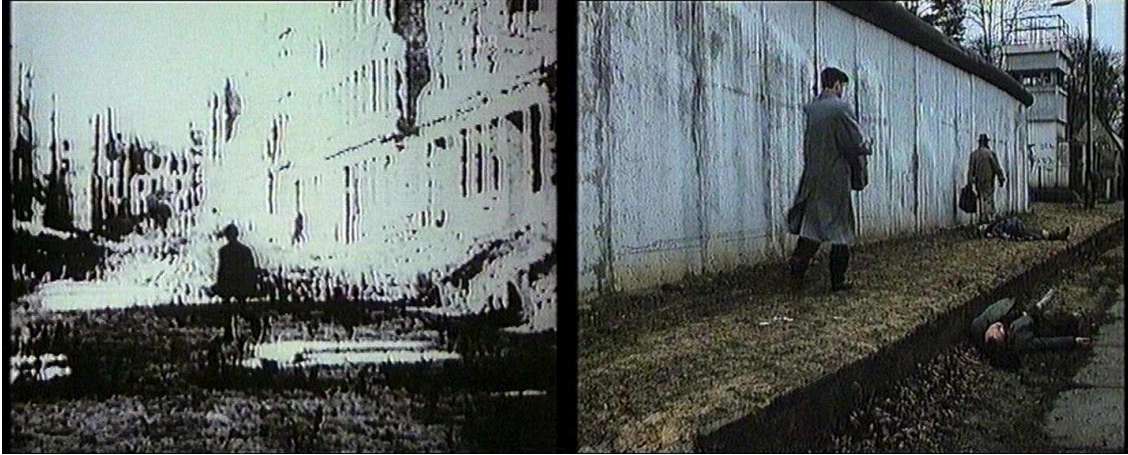


Abbildung 11 Deutschland 1945 (Godard zitiert aus *Deutschland im Jahre Null*¹⁸⁴, links) und 1990 (rechts), Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zero*

Abgesehen davon kommt auch „Alltägliches“ ins Blickfeld: eine nächtliche Autofahrt durch die Berliner Straßen (die wiederum jenen Aufnahmen aus dem Pariser *Alphaville* zum Verwechseln ähnlich sieht), Schaufenster, Kioskbuden, kurz, eingefangene Bilder einer geschäftigen Stadt. Delphine begibt sich auf die Pfade der Erinnerung und gelangt an Orte, deren Geschichtsträchtigkeit 1990 auf den ersten Blick nicht zu erkennen ist. Unschuldig steht die Tiergartenbrücke über dem Landwehrkanal. Wie sollte ihr auch anzumerken sein, dass sie Zeuge gewesen ist, als die Mörder Rosa Luxemburgs Leiche ins Wasser geworfen haben. Die Einstellung, in der Delphine am Kanal steht, wird von Bildern unterbrochen, in denen zuerst Clara Zetkin bei einer Kundgebung und dann das Schild der nach ihr benannten Straße zu sehen sind.

¹⁸⁴ *Deutschland im Jahre Null (Germania Anno Zero)*. Regie: Roberto Rossellini. 78 Min., I 1948



Abbildung 12 Clara Zetkin, Screenshot *Allemagne 90 Neuf Zero*

Zetkin ist Mitstreiterin Rosa Luxemburgs im Spartakusbund, die die unruhige Zeit nach dem Ersten Weltkrieg überlebt und bis zu ihrem Tod 1933 politisch aktiv bleibt.¹⁸⁵ Das Straßenschild und die Brücke werden zu Orten der Erinnerung, in ihnen verbergen sich Spuren der Geschichte. Aber in erster Linie sind sie auch etwas Banales: Jede Stadt hat eine Unzahl von Straßen und Brücken, das heißt, jede Stadt birgt auch einen enormen Schatz an Geschichte, der an jeder Ecke in einer noch so kleinen Spur ersichtlich werden kann. „Die Städte haben ein Gedächtnis, das mit unserem kommuniziert, es aufweckt und herausfordert. Sie haben ein historisches Gedächtnis.“¹⁸⁶



Abbildung 13 Delphine am Landwehrkanal (links) und in der Topographie des Terrors (rechts), Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zero*

¹⁸⁵ Vgl. die Seiten des Lebendigen Museums Online LeMO des Deutschen Historischen Museums zur Biographie Clara Zetkins <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/ZetkinClara>, sowie Rosa Luxemburgs <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/LuxemburgRosa> und eine grundsätzliche Übersicht zur Gruppe Internationale, auch Spartakusbund <http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/revolution/spartakus> (alle zuletzt 16.04.2009); der Nachruf von Clara Zetkin auf Rosa Luxemburg ist im Marxists Internet Archive MIA in englischer Sprache einsehbar: <http://www.marxists.org/archive/zetkin/1919/09/rosa.htm> (zuletzt am 18.04.2009)

¹⁸⁶ Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Spaces and Non-Spaces. In: Ritter, Roland (Red.): Spaces of Solitude. Dokumente zur Architektur 9. HDA. Graz. 1997. S. 12-26, S. 15

Weiter wandert Delphine entlang des Martin-Gropius-Baus unweit des Brachfeldes, auf dem sich einst das Gebäude der Staatlichen Kunstgewerbeschule erhoben hat, das von 1933 bis 1945 der Reichszentrale der Geheimen Staatspolizei als Dienstsitz diente.¹⁸⁷ „Topographie des Terrors“ sagt ein Zwischentitel.

„Nach 1945 geriet dieser historische Ort rasch in Vergessenheit. Seine baulichen Überreste wurden bereits bis Ende der 50er Jahre, noch vor dem Bau der Berliner Mauer 1961, beseitigt. In exemplarischer Weise wurden hier die Spuren eines lange von den meisten Deutschen verdrängten, nicht angenommenen Teils ihrer Geschichte unsichtbar gemacht und entsorgt. Seit Beginn der 80er Jahre wurde dieser Ort wiederentdeckt und als ‚offene Wunde‘ im historischen Gedächtnis Berlins und der Bundesrepublik Deutschland schrittweise neu verankert.“¹⁸⁸

Die Dokumentation der Stiftung Topographie des Terrors ist zum Zeitpunkt der Dreharbeiten noch in ihrer Anfangsphase, mit einer ersten kleineren Publikation aus dem Jahre 1987.¹⁸⁹ Heute ist dieses Gelände, diese „offene Wunde“, die vom beschleunigten Selbstheilmechanismus der Stadt (dessen Wirkung unweit des Geländes am Potsdamer Platz in vollendetem Ausmaß zu begutachten ist¹⁹⁰) ferngehalten wird, Anziehungspunkt für jährlich 500.000 Menschen aus allen Ländern der Welt. „In einer Filmgeschichte könnte man zum Beispiel Einstellungen vom heutigen Berlin zeigen und sich dann fragen, wie es geschehen ist, daß daher das Ungeheuer kam und nicht aus anderen Städten.“¹⁹¹ Dieser Ansatz wäre durchaus auch im Interesse Benjamins, der schon 70 Jahre zuvor die Pariser Passagen nach dem Ursprung der Moderne befragt hat. Benjamin und Godard – jeder aus der eigenen, historisch motivierten Intention, finden sich in einer Situation wieder, die sie der Unfassbarkeit der Geschichte gegenüberstellt, und beide suchen sie nach Wegen, der Immanenz dieser Konfrontation Ausdruck zu verleihen. Dabei greifen sie zu den gleichen Mitteln: Zitat und Montage.

„Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die

¹⁸⁷ Vgl. Nachama, Andreas (Hg.): Topographie des Terrors. Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt in der Wilhelm- und Prinz-Albrecht-Straße. Eine Dokumentation. Stiftung Topographie des Terrors. Berlin. 2008. S. 9

¹⁸⁸ Nachama, Andreas (Hg.): Topographie des Terrors. Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt in der Wilhelm- und Prinz-Albrecht-Straße. Eine Dokumentation. Stiftung Topographie des Terrors. Berlin. 2008. S. 6

¹⁸⁹ Rürup, Reinhard (Hg.): Topographie des Terrors. Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptquartier auf dem „Prinz-Albrecht-Gelände“. Eine Dokumentation. [Teil der Ausstellung „Berlin, Berlin – Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt“ im Martin-Gropius-Bau erarbeitet und am 4. Juli 1987 eröffnet] Arenhövel. Berlin. 1987

¹⁹⁰ Hierzu könnte man zum Beispiel Bilder aus Wim Wenders *Himmel über Berlin* (127 Min., BRD 1987) mit dem heutigen Aussehen des Platzes vergleichen.

¹⁹¹ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Carl Hanser. München – Wien. 1984. S. 240

Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“¹⁹²

Sie verwenden, das bedeutet, in der Beziehung der Zitate einen Kommentar¹⁹³ zu implizieren. Es sind herausgesprengte Bruchteile eines Ganzen, die zu Spuren ihres ursprünglichen Bedeutungszusammenhangs werden und in ihrer montierten Verbindung eine Konstellation ergeben, die sie in neuem Licht zeigt. Doch unerschöpflich scheint der Vorrat, den dieses Archiv der „Lumpen“ bereithält. Sich ihm zu stellen ist demnach ein Vorhaben, das zu keinem Ende führt. Entscheidend dabei ist die Methode. Godards *Histoire(s) du cinéma*, sein Projekt, die Filmgeschichte zu montieren, hat ein Meer an Bildern zum Ergebnis, dessen Wellen über den Köpfen des Publikums schäumend zusammenschlagen. „Die fast gänzliche Verfügbarkeit des Kinos wird Ereignis.“¹⁹⁴ In der Überlagerung verschiedener Bild- und Tonebenen kommt nicht zuletzt der Eindruck des Trümmerhaufens zum Tragen, in dem die einzelnen Teile eben nicht schön ersichtlich – „inventarisiert“ – nebeneinander liegen, sondern sich über- und ineinander zu einem undurchschaubaren Gemenge stapeln. All dieses Kino ist plötzlich da und erzählt, was es gesehen hat. Und doch ist es nur ein Bruchteil des Ganzen – im strengen Sinne bleibt das Projekt einer Filmgeschichte ein Versuch.¹⁹⁵ Ähnlich verhält es sich mit Benjamins Passagenwerk. „Auch bei ihm erkennt man (...) den Willen, ein Werk ganz und gar ausgehend von Archiven und Zitaten sowie durch Montage zu entwerfen und zusammenzustellen (...)“¹⁹⁶ Ein wichtiger Faktor ist dabei der Raum zwischen den Zitaten, der für fortführende oder relativierende Assoziationen offenbleibt. Montage als Form zu wählen, bedeutet mithin, dieses Dazwischen bewusst für die jeweilige Situation der Interpretation freizuhalten, die immer an die Aktualität ihrer Gegenwart gebunden ist.

„Das Zitat ist aus seinem Kontext herausgenommen, der Kontinuität entrissen, deren Teil es war. Es nimmt so einen viel stärkeren und zugleich anderen Sinn an, weil es in eine Resonanzbeziehung mit anderen tritt, um ein Bild zu erzeugen – einen Funken, hervorgegangen aus dem Aufeinandertreffen diskontinuierlicher und heterogener Elemente. Diese Elemente bewahren, auf

¹⁹² GS V,1 S. 574 [N 1 a,8]

¹⁹³ „Sich immer wieder klarmachen, wie der Kommentar zu einer Wirklichkeit (denn hier handelt es sich um den Kommentar, Ausdeutung in den Einzelheiten) eine ganz andere Methode verlangt als der zu einem Text.“ GS V,1 S. 574 [N 2,1]

¹⁹⁴ Schaub, Martin: Tiefinnerer Gesang des Kinos. In: Kinos Reden. Cinema 36 – unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, 36. Jahrgang. Chronos Verlag, Zürich, 1990. S. 177-184, hier S. 178

¹⁹⁵ „Es sind acht Filme, die zu einem einzigen vereint sind – beides zusammen. (...) Aber es sind auch acht Kapitel eines Films, den man in hundert weitere einteilen könnte, darüber hinaus Anhänge in der Art von Fußnoten, die man ja nicht selten interessanter findet als den Haupttext.“ Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts. Diaphanes. Zürich-Berlin. 2008. S. 9

¹⁹⁶ ebd. S. 18

einer Ebene, die man als Collage bezeichnen könnte, ihre Heterogenität und ihre Unabhängigkeit, während sie durch die Montage mit anderen Elementen in Beziehung treten.“¹⁹⁷

Weder Godard noch Benjamin erliegen der Versuchung, bei der Wahl ihrer Zitate zwischen den allgemein gültigen Dogmen „Fiktion“ und „Dokument“ zu unterscheiden. Benjamin lässt in seiner Arbeit Passagen aus Romanen auf historische, philosophische oder architektonische Untersuchungen treffen. Auch Godard verwendet diese Form der literarischen Montage in seinen Filmen: Es entspinnen sich Kontroversen zwischen Philosophie, Literatur und Filmtheorie. Doch das Medium Film bietet ihm darüber hinaus noch die Möglichkeit, einen Schritt weiter zu gehen, die Bildebene fordert es geradezu. In *Mauer ohne Klagen*, der fünften Variation von *Allemagne 90 Neuf Zero*, meint Lemmy Caution zum Abschied: „*Weh mir, wo nehm ich, wenn es Winter ist, die Blumen*“¹⁹⁸ Hier handelt es sich um den Beginn der zweiten Strophe des Gedichtes „Hälfte des Lebens“ von Friedrich Hölderlin, in dem es weiter heißt:

„(...) und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.“¹⁹⁹

Hölderlins Gedicht drückt die Kälte des Eisernen Vorhangs aus, als ob er sie gekannt hätte. Anstatt das ganze Gedicht zu rezitieren, bringt Godard die Mauer ins Bild: Sie ist bereits schief und bröckelt, Kinder spielen im Niemandsland zwischen den letzten Gefallenen, die zu Opfern des Schutzwalls geworden sind.



Abbildung 14 *Mauer ohne Klagen*, Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zero*

¹⁹⁷ ebd. S. 31

¹⁹⁸ Hölderlin, Friedrich: Hälfte des Lebens. In: Gedichte nach 1800. Sämtliche Werke. Band 2. Cotta. Stuttgart. 1953. S. 121

¹⁹⁹ ebd. S. 121

Diese sprachlose und kalte *Mauer ohne Klagen* steht kurz vor ihrer Demontage – sie hat keine Berechtigung mehr, ist nutzlos und verbraucht. Vor ihrem Verschwinden wird sie im Bild festgehalten und die Szenerie erweckt den Eindruck, von Frost klirrende Fahnen zu hören. Es sind Säulen wie aus antiken Ruinen, an denen entlang die zwei Ex-Agenten ins Abendland gelangen. Säulen, die wirken, als würden sie warten, als seien sie bestellt und nie abgeholt worden. Säulen, die nichts tragen und von denen man nicht weiß, welchen Repräsentantenhäusern von Ideologie sie einst Fundament gewesen sind.

„Sie nehmen also ein Gedicht oder einen Text und setzen einfach Photos oder Bilder darunter. Dann merken Sie entweder, dass banal ist, was sie tun, dass es nichts ist, oder aber Sie stellen fest, dass das beigegebene Bild in den Text eindringt und der Text plötzlich wieder aus den Bildern heraustritt und dass diese so simple Illustrationsbeziehung nicht mehr besteht. Dies schult Ihre Fähigkeit zu denken, zu reflektieren und sich etwas vorzustellen, schöpferisch zu sein.“²⁰⁰

Godard lässt Fiktion und Dokument aufeinandertreffen. Er zitiert *Lili Marleen*²⁰¹, die die Stufen des Führerhauptquartiers emporsteigt. In Fassbinders Film ist dies die Szene, da sich die nervöse Sängerin vor dem Treffen mit dem Führer auf der Treppe mehrere Male die empfohlene Begrüßungsfloskel wiederholt: „*Sei begrüßt, mein Führer.*“ Godard lässt den Ausschnitt stumm passieren und kombiniert ihn mit einer schwarz-weißen Aufnahme einer winkenden Menschenmasse. So verknüpft er Fassbinders fiktive Auslegung des Führerkultes mit einem geschichtlichen Beleg.

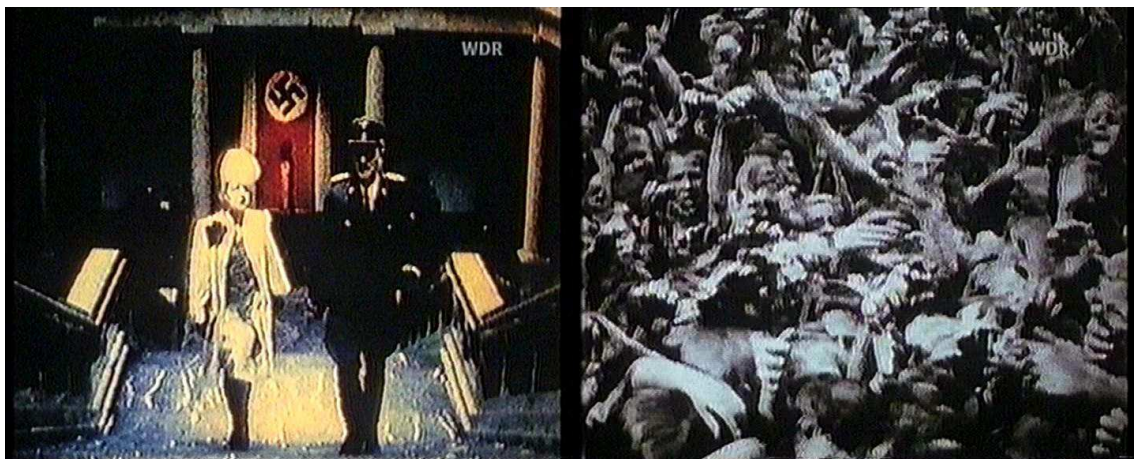


Abbildung 15 Lili Marleen und Menschenmasse, Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zero*

²⁰⁰ Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts. Diaphanes. Zürich-Berlin. 2008. S. 12

²⁰¹ *Lili Marleen*. Regie: Rainer-Werner Fassbinder. 120 Min., BRD 1981 – Fassbinders Film wiederum ist der Biographie der deutschen Sängerin Lale Anderson nachempfunden, die mit ihrem Lied „Lili Marleen“ äußerst erfolgreich gewesen ist. Andersen, Lale: Der Himmel hat viele Farben. Leben mit einem Lied. Deutscher Taschenbuchverlag, Stuttgart 1974 Vgl. Deinert, Mathias: Lale Andersen. 1905-1972. <http://www.lale-andersen.de> (zuletzt am 19.04.2009)

In der Sequenz, die die Revolutionäre aus Eisensteins *Potemkin* gegen die NS-Wehrmacht montiert, wird ersichtlich, wie die „Hauptereignisse“²⁰² des zwanzigsten Jahrhunderts – russische Revolution und Nationalsozialismus – aufeinanderprallen. Um die Intensität dieser Konfrontation, die die Welt erschüttert hat, zu verdeutlichen, ist nicht entscheidend, ob die Bilder fiktiven oder dokumentarischen Ursprungs sind. Im Grunde ist doch jede Fiktion Dokument ihrer Zeit, sowie jedes Dokument zur Fiktion wird, wenn es in Szene gesetzt wird.

„Man glaubt zu wissen, was das heißt, fiktiv und dokumentarisch. Ich glaube, in Wirklichkeit sind es nur zwei verschiedene Momente, ich ahne das ein bisschen, es ist sehr kompliziert. (...) Aber was ist denn dann die Fiktion? Ich glaube, es ist der Moment der Kommunikation. Es ist der Moment, wo man das Beweisstück akzeptiert, wo es mehr ist als nur ein gleichgültiges Beweisstück. Sobald man sich interessiert ist Fiktion im Spiel. Der Blick macht die Fiktion. (...) Der Blick ist die Fiktion, und der Text ist der Ausdruck dieses Blicks, die Legende zu diesem Blick. Die Fiktion ist nämlich der Ausdruck des Dokuments, das Dokument ist der Eindruck. Eindruck und Ausdruck sind zwei Momente einer Sache. Ich würde sagen, der Eindruck geht vom Dokument aus. Aber wenn man das Dokument betrachten muß, in dem Augenblick drückt man sich aus. Und das ist Fiktion. Aber die Fiktion ist genauso real wie das Dokument. Sie ist ein anderer Moment von Realität.“²⁰³

Eine Fiktion ist demnach nur eine andere Interpretation der Wirklichkeit, sie nimmt eine heterogene Position zu ihr ein. Diese Einstellung ermöglicht es Godard, eine Geschichte der Ungeheuer zu erzählen, die einen Bogen, ausgehend vom Untergang des antiken Römischen Reiches, über Dracula und Hitler bis hin zu *Weekend*²⁰⁴ spannt.²⁰⁵ Im Potential des Kinos steckt es, die Wirklichkeit sowohl von der fiktiven als auch von der dokumentarischen Seite zu durchleuchten. Diese Anschauung ist durchaus auch in Verbindung mit Benjamins These zu sehen, dass ein Dokument der Kultur gleichzeitig die Barbarei ausdrückt.²⁰⁶ Gegeben ist die Tendenz, Sachverhalte nie nur einseitig zu betrachten, sondern zu versuchen, sie wie im modernen Panorama von möglichst vielen Positionen her zu observieren. Durch die Verbindung verschiedener Aufnahmewinkel in der filmischen Montage, ist diese Voraussetzung im Kino grundsätzlich gegeben. Es wird hier bildlich möglich, die Geschichte

²⁰² Vgl. Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts*. Diaphanes. Zürich-Berlin. 2008. S. 66

²⁰³ Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Carl Hanser. München – Wien. 1984. S. 126ff

²⁰⁴ *Weekend*. Regie: Jean-Luc Godard. 105 Min., F 1967

²⁰⁵ Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Carl Hanser. München – Wien. 1984. S. 239ff

²⁰⁶ „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Maßgabe des Möglichen von ihr ab.“ *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I,2. S. 691-704, hier S. 696f

auch in den Facetten ihrer Schattenseiten zu zeigen, die von der gängigen Geschichtsschreibung ausgeklammert werden.

„Dieser Zusammenhang zwischen dem Drängen der Gegenwart und der Rettung der Vergangenheit schließt jene Geschichtsschreibung aus, die sich darauf beschränkt, lediglich zu sagen, wie die Dinge abgelaufen sind, die vorgibt, die Vergangenheit durch die Gegenwart oder die Gegenwart durch die Vergangenheit zu erhellen. Sie fordert im Gegenteil eine Geschichte, die eine kontinuierliche Darstellung ablehnt, sich einer die Brüche und Sprünge betonenden Konstruktion bedient und die nicht verwirklichten Kräfte, die in der Vergangenheit enthalten sind, zu befreien sucht.“²⁰⁷

Benjamin schreibt gegen die Geschichtserzählung, die sich strikt nur auf die Fakten beruft und sie aneinanderreihet. Gegen dieselbe Geschichtserzählung macht Godard Filme. Beide teilen die „(...) Auffassung von historischer Zeit, für die die Intensität und nicht die Chronologie Leitbegriff ist.“²⁰⁸

IV.2 Inszenierte Erinnerung

Inwiefern wird die Intensität der Geschichte nun in filmischen Bildern kompensiert? Zunächst geschieht es über das Mittel der Montage, die in Bezug auf Godard in dieser Arbeit als dialektisch zu bezeichnen ist, weil sie anachronistische Bezüglichkeit herzustellen vermag. Sie verbindet nicht nur verschiedene Blickwinkel, sondern setzt auch Spuren aus verschiedenen Zeitschichten gegeneinander, was die Kraft der Spannung zwischen den Bildern entlädt und befreit. Durch die historische Distanz fällt der Blick im Augenblick der Projektion in die Geschichte.

„Die *Montage* wird eben eine jener grundlegenden Antworten auf dieses Problem der *Geschichtskonstruktion* sein. Weil sie nicht nur in eine Richtung orientiert ist, entgeht die Montage jeglicher Teleologie. Sie macht das sichtbar, was überliefert ist und zeigt die Anachronismen auf, das Aufeinanderprallen widersprüchlicher Zeiten, die jeden Gegenstand, jedes Ereignis, jede Person, jede Geste betreffen.“²⁰⁹

Als Lemmy Caution in Westberlin angekommen ist, sieht er, wie ein Hotelportier zwei vergnügten jungen Frauen die Tür des Taxis öffnet. An sich handelt es sich um eine alltägliche Situation. Doch der Detektiv wird stutzig – er sieht den Frauen nach, die sich aus dem Bild entfernen, zieht eine Photographie aus seiner Manteltasche und versucht sie unter

²⁰⁷ Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts. Diaphanes. Zürich-Berlin. 2008. S. 18

²⁰⁸ Gagnebin, Jeanne Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. Königshausen und Neumann. Würzburg. 2001. S. 16

²⁰⁹ Didi-Huberman, Georges: Ästhetik und Ethik – Das Bild brennt. In: Maar, Christa; Burda Hubert (Hg.): Iconic Worlds. Neue Bildwelten und Wissensräume. DuMont. Köln. 2006. S. 286-315, S. 293

das Licht der Straßenlaterne zu halten, um sie besser entziffern zu können. Noch einmal sucht sein Blick die schon verschwundenen Damen – er vergleicht – und plötzlich scheint er sich zu erinnern. Während die Tonspur im Jetzt verharret und noch immer das Lachen der Frauen und das Laufen des Automotors zu hören ist, befindet sich das Auge unversehens im Berlin der Goldenen Zwanziger Jahre. Und Emil Jannings als Hotelportier in *Der letzte Mann*²¹⁰ geleitet zwei junge Damen mit dem Regenschirm zum Taxi, er salutiert vor dem nachfolgenden Herrn, der ihn offensichtlich tadelt, vielleicht weil er nicht in den Genuss des Regenschutzes gekommen ist.



Abbildung 16 *Der letzte Mann*, links 1990, rechts 1924, Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zero*

Unvermutet bricht diese Erinnerung in die Gegenwart ein. Ihr Eindruck ist vage, wirkt verschwommen durch die grobe Körnung der schwarz-weißen Filmbilder, die ruckartig auf der Leinwand dahinziehen. Anders als bei den Passagen, in denen Delphine sich an die Schauplätze historischer Ereignisse begibt, handelt es sich hier nicht um Erinnerungen der Topographie, sondern der Kongruenz. Der Vergleich wird aus dem Bild selbst gezogen: Der Hotelportier der filmischen Jetztzeit erinnert plötzlich an jenen anderen, der von einem der berühmtesten deutschen Schauspieler gespielt worden ist, in einem erfolgreichen Film von einem eben solchen Regisseur – das alles zu einer Zeit, da das deutsche Kino seine Klimax erreicht hat und in die ganze Welt exportiert. Eine kurze Rückblende macht das erkennbar – und wie nebenbei bestätigt sie noch einmal, dass die Geschichte an jeder Ecke darauf wartet, entdeckt zu werden, damit sie zurückblicken kann. Zwischen dem einen Bild und dem anderen besteht eigentlich kein Zusammenhang. Erst durch ihre Schachtelung im Film erhalten die beiden Szenen eine Verbindung, die die einst sicher bekannte Einstellung ausgräbt und sie in ihrer Gegenwärtigkeit zeigt. *Der letzte Mann* ist immer noch da, doch wird er nicht erkannt, weil er nicht mehr gesehen wird, zumindest nicht in diesem Berlin 1990, das

²¹⁰ *Der letzte Mann*. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. 77 Min., D 1924

Godard zur Schau stellt. Fast ist es, als müsste der Hotelportier sein Schicksal – er wird auf eine niedrigere Position herabgesetzt und verliert daraufhin den Lebensmut – noch einmal durchmachen, er hat keinen Platz mehr in der Welt. Darin ähnelt er wieder Lemmy Caution, dem arbeitslosen Ex-Agenten, der versucht sich nach der Wiedervereinigung zurecht zu finden, indem er Geschichten auf den Grund geht, die im Jubel des Mauerfalls und im Trubel des Konsums untergegangen sind. Er scheint sich förmlich in den Erinnerungen zu verlieren, die die Eindrücke der Stadt bei ihm hervorrufen. In der filmischen Materie verschmelzen diese Rückblenden mit der Gegenwart und werden dadurch aktuell inszenierte Erinnerung. Wenn die Vergangenheit ins Bewusstsein einbricht, wird sie zu einer Form von Wirklichkeit. Sie ist im ersten Moment so nahe, so beinahe greifbar, dass selbst die Toten lebendig scheinen. „Um sich zu erinnern, muß man sich ein Bild machen.“²¹¹



Abbildung 17 Geschwister Scholl im Autohaus²¹² nachgestellt (links) und eine weiße Rose (rechts), Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zero*

Hier erwacht die Geschichte durch die Erinnerung und fordert in der Gegenwart eine Auseinandersetzung mit ihr ein. Die Nachstellung der jungen Geschwister Scholl ist die Initialzündung für die Gedanken des zwischen den Zeiten verlorenen Detektivs, die ihn zum Bild einer weißen Rose führen. In diesem Fall wird die beliebige Aufnahme einer Blume zum Symbol der Widerstandsgruppe, das, zumal das Bild einem Auge gleicht, in die Zeit zurückblickt.

„Auf diese Weise überlagern sich (...) die Allmacht des Blicks und die eines Gedächtnisses, in dem man sich wie in einem ‚Wald von Symbolen‘ verloren fühlt. Wie könnte man nämlich leugnen, daß uns in jeder sichtbaren Form, die jenes Vermögen, ‚den Blick aufzuschlagen‘, besitzt,

²¹¹ Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. Fink. München. 2007. S. 53

²¹² Leider ist im Film nicht zu erkennen, um welche Automarke (Volkswagen, Mercedes?) es sich handelt.

der ganze Schatz des Symbolischen – seine strukturalen Verästelungen, seine ständig wiedererinnerte, ständig verwandelte komplexe Historizität – anblickt?“²¹³

Hier entsteht die Dialektik aus der linearen Bewegung der Montage, die die Bilder aneinanderreicht und aus der Erinnerung eine unwillkürliche Assoziation springen lässt, die weder der Vergangenheit noch der Gegenwart angehört, beide aber symbolisch verbindet.

Ein Bild im Benjaminschen Sinne der „Dialektik im Stillstand“²¹⁴ entsteht, wenn die Montage collagiert, also auf materieller Ebene in das Bild eingreift und es verändert. In den *Histoire(s) du cinéma* greift Godard verstärkt nach dem Mittel der Überblendung, um zwei Bilder gleichzeitig zu zeigen. „Die Grundlage ist vielmehr: Es sind immer zwei, zu Beginn werden immer zwei Bilder gezeigt und nicht nur eines – das ist es, was ich ‚Bild‘ nenne, dieses Bild, das aus zweien gemacht ist, das heißt ein drittes Bild.“²¹⁵ Ganze Sequenzen lang ergehen sich die Folgen dieser montierten Collagen, in der die Bilder förmlich ineinander springen und wie Blitze sofort wieder verschwinden.

„Benjamin begreift das Bild aus der phänomenologischen Perspektive des *Erscheinens*, seiner äußersten Gefahr und seines Vorübergehens. Genau diese Momente gälte es, ‚festzuhalten‘. Dieses Modell beinhaltet also ein *Unmögliches*, das unserer Unfähigkeit ähnelt, beim Betrachten eines Films, jene Bilder festzuhalten, die erscheinen und vergehen, die uns ergreifen und sich verflüchtigen, uns also über einen langen Zeitraum hinweg berühren, um dann augenblicklich zu verschwinden.“²¹⁶

Am Beginn von *Toutes les histoires* (Kapitel 1A der *Histoire(s) du cinéma*) steht Godard vor einem Bücherregal und liest laut die Titel der Bücher, die er der Reihe nach hervorholt. *Materie und Gedächtnis*²¹⁷. *Holzwege*²¹⁸. In diese Szene brechen nun seine Assoziationen ein und die Leinwandlerinnerungen²¹⁹ laufen mit der Lichtgeschwindigkeit des Projektionsstrahls durch sein Bewusstsein.

²¹³ Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. Fink. München. 1999. S. 138 Didi-Huberman bezieht sich hier auf eine Stelle aus Benjamins Baudelaire-Studie *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: GS I, 2. S. 605-653, S. 646

²¹⁴ Vgl. Kapitel II.2 dieser Arbeit

²¹⁵ Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts. Diaphanes. Zürich-Berlin. 2008. S. 25

²¹⁶ Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. Fink. München. 2007. S. 240

²¹⁷ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. Eine Abhandlung über die Beziehungen zwischen Körper und Geist. Meiner. Hamburg. 1991

²¹⁸ Heidegger, Martin: *Holzwege*. Klostermann. Frankfurt am Main. 1972

²¹⁹ Leinwandlerinnerung – *Ecran souvenir* wird in Kapitel 1A auch des öfteren als Zwischentitel verwendet.



Abbildung 18 Leinwanderinnerungen, Screenshots *Histoire(s) du cinéma*, 1A, *Toutes les histoires*

Godards Montage wird zur filmischen Umsetzung der unwillkürlichen Erinnerung, die blitzhaft eine Konstellation eingeht und ein Bild hervorruft. Dieses dritte denkende Bild wird zum Ausdruck der Geschichte, die sich im Moment ihres Erscheinens schon wieder entzogen hat. „Wie der Mensch die Mitte des Horizonts bildet, der sich vor seinen Blicken um ihn erstreckt, so bildet sein Dasein ihm die Mitte der Geschichte.“²²⁰ In *Seule le cinéma* (Kapitel 2A) liest Julie Delpy das Gedicht „Le Voyage“²²¹ von Charles Baudelaire: „Passer sur nos esprits, tendus comme une toile, Vos souvenirs avec leurs cadres d’horizons.“²²² In der Übersetzung Benjamins: „Auf unser Herz wie weißes Tuch gediehen Erinnerung in der Horizonte Rahmen.“²²³



Abbildung 19 Le Voyage – links Julie Delpy und der Horizont, rechts der Projektor, Screenshots *Histoire(s) du cinéma*, 2A, *Seule le cinéma*

²²⁰ GS V,2 S. 1218

²²¹ Baudelaire, Charles: Le Voyage. In: ders.: Les Fleurs du mal. L’Aventurine. Paris. 2000. S. 144-150

²²² ebd. S. 146

²²³ Baudelaire-Übertragungen. GS IV S. 22-82, S. 78; Vgl. auch die Übersetzung in: In: Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du cinéma. Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie. 2. Band. ECM New Series. 1999. S. 23 „Lasst über unsere Sinne, die der Leinwand gleich sich spannen, Eure Erinnerungen ziehen, umrahmt vom Horizont.“

Dabei gleitet ihr Blick in die Ferne und ihr geistiges Auge scheint auf einen Horizont gerichtet zu sein. Ein Zwischentitel verrät uns den Namen des Gedichts – die Reise – und schon blickt der Lichtstrahl des Projektors von der anderen Seite der Leinwand heraus, bereit, der Aufforderung nachzukommen und seinen Erfahrungsschatz mitzuteilen. „Ich verstand auf einmal, dass Baudelaire (...) das Kino beschrieb. (...) [D]as ist die Kinoleinwand, er hat sie nie gesehen, aber sozusagen vorausgesehen.“²²⁴ In der Geschichte verbergen sich ungeahnte Kräfte, Potentiale, die durch die Bilder eingelöst werden und in die Gegenwart der Projektion eintreten, die auf der Leinwand selbst die Polarisation des dialektischen Spannungsfeldes vollzieht.

„Dennoch gilt, daß die Gegenwart nur dann wirklich historisch und politisch aufgeladen werden kann, wenn sie nicht nur als äußerste Grenze betrachtet wird, von der aus wir unseren Blick in die Vergangenheit richten, sondern als die entscheidende Schwelle, auf der wir *innehalten*, um sie besser überschreiten und ins Unbekannte treten zu können.“²²⁵

Eine derartige Verdichtung des Bildraums funktioniert nicht nur auf der materiell-technischen, sondern auch auf der ideellen Ebene. Die Dialektik resultiert dann nicht aus dem destruktiven Eingriff in das Bildmaterial, vielmehr wird ein Denkbild konstruktiv entworfen. „Von Bild spricht Benjamin, um eine gesteigerte Präsenz und blickhafte Unmittelbarkeit – eben die Zeiterfahrung des Augen-Blicks – hervorzuheben. (...) Das Bild entspringt einer Konstellation oder Konfiguration, die bildhaft darin wird, daß sie in (...) Komprimierung geschichtliche Gehalte repräsentiert.“²²⁶ Lemmy Caution irrt durch die weiten Heiden des deutschen Flachlandes und findet sich in einer außerordentlich eigenartigen Situation wieder. Unweit einer Windmühle trifft er auf einen altmodisch bäuerlich gekleideten Mann, der versucht einen Trabbi zum Laufen zu bringen, indem er abwechselnd anschiebt und dann schnell versucht, hinter das Steuer zu gelangen, um den Motor zu zünden, was ihm nicht zu gelingen scheint. An sich wäre das noch nichts Ungewöhnliches, wenn sich im Gefolge des beharrlich sich Bemühenden nicht ein Ritter auf hohem Ross befände. Doch davon lässt sich der Detektiv nicht irritieren, er tritt hinzu und fragt fordernd: „*Hey you, which way is the west?*“, worauf er von dem geschäftigen Trabbifahrer die spanische Antwort erhält, die Frage sei an den Señor zu richten – eine Aufforderung, der er sofort nachkommt. Doch der Ritter will sich nicht aufhalten lassen. Bevor er von dannen zieht, meint er geheimnisvoll:

²²⁴ Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts. Diaphanes. Zürich-Berlin. 2008. S. 42

²²⁵ Gagnebin, Jeanne Marie: „Über den Begriff der Geschichte“. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Metzler. Stuttgart. 2006. S. 284-301, S. 288

²²⁶ Lindner, Burkhardt: Medienbilder, Aura, Geschichtszeit. Nach Kracauer und Benjamin. In: Die Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte. Jg. 37 (1990) / Heft 9. S. 799-810, hier S. 807

„Vielleicht sind alle Drachen unseres Lebens Prinzessinnen, die nur darauf warten, uns einmal schön und mutig zu sehen.“²²⁷ Lemmy Caution aber scheint diese kryptische Aussage zu verstehen, denn während er dem seltsamen Duo nachblickt, ergänzt er das Rilkezitat im Geiste: „Vielleicht ist alles Schreckliche im tiefsten Grunde das Hilfloze, das von uns Hilfe will.“²²⁸



Abbildung 20 Don Quixote, Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zero*

Natürlich hat schon die Windmühle die Identität von Sancho Pansa und seinem Señor Don Quixote gelüftet. Die Drachen, gegen die sie sich wenden, finden sie aber nicht mehr in den mittelalterlichen Rotoren, sondern in den Anlagenschaufeln, die Braunkohle abbauen. Hier wird die Geschichte im Denkbild komprimiert:

„[V]ier Blicke [werden] in einem einzigen synthetisiert: der Blick auf den literarischen Ritter, den Trabbi, das Braunkohlebergwerk und auf die Windmühle, angeordnet um Lemmy Caution, den abmusternden Westagenten, der außerdem noch Eddie Constantine ist, dinosaurieralt, in dessen Haltung und Zügen sich alles Wissen vom Mehrbödigen dieser Welten so klar ausdrückt wie sonst nur in Zügen und Haltung von etwa Robert Mitchum (...).“²²⁹

Um sich der Geschichte anzunähern, entwirft Godard hier eine Fiktion, die im assoziativen Denkraum des Films geschichtliche Bezüge zur Wirklichkeit herstellt. In der Überlappung verschiedener Zeitebenen entsteht die Dialektik eines Bildes, „das buchstäblich nicht zu sehen, aber *da* ist.“²³⁰ Derart geschichtet entfaltet sich die Zeit und schreibt sich in dieses Bild ein, „(...) vom spanischen Imperialismus, der nach dem Verlust der Armada den Löffel abgibt (...), über die Geschichte der Drachen in Deutschland, von den Nibelungen bis zur

²²⁷ *Allemagne 90 Neuf Zero*. Regie: Jean-Luc Godard. 62 Min., F / D 1991

²²⁸ Rainer Maria Rilke in einem Brief an Franz Xaver Kappus, am 12. August 1904. Die Briefe an Kappus wurden im Band „Briefe an einen jungen Dichter“ gesammelt. <http://www.rilke.de/briefe/120804.htm> (zuletzt am 03.03.2009)

²²⁹ Theweleit, Klaus: Deutschlandfilme. Filmendenken & Gewalt. Godard, Hitchcock, Pasolini. Stroemfeld / Roter Stern. Frankfurt am Main, Basel. 2003. S. 18

²³⁰ ebd. S. 25

hitlerverbundenen Großindustrie (...) und weiter bis zu den Überresten der Sowjetdemontage, bis ins Deutschland des Post-Mauer-Falls 1990, im Jahre Neu(n) Null.“²³¹ Damit liefert Godard ein gutes Beispiel dafür, wie ein historischer Index aussehen kann. Er sucht nach den synchronistischen Bildern zu den Braunkohlewerken, er findet eine Windmühle und fügt Don Quixote hinzu, der mit Rilke über mythische Ungeheuer spricht, was wiederum direkt zum berühmten Drachentöter aus den Nibelungen führt – und damit auch zum Heldenkult des Nationalsozialismus. Der historische Index zieht diese Geschichten ins Bild, das dadurch zu dem spannungsgeladenen Kraftfeld wird, das Benjamin als dialektisches Bild bezeichnet hat. „Als solches fordert es uns auf, unsere eigene Position ihm gegenüber dialektisch zu fassen, das, was wir sehen, mit dem, was uns plötzlich (...) anblicken kann, dialektisch in Beziehung zu setzen.“²³² Insofern erfährt die Intensität der Geschichte in filmischen Bildern eine materielle Umsetzung.

²³¹ ebd. S. 18

²³² Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. Fink. München. 1999. S. 79

IV.3 Erwachen in der Traumfabrik

„Die Dialektik macht im Stillstand ein Bild. Diesem ist der Schein wesentlich[.] Das Jetzt der Erkennbarkeit ist der Augenblick des Erwachens[.] Im Erwachen steht der Traum still.“²³³

Benjamin bezeichnet das Erwachen als zentralen Moment seiner Dialektik, weil in diesem Augenblick des Übergangs der Traum und die Wachwelt – und, analog dazu, die Geschichte und die Gegenwart – mit ebenbürtiger Immanenz ins Bewusstsein treten und zu einer Erkenntnis verschmelzen.²³⁴ „[J]ede Geschichtsdarstellung [muss] mit dem Erwachen beginnen, ja sie darf eigentlich von nichts anderem handeln.“²³⁵ Damit einhergehend wird das Kino seit jeher mit dem Synonym „Traumfabrik“²³⁶ bedacht. Es wäre aber zu einfach, den Film an sich einem Traum und die Wirklichkeit der Wachwelt gleichzusetzen. Deshalb geht es hier zunächst darum, gewisse Strukturen des Traumes aufzudecken, denen eine Umsetzung ins Bild zuzusprechen ist (Traum). Und dann kommt auch die Position des Kinos in der Kultur und sein Verhältnis zur Geschichte ins Spiel (Fabrik).

Godard dringt in die tieferen Mechanismen der Traumfabrik ein. Er legt die Erinnerungsspuren offen, die im Bilderschatz des Kinos verborgen liegen und bringt sie wieder zu Bewusstsein. Damit einhergehend entwirft er Bilder, die die Erkennungsmerkmale des Traumes tragen: so werden sie einerseits symbolisiert, um ihre Bedeutung indirekt zu repräsentieren – wie in dem Beispiel mit der Blume, die als Sinnbild für die Weiße Rose steht. Andererseits unterliegt der Bildraum einer Verdichtung, wenn sein Inhalt durch die Überblendung mehrerer Bilder und die Überlagerung verschiedener Zeitschichten komprimiert wird. Wenn Godard den *Großen Diktator*²³⁷ und *Siegfrieds Tod*²³⁸ kombiniert, weist er auf das visionäre Potential des Kinos hin, das auf gewisse Verhältnisse angespielt hat, bevor sie überhaupt jemand sehen konnte. Und um dies zu verdeutlichen, verdichtet er die Bilder, um verdrängte Geschichten zu offenbaren. Er zeigt, dass die Kirche den Konzentrationslagern machtlos gegenüber gestanden ist, indem er die Nonnen aus *Les Anges du péché*²³⁹ an Schienen niederknien lässt, deren Fluchtpunkt in ein solches Zentrum der

²³³ GS V,2 S. 1217

²³⁴ Vgl. Kapitel II.3 dieser Arbeit

²³⁵ GS V,1 S. 580

²³⁶ „Traumfabrik: Hollywood, Welt des Films“ In: Das neue deutsche Wörterbuch für Schule und Beruf. Wilhelm Heyne. München. 1996. S. 925

²³⁷ *The Great Dictator*. Regie: Charlie Chaplin. 125 Min., USA 1940

²³⁸ *Die Nibelungen. Siegfrieds Tod*. Regie: Fritz Lang. 143 Min., D 1924

²³⁹ *Engel der Sünde*. Regie: Robert Bresson. 96 Min., F 1943

Vernichtung weist.²⁴⁰ „Und jeder Traum bezieht sich auf die Wachwelt. Alles frühere ist historisch zu durchdringen.“²⁴¹



Abbildung 21 Überblendungen, Screenshots *Histoire(s) du cinéma, 1A, Toutes les histoires*

In den traumhaften, assoziativen Bewusstseinströmen der Kinogeschichten kommt eine Denkform zum Ausdruck, die sich gegen die Chronologie wendet, indem sie eine eigene Logik der Anachronismen entwickelt. Damit erhält die Geschichte jene Zeitlosigkeit, die dem Moment des Erwachens entspricht, worin das Vergangene als „synchronistisches“²⁴² Bild in das Blickfeld der Gegenwart tritt und erkennbar wird. Die Wirklichkeit wird im Traum aufgelöst.²⁴³ „Wir fassen den Traum 1) als historisches, 2) als kollektives Phänomen. (...) [D]er Sammler deutet Träume des Kollektivs.“²⁴⁴ Godard wird zu diesem Sammler, wenn er die unbewussten Gefilde des Kinos analytisch zerpfückt, genauso wie die Leinwand als Projektionsfläche des historisch-träumenden Kollektivs zum Medium des kulturellen Gedächtnisses wird.

„Das träumende Kollektiv kennt keine Geschichte. Ihm fließt der Verlauf des Geschehens als immer nämlicher und immer neuester dahin. Die Sensation des Neuesten, Modernsten ist nämlich ebenso Traumform des Geschehens wie die ewige Wiederkehr alles gleichen. (...) Das Kollektiv drückt zunächst seine Lebensbedingungen aus. Sie finden im Traum ihren Ausdruck und im Erwachen ihre Deutung.“²⁴⁵

Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass die Bezeichnung des Kinos als Traumfabrik nicht nur auf den „Traum“ abzielt, sondern vor allem auf „Fabrik“. In Hollywood hat man das Kino

²⁴⁰ Vgl. Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts. Diaphanes. Zürich-Berlin. 2008. S. 71f

²⁴¹ GS V,2 S. 1006

²⁴² Vgl. a. o. S., GS V,1 S. 577f

²⁴³ Vgl. GS V,2 S. 1009 „Dem großen Sammler stoßen die Dinge zu. Wie er ihnen nachstellt und auf sie trifft, welche Veränderung in allen Stücken ein neues Stück, das hinzutritt, bewirkt, das alles zeigt ihm seine Sachen in ständigen Fluten aufgelöst wie Wirkliches im Traum.“

²⁴⁴ ebd. S. 1214

²⁴⁵ ebd. S. 1023 [M°, 14] und GS V,1 S. 495f

industrialisiert, um kollektive Wünsche und Vorstellungen (vorrangig auf primitiv-emotionaler Ebene²⁴⁶) von der Stange zu produzieren und zwar um sie zu verkaufen, nicht aus gutem Willen oder zum Zeitvertreib. *„Im Innersten gehört das Kino nicht zur Kommunikationsindustrie und auch nicht zur Schauspielindustrie, sondern zur Kosmetikindustrie, zur Industrie der Masken, die ihrerseits nur eine winzige Filiale der Lügenindustrie ist.“*²⁴⁷ Das Kino als Ganzes zur bloßen Wirtschaftsmacht zu degradieren, würde ihm jedoch großes Unrecht zufügen, nun einmal abgesehen davon, dass es den Sinn dieser Arbeit um Meilen verfehlte. Das letzte Jahrhundert ist ohne das Kino gar nicht vorstellbar. Es war sein ständiger Begleiter, hat es geprägt und bereichert. Daraus ist eine symbiotische Beziehung entstanden, aus der das Kino als Schnittstelle zwischen Gesellschaft und Geschichte hervorgeht, vergleichbar einem Schneidetisch von Kultur und Gedächtnis. *„Das Kino ist die einzige Spur, der einzige Zeuge. Es hat die Bilder aufgezeichnet und ist keine mehr oder weniger romanhafte literarische Neubearbeitung, die dem Schreiber zugetragen wird. Die Leinwand denkt, nicht der Schreiber.“*²⁴⁸ Bevor das Kino zum Zeugen der Geschichte wird, ist es zuallererst ein Schock. Die Faszination der bewegten Bilder schlägt ein wie eine Bombe.

*„Und es ist der Abend des neunzehnten Jahrhunderts, es sind die Anfänge des öffentlichen Verkehrs. Und es ist der Anbruch des zwanzigsten Jahrhunderts. Es sind die Anfänge der Hysteriebehandlung. Es ist der alte Charcot, der dem jungen Freud die Pforten zum Traum aufschließt. Fortan ist es an ihm, den Schlüssel zu den Träumen zu finden. (...) Weil nämlich am frühen Morgen des zwanzigsten Jahrhunderts folgendes passiert ist: die Techniken haben beschlossen, das Leben zu reproduzieren, also erfand man die Fotografie und das Kino.“*²⁴⁹

Mit der Montage beginnt das Kino, in das (sprichwörtliche) Auge zu schneiden, um die Wahrnehmung einer akribischen Schulung zu unterziehen: Es richtet den Blick auf die Vielfalt der Dinge, die die Welt bereit hält.

„So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art. Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die

²⁴⁶ „Doch um an die Stelle der Ungewißheit die Idee und die Empfindung zu setzen, waren die beiden großen Geschichten der Sex und der Tod.“ Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du cinéma. Kapitel 1B. Une histoire seule. In: ders.: Histoire(s) du cinéma. Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie. 1. Band. ECM New Series. 1999. S. 59

²⁴⁷ ebd. S. 59

²⁴⁸ Albéra, Francois; Godard, Jean-Luc: Bestellen wir unseren Garten. Gespräch. In: Katalog Jean-Luc Godard. Eine Retrospektive der Viennale. Wien. 1998. S. 84-91, hier S. 85

²⁴⁹ Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du cinéma. Kapitel 1B. Une histoire seule. In: ders.: Histoire(s) du cinéma. Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie. 1. Band. ECM New Series. 1999. S. 66f

chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde.“²⁵⁰

Diese Aussage Benjamins schafft eine Analogie aus Kino und Industrialisierung in einer formgebenden Art: Beinah könnte man hier den Ursprung für die Bezeichnung des Kinos als Traumfabrik herauslesen. „*Das Kino projizierte und die Menschen erkannten, dass die Welt da war. Eine Welt fast ohne Geschichte, aber eine Welt, die erzählt.*“²⁵¹ Indem das Kino die Menschen beobachtet und diese Observierung in Bildern über die Leinwand laufen lässt (sie streng genommen also wieder zurückgibt), entspricht es so nochmals dieser produktiven Charakterisierung Traumfabrik, weil sich die Projektion auf die Wirklichkeit bezieht. „Und somit präsentieren wir die neue, dialektische Methode der Historik: mit der Intensität des Traumes das Gewesene durchzumachen, um die Gegenwart als die Wachwelt zu erfahren, auf die der Traum sich bezieht!“²⁵² Die Bezüglichkeit, die das Kino demnach mit Kultur, Technik, Gesellschaft und Geschichte verbindet, kann sich wie beim Traum in den unterschiedlichsten Formen zeigen: Es ist eine Metapher, wird symbolisch, verdichtet. Doch im Moment der Projektion ist es direkt da, als flüchtiges Bild auf der Leinwand. Es fliegt vorüber und ist schon davongelaufen. Dabei ist es nicht aufzuhalten. Weil es schon wieder auf dem Weg ist, schon wieder ein anderes Bild geworden ist. Vielleicht ist es möglich, sich zu erinnern. Aber man sollte weiter hinsehen – es erzählt bereits eine neue Geschichte.

²⁵⁰ *Über einige Motive bei Baudelaire.* In: GS I, 2. S. 605-653, S. 631

²⁵¹ Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du cinéma.* Kapitel 1B. Une histoire seule. In: ders.: *Histoire(s) du cinéma.* Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie. 1. Band. ECM New Series. 1999. S. 59

²⁵² GS V,2 S. 1006

V. Conclusio

„In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner.“²⁵³

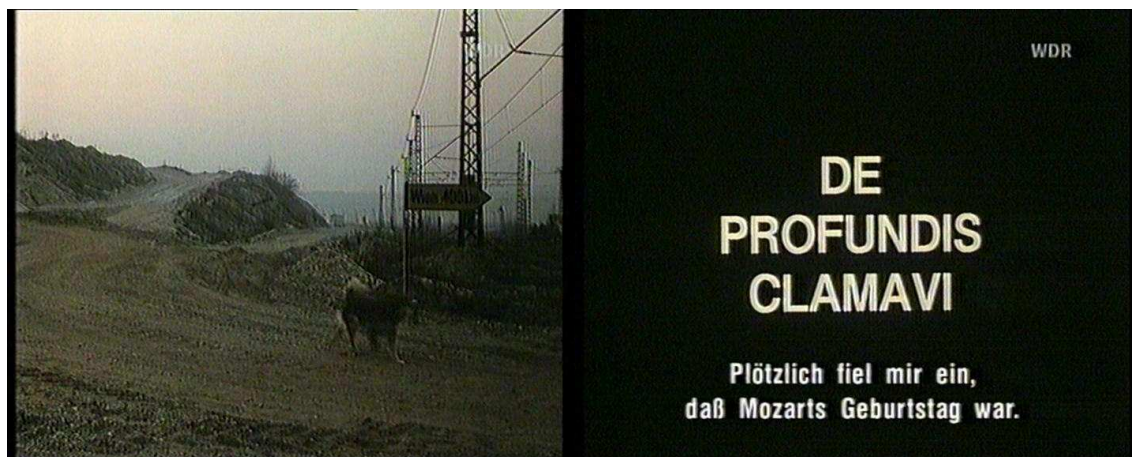


Abbildung 22 Mozarts Geburtstag, *de profundis clamavi*, Screenshots *Allemagne 90 Neuf Zéro*

Die Landschaft liegt umgegraben und erinnert an einen Trümmerhaufen. Mitten im Nirgendwo erhebt sich einsam ein Schild, das den Weg nach Wien weist. Und Lemmy Caution, im gleichen Nirgendwo, muss plötzlich daran denken, dass es Mozarts Geburtstag ist. Aus den Tiefen der Geschichte erklingt ein Rumoren. Denn der 27. Jänner ist nicht nur der Tag, an dem das Salzburger Musikwunderkind zur Welt gekommen ist (1756), sondern auch jener, an dem das Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau von der Roten Armee befreit wird (1945).²⁵⁴ Im Zwischentitel heißt es dazu, „*De profundis clamavi*“ („aus den Tiefen rufe ich“) und damit ist dieses Mal nicht Baudelaire²⁵⁵ gemeint, sondern das 130. Kapitel aus den Psalmen der Bibel.²⁵⁶ Was aus der Geschichte ruft, findet manchmal auch Gehör: 1996 erklären die Stellvertreter²⁵⁷ der Bundesrepublik Deutschland den 27. Jänner zum offiziellen Tag des Gedenkens an die Opfer des Nationalsozialismus.²⁵⁸ Davon ist noch keine Rede, als Godard seinen Film dreht – und trotzdem bezieht er den Tag mit ein, subtil, indem er von Mozart spricht. Das heißt, er weckt die Erinnerung an den Gedenktag, bevor dieser überhaupt – offiziell – einer ist, weil in der Erwähnung des einen die Erkenntnis des anderen schon latent mitschwingt. In der erwähnten Proklamation ist später auch die Rede davon, „nun eine

²⁵³ GS V,1 S. 570 [N 1,1]

²⁵⁴ Vgl. Theweleit, Klaus: Deutschlandfilme. Filmendenken & Gewalt. Godard, Hitchcock, Pasolini. Stroemfeld / Roter Stern. Frankfurt am Main, Basel. 2003. S. 20

²⁵⁵ Baudelaire, Charles: *De profundis clamavi*. In: ders.: *Les Fleurs du mal. L'Aventurine*. Paris. 2000. S. 55

²⁵⁶ Dieser Psalm endet mit der Erlösung Israels durch den Herren. Vgl. Ps. 130, deutsche Einheitsübersetzung, in: <http://alt.bibelwerk.de/bibel/at/psal130.htm>

²⁵⁷ Bundespräsident Roman Herzog und Bundeskanzler Helmut Kohl

²⁵⁸ Vgl. Bundesgesetzblatt 1996 Teil I S. 17. In: <http://archiv.jura.uni-saarland.de/BGBI/TEIL1/1996/19960017.1.HTML> Seit 2005 ist der 27. Jänner im übrigen per UNO-Resolution Internationaler Holocaust-Gedenktag.

Form des Erinnerns zu finden, die in die Zukunft wirkt.“²⁵⁹ Geschichte in der Gestalt einer Reminiszenz ist auch in Benjamins Sinn gewesen. Diese Erinnerung steht zwischen den Zeiten, lauert zwischen den Bildern und wartet wie eine Mine auf den Tritt, um die Geschichte „mit Ekrasit, d.i. Gegenwart“²⁶⁰ zu durchsetzen. „Wir befinden uns exakt *zwischen einem Davor und einem Darin*. Und diese unbequeme Position bestimmt unsere ganze Erfahrung, sobald sich das, was uns in dem, was wir sehen, anblickt, zu uns hin öffnet.“²⁶¹ Hier blickt die Geschichte selbst in all ihrer Dialektik aus ihrer Versunkenheit zurück: Sie ist Mozart auf der einen und Auschwitz auf der anderen Seite – und sie ist es gleichzeitig. Das heißt, sie entspricht weder nur einem Konglomerat aus Schrecken und Grauen, noch einer bloßen Aneinanderreihung der schönen Künste. Die Geschichte der Kriege und Staaten ist immer verflochten mit Kultur und Politik. Sie dreht sich um Fragen der Techniken, die die Zeit bestimmt haben und der Bedeutungen, die gewissen Weltanschauungen und ihren Gegenströmungen zugekommen sind. Wo treffen Technik und Weltanschauung aufeinander, wenn sie es nicht im Krieg tun? Musik, Malerei, Literatur – Kino: alles Formen, die in ihren tiefsten Strukturen die Ströme des Zeitgeistes in sich bergen. Und die Geschichte, die das alles vereint, wird von Menschen gemacht, die in diesem Zeitgeist leben – sie werden von ihm geprägt und erschaffen ihn. „Der Film: Auswicklung {Auswirkung?} aller Anschauungsformen, Tempi und Rhythmen, die in den heutigen Maschinen präformiert liegen, dergestalt daß alle Probleme der heutigen Kunst ihre endgültige Formulierung nur im Zusammenhange des Films finden.“²⁶² Kino kann so vieles sein: Poesie, Zerstreuung, Kunst, Essay, Zeitzeuge. Für Godard muss es nicht einmal ein Film sein:

„Wenn man sagt, dass Kopernikus um 1540 die Idee aufgebracht hat, die Sonne drehe sich nicht mehr um die Erde, und wenn man dann sagt, dass um fast dieselbe Zeit Vesalius *De humanis corporis fabrica* veröffentlicht hat, dann hat man Kopernikus in dem einen Buch und in dem andern Vesalius. In dem einen Buch das Universum und das unendlich Große. Und in dem andern das Innere des menschlichen Körpers, das unendlich Kleine. Und wenn vierhundert Jahre später der Biologe François Jacob schreibt: Kopernikus und Vesalius im selben Jahr ... ja, dann macht er damit nicht Biologie, sondern Jacob macht Kino. Und die Geschichte gibt es nur da. Sie ist Nahaufnahme, sie ist Montage.“²⁶³

²⁵⁹ ebd. S. 17

²⁶⁰ GS V,1 593

²⁶¹ Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. Fink. München. 1999. S. 226

²⁶² GS V,1 S. 498 [K 3,3]

²⁶³ Godard, Jean-Luc: Sätze über Kino und Geschichte. Rede zum Adorno-Preis. In: Cinema 41 – unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, 41. Jahrgang. Chronos Verlag, Zürich, 1996. S. 114

In dieser Arbeit ist versucht worden, gewisse Strukturen aufzudecken, die sich zwischen dem Kino und der Geschichte befinden. Benjamins Geschichtskonzept hat sich angeboten, weil sich in seinem Zentrum ein starker Bildbegriff herauskristallisiert – das dialektische Bild, dessen Erfahrung, einem Erwachen gleich, die Pforten zum Traum der Geschichte öffnet. Für einen kurzen Moment scheint die Geschichte be-greifbar, das heißt, sie wird zu dem (Einzigem), was sie nicht ist: Gegenwart. Und dabei kann sie nicht so bleiben, wie sie war, selbst wenn sie es wollte. Der Einblick huscht vorbei und die Geschichte ruft wieder aus den Untiefen, in denen sie versinkt – gleich einer Eurydike ihrem Orpheus. „*Das Kino erlaubt es Orpheus, sich umzudrehen, ohne Eurydike sterben zu lassen.*“²⁶⁴ Und hier kommt der Film ins Spiel, weil im Kino jedes Bild flüchtig ist. „Die Intermittenz macht, daß jeder Blick im Raum auf eine neue Konstellation trifft. Intermittenz das Zeitmaß des Films.“²⁶⁵ Ein Bild zieht auf der Leinwand vorüber, aber es ist unendlich technisch reproduzierbar, das heißt, es kann immer wieder da sein. Und Godards Filmschaffen hat sich angeboten, weil darin ersichtlich wird, dass das Kino nicht nur erlaubt, etwas mehrere Male zu sehen, sondern es dabei immer wieder anders zu sehen. Damit liefert es den Rohstoff zur Auseinandersetzung mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Ausgehend von den Bildern lassen sich Nachforschungen anstellen. Sie können zur Erkenntnis führen, dass das vorhandene Wissen um vergangene Tatbestände unzureichend ist. Über die Erfahrung der Bilder entsteht dann eine Erkenntnis, wenn sie nicht nur in einen historischen Kontext gesetzt werden, sondern diesen gleichsam neu erschaffen. Deshalb „müssen wir lernen, das Dispositiv der Bilder zu beherrschen, um zu verstehen, wozu wir unser Sehen und unsere Erinnerung einsetzen können.“²⁶⁶ Bezieht man diesen Umstand mit ein, ergibt sich eine Vorstellung von Geschichte, die abweicht von der Kontinuität der Perlen im Rosenkranz und sich hinwendet zu einem komplexen Geflecht aus wirr versponnenen Fäden. Doch dieser Begriff der Geschichte darf nicht entmutigen. Viel eher sollte er dazu anstiften, sich diesem gordischen Knoten entgegenzustellen – wohl wissend, dass man ihn nie zur Gänze lösen wird können. Aber es ist möglich, ihm einzelne Stränge zu entlocken, diese in ihrer Struktur zu begreifen und sie in das Gewebe der Gegenwart zu übernehmen, an dem man von der Geschichte fortlaufend spinnt. Vielleicht wird einmal ein Teppich daraus.

²⁶⁴ Zwischentitel in Kapitel 2A, *Seul le cinéma* in *Histoire(s) du cinéma*. Regie: Jean-Luc Godard. F 1988-1998

²⁶⁵ GS V,2 S. 1011 [G°, 19]

²⁶⁶ Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*. Fink. München. 2007. S. 252

VI. Anhang

Der Anhang ist in mehrere Teile gegliedert. Zum ersten finden sich in **Literatur** jegliche Textverweise, die für die Arbeit benötigt wurden. Dabei sei zu bedenken, dass auch wenn ein Stück Text in der Arbeit keine Verwendung findet, es dennoch dabei helfen kann, einen Überblick zu erhalten, um ausgehend von dieser Superposition dann den Fokus einzuschränken. In **Referenzliteratur** habe ich jene Verweise gesammelt, deren ich durch ihre Zitation im Film auf die Spur gekommen bin. Die **Filmografie** vereint alle Filme, die in der Arbeit erwähnt werden, unabhängig davon, ob sie darin nähere Behandlung finden oder nur als Name auftauchen. Die Filme sind beginnend mit dem Titel, aber alphabetisch dem Nachnamen des Regisseurs²⁶⁷ folgend geordnet (damit mehrere Filme von dem selben Regisseur bei einander bleiben). In den **Internetquellen** stehen neben den von mir zitierten Text- und Bildnachweisen auch noch andere – wie mir scheint – nützliche Seiten, die zwar keine direkte Zitation in der Arbeit erfahren, jedoch für ihre Erstellung von Bedeutung waren. Ein **Abbildungsverzeichnis** gibt Aufschluss über die in der Arbeit zitierten Bilder und die Seiten, auf denen sich jene befinden. Ich bin der Ansicht, dass diese Einteilung der Quellenlage die notwendige Transparenz verleiht. Zudem wird der Arbeit ein kurzes **Abstract** in englischer Sprache und ein **Lebenslauf** angehängt.

²⁶⁷ Darunter ist kein einziger von einer Regisseurin.

VI.1 Literatur

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. Beck. München. 2006

Dies.: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. Beck. München. 2007

Dies.; Harth, Dietrich: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Fischer. Frankfurt / Main. 1991

Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Spaces and Non-Spaces. In: Ritter, Roland (Red.): Spaces of Solitude. Dokumente zur Architektur 9. HDA. Graz. 1997. S. 12-26

Auschwitz Filmen. Oder die Darstellbarkeit der Geschichte. Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst. 50. Jahrgang, Nr. 4. 1995

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1985

Ders.: Das Rauschen der Sprache. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2005

Baumann, Valérie: Bildnisverbot. Zu Walter Benjamins Praxis der Darstellung: Dialektisches Bild – Traumbild – Vexierbild. Edition Isele. Eggingen. 2002

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. 7 Bd. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1991

Benz, Wolfgang; Distel, Barbara (Hg.): Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 7. Beck. München. 2008

Bergala, Alain (Ed.): Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2. 1984-1998. Cahiers du Cinéma. Paris. 1998

Bischof, Rita: Teleskopagen, wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild. Klostermann. Frankfurt am Main. 2001

Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Sonderzahl. Wien. 1990

Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin: Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Sonderzahl. Wien. 1992

Bohleber, Werner: Erinnerung, Trauma und kollektives Gedächtnis – Der Kampf um die Erinnerung in der Psychoanalyse. In: Psyche. 4 / 2007. S. 293-322

Bolz, Norbert; Faber, Richard (Hg.): Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins „Passagen“. Königshausen + Neumann. Würzburg. 1986

Buck-Morss, Susan: Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1993

Burke, Peter: Die Geschichte der „Annales“. Die Entstehung der neuen Geschichtsschreibung. Wagenbach. Berlin. 2004

- Burke, Peter: Eleganz und Haltung. Die Vielfalt der Kulturgeschichte. Wagenbach. Berlin. 1998
- Büttner, Elisabeth: Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze. Synema. Wien. 1999
- Daney, Serge: Godards Paradox. In: Meteor No 6. Wien. 1996. S. 25-28
- Darke, Chris: Alphaville. Tauris. London / New York. 2005
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. 1. Auflage. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1991
- Ders.: Veränderung, was ist das? Gilles Deleuze und ‚Six fois deux‘. In : Filmkritik Nr. 242, Februar 1977. S. 80-87
- Didi-Huberman, Georges: Ästhetik und Ethik – Das Bild brennt. In: Maar, Christa; Burda Hubert (Hg.): Iconic Worlds. Neue Bildwelten und Wissensräume. DuMont. Köln. 2006. S. 286-315
- Ders.: Bilder trotz allem. Fink. München. 2007
- Ders.: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. Fink. München. 1999
- Droysen, Johann Gustav: Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte. 4. Auflage München 1960. S. 3-30
- Farocki, Harun: Unregelmäßig, nicht regellos. In: Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin (Hrsg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Sonderzahl. Wien. 1992
- Febvre, Lucien: Das Gewissen des Historikers. Wagenbach. Berlin. 1988
- Forest, Tara: The Politics of Imagination. Benjamin, Kracauer, Kluge. Transcript. Bielefeld. 2007
- Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. S. Fischer. Frankfurt am Main. 1999
- Gagnebin, Jeanne Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2001
- Garber, Klaus; Rehm, Ludwig (Hrsg.): global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992. 3 Bände. Wilhelm Fink Verlag. München. 1999
- Godard, Jean-Luc: Das Gesagte kommt vom Gesehenen. Drei Gespräche 2000|01. Gachnag & Springer Verlag, Bern, 2002
- Ders.: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Carl Hanser. München – Wien. 1984
- Ders.: Histoire(s) du cinéma. Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie. 4 Bände. ECM New Series. 1999
- Ders.: Sätze über Kino und Geschichte. Rede zum Adorno-Preis. In: Cinema 41 – unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, 41. Jahrgang. Chronos. Zürich. 1996. S.113-118
- Ders.: Son + Image 1974-1991. Edited by Raymond Bellour with Mary Lea Bandy. The Museum of Modern Art. New York. 1992

Ders.; Ishaghpour, Youssef: Cinema. The archeology of film and the memory of a century. Berg. Oxford. 2005. In deutscher Übersetzung: Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts. Diaphanes. Zürich-Berlin. 2008

Grafe, Frieda: Geraffte Zeit. Filmartikel. Brinkmann & Bose. Berlin. 2005

Dies.: Film / Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt. Verlag Brinkmann & Bose. Berlin. 2004

Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2006

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Fischer. Frankfurt am Main. 1991

Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Vorwerk 8. Berlin. 2003

Hurch, Hans (Direktion): Jean-Luc Godard. Eine Retrospektive der Viennale. Katalog. Wien. 1998

Jutz, Gabriele: Geschichte im Kino. Eine Semio-Historie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio. Nodus. Münster. 1991

Koch, Gertrud: Nachträgliche Vorwegnahme. In: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.): Kunst Fortschritt Geschichte. Kadmus. Berlin. 2006. S. 87-95

Korta, Tobias F.: Geschichte als Projekt und Projektion. Walter Benjamin und Siegfried Kracauer zur Krise des modernen Denkens. Peter Lang. Frankfurt am Main. 2001

Kracauer, Siegfried: Geschichte – Vor den letzten Dingen. Schriften 4. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1971

Ders.: Die Photographie. In: ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1977. S. 21-40

Lamprecht, Karl: Was ist Kulturgeschichte? Beitrag zu einer empirischen Historik. In: Ausgewählte Schriften zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte und zur Theorie der Geschichtswissenschaft. hg. von Herbert Schönebaum. Aalen. 1974. S. 257-277 und 297-327

Laplanche, Jean: Das Vokabular der Psychoanalyse. 15. Aufl. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1999

Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Metzler. Stuttgart. 2006

Ders.: Medienbilder, Aura, Geschichtszeit. Nach Kracauer und Benjamin. In: Die Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte. Jg. 37 (1990) / Heft 9. S. 799-810

MacCabe, Colin: Godard. A portrait of the artist at 70. Bloomsbury. London. 2003

Malsy, Viktor (Hg.): Passagen. Nach Walter Benjamin. Katalog-Buch zur Ausstellung "Nach dem Passagen-Werk" von Wolfgang Schmitz. Schmidt. Mainz. 1992

Meiffert, Torsten: Die enteignete Erfahrung. Zu Walter Benjamins Konzept einer „Dialektik im Stillstand. Aisthesis. Bielefeld. 1986

Middell, Matthias; Sammler, Stefan (Hrsg.): Alles Gewordene hat Geschichte. Die Schule der Annales in ihren Texten 1929-1992. Reclam Verlag. Leipzig. 1994

Öhner, Vrääh: Godards Stottern. In: Meteor No 6. Wien. 1996. S. 28-31

Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut: Benjamins Begriffe. 1. Band. Suhrkamp Verlag. Frankfurt. 2000 – Hillach, Ansgar: Dialektisches Bild S. 186-230

Osborne, Peter: Walter Benjamin. Critical Evaluations in Cultural Theory. 3 Volume Set. Routledge. New York. 2005. Vol. 1: Philosophy; Vol. 2: Modernity; Vol. 3: Appropriations

Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard. Transcript Verlag. Bielefeld. 2006

Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1997

Rancière, Jacques: Politik der Bilder. Diaphanes. Berlin. 2005

Ranke, Leopold von: Über die Epochen der neueren Geschichte. Neunzehn Vorträge vor König Maximilian von Bayern. 8. Auflage. München. 1921

Raphael, Lutz: Historikerkontroversen im Spannungsfeld zwischen Berufshabitus, Fächerkonkurrenz und sozialen Deutungsmustern. Lamprecht-Streit und französischer Methodenstreit der Jahrhundertwende in vergleichender Perspektive. In: Historische Zeitschrift. Band 251. 1990. S. 325-363

Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hg.): Godard intermedial. Stauffenburg. Tübingen. 1997

Rüsen, Jörn: Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1993

Schaub, Martin: Tiefinnerer Gesang des Kinos. In: Kinos Reden. Cinema 36 – unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, 36. Jahrgang. Chronos. Zürich. 1990. S. 177-184

Scheurmann, Ingrid; Scheurmann, Konrad (Hg.): Für Walter Benjamin. Dokumente, Essays und ein Entwurf. AsKI Bonn. Suhrkamp. Frankfurt / Main. 1992

Schmid, Georg (Hg.): Die Zeichen der Historie. Böhlau. Wien – Köln – Graz. 1986

Schöttker, Detlev; Wizisla, Erdmut (Hg.): Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2006

Schöttker, Detlev (Hg.): Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste. Suhrkamp. Frankfurt / Main. 2004

Steiner, Uwe (Hg.): Walter Benjamin 1892-1940. Memoria. Peter Lang. Bern. 1992

Stern, Frank: Durch Clios Brille: Kino als zeit- und kulturgeschichtliche Herausforderung. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 16 (1). S. 59-87

Temple, Michael; Williams James S.; Witt, Michael (Ed.): Forever Godard. Black Dog. London. 2007

Ders.; Williams, James S. (Ed.): The Cinema Alone. Essays on the work of Jean-Luc Godard 1985-2000. Amsterdam University Press. Amsterdam. 2000

Teschke, Henning: Proust und Benjamin. Unwillkürliche Erinnerung und dialektisches Bild. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2000

Theweleit, Klaus: Deutschlandfilme. Filmdenken & Gewalt. Godard, Hitchcock, Pasolini. Stroemfeld / Roter Stern. Frankfurt am Main – Basel. 2003

Tiedemann, Rolf: Mystik und Aufklärung. Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Edition text + kritik. München. 2002

Über Walter Benjamin. Mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Rychner, Gershom Sholem, Jean Selz, Hans Heinz Holz und Ernst Fischer. Edition Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1968

Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen. Hrsg. vom Walter Benjamin Archiv. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2006

Weigel, Sigrid: Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Fischer. Frankfurt / Main. 1997

Weinrich, Harald: Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens. C. H. Beck. München 2000

Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte – Erinnerung – Tradierung. Edition. Hamburg. 2001

Wenzel, Eike: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren. Metzler. Stuttgart – Weimar. 2000

Zischler, Hanns: Dialog mit einem Dritten. Vorwort in: Silverman, Kaja; Farocki, Harun: Von Godard sprechen. Vorwerk Verlag, Berlin, 1998. S. 6-11

VI.2 Referenzliteratur

Andersen, Lale: Der Himmel hat viele Farben. Leben mit einem Lied. Deutscher Taschenbuchverlag, Stuttgart 1974

Asmuss, Burkhardt (Hg.): Clara Zetkin. Biografie. In:
<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/ZetkinClara> (zuletzt 16.04.2009)

Ders. (Hg.): Gruppe Internationale / Spartakusbund. In:
<http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/revolution/spartakus> (zuletzt 16.04.2009)

Ders. (Hg.): Rosa Luxemburg. Biografie. In:
<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/LuxemburgRosa> (zuletzt 16.04.2009)

Bernhard, Thomas: Alte Meister. Komödie. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2003

Brecht, Bertolt: In finsternen Zeiten. Gesammelte Werke 9. Gedichte 2. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1967. S. 587

Baudelaire, Charles: Les Fleurs du mal. L'Aventurine. Paris. 2000

Bitte in tiefer Not. Ps. 130. In: <http://alt.bibelwerk.de/bibel/at/psal130.htm> Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Lizenzausgabe. Katholische Bibelanstalt. Stuttgart. 1980

Bundesgesetzblatt 1996 Teil I S. 17. In: <http://archiv.jura.uni-saarland.de/BGBI/TEIL1/1996/19960017.1.HTML>

Conrad, Joseph: Heart of darkness. Edited by Ross C. Murfin. Bedford / St. Martin's. Boston, Massachussettes. 1996

Deinert, Mathias: Lale Andersen. 1905-1972. <http://www.lale-andersen.de> (zuletzt am 19.04.2009)

Freud, Sigmund: Bruchstück einer Hysterie-Analyse. In: Gesammelte Werke. Band 5. S. Fischer. Frankfurt am Main. 1999. S.161-286

Giraudoux, Jean: Siegfried oder Die zwei Leben des Jacques Forestier. Roman. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1981

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke. Band 7, Band 12, Band 18. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1999

Heidegger, Martin: Holzwege. Klostermann. Frankfurt am Main. 1972

Ders.: Unterwegs zur Sprache. Neske. Stuttgart. 1993 (10. Auflage)

Hölderlin, Friedrich: Hälfte des Lebens. In: Gedichte nach 1800. Sämtliche Werke. Band 2. Cotta. Stuttgart. 1953. S. 121

Isherwood, Christopher: Goodbye to Berlin. Random House UK. London. 1989

Kaiser, Gerhard R.; Müller, Olaf (Hg.): Germaine de Staël und ihr erstes deutsches Publikum. Literaturpolitik und Kulturtransfer um 1800. Universitätsverlag Winter. Heidelberg. 2008

Mander, Gertrud: Jean Giraudoux. Friedrich Verlag. Velber bei Hamburg. 1969

Mann, Thomas: Der Zauberberg, Frankfurt/M. 1991

Ders.: Lotte in Weimar. Roman. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. 9,1. Fischer. Frankfurt am Main. 2003

Ders.: Lotte in Weimar. Kommentar von Werner Frizen. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. 9,2. Fischer. Frankfurt am Main. 2003

Marker, Chris: Jean Giraudoux. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg. 1962

Nachama, Andreas (Hg.): Topographie des Terrors. Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt in der Wilhelm- und Prinz-Albrecht-Straße. Eine Dokumentation. Stiftung Topographie des Terrors. Berlin. 2008

Powers, Katherine A.: A Sampler – from Venom to Venus to Victim – for the eclectic giver. In: The Boston Globe, 07.12.1997.
http://www.boston.com/globe/search/stories/books/books97/sampler_giver.htm (zuletzt am 16.03.2009)

Rilke, Rainer-Maria: Briefe an einen jungen Dichter. Brief an Franz Xaver Kappus am 12. August 1904. In: <http://www.rilke.de/briefe/120804.htm> (zuletzt am 03.03.2009)

Rürup, Reinhard (Hg.): Topographie des Terrors. Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptquartier auf dem „Prinz-Albrecht-Gelände“. Eine Dokumentation. [Teil der Ausstellung „Berlin, Berlin – Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt“ im Martin-Gropius-Bau erarbeitet und am 4. Juli 1987 eröffnet] Arenhövel. Berlin. 1987

Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Sonderausgabe. Beck. München. 1963

Stach, Reiner (Impressum): Kafka fälscht eine Unterschrift. In:
http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck_archiv/fundstueck/804724 (zuletzt am 16.03.2009)

Staël-Holstein, Anne Louise Germaine de: Delphine. 2 Bände. Droz. Genf. 1990

Dies.: Kein Herz, das mehr geliebt hat. Eine Biographie in Briefen. S. Fischer. Frankfurt am Main. 1970

Dies.: Über Deutschland. Reclam. 1962

Valtin, Jan: Das Tagebuch der Hölle. Komet. Köln. 1957

Vogelweide, Walther von: Owê war sint verschwunden alliu mîniu jâr. Späte Lieder und Sprüche L 124,1. In: bibliotheca Augustana. http://www.hs-augsburg.de/~Harsch/germanica/Chronologie/13Jh/Walther/wal_ge18.html#124,1 (zuletzt am 16.03.2009)

Wagner, Jens-Christian: Mittelbau Dora – Stammlager. In: Benz, Wolfgang; Distel, Barbara (Hg.): Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 7. Beck. München. 2008. S. 221-290

Waldenfels, Ernst von: Der Spion, der aus Deutschland kam. Das geheime Leben des Seemanns Richard Krebs. Aufbau-Verlag. Berlin. 2002

Wittgenstein, Ludwig: Über Gewißheit. Werkausgabe Band 8. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1984

Zetkin, Clara: Rosa Luxemburg. September 1919. In:
<http://www.marxists.org/archive/zetkin/1919/09/rosa.htm> (zuletzt am 18.04.2009)

VI.3 Filmografie

- Fängelse (Das Gefängnis). Regie: Ingmar Bergmann. 98 Min., S 1949
- La même vert de gris (Im Banne des blonden Satans), Regie: Bernard Borderie, 95 Min., F 1953
- Les anges du péché (Engel der Sünde). Regie: Robert Bresson. 96 Min., F 1943
- The Great Dictator (Der Große Diktator). Regie: Charlie Chaplin. 125 Min., USA 1940
- Bilder der Welt und Inschrift des Krieges. Regie: Harun Farocki. 75 Min., BRD 1988
- Lili Marleen. Regie: Rainer-Werner Fassbinder. 120 Min., BRD 1981
- Allemagne 90 Neuf Zero (Deutschland 90 Neu(n) Null). Regie: Jean-Luc Godard. 62 Min., F / D 1991, WDR-Videoaufzeichnung vom 09.05.1995 00:00
- Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (Alphaville). Regie: Jean-Luc Godard. 98 Min., F 1965
- Eloge de l'amour (Ode an die Liebe). Regie: Jean-Luc Godard. 98 Min., F / CH 2001
- Histoire(s) du cinéma (Geschichte(n) des Kinos). Regie: Jean-Luc Godard. 266 Min., F 1988-1998, Arte-Videoaufzeichnung vom 22.11.2000 00:00
- Notre Musique. Regie: Jean-Luc Godard. 80 Min., F / CH 2004
- Weekend. Regie: Jean-Luc Godard. 105 Min., F 1967
- Die Nibelungen. Siegfrieds Tod. Regie: Fritz Lang. 143 Min., D 1924
- Das Testament des Dr. Mabuse. Regie: Fritz Lang. 116 Min., D 1932
- L'espoir (Die Hoffnung). Regie: André Malraux, Boris Peskene, 88 Min., E / F 1945
- Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. 92 Min., D 1921
- Der letzte Mann. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. 77 Min., D 1924
- Germania Anno Zero (Deutschland im Jahre Null). Regie: Roberto Rossellini. 78 Min., I 1948
- Himmel über Berlin. Regie: Wim Wenders. 127 Min., BRD 1987

VI.4 Internetquellen

<http://alt.bibelwerk.de/bibel> Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Lizenzausgabe. Katholische Bibelanstalt. Stuttgart. 1980

<http://www.boston.com/globe> The Boston Globe

<http://buecherei.philo.at> Philosophische Bücherei

<http://www.clio-online.de> Geschichte und Internet, Clio Online, Portal für Geschichtswissenschaften

<http://www.franzkafka.de> Kafka-Homepage des Fischer-Verlags

http://www.geocities.com/glen_norton Cinema = Godard = Cinema. Linksammlung zu Jean-Luc Godard von Glen Norton.

<http://www.hs-augsburg.de/~Harsch/germanica/Chronologie> Seite der Hochschule Augsburg, bibliotheca Augustana, Quellentexte der deutschen Sprache vom achten zum zwanzigsten Jahrhundert

<http://www.dhm.de/lemo/home> Lebendiges Museum Online, Deutsches Historisches Museum

<http://www.lale-andersen.de> Seite zu Lale Andersen von Mathias Deinert.

<http://dict.leo.org> Onlineservice der LEO-GmbH, Wörterbuch: übersetzt Englisch, Französisch, Spanisch, Italienisch und Chinesisch ins Deutsche und umgekehrt.

<http://www.marxists.org/archive> MIA Marxists Internet Archive

<http://meteor.bibvb.ac.at/F> Gesamtkatalog des österreichischen Bibliotheksverbundes

<http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2005/bilder/RUHR-shadowtime-angelus-novus.jpg> Paul Klee: Angelus Novus, Aquarell 1920

<http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html> Fremdwörterlexikon als Onlineservice bei Langenscheidt

<http://www.rilke.de> Rilkeseite von Thilo v. Pape

<http://tfm.univie.ac.at> Seite des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

<http://wortschatz.uni-leipzig.de> Wortschatzlexikon

<http://www.zeno.org> Volltextbibliothek gemeinfreier Texte

VI.5 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Titelbilder, Screenshots Allemagne Année Neuf Zero	- 33 -
Abbildung 2 Dora (links) und Charlotte (rechts), Screenshots Allemagne 90 Neuf Zero	- 35 -
Abbildung 3 Charlotte (links) und Asta (rechts), Screenshots Allemagne 90 Neuf Zero	- 36 -
Abbildung 4 Gespenster: frühmorgendliche Joggerin (links) und der Wahn aus Das Testament des Dr. Mabuse, Screenshots Allemagne Année Neuf Zero	- 40 -
Abbildung 5 Der Untergang des Abendlandes, Screenshots Allemagne 90 Neuf Zero	- 42 -
Abbildung 6 Staatskunst, Screenshot Allemagne 90 Neuf Zero	- 43 -
Abbildung 7 Deutschland und Russland I, Nationalsozialistischer Soldat (links) und ein Brigadist aus Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin, Screenshots Allemagne 90 Neuf Zero	- 45 -
Abbildung 8 Deutschland und Russland II, Verfeindete Verbündete, Screenshots Allemagne 90 Neuf Zero	- 45 -
Abbildung 9 Angelus Novus	- 51 -
Abbildung 10 L'ANGE, Screenshot Histoire(s) du cinéma, 1B, Une histoire seule	- 51 -
Abbildung 11 Deutschland 1945 (Godard zitiert aus Deutschland im Jahre Null, links) und 1990 (rechts), Screenshots Allemagne 90 Neuf Zero	- 52 -
Abbildung 12 Clara Zetkin, Screenshot Allemagne 90 Neuf Zero	- 53 -
Abbildung 13 Delphine am Landwehrkanal (links) und in der Topographie des Terrors (rechts), Screenshots Allemagne 90 Neuf Zero	- 53 -
Abbildung 14 Mauer ohne Klagen, Screenshots Allemagne 90 Neuf Zero	- 56 -
Abbildung 15 Lili Marleen und Menschenmasse, Screenshots Allemagne 90 Neuf Zero	- 57 -
Abbildung 16 Der letzte Mann, links 1990, rechts 1924, Screenshots Allemagne 90 Neuf Zero	- 60 -
Abbildung 17 Geschwister Scholl im Autohaus nachgestellt (links) und eine weiße Rose (rechts), Screenshots Allemagne 90 Neuf Zero	- 61 -
Abbildung 18 Leinwanderinnerungen, Screenshots Histoire(s) du cinéma, 1A, Toutes les histoires	- 63 -
Abbildung 19 Le Voyage – links Julie Delpy und der Horizont, rechts der Projektor, Screenshots Histoire(s) du cinéma, 2A, Seule le cinéma	- 63 -
Abbildung 20 Don Quixote, Screenshots Allemagne 90 Neuf Zero	- 65 -
Abbildung 21 Überblendungen, Screenshots Histoire(s) du cinéma, 1A, Toutes les histoires	- 68 -
Abbildung 22 Mozarts Geburtstag, de profundis clamavi, Screenshots Allemagne 90 Neuf Zéro	- 71 -

VI.6 Abstract (in English)

The author of the thesis is about to discover new ways of dealing with history in a cultural theory context. Thereby she attempts to configure a theory which is both based on Walter Benjamin's concept of history and certain films of Jean-Luc Godard assuming that they are in accordance to one another. Walter Benjamin states the idea that history can only be experienced through a dialectical image which passes by immediately when a trace of the past is discovered and forces a new access to history. This imagination leads to a moment of awareness like the in-between state of awakening from a dream. Jean-Luc Godard deals with the interferences of 20th century history and cinema in his main project *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Apart from that he has made a movie about the Fall of the Berlin Wall in which he focuses on the contrast of Eastern and Western Germany (*Allemagne 90 Neuf Zéro*, 1991). The author analyses the similarities of the practical dealing with history of both Walter Benjamin and Jean-Luc Godard turning out their related ways of using techniques such as citation and montage. It is to be shown that cinema as a medium of cultural remembrance can change the perception of historical acts by giving a deeper insight into certain hidden structures between the past and the present through the images it projects.

VI.7 Lebenslauf

Gudrun Lena Stölzl

Geboren in Gallspach, Oberösterreich, am 31.12.1983

Schulbildung und Studium

Seit Oktober 2002	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien Studienschwerpunkte: Kultur-, Film- und Bildtheorien, Geschichtlichkeit Interessen: Theatralität, Philosophie, Kunstgeschichte, Psychoanalyse, Wissenstheorien
Juni 2002	Matura am Bundesrealgymnasium Grieskirchen (unter besonderer Berücksichtigung der musischen Ausbildung Bildnerische Erziehung) mit gutem Erfolg

Berufliche Tätigkeiten

März 2008 – März 2009	Wissenschaftliches Universitätspersonal am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Interne Lehre)
Oktober 2007 – März 2008	Wissenschaftliches Universitätspersonal am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Externe Lehre)
April – Juni 2005	Mitwirkung am Theaterprojekt „Free Style“ von Pink Zebra Theater in Wien (Regiehospitanz)
2000 – 2007	Diverse Zubrotverdienste

Auslandsaufenthalte

Oktober 2005 – Februar 2006	Auslandssemester am Medienwissenschaftlichen Seminar der Kulturwissenschaftlichen Fakultät an der Humboldt-Universität in Berlin im Rahmen der ERASMUS-Studienförderung
2002-2009	Reisen in: Benelux, Deutschland, Frankreich, Italien, Kroatien, Mexiko, Portugal, Schweiz, Spanien, Tschechien, Ungarn

Sprachen

Englisch	Fließend in Wort und Schrift
Latein	Kleines Latinum (Matura)
Französisch, Spanisch	Fortgeschritten