

„Aura des Authentischen“ – Erinnerung und Traumata im Dokumentarfilm

Podiumsdiskussion im Rahmen des Filmfestivals „Diagonale 2003“

mit

Paulus Hochgatterer, Michael Loebenstein und

Heidemarie Uhl

(Graz, Palais Thienfeld, 28.3.2003)¹

MICHAEL LOEBENSTEIN

Die Diskussion steht unter dem Titel „Aura des Authentischen“ – und es ist auffallend, daß dem Authentischen gleich die Aura dazugestellt ist. Offenbar geht es um eine Form von Anmutung von Authentischem oder, wie es eigentlich im filmischen Diskurs heißen müßte, um die Herstellung von so etwas wie Authentizität; also eine Diskussion darüber, wie Authentizität hergestellt wird, wie etwas als authentisch vermittelt wird und somit ein Ereignis, sei es ein Trauma oder ein historisches Faktum, im Film wie auch in anderen Disziplinen in so etwas wie Erzählung überführt wird.

Zum anderen stellt sich die Frage, wenn doch in einem populären medialen Diskurs viel von Traumata, von Erinnerungen die Rede ist, von Verwundungen, was die Faszination (die kulturelle Faszination oder auch die Faszination der Künste, aber zum Beispiel irgendwie auch des Fernsehens) von so einer Form von „wound culture“, wie der Begriff im Amerikanischen lautet, ist. Woher kommt das Begehren, immer wieder Traumata nachzuspüren? Woher kommt diese kulturelle Faszination hinsichtlich individueller wie auch gesellschaftlicher Verletzungen?

Eine weitere Zerteilung, die ich ganz gern machen würde, weil es dann im Endeffekt Spaß machen wird, sie wieder aufzuheben und vielleicht zusammenzuführen, wäre die der zwei Linien, die die Filme, die in der Ankündigung genannt wurden, als Referenzfilme vorgeben.² Zum einen sind das Filme und Videos, überwiegend eigentlich Videos, die sich historischen Erfahrungen über private Erinnerungen, also sowohl Gespräche als auch Artefakte wie Fotos, Familienalben, Homemovies und dergleichen, nähern und das Private auf seine Verstricktheit in größere Zusammenhänge, ganz speziell das Naziregime und seine Verbrecher wie auch seine Opfer, untersuchen.

Das zweite sind die Filme und Videos, die sich individueller Gewalteindrücke auf Ebene der Psychologie der Protagonisten annehmen, also von der Bewältigung von Traumata oder zumindest der Aufarbeitung oder ihrem Ausagieren sprechen, also von der Prozeßhaftigkeit des Umgangs mit Traumen.³

Und dahingehend würde ich jetzt ganz gerne mit Frau Uhl eröffnen: mit der Frage, inwieweit der Begriff des Authentischen oder dieses Verlangen danach, eine wahrhaftige Erfahrung zu finden oder eine wahrhaftige Erfahrung als authentisch überhaupt zu deklarieren, in der Geschichtswissenschaft eine Rolle spielt, also welche Position Zeitzeugenschaft in der Geschichtswissenschaft einnimmt.

¹Die 95-minütige Podiumsdiskussion, die im Rahmenprogramm des österreichischen Filmfestivals „Diagonale“ <www.diagonale.at> am 28.3.2003 in Graz stattgefunden hat, wurde für die Online-Publikation im „eForum zeit-Geschichte“ von der Redaktion transkribiert und wird hier in leicht gekürzter Form wiedergegeben.

²„Hildebrand/Vordernberg“ von Martina Tritthart (Ö 2002, Digi-Beta, 17 Minuten), „Andri 1924-44“ von Andrina Mracnikar (A 2002, Beta SP, 19 Minuten), „Weg in den Süden“ von Reinhard Jud (Ö 2003, Digi-Beta, 115 Minuten), und „Stellvertretend in den Tod – Wissen Sie, wo David Gross ist?“ von David Gross (Ö 2003, Digi-Beta, 72 Minuten).

³Die wenigen Passagen der Diskussion, die sich ausschließlich mit der psychologischen Dimension von Traumata befassen und nicht mit dem historisch relevanten Hauptstrang des Gesprächs zusammenhängen, werden in der Folge nach Möglichkeit weggelassen.

HEIDEMARIE UHL

Mir hat dieser Begriff, den Sie verwendet haben: „Herstellung von Authentizität“, sehr gut gefallen, denn er spricht eigentlich Grundvorstellungen der konstruktivistischen Wende in den Geschichtswissenschaften an, in denen alle diese Fragen von Authentizität, von Zeitzeugenschaft, von Repräsentation der Vergangenheit eine Rolle spielen. Nämlich daß Gedächtnis, Vergangenheit nicht etwas ist, was wir sozusagen aus einem vergangenen Ereigniszusammenhang jetzt eins zu eins erzählen könnten, sondern daß Gedächtnis – und ich zitiere hier praktisch aus den Gedächtnistheorien, die sich mit Jan Assmann oder auch mit Maurice Halbwachs verbinden –, immer eine Konstruktion vom Gegenwartspunkt aus ist.

Dieses Einfließen des Gedächtnisbegriffs oder der kulturwissenschaftlichen Wende, wenn man das in einem größeren Rahmen sehen wollte, in die Geschichtswissenschaft, hat, denke ich, doch zu einer großen Verunsicherung geführt oder zu einer Krise der Repräsentation, wie man dieses Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart gewissermaßen konzipieren soll. Und eine dieser Krisen der Repräsentation, die, eine gewisse Koinzidenz zwischen Film, Literatur und Geschichtswissenschaft herstellen, ist (man könnte es als die „narrative Wende“ oder den „linguistic turn“ bezeichnen) die Diskussion oder die theoretische Debatte darüber, wie Vergangenheit überhaupt darstellbar ist – also auch mit den Mitteln der Geschichtswissenschaft –, und eigentlich der Abschied davon, zu glauben, daß es so etwas wie eine authentische Abbildung des Vergangenen gäbe. Der Punkt ist zu sagen: Auch Geschichtswissenschaft ist wie jede andere Form der Erzählung zunächst einmal eine Narration. Das ist das eine. Und diese Narration hat auch nie mit der „Vergangenheit an sich“ zu tun und arbeitet nicht mit den Ereignissen selbst, sondern mit Texten, mit gewissen Formen von Artefakten, von Quellen usw.

Das wäre so etwas wie die Umkehrung in der Vorstellung von Vergangenheit und Gegenwart sowohl auf der Ebene der Geschichtswissenschaft als auch auf der Ebene der Gedächtniskultur. Und wenn man eine Verbindung ziehen wollte zwischen verschiedenen Repräsentationen des Gedächtnisses (wie Filmen, Denkmälern usw.), dann ist der gemeinsame Punkt sicher der, zu sagen, daß es nicht die Vergangenheit ist, die wir zeigen können, sondern daß im gegenwärtigen Zeigen, im gegenwärtigen Konstruieren die Vergangenheit eigentlich auch entsteht; und, wenn man das auf die Frage der Authentizität umlegen würde, daß Authentizität insofern nie etwas ist, das einem Objekt – oder einem Artefakt – anhaften kann.

Man sieht das zum Beispiel ganz gut an den Gestaltungsstrategien in KZ-Gedenkstätten, wo zuvor noch vollkommen unbedeutende, vollkommen banale Objekte nun so etwas wie eine auratische Zuordnung bekommen. Etwa in der KZ-Gedenkstätte in Mauthausen. Die Debatte geht darum, zu zeigen, wo sind eigentlich die wirklich originalen Bestandteile dieses ehemaligen KZ. Im Jahr 1949 wollte man das KZ gänzlich schleifen und ein Kreuz an seiner Stelle errichten, wurden die Baracken abgerissen, verkauft, gestohlen oder was auch immer. Die Frage, ob etwas ein hochaufgeladenes auratisches Objekt ist oder nicht, das liegt an der Gesellschaft, die es definiert, und nicht am Objekt selbst.

MICHAEL LOEBENSTEIN

Herr Hochgatterer, ich würde Sie in diesem Zusammenhang ganz gerne fragen: Diese Umkehr von Vergangenheit und Gegenwart, respektive dieses Moment, daß etwas wie ein vergangenes Ereignis oder, wie man laienhaft dann eben sagen würde, ein traumatisches Erlebnis erst als eine Form von Gegenwart erlebt wird und man seiner erst dann habhaft werden kann, inwieweit deckt sich diese populäre Vorstellung mit dem tatsächlichen Traumabegriff und einer Form von Verortung des Traumas als Konstruktion oder Rekonstruktion beispielsweise in der Psychiatrie?

PAULUS HOCHGATTERER

Da könnte man eigentlich weit ausholen und auf Freud rekurren und die bekannte Geschichte seines Schrittes von der Traumatheorie, die nur kurzzeitig bestanden hat, zur Theorie des innerpsychischen Konfliktes. Und andererseits kann man ja diese Kette, die Frau Uhl begonnen hat, fortsetzen und sagen, daß sowohl in der Geschichtsschreibung als auch in der Gedächtnistheorie,

also auch in der Psychoanalyse Erinnern immer Rekonstruktion ist. D. h. man geht immer von einem gegenwärtigen Standpunkt aus und schreibt sich die Geschichte bzw. genauer: die Biographie neu.

MICHAEL LOEBENSTEIN

Was ist mit den Beispielen? Das, was Sie da sagen, deckt sich ja ziemlich genau mit den Beispielen, die als Referenzfilme angeführt worden sind (zum Beispiel „Hildebrand/Vordernberg“ von Martina Tritthart oder „Andri 1924-44“ von Andrina Mracnikar, um nur zwei der vier Filme zu nennen). Da fällt auf, daß es tatsächlich die Enkel sind, die zurückgehen, die beginnen, die nicht oder kaum gekannten Großväter, von der gegenwärtigen Position aus neu zu evaluieren. Wie stellt sich das Ihnen, die Sie diese Filme gesehen haben, dar: der Versuch, eine Geschichte von jemandem, der doch schon eine Generation zurückliegt, noch einmal neu in eine Erzählung zu kleiden?

PAULUS HOCHGATTERER

Also mir als jemandem, der keine professionelle Kenntnis des Dokumentarfilms hat, ist das plausibel, daß die Enkelgeneration leichter die Geschichte der Großeltern erzählt als die Geschichte der Eltern. Die affektive Verstrickung ist nicht mehr so groß, die Distanz ist größer und die Erzählperspektive ist einfach irgendwie gegeben – oder leichter gegeben, als würde man die Geschichte der Eltern erzählen.

HEIDEMARIE UHL

Ad hoc würde ich dem einerseits zustimmen. Aber andererseits, wenn man an die Kategorien von Gedächtnis denkt, daß das immer auch einen sozialen Kontext braucht, dann stellt sich mir bei den Plots dieser Dokumentarfilme immer die Frage, was hätte man 20 Jahre zuvor gemacht. – Man hätte nicht nur dieselben Filme nicht gedreht, weil sie sozusagen in der Generationenfolge noch nicht diese Distanz gehabt hätten, sondern man hätte andere Filme gedreht, weil andere Dinge interessanter gewesen wären oder weil die NS-Vergangenheit damals noch nicht so im Blickfeld war.

Ich denke nur an die Filme etwa in den 70er Jahren oder in den 80er Jahren, als der vergessene Widerstand entdeckt wurde. Da war es zum Beispiel wichtig, Geschichten, die in der offiziellen Sichtweise der Zweiten Republik eine marginale Rolle gespielt haben, nun von einer jungen Generation neu zu entdecken. Damals, in den 80er Jahren, wurde beispielsweise der Widerstand oder die jüdische Erfahrung entdeckt. Es bedarf also eines Kontexts des Entdecken-Könnens, in den dann familiäre Bezüge einfließen können.

PAULUS HOCHGATTERER

Genau. Und in Antwort auf die ursprünglich gestellte Frage könnte man sagen: Oder man hätte damals überhaupt keine Filme gemacht, sondern man wäre Psychotherapeut geworden.

HEIDEMARIE UHL

... oder Historikerin!

PAULUS HOCHGATTERER

... oder Historikerin. Das ist übrigens spannend, daß die Verquickung zweier Filme genau diese Figur darstellt: die Mutter des David Gross, die als Psychotherapeutin im Film von Wolfram Paulus auftritt.⁴ D. h. die Psychotherapeutin ist tatsächlich repräsentiert in diesen Filmen.

⁴„Das 4. Gebot“ von Wolfram Paulus (Ö 2003, Beta SP, 49 Minuten). Der Regisseur von „Stellvertretend in den Tod“ ist der Sohn der Therapeutin, die im Dokumentarfilm von Wolfram Paulus die gezeigte Familientherapie leitet.

HEIDEMARIE UHL

Vielleicht ein Thema, bei dem mich Ihre Sichtweise auch interessieren würde, oder auch die Sichtweise der Filmtheorie, das ist, daß Trauma ein relativ neues Thema ist. Auch in der Geschichtswissenschaft ist dieser Begriff des Traumas eher etwas, das erst in den letzten zehn Jahren ganz zentral geworden ist. Wenn man sich auch die Frage stellt, was ist nun der Ort dieses Traumas, etwa in den Zugangsweisen zum Gedächtnis, dann ergibt sich eine Leitdifferenz zum Begriff der Repräsentation der Vergangenheit.

Und wenn wir Repräsentation der Vergangenheit sagen, dann fällt uns das ganze Begriffsuniversum darum herum ein: also das Ausverhandeln der Geschichte, der Konflikt um die Deutungsmacht, wer darf was darstellen im öffentlichen Raum. Und wenn Sie an die Denkmalkonflikte in Wien denken, dann ist das eine ganz zentrale Kategorie der Repräsentation. Allerdings, wenn man hier von Trauma spricht, dann denke ich, daß mit dem Ausstellen eines Traumas dieses seine Qualität als das Nicht-Sagbare, das Nicht-Darstellbare verliert. Wie kann man damit in bezug auf die hier dargestellten Traumata umgehen?

PAULUS HOCHGATTERER

In der Psychotherapie, in der das Trauma in den – es wird ungefähr übereinstimmen – letzten zehn Jahren auch Hochkonjunktur hat, ist es so und muß es so sein, daß es artikulierbar wird, d. h. daß es nicht das Nicht-Ausstellbare und -Darstellbare bleibt, sondern daß es artikulierbar und damit integrierbar wird. Das ist vielleicht der Unterschied.

Es gibt dieses Bild vom Trauma als Loch in der Psyche, um das die Persönlichkeit oder die Psyche einen Wall errichtet oder eine Kapsel. Und die Aufgabe der Therapie ist es, in diese Kapsel ihrerseits kleine Löcher zu machen, um dieses große Loch zu füllen. Ich glaube, das ist irgendwie ein ganz schönes Bild. Wenn man jetzt zu diesen Filmen kommt, so sind die Traumata, die hier dargestellt werden, einerseits biographische, d. h. Traumata, die unmittelbar Zusammenhang oder Zusammenhänge mit den Lebensgeschichten der Filmemacher haben; und es sind auch Traumen von Gewalt, respektive sexuellem Mißbrauch, und es ist letztlich in dem einen Film ein historisches Trauma, das dargestellt wird, nämlich die Februarunruhen des Jahres 1934.⁵ D. h. wir haben da drei verschiedene Kategorien: biographische, persönliche und historische Traumen.

HEIDEMARIE UHL

Es gibt, glaube ich, noch ein weiteres Problem, wenn wir dieses Spannungsfeld von Repräsentation und Trauma im Gedächtnis ansehen. In der Gedächtniskultur gibt es diese Vorstellung, man dürfe die Wunde nicht schließen. Und gerade bei den Denkmälern der letzten Jahre ist immer wieder das Wort gefallen „Geschichte muß weh tun!“. Ich denke diese Vorstellung, daß Geschichte uns etwas angeht, wenn sie weh tut, die kommt in diesen Filmen schon auch zum Ausdruck. Wo kann Vergangenheit so ansetzen, daß sie im Sinne der Kategorien von Assmann oder Halbwachs mit uns zu tun hat?

Insofern finde ich die zwei Schichten, um die es in diesen Filmen geht, sehr interessant. Nämlich die eine Schicht ist die NS-Vergangenheit, die ganz zentral etwas mit uns zu tun hat. Sie haben zum Beispiel – außer einem archivarischem, dokumentarischem Interesse – kein darüber hinausgehendes Interesse an der Zweiten Republik. Das ist etwas, das für „uns“, wenn ich jetzt „uns“ unter Anführungszeichen nehme für diesen Wir-Begriff, auf den sich Identität ja immer bezieht, das ist für uns keine Zeit, die uns affiziert, mit der wir in Verbindung treten. Und die Zeitgrenze, die hier offenkundig erreicht wird, ist das Jahr 1934. Wobei es ja in dem „Weg nach dem Süden“, finde ich, eine interessante Diskrepanz gibt zwischen dem Interesse am Februar '34, das hier auf der ZeitzeugInnenebene bekundet wird, und dem eigentlich völligen Verschwinden dieser Erinnerung aus dem öffentlichen Gedächtnis.

⁵ Gemeint sind hier die Filme „Laut und deutlich – Leben nach dem sexuellen Missbrauch“ von Maria Arlamovsky (Ö/D 2002, Digi-Beta, 67 Minuten) bzw. „Weg in den Süden“ von Reinhard Jud.

PAULUS HOCHGATTERER

Ich muß sagen, mich hat der Februar '34 bis jetzt nicht interessiert, bis ich diesen Film gesehen habe. Es gibt da keinen Zusammenhang in meiner Biographie oder in meiner Familiengeschichte – aber jetzt interessiert er mich.

HEIDEMARIE UHL

Und das Eigenartige ist, daß er in der Geschichtswissenschaft eigentlich kaum noch interessiert. Weil das Thema in den 80er Jahren unglaublich en vogue war, unglaublich viel erschienen ist. Und jetzt finden Sie die größten Schwierigkeiten, dieses Februar-'34-Thema auf der wissenschaftlichen Ebene am Leben zu erhalten. Und was interessant ist, ist, wie nun versucht wird, dieses eigentlich schon archivarische Thema, zumindest für viele HistorikerInnen, jetzt durch diese Übersetzung oder diese Bezugnahme zu Jugendlichen wieder zu unserem Thema zu machen; also diese Übersetzungsleistung, daß Geschichte in diesem Film wieder zu etwas wird, das mit unserer Identität etwas zu tun hat.

PAULUS HOCHGATTERER

Das mag beim ersten Hinschauen so ein bißchen billig wirken – oder ein bißchen effekthaschend, nur: Es funktioniert ganz gut. D. h. die Gegenüberstellung von Erzählungen alter Menschen, die damals im Februar 1934 18, 19, 20 Jahre alt waren, und den Geschichten von 18-, 19-, 20-Jährigen von heute aus genau der Region, wo die Unruhen stattgefunden haben, die funktioniert ganz gut. Man sieht, daß es im Zugang zum eigenen Leben große Unterschiede gegeben hat, daß das ideologische Feuer, das in diesen Leuten gebrannt hat – und immer noch brennt -, vielleicht nicht mehr in dem Maß vorhanden ist, daß es aber so was schon gibt in den Jugendlichen.

MICHAEL LOEBENSTEIN

Wobei ich mir die Frage stelle – und Sie wieder zum Authentischen zurückbringe –, ob nicht gerade die Attraktivität der Zeitzeugen von 1934 größer ist oder ihr zumindest in dem Film „Weg in den Süden“ ein größerer Stellenwert zukommt als den Gesprächen mit den jungen Menschen, die er irgendwie auf der Reise kennenlernt. Weil diese alten Menschen, um es in einfache Begriffe zu kleiden, etwas „erlebt“ haben, in irgendeiner Form in der Geschichte stehen, so etwas wie authentische Erfahrungen gemacht haben, von gelebten Geschichten zeugen können. Während die jungen Menschen in dem Film doch eher nach dem Verlust von so etwas wie historischen Perspektiven, ganz banal gesagt, nach dem Ende der Geschichte die einen sind, und im Gegensatz dazu die anderen gerade total historisch verortbar sind.

PAULUS HOCHGATTERER

Für mich wäre spannend, was tatsächlich junge Menschen zu diesem Film sagen würden. Ob die Idee, die er einem gut 40-Jährigen gibt, nämlich daß es möglich ist, in Jugendlichen so etwas wie einen Sinn für historische Zusammenhänge zu wecken, ob das tatsächlich funktioniert.

HEIDEMARIE UHL

Eine andere Frage, die gerade auch eine Schnittstelle zwischen Film, Literatur und Geschichtswissenschaft darstellt, ist die Rolle des Zeitzeugen. Und ich finde das sehr interessant, daß wir den Begriff des Zeitzeugen bzw. der Zeitzeugin hier ganz selbstverständlich für das 34er-Jahr verwenden, aber nicht für die jungen Leute, die ja auch in gewissem Sinne ZeitzeugInnen sind. Wenn wir von der Aura der Authentizität sprechen, dann hat man ja sehr oft Artefakte im Sinn, die diese Aura ausstrahlen.

Vor wenigen Tagen fand die Eröffnung einer Ausstellung im Freud-Museum in Wien⁶ statt,

⁶„Freuds verschwundene Nachbarn“ (Ausstellung vom von 26.3. bis 28.9.2003) <<http://freud.t0.or.at>>.

und dort lebt gewissermaßen die ganze Ausstellung von den Artefakten, den historischen Quellen. Diese Quellen, die eigentlich ganz banal sind (Erfassungsbögen von Vermögensanmeldung usw.), gewinnen nun außerhalb der Archive, also in diesem neuen Darstellungsraum, die Qualität von auratisch aufgeladenen Artefakten. Aber ich denke – damit kann man ganz gut auch theoretisch oder dekonstruktivistisch umgehen –, was natürlich ein viel größeres Problem auch für die Geschichtswissenschaften darstellt, ist die Authentizität des Zeitzeugen, die gerade auch durch visuelle Medien erhalten wird. Also die Suggestivkraft einer persönlichen Erzählung. Wenn Sie einen Bericht in einer Zeitung lesen, wenn Sie eine gewisse Aussage in einer Diskussion hören, dann können Sie die irgendwie zuordnen; es gibt einen Ort, den sozialen Raum. Aber aus dem Zeitzeugen bzw. der Zeitzeugin spricht dann so etwas wie die Erfahrung selbst.

Es gab ja in den 70er, 80er Jahren eine unglaubliche Faszination für „Oral History“. Man muß daran denken, die Zeitzeugen wurden ja erst in diesem Kontext als „Zeitzeugen“ entdeckt, indem sie nämlich durch „Geschichte von unten“, durch „Alltagsgeschichte“ als Kategorie der zu befragenden Menschen entdeckt wurden. Und diese Suggestivkraft, die finde ich immer unglaublich problematisch und faszinierend.

PAULUS HOCHGATTERER

Für jemanden, der im Psychogeschäft tätig ist, ist das so eine „No-na-Angelegenheit“. Persönliche Beziehung oder auch persönliche Aura, wenn man diesen Begriff hier verwenden will, ist immer unmittelbarer und beeindruckender als noch so aufgeladene Epitheta oder Gegenstände usw.

HEIDEMARIE UHL

Aber ich glaube, der Punkt ist auch interessant: Ab wann dürfen Zeitzeugen über die NS-Zeit sprechen? Sie haben einen in Österreich sehr präzise zu bezeichnenden Zeitpunkt, nämlich nach der Fernsehserie „Holocaust“⁷: Da gab es die ZeitzeugInnenaktion an den Schulen – ich weiß nicht, wie viele von Ihnen diese ZeitzeugInnenaktion selbst bewußt miterlebt haben –, wo genau darauf gesetzt wurde. Also auf ZeitzeugInnen aus dem Widerstand, Verfolgte als das Mittel, um so etwas wie eine Änderung des Geschichtsbewußtseins zu erreichen.

PAULUS HOCHGATTERER

Und das hat funktioniert.

HEIDEMARIE UHL

Offenkundig, ja.

PUBLIKUM (Gerda Klingeböck)

Ich möchte nur, da fühle ich mich angesprochen, eine Anmerkung machen zur Zeitzeugenthematik: Wir haben auch einen Film auf dem Festival, leider ist der nicht als Referenzfilm angeführt, einen Film über die Erinnerung von KZ-Überlebenden.⁸ Ich möchte nur sagen, daß gerade jetzt – daran war ich irgendwie beteiligt, ich bin selber auch erstaunt – ein Boom von „Oral History“ zurückgekehrt ist und in den letzten fünf Jahren einige europaweite, riesige Projekte gestartet wurden; wir haben so ein kleineres Projekt. Jetzt hat die Republik Österreich, das Innenministerium, in der letzten Minute quasi, 800 Interviews (zu Mauthausen) österreichweit aufnehmen lassen.

Das hängt natürlich auch zusammen mit der Theorie von Jan und Aleida Assmann, daß jetzt eine Generationenwende stattfindet und daß es tatsächlich so ein Bedürfnis nach Weitergabe von

⁷Die vierteilige US-Serie (1978) wurde in vom Österreichischen Rundfunk (ORF) am 1. bis 4. März 1979 ausgestrahlt; in der BRD war die Serie bereits kurz zuvor ausgestrahlt worden (WDR, ab 22.1.1979).

⁸„Vom Leben und Überleben – VideoArchiv Ravensbrück“ von Bernadette Dewalt und Gerda Klingeböck (Ö 2003, Beta SP, 110 Minuten).

Erfahrung gibt, die durch die Traumen, die in den großen Katastrophen, die im 20. Jahrhundert passiert sind, nicht so geklappt hat; daß das tatsächlich etwas ist – da kann man Assmann und auch Halbwachs zustimmen –, was sich bewahrheitet hat.

Das hätte niemand vor fünf Jahren geglaubt, daß das wieder eine solche Virulenz bekommt. Weil es gibt jetzt riesige Projekte – und es wird auch wahrgenommen. Es kommt auch jetzt wieder in die Geschichtswissenschaft zurück (dieses Projekt wurde von Historikern gemacht). Das war etwas, das in den 70er Jahren aufgebrochen ist, eine erste Welle, und das jetzt, wo diese Generation abtritt, wiederum aufbricht. Wie wir ja auch hier sehen auf diesem Festival, wo diese Drei-Generationen-Filme großes Interesse erregen, wo der „Weg in den Süden“, also wo Sachen, die für Historiker immer klar waren, plötzlich interessant werden für ein breites Publikum.

MICHAEL LOEBENSTEIN

Ich würde jetzt gerne von dem ausgehen, was Sie mit dem Boom an Zeitzeugen gemeint haben, bzw. von dem Statement über das „ideologische Feuer“, daß der Zeitzeuge sowohl ein Faszinosum der Geschichtswissenschaft als auch der Populärkultur ist, beispielsweise in den Guido-Knopp-TV-Behandlungen des Zweiten Weltkriegs, die sich zwischen Zeitzeugen, Opfern im weitesten Sinne, Reinszenierungen und Archivmaterialien hin- und herbewegen; daß noch etwas hinzukommt zu der Problematik des Affekts von so etwas wie einer Körpererinnerung, also einer Verkörperung von Gedächtnis. Es kommt ja in den genannten Referenzfilmen immer eine gewisse Skepsis, ein Moment des Fiktionalen hinzu, eine Form von Befragung, was, wie verlässlich ist zum Beispiel Erinnerung, wo passiert ein Lapsus, wo ist die Auslassung – wobei die Filme das durchaus auch auf Materialebene mitvollziehen.

Man muß dazu sagen, daß die fraglichen Filme sowohl Kurzfilm- als auch Dokumentarfilmprogrammen zugeordnet sind, aber wahrscheinlich alle als, wenn man Schubladen mag, „experimentelle Dokumentarfilme“ oder „dokumentarische Experimentalfilme“ durchgehen könnten. Inwiefern ist diese Skepsis gegenüber dem Material (also diese Befragung – was kann ich eigentlich wissen, was sehe ich da? – und dieses „Bordern“ am Fiktionalen und an der Aufgabe von einem Begriff von Wahrhaftigkeit) auch etwas, das sich mit neueren Tendenzen in der Geschichtswissenschaft deckt oder mit ihnen korrespondiert?

HEIDEMARIE UHL

Zunächst möchte ich zu Ihrer Wortmeldung noch etwas sagen: Sie haben vollkommen recht; aber spannend ist zu sehen, was ändert sich zwischen diesen beiden Zeitschichten, den späten 70er Jahren und der jetzigen Zeit. Und, wie gesagt, vor 20 Jahren hätte man andere Menschen zu anderen Erfahrungen interviewt, weil diese Erfahrungen nichts mit unserer Form von ‚Was interessiert uns an der Geschichte? zu tun haben. Und der Punkt, auf den es ankommt, ist, daß die Vorstellung, es gibt eine abbildbare Geschichte, davon abgelöst wurde, zu fragen, was interessiert welche Generation an Geschichte. Das ist auch das Interessante an den Veränderungen, was die Befragung der Zeitzeugen betrifft. Zum Beispiel ein Film, der mir danach noch eingefallen ist, aus den frühen 80er Jahren: „Der weibliche Widerstand“. Das waren damals Themen, die genau dieses Interesse, diese Affizierung für Geschichte getragen haben.

Was die Zeitzeugen-Problematik betrifft, denke ich, es gilt im Grunde genommen drei Dinge zu unterscheiden: Das eine ist: Was – das geht aus vielen Filmen, auch aus wissenschaftlichen Befragungen hervor – an ZeitzeugInnen interessiert, ist in vielen Fällen nicht einmal so sehr das, was man Ereignisgeschichte nennen könnte. Denn Sie könnten ja auch andere Quellen dafür verwenden, was im KZ Mauthausen passiert ist. Was interessiert, ist die Erfahrungsgeschichte. Ich glaube, das ist schon ein ganz wichtiger Punkt: Wie werden bestimmte Ereignisse erfahren?

Das Zweite ist die Frage nach der Authentizität, nach dem dokumentarischen Charakter und nach dem Verschwimmen der Grenze von Fakten und Fiktionen. Hier gibt es gerade im Umgang mit fotografischen Quellen oder fotografisch-bildlichen Dokumenten, gerade wenn es die NS-Zeit betrifft, ein grundsätzliches Problem. Nämlich daß Bilder im Grunde genommen das Versprechen des Abbildens in sich tragen. Wenn Sie ein Bild aus welchem Jahr auch immer sehen, dann ist es

unsere ganz naive Vorstellung, hier wird Geschichte abgebildet; d. h. ein Bild macht genau das, was die Geschichtswissenschaft sozusagen schon aufgegeben hat, leisten zu können. Aber trotzdem können wir uns dem nicht entziehen.

Wenn wir etwa an den März 1938 in Wien denken, dann haben wir alle dieselben Bilder dieses Ereignisses im Kopf und können uns dieser Abbildbarkeit nicht entziehen. Das ist das eine, das Bilder, glaube ich, so besonders problematisch macht, auch wegen ihrer Prägekraft für das, was unser Bildgedächtnis ausmacht. Und diese Frage von Bildgedächtnis ist ja in den letzten Jahren ein ganz zentrales Thema auch in der Geschichtswissenschaft geworden.

Was die Verwendung von fiktiven Elementen betrifft, gibt es natürlich unglaublich große Bedenken von seiten der Geschichtswissenschaft, weil hier die Grenze zwischen Fakten und Fiktionen verschwimmt. Aber es gibt sozusagen ein Gesetz, das dann doch noch halbwegs bestehen bleibt, auch wenn wir sagen, alles ist Repräsentation und alles ist Erzählung (die Grenze dessen, was man wissenschaftlich erzählen kann, ist ohnedies weich genug): Das sind die Quellen. Und der reelle Umgang mit den Quellen.

PAULUS HOCHGATTERER

Diese Schwierigkeiten hätte ich nicht; mit der Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion habe ich weniger Probleme. Die Narrativisten unter den Psychoanalytikern treiben das ja zum Extrem; die sagen, es ist völlig egal, was wirklich stattgefunden hat, die Erzählung ist das Wichtige.

HEIDEMARIE UHL

Aber das führt natürlich sofort zu den „limits of representation“, nämlich dem Zivilisationsbruch Auschwitz. Sie könnten nicht sagen, der ist nicht passiert. Sie haben hier also sofort das Einspruchsrecht der Quellen.

PAULUS HOCHGATTERER

Ich wollte nur etwas sagen zum Interesse an Zeitzeugen als Vermittlern von Erfahrung. In einer Zeit der zunehmenden Veränderungsbeschleunigung ist es so, daß Erfahrung zunehmend veraltet. Dann sind die Erzählungen alter Leute, die aus einer sichtlichen Position der Erfahrungssicherheit berichten, für jugendliche Menschen unglaublich interessant. Denn die repräsentieren eine Sicherheit in der eigenen Erfahrung, die es heute nicht mehr gibt, einfach weil die Dinge viel zu schnell veralten. Das macht so auch das Faszinosum der Zeitzeugen aus.

HEIDEMARIE UHL

Einerseits die Kategorie, was sie erfahren haben: Ich denke, was sich auch feststellen läßt, und das zeigt sich auch in den ausgewählten Filmen, ist die Veränderung einer Weltansicht, die sehr ideologisch bestimmt war. Für uns beinhalten wahrscheinlich schon die 50er, 60er Jahre so etwas wie andere, „fremde“ Erfahrungen. Wie kann es sein, daß sich die Parteien in Österreich sozusagen als „Parteikirchen“ gegenüberstanden? Das ist etwas, was einen interessiert – und Erfahrung ist immer das Fremde, das, was die eigene Erfahrung nicht repräsentiert. Das ist auch genau der Punkt, warum diese Generation scheinbar keine Erfahrung hat; sie hat andere, die aber erst die folgenden Generationen als wieder fremde entdecken werden. Und insofern bleibt die Spannung ja aufrecht am Prozeß der Geschichte, daß die folgenden Generationen anderes auch in unseren Erfahrungen entdecken werden. Dokumentarfilme in 20 Jahren werden andere Erfahrungen thematisieren.

PAULUS HOCHGATTERER

Zum Stichwort „Es interessiert das Fremde“: Es interessiert natürlich nicht nur das Fremde; und das, glaube ich, ist die zweite wesentliche Rolle, die Zeitzeugen spielen. Sie sind auch interessant als Projektionsflächen für das Eigene, d. h. für das, was an der eigenen Geschichte unzulässig

ist, verschüttet ist, nicht bewußtseinsfähig ist, um im Psychojargon zu reden – als Projektionsflächen für all diese Dinge sind Zeitzeugen sehr interessant. D. h. es taucht in den Erzählungen der Zeitzeugen die eigene Geschichte auf.

HEIDEMARIE UHL

Es ist so eine Art Kommunikation mit den eigenen Imaginationen. Und auch das ist, glaube ich, kein prinzipieller Widerspruch zur Geschichtswissenschaft, denn hier spielen auch immer die Fragen eine große Rolle: Warum handeln Menschen? Und sie handeln eben nicht nur aufgrund von – sogenannten objektiven – Interessen, sondern immer stark auch aufgrund von Sehnsüchten, Imaginationen, Vorstellungswelten. Hier ergibt sich dann doch ein Überschneidungsbereich.

PUBLIKUM (Gerda Klingeböck)

Ich möchte nur was zu dem Film „Weg in den Süden“ einwerfen. Die Gegenüberstellung von diesen beiden ZeitzeugInnen-Gruppen, den ‚Jungen‘ und den ‚Alten‘, ist ein bißchen irreführend. Weil tatsächlich wurden die Alten nach einer gewissen Erfahrung ausgewählt und die Jungen einfach aufgrund des Bezugs zur Region, um die Jugend usw. zu repräsentieren. Wo dann dieses politische Engagement weggefallen ist, was ein bißchen ein verzerrendes Bild gezeigt hat – von wegen ‚Die interessieren sich nicht für Politik‘; was an und für sich nicht stimmt, wenn wir uns anschauen, was sich jetzt tut, etwa mit der globalisierungskritischen Bewegung. Es gibt tatsächlich genug Jugendliche, die politisch aktiv sind. Da hat sich eine Dichotomie, wie bzw. wozu man Zeitzeugen auswählt und was sie eigentlich repräsentieren, was sie darstellen sollen, aufgetan.

PAULUS HOCHGATTERER

Der Film ist ja „politically very correct“, vor allem was die Auswahl der alten Zeitzeugen betrifft – die kommen ja nur von einer Seite; d. h. die Leute, die damals geschossen haben und die „Roten“ aufgehängt haben, die kommen nicht zur Sprache. Und die Jugend ... das hätte ich nicht so empfunden. Ich habe schon den Eindruck gehabt, da werden Jugendliche gezeigt, die denken, die einen differenzierten Zugang zur eigenen Lebenssituation und Geschichte haben. Ich hätte nicht das Gefühl gehabt, daß das die „No-Future-Kids“ aus dem Mürz- und Murtal sind, die da gezeigt werden.

HEIDEMARIE UHL

Aber man hätte sich zum Beispiel – wenn man danach fragt, was ist aus diesen Ideologien und aus diesem ideologischen „Feuer“ geworden – heute die Frage stellen können, wie haben junge Menschen in den 50er, 60er Jahren diese Ideologien vielleicht auch als Korsett erlebt in ihren lokalen Kontexten. Das wären andere Fragen gewesen, die diese Linie weitergesponnen hätten.

Aber ich möchte auf eines noch eingehen, was Sie gesagt haben, nämlich daß der Begriff des Zeitzeugen bzw. der Zeitzeugin ja schon so etwas wie eine emphatische Komponente in sich trägt und keineswegs eine ganze Generation per se meint. Es gab zum Beispiel Versuche des Kameradschaftsbundes, daß auch ehemalige Soldaten in die Schulen gehen und dort über ihre Erfahrungen referieren, und man hat sich ziemlich schwer getan, diesen Begriff des Zeitzeugen dann doch auf eine Weise einzugrenzen, die das eher hintangehalten hat.

PUBLIKUM

Ich finde Ihre Antwort auf die Frage, warum man jetzt eigentlich für die Großelterngeneration interessiert, nicht ausreichend. Sie sagen, die Distanz und die affektive Verstrickung ist geringer. Ich glaube, das genügt nicht als Antwort. Ich denke, man müßte das auch einbetten in die sozialen Fragen, die gestellt werden – und die historischen Fragen.

PAULUS HOCHGATTERER

Da müßte ich nachdenken darüber. Als jemand, dessen Handwerk es ist, auch vom Individuum, d. h. von der individuellen Biographie auszugehen, denkt man auch so. Klarerweise ist das so, daß das immer eingebettet ist auch in ein soziales und politisches Umfeld.

HEIDEMARIE UHL

Ich denke, es gibt zwei Punkte, wo man vielleicht diese Kontexte stärker betonen könnte: Der eine Punkt wäre zum Beispiel die Zäsur der Waldheim-Debatte, wo auch erstmals ehemalige NationalsozialistInnen oder sogenannte „Begeisterte“ sich zu Wort gemeldet haben. Und zwar genau an dem biologischen Punkt, wo diese Generation aus dem aktiven sozialen Leben ausgeschieden und in die Pension gegangen ist. Ich kann mich noch erinnern, bei einer dieser „Club 2“-Fernsehdiskussionen hat eine Dame gesagt: „Na ja, das kann ich erst jetzt sagen, wo ich in Pension bin, vorher wäre das nicht gegangen.“ Ich denke, daß diese Aspekte schon eine große Rolle spielen. Das, was jetzt, glaube ich, ganz wesentlich ist – u. a. auch in den Projekten, die Zeitzeugen der KZ noch festzuhalten –, ist schlichtweg das biologische Ende von Zeitzeugenschaft in bezug auf den Nationalsozialismus; also daß es hier einfach die letzte Chance gibt, eine gewisse Generation noch zu befragen.

PUBLIKUM

Interessant ist doch, daß jetzt auf einmal, zumindest in Deutschland, eine andere Form der Befragung von Zeitzeugen stattfindet. Mit einem anderen Kontext. Nämlich zum Beispiel die Bombardierung. Man führt das immer zurück auf diese Züricher Vorlesung von W. G. Sebald 1997, der sagt, da ist etwas passiert, worüber nicht gesprochen wird, nämlich die Luftangriffe. In anderen Ländern wäre das passiert, er bezieht sich auf Frankreich und England. Und er sagt, in Deutschland ist das nicht passiert. Und das finde ich interessant, denn Sebald ist zwar die Kindergeneration, aber interessieren tun sich jetzt auch die Enkel dafür. Es ist jetzt die Frage: Ist es nur die affektive Distanz? Was taucht da auf an Diskussion, was im wesentlichen die Großeltern erlebt haben? Warum fängt diese Diskussion jetzt an?

PAULUS HOCHGATTERER

Wenn Kinder an ihre Eltern die Frage stellen, inwieweit oder in welcher Form warst du in die Nazi-Zeit verstrickt, ist das, glaube ich, viel schwieriger und viel unzulässiger, als wenn Enkel diese Fragen stellen.

PUBLIKUM

Enkel stellen die Fragen anders, natürlich. Aber ich wollte noch diese Debatte über die Luftangriffe ansprechen: Die haben wir in Deutschland in den 50er Jahren bis zum Überdruß gehabt. Die Eltern haben kein Wort darüber geredet, was sie gemacht haben, sondern nur was sie gelitten haben – das hat uns bis hier gestanden! Und daraufhin begann ja Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre das, was man Studentenrevolte nannte. Daß es jetzt wieder umkippt, halte ich für eine schreckliche Verfehlung.

HEIDEMARIE UHL

Ich glaube, das ist eine ganz wesentliche Antwort auf Ihre Frage, nämlich zu sagen, es gibt im Grunde genommen keine neuen Erzählungen. Gerade die Bombenangriffe sind ja keine neuen Erzählungen, sondern das sind Erzählungen, die subkutan sehr lange den Ort von Gegenerzählungen hatten. Und das haben Sie auch über das Leiden der Soldaten. Daß diese Erzählungen sozusagen Deckerzählungen über anderen Erzählungen waren: Über die NS-Zeit brauchte man nicht zu sprechen, man hat im wesentlichen gesprochen über das Leid der Kriegsoffer.

Was jetzt natürlich das Interessante ist, und da kann man über Verschiedenes spekulieren, ist, wie und in welchem Kontext diese Erzählung jetzt wieder thematisiert wird. Es ist ja kein

Zufall, daß es eigentlich nicht von unten gekommen ist, also nicht von den Alltagserzählungen, sondern von Sebald ausgegangen ist bzw. von einem neuen Buch mit dem Titel „Der Brand“,⁹ also von geschichtswissenschaftlicher Seite. Und man sieht auch sehr deutlich, daß diese Art von Gegenerzählung noch mitschwingt in dieser Darstellung.

PUBLIKUM (Drehli Robnik)

Weil da jetzt Jörg Friedrich ins Spiel kommt und vorher Michael Loebenstein schon das Guido Knopp'sche Geschichtsdokumentarfernsehen angesprochen hat: Wenn Jörg Friederich bei Guido Knopp in einem 90-Minüter über den Bombenkrieg auftritt, dann ist für mich signifikant, daß es darüber offenbar keine konsensuale und auch keine kohärente Geschichtserzählung mehr geben kann über diese Erfahrung, sondern daß es hauptsächlich darum geht, das „Feeling“ und den „Sound“ der Bombenkriegserfahrung und das ganze Spektrum der somatischen, sinnlichen, affektiven Erfahrung des Bombenkriegs heraufzubeschwören.

Insofern scheint mir jetzt in dieser Metaphorisierung und Verflüssigung des Konzepts Trauma, wie sie in der gegenwärtigen Medienkultur, aber auch in der Medientheorie stattfinden, Trauma vielleicht schon über den „narrative turn“ hinauszugehen und eigentlich dort situiert zu sein, wo die Erzählbarkeit in einen Krisenzustand tritt, wo es gerade keine Erzählung mehr gibt, sondern die Erzählung ständig scheitert an der Vergegenwärtigung von so etwas wie einer somatischen Erfahrung, von einem Symptom, von einer Empfindung, von einem sinnlichen Affekt, der immer wiederkehrt. Oder wie Thomas Elsässer einmal so provokant gemeint hat: Trauma ist ein Datenkomprimierungssystem, weil ich mir dann erspare, den Umweg über Geschichte zu nehmen. Ich wollte fragen, wie das mit den Dokumentarfilmen ist mit dem Moment der Beschwörung von so etwas wie „Geschichte-hautnah-Spüren“ oder mit dieser sinnlichen Affektivität von Geschichte ... oder eher Vergangenheit.

MICHAEL LOEBENSTEIN

Die Filme, die sich mit historischen Ereignissen und der Verstrickung der Großeltern in die Verbrechen der Nazizeit auseinandersetzen sowie auch deren Opferstatus untersuchen, haben gemeinsam, daß sie sehr stark dieses Moment der Suche nach einem bestimmten Bild ausstellen. Was man jetzt nach den letzten paar Argumenten vielleicht noch hinzufügen muß, ist, daß diese Filme ja immer von privaten Erzählungen ausgehen: Das irritierende Moment wäre nicht, wie Sie es ursprünglich gesagt haben, daß man in den 50er Jahren nur davon gesprochen hat, wie haben wir gelitten im Bombenkrieg und was haben wir für einen Hunger nachher gehabt, oder daß man dann ab einem gewissen „turn“ über die Versprechen gesprochen hat, sondern daß das erratische Moment daran die Privatheit der Aufnahmen und ihr scheinbares Unverhältnis zu den Verbrechen, die diese Großväter begangen haben, sind.

In „Stellvertretend in den Tod“, dem Film von David Gross, wäre dies, daß der Großvater massenhaft Urlaubsfilm macht, das Maikäfer-Sammeln und die Schneeballschlacht, und gleichzeitig – wie die Verstrickung und auch die Aufarbeitung der NS-Zeit immer stärker wird – immer mehr dieses private „Opa-Moment“ zutage tritt. In diesem Film, der irgendwie auch ein Selbstfindungstrip des Regisseurs dahingehend ist, inwieweit er unter der „Erblast“ seines Großvaters eigentlich auch als Mensch, als Individuum ächzt, tritt dieser Spalt ganz zutage. Da geht es dauernd darum, gegen solche Bilder anzurennen. Ich weiß nicht, ob das jetzt die Frage beantwortet, aber es führt viel stärker in den Kontext des Problems, wie man mit diesen Bildern eigentlich umgehen kann, sowohl als viel später Geborener als auch jemand, der selber als Filmemacherin oder Filmemacher mit Bildern umgehen muß.

⁹Jörg Friedrich: Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg, Berlin 2002.

PUBLIKUM (Gerda Klingeböck)

Ich habe bei diesen Filmen die Beobachtung gemacht, daß es zwei, eigentlich drei Arten gibt, wie das dargestellt wird: Das eine ist eben eine Kommerzialisierung von Zeitzeugen, was Sie ansprechen. Bei Guido Knopp spielt dann manchmal im Hintergrund zu KZ-Geschichten eine Gruselmusik, und das wird dann genau dann geschnitten, sobald man es nicht mehr braucht. Der Einsatz erfolgt also effektiv in reinem Publikumsquoteninteresse.

Und hier bei diesen Enkel/Enkelinnen-Geschichten habe ich die Beobachtung gemacht, daß sich, was auch ein sehr interessanter Aspekt für mich ist, eine Spannung Bild versus Sprache ergibt. Da habe ich gesehen, daß bei den Enkeln der sogenannten – die Wörter sind immer so stigmatisierend – „Täter“ eine unglaubliche Bildmächtigkeit auf den Plan tritt. Die KZ-Fotos sind von den Tätern gemacht, also Täterbilder (Bildmächtigkeit!), und bei „Andri“ war der Fokus auf totale Reduzierung und ganz auf die Sprache gelegt, auf eine Erzählung; auf eine Erzählung in einer Familie, auf orale Weitergabe, die in der slowenischen Sprache auch noch eine ganz andere Sprachfärbung hat, eine sehr poetische.

Das hat mich auch daran erinnert, daß es eben diese verschiedenen Wege gibt im Moment, das darzustellen, und auch so etwas wie eine totale Reduktion auf die Sprache, auf die Erzählung selbst, die wir gewählt haben und die auch zum Beispiel im „Toten Winkel“¹⁰ als unglaubliche Neuerung gehandelt wurde (und ja auch funktioniert hat). Das Publikum ist dort gesessen im Kino und hat sich einen völlig reduzierten Film, wo es nur um eine Erzählung geht, angesehen. Und der Regisseur hat tatsächlich niemals ein Hitlerbild hineingetan, obwohl das sicher jeder andere sonst gemacht hätte.

Da gibt es also, diese Beobachtung habe ich gemacht, das Bild oder eben Reduktion auf Erzählung. Zur biographischen Erzählung gibt es, wenn ich Rosenthal nennen darf, ja auch Forschung, das hat sich auch in den letzten Jahren entwickelt. Natürlich sind Erzählungen nicht für bare Münze zu nehmen, aber das Verständnis für Erzählungen, wie jemand erzählt und warum er erzählt – da hat sich ja auch etwas getan in der letzten Zeit.

HEIDEMARIE UHL

Ein Satz vielleicht dazu: Was ich recht spannend finde an diesen Filmen, ist, daß Geschichten entlang von Generationen erzählt werden. Das trifft auch durchaus auf eine ähnliche Situation in der Geschichtswissenschaft, daß man sagt, jede Generation sucht auch einen neuen Zugang zur Vergangenheit, und daß eben nicht mehr in ideologischen Kategorien Geschichte analysiert wird (wenn Sie die Geschichtsschreibung der 50er, 60er, 70er Jahre analysieren würden, würden Sie vor allem zunächst einmal ideologische Muster sehen).

Was Sie jetzt als neue Sichtweise sehen, ist die Frage: Wie zeigen sich hier generationenspezifische Erfahrungen im Zugang auf die Geschichte, in der Perspektive auf die Geschichte? Außerdem denke ich, daß diese familiären Dokumentationen eine ganz andere Erzählung erzählen würden, wenn jemand von außen käme und etwa den Vordernberger NS-Arzt dokumentieren würde. Das wären ganz andere Formen von Erzählstrategien und dem, was man überhaupt erzählen könnte.

PAULUS HOCHGATTERER

Zur Bildmächtigkeit des „Andri“-Filmes von Andrina Mracnikar: Mich hat fasziniert, wie bildmächtig die Erzählung dieser Tante ist. Also zum Beispiel die Geschichte mit dem Engeltraum, die ist eine sehr bildmächtige Geschichte. Oder das Bild, das sie verwendet: „Die Gestapo hat uns hingeschmissen auf die Betten wie die Katzen“ – da entstehen wiederum Bilder. Das einzige tatsächliche Bild, das gezeigt wird, ist am Schluß dann dieses Standbild mit dem erschossenen Andri mit dem Loch im Kopf. Und da fragt man sich dann, nach dieser Erzählung der Tante, ob es das gebraucht hätte.

¹⁰ „Im Toten Winkel“ von André Heller und Othmar Schmiderer (Ö 2002, 35mm, 90 Minuten).

HEIDEMARIE UHL

Die Frage wäre auch zu stellen: Welche Bilder oder welche Kategorien von Bildern sieht man nicht in einem Film?

[.....]

HEIDEMARIE UHL

Gibt es nicht noch eine weitere Konnotation von Trauma? Das jetzt einmal ganz banal gesagt: Um etwas spannend zu plazieren, muß man es mit dem Begriff des Traumas versehen. Und irgendwie habe ich den Eindruck, daß der Begriff des Traumas schon so etwas wie eine Banalisierung erfahren hat.

PAULUS HOCHGATTERER

Ich glaube, das Trauma steht stellvertretend für Geschichte.

HEIDEMARIE UHL

Genau. Ich würde auch sagen, das, was Interesse an der Geschichte heißt – und Interesse an der Geschichte hat vor einigen Zeiten noch vor allem Interesse an der Frage, wie Menschen unterdrückt werden, geheißen –, heißt jetzt vielfach Trauma. Und ein Punkt, den ich mich auch fragen würde, ist: Welche anderen Sichtweisen auf die Gesellschaft hat der Begriff des Traumas gewissermaßen zurückgedrängt? Was interessiert heute eigentlich nicht mehr im Dokumentarfilm? Und z. B. Leiden in der Berufserfahrung und Formen der gesellschaftlichen Unterdrückung, das sind Themen der 70er Jahre, der 80er Jahre, die eigentlich heute keine wirklichen Themen mehr sind, so habe ich den Eindruck. Ich denke, daß sich das Konzept, was an einer Gesellschaft darstellenswert, was wichtig ist, was dokumentiert werden soll, gegenwärtig von jenem der 70er Jahre, 80er Jahre, wo es sehr stark um Fragen von Herrschaft, von Unterdrückung (nicht nur von familiären, sondern gerade auch von gesellschaftlichen Macht- und Unterdrückungsstrukturen) gegangen ist, unterscheidet.

PAULUS HOCHGATTERER

In diesen Tagen muß man sich auch fragen, ob oder in welcher Weise Trauma und Krieg gleichzusetzen sind. Eine besonders eigenartige Geschichte dazu habe ich der „Zeit“ entnommen, daß nämlich norwegische Kinderpsychologen in den Irak gefahren sind, weil die Kinderpsychologie erstmals in der Situation war bzw. ist, Kinder zu untersuchen, bevor ein geplanter Krieg ausbricht.¹¹ D. h. es gibt so ein Prä-post-Setting ...

HEIDEMARIE UHL

Das hat etwas Obszönes, würde ich fast sagen.

PAULUS HOCHGATTERER

Ja, es ist absolut zynisch. Man untersucht die Kinder, läßt den Krieg ausbrechen und schaut danach, was aus ihnen geworden ist.

PUBLIKUM (Gerda Klingeböck)

Ich muß noch ein bißchen was einwenden zu dem, was Sie gesagt haben: ‚Trauma ist Geschichte‘. Ich glaube, es gibt da verschiedene Ebenen. Einerseits haben sich die Erzählungen von den „alten“ Zeitzeugen, die diese Kriegstraumata gehabt haben, in den Jahren gewandelt. Die wurden nach

¹¹Frank Drieschner: Starr vor Angst, in: Die Zeit 11/2003, S. 5; siehe: <<http://www.zeit.de/2003/11/Kinder>>.

dem Krieg als – juristische – Zeitzeugen genommen, weil die Quellen vernichtet worden waren (was bei Massakern in Jugoslawien auch nicht anders ist), waren nicht sehr geschätzt und sympathisch.

Die Art zu erzählen hat sich natürlich mit der gesellschaftlichen Situation verändert. Und daß der Fokus jetzt auf dem Trauma liegt, ist auch eine Folge vom Auf-der-Stufe-zum-Tod-Stehen und auch des sozialen Umfelds, das den Erzählern mehr die Autonomie läßt. Es wird nicht mehr so um die Geschichte gekämpft, man muß nicht mehr um die Geschichte so kämpfen, darum kommt man mit seinen eigenen Erfahrungen, ist meine Theorie dazu.

Zweitens erscheint es mir so, daß gewisse Sachen, die tabuisiert waren, wie Vergewaltigung, sexueller Mißbrauch etc. jetzt enttabuisiert sind. Es gibt da sicher teilweise auch Voyeurismus: Trauma und Voyeurismus. Ruth Klüger hat gesagt: Das erste, womit wir konfrontiert waren, war Kitsch und Pornografisierung oder Voyeurismus. Das ist eine Art auf traumatische Sachen zu reagieren, wenn man sie irgendwie nicht verarbeiten möchte.

HEIDEMARIE UHL

Ich würde schon auf der sozialen Konstruktion von Trauma beharren, denn es fragt ja keiner flächendeckend die Kriegsgeneration nach ihren Traumata in Stalingrad und anderswo. Trauma hat auch etwas zu tun damit, was aus unserem Blickwinkel an der Geschichte bewegend sein soll. Und ich denke, es ist eine ganz gute Vorstellung zu fragen: Ist Trauma das, was das Andere unserer Erfahrungswelt ist, das uns gewissermaßen affiziert, das uns auf eine vielleicht negative Weise eine anthropologische Gegenwelt zeigt – die aber mit uns zu tun hat? Wir könnten genauso sagen, der Bombenkrieg ist eine anthropologische Gegenwelt, aber es ist nicht das, was wir als unsere Geschichte projizieren würden.

PUBLIKUM (Gerda Klingeböck)

... was ich noch als Drittes sagen wollte, und zwar zum Verschwinden des Politischen: Daß gerade im Film und in der Kunst, was auch immer so eine Signifikanz hat, so ein Ausschlagpendel ist, die politischen Filme und Dokumentationen sehr zugenommen haben. Und ich glaube, daß eine Repolitisierung stattfinden wird, je stärker demnächst soziale Schwierigkeiten auftauchen werden. Sie sind schon da, und werden auch in einigen Filmen schon sehr stark visualisiert.

PAULUS HOCHGATTERER

Würden wir uns wünschen, aber ...

HEIDEMARIE UHL

Würde ich auch sagen, ja.

MICHAEL LOEBENSTEIN

Wobei man dem jetzt noch hinzufügen könnte, daß es ja trotzdem auffällig ist, wie viele der besprochenen Filme ganz klar Privatdiskurse führen, also in gewissem Sinne wirklich in der kleinsten „Zelle“, nämlich direkt im Familienleben das suchen und das ausstellen; daß es da vor allem um eine Auseinandersetzung mit Spuren der Großeltern noch in der eigenen Biographie oder eben um Formen der „Verstricktheit“ geht, um diesen Begriff aus dieser Familienaufstellungstherapie aus dem „4. Gebot“ wieder aufzugreifen. Die Frage wäre dann, ob das noch eine Form von Credo á la „The private is the public“ und umgekehrt ist (also eine Form der Überzeugung, daß die politische Auseinandersetzung im Kleinen beginnt, diese biographistischen Zugänge dann aber immer auch im Dienste eines kollektiven Projekts stehen) oder ob das schon eine andere Form von Durchmischung von Privatheit und Öffentlichkeit ist.

[...]

PUBLIKUM

Da der Begriff der Obszönität vorher gefallen ist: Das Authentische stellt sich für mich vordergründig dar als eine wahre Geschichte, die erzählt wird, und wahre Geschichte heißt, eine Geschichte, die erlebt wird und die von dem- oder derjenigen erzählt wird, der/die das erlebt hat. Zum Beispiel „Im toten Winkel“, der vorhin angesprochen wurde, wo man der Traudl Junge die Möglichkeit gegeben hat, dann nach der Erzählung noch einmal zuzuhören und noch einmal zu intervenieren in die Erzählung, das hat für mich das höchste Maß der Authentizität, das erreicht werden kann.

Der zweite Regisseur, Othmar Schmiderer, der im Vorjahr bei der „Diagonale“ anwesend war, hat erzählt, daß die Erzählung der Traudl Junge acht Stunden, glaube ich, gedauert hat und daß sie nach der Erzählung gefragt hat: „Und wann beginnen wir mit dem Film?“ Die Kamera ist die ganze Zeit gelaufen, ohne daß sie wußte, daß das schon mitgeschnitten wird, weil das war eine kleine Videokamera. Das war wirklich ein Höchstmaß an Authentizität, weil diese wahre Geschichte wirklich erzählt wird, mit dieser Affektnähe und diesem wahnsinnigen Anspruch an Authentizität.

Was, wenn ich im Kino sitze und den Film anschau, für mich sehr angenehm ist, weil ich eine Zuhörerposition habe, die von den Filmemachern sehr reflektiert ist. Weil ich in einer ähnlichen Zuhörerposition bin und ich glaube, daß sehr stark die Rolle des Zuhörers/der Zuhörerin die Erzählung beeinflusst – und was erzählt wird. Weil es ist einfach ein Unterscheid, ob man jetzt etwas einem Enkel oder einer Enkelin oder einer großen Öffentlichkeit oder einer ORF-Kamera erzählt.

Meine Frage zielt jetzt einerseits auf das Authentische und andererseits, was im österreichischen Film sehr oft auftritt, auf das Obszöne. Diese Diskussion über diese Elizabeth-Spira-Filme zum Beispiel, wo diese Zuhörerrolle des Dokumentarfilmers sehr oft eine obszöne Position einnimmt und von dem Authentischen ins Obszöne rückt und dann natürlich im Publikum anwesend wird, wenn man das wieder sieht. Ein krasseres Beispiel ist vielleicht Ulrich Seidl, wo die Protagonisten, die authentisch berichten, eine Aura des Obszönen bekommen (für mich zumindest als Zuhörer). Und meine Frage wäre nun, wie diese Begriffe von Authentizität und Obszönität von Ihnen empfunden werden.

HEIDEMARIE UHL

Ehrlich gestanden, wenn Sie die „wahre Geschichte“ sagen, wird das jedem Historiker bzw. jeder Historikerin mißfallen. Es ist ja eine Erkenntnis der „Oral History“, daß es „wahre Geschichten“ nicht gibt. Es gibt nur Geschichten, die jemand jemandem erzählt, und das haben Sie auch sehr richtig betont. André Heller ist mit seinem sehr emphatischen Zugang zu dieser Dame gegangen, die Geschichten der Spira sind jedoch genauso „authentisch“, wenn wir diesen Begriff der Authentizität nehmen wollen. Die Frage ist: Welches „Setting“ schafft jemand, welche Legitimität bekommt jemand? Die Legitimität der Personen in den Spira- bzw. in den Seidl-Filmen ist eine andere als die von der Frau Junge. Hier ist es das „Setting“, das die Legitimität erzeugt, und nicht der Begriff der Authentizität. Ich würde hier also keine Differenz ziehen.

Es ist nicht nur ein Unterschied, ob der Enkel oder die Enkelin einen Film macht oder jemand, der von außen kommt; es gibt zum Beispiel in der „Oral History“ auch die Erkenntnis, daß es ein Unterschied ist, ob es ein männlicher oder ein weiblicher Historiker ist, welcher Generation er oder sie angehört, alles das verändert die Erzählung. Und wenn eine Person zehnmal interviewt wird oder wenn Sie zehn Interviews führen, würden Sie wahrscheinlich von unterschiedlichen Personen zehn unterschiedliche Erzählungen haben – und keine davon wäre wahrer als die andere.

PUBLIKUM

Wenn ich im Kino sitze und Dokumentarfilme anschau, habe ich manchmal das Gefühl, daß dieses Obszöne plötzlich auftaucht und ich dann eine sehr unangenehme Rolle habe als Zuschauer. Meine Frage betrifft das Dokumentarfilmen: Wie kann man dieses „Setting“ darstellen, erreichen oder mitreflektieren im Film, damit der Dokumentarfilm nicht diese Position des Obszönen erreicht?

PAULUS HOCHGATTERER

Ich weiß nicht, wodurch dieser Effekt entsteht; er hat zu tun mit der Materialauswahl und mit dem Mitdenken des Betrachters. Ich weiß nicht, wann es obszön wird, und ich habe zum Beispiel bei diesem Film vom Wolfram Paulus¹² sehr bald das Gefühl gehabt, daß das ein absolut obszöner Film ist. Wobei dann genau die Frage ist, ob es das Dargestellte oder die Art Weise ist, in der es dargestellt wird, was obszön ist. Und das ist gerade bei diesem Film ganz schwierig zu entscheiden. Denn es wird ein „Setting“, nämlich ein psychotherapeutisches „Setting“ dargestellt, das einer gewissen Obszönität wahrhaftig nicht entbehrt. Darüber hinaus muß man sich aber die Frage stellen: Warum tut er das, warum stellt er es dar, so wie man es dann betrachtet und sich obszön berührt fühlt?

PUBLIKUM

Ich wollte noch einmal zurückkommen auf die Frage nach dem Somatischen, die von Drehli Robnik ausgegangen ist, und noch einmal vielleicht zum Trauma, auch um zu vermeiden, daß sich die Positionen so klar auseinanderdividieren lassen: in Politik auf der einen Seite, Kommerzialisierung auf der anderen. Oder eben zum Beispiel in das, was man noch im Paradigma der Aufklärung verorten könnte, und das, was dem irgendwie aus seltsamen Gründen entgegenwirkt. Nämlich wenn wir sagen, daß es die „wahre Erzählung“, die „wahre Geschichte“ nicht gibt, dann ist das genau das Problem, das man mit der Repräsentation hat. Bei Repräsentation, da ist immer der Gegenwartsaspekt drin, das ist vorher schon gesagt worden.

Offensichtlich gibt es aber auch das Begehren, über das hinauszugehen; was dann eher wieder auf eine Frage nach einer ontologischen Inbesitznahme der Zeit hinauslaufen wird, wie das zum Beispiel bei Proust beschrieben ist: die unwillkürliche Erinnerung sozusagen. Filme versuchen dann (vielleicht kann man Knopp da auch dazuzählen) ja auch, über das, was wissenschaftlich noch als Wahrheit haltbar ist, teilweise hinauszugehen. Vielleicht sollte man das einmal über diesen Aspekt angehen.

HEIDEMARIE UHL

Was hier aufgemacht wird, ist das Spannungsfeld, das ich zumindest habe – oder das vielleicht auch viele haben –, das ist die Frage: Warum schauen wir uns viel lieber einen Film mit ZeitzeugInnen an als einen Film, der nur mit HistorikerInnen besetzt wäre oder mit Dokumenten operiert, der also diese Kategorie des Persönlichen nicht hat. Und ich denke, das ist die Suggestion, die diese Erzählungen nach wie vor haben, und das macht sie auch so faszinierend.

Das ist auch die Ambivalenz, die man ihnen gegenüber haben kann. Es heißt ja auch, und das darf man nicht unterschätzen, wenn man das konkret macht: sich Einlassen auf Menschen. Es ist wahrscheinlich ein Unterschied, ob man mit schriftlichen Quellen arbeitet oder ob man sich wirklich auf Menschen und ihre Geschichte einläßt. Insofern hat das für mich also immer ein Surplus, das sich dem dekonstruktivistischen Akt entzieht.

PUBLIKUM

Genau das war es, was ich eigentlich gemeint habe. Daß es einfach das Begehren gibt, die Repräsentation zu überschreiten, auf irgendwas anderes, das sich nicht wiederum repräsentieren läßt.

PUBLIKUM

Ich hätte nur eine kurze Anmerkung zu der Frage des Obszönen, die da zuerst aufgekommen ist: Für mich hat das sehr viel damit zu tun, wenn etwas als obszön rezipiert wird, ob die Hersteller des Films mit einem hierarchischen Blick an die Personen herangegangen sind und wie Subjekt-

¹² „Das 4. Gebot“ von Wolfram Paulus.

und Objektstatus verteilt sind. Da kommen immer so Spannungsmomente für mich heraus, wenn ich Interviews als obszön oder grenzüberschreitend empfinde.

PUBLIKUM

Mir ist bei dem Film „Weg in den Süden“ aufgefallen, daß es eigentlich um Emotionsintensitäten geht, daß es ums Lebendige geht, seine Aura, und daß bei diesen Zeitzeugen, die eine grausame Zeit erlebt haben, in Gegenüberstellung zu einer Jugend, die in einer Wohlstandsgesellschaft aufwächst, sehr wohl Hierarchien entstehen. Ich habe da, als Lehrer, erzieherisch ein Problem: Wenn das jetzt da gegenübergestellt wird, dann ist eine Schlußfolgerung möglich, nämlich daß man einfach sagt: Nur wenn man Extremes erlebt, lebt man. Und da habe ich das Problem; als Ware ist es so natürlich besser zu verkaufen.

HEIDEMARIE UHL

Ich würde Ihnen zustimmen, daß da eine gewisse problematische, auch moralisierende Optik entstehen könnte.

PUBLIKUM

Zur Suggestivkraft, von der Sie sprechen: Ich gehöre zu denjenigen, die an der Herstellung von Authentizität arbeiten. Und es ist wirklich schwierig: Wenn Sie einen polnischen Zwangsarbeiter interviewen und – voller Empathie – in der Absicht, zu zeigen, welche ausdifferenzierten Formen der Unterdrückung es im Faschismus gab, und man macht die Kamera aus und dann fängt er mit den übelsten antisemitischen Äußerungen an, dann habe ich schon mal ein großes Problem mit Authentizität.

Und auch dieses Moment der Suggestivkraft: Das ist es, warum uns Protagonisten, also Zeitzeugen, die erzählen, mehr interessieren (wobei viele Dokumentarfilme jetzt interessanterweise sehr oft von Protagonisten sprechen und nicht mehr so sehr von Zeitzeugen). Historiker liefern Statements ab und die Zeitzeugen erzählen etwas, was sie erlebt haben; das fand ich das Eindrucksvolle auch in dem Film „Weg in den Süden“: wie diese Erlebnisse zum Teil mit einer unglaublichen Freundlichkeit erzählt werden. Da kann man daraus schließen, wie oft sie es wahrscheinlich auch schon getan haben, wieweit sie darüber auch eine Stärke beziehen aus einer alten Solidarität usw. Es besteht eine Diskrepanz zwischen der Erzählung und der gestischen-mimischen Darstellung und Wahrnehmungsmöglichkeit.

Ich glaube, das sind immer die Spannungsfelder, die das ausmachen, was Sie Suggestivkraft nennen. Es ist ja nichts so schwer, wie, heute sagt man so salopp: ein gutes Casting für einen Dokumentarfilm zu machen, also genau diese Zeitzeugen zu finden, denen Sie auch zuhören können. Ich glaube, das ist das Geheimnis von dem „weißen Fleck“, der immer André Heller zugeschrieben wird (und eigentlich, denke ich mir, vielmehr von Schmiederer ist): Die Protagonistin ist unglaublich sympathisch. Wenn diese Frau anders aussehen würde, würde der Film nicht funktionieren. Es ist der Zynismus geradezu, daß man eine lebenswürdige Person auf die Leinwand bringen muß – und dann erst hören wir ihr zu. Und das finde ich als Filmemacherin ein großes Problem – und auch eine Herausforderung.

HEIDEMARIE UHL

Es ist auch ein Problem, wenn man zum Beispiel ZeitzeugInnen hätte, mit denen man keine Empathie verbindet, also ehemalige Nationalsozialisten – es gibt ja auch entsprechende Filme. Aber weil wir gesagt haben, es gibt den obszönen Gestus: Sie würden aufgrund Ihrer Darstellungsintention die antisemitischen Äußerungen nicht hineinbringen?

PUBLIKUM

Das ist ein Konflikt jetzt: Zu welchem Thema mache ich den Film, und desavouiere ich meine Zeitzeugen?

HEIDEMARIE UHL

Genau. Solche Überlegungen stehen auch hinter der Erzählung, die wir dann sehen. Das ist ganz klar und auch, würde ich sagen, legitim. Und ein Punkt, den Sie ansprechen, den finde ich auch noch unglaublich wichtig, das ist der Begriff der Narration. Es ist ja nicht zu Unrecht so, daß Historikerinnen einfach keine Geschichten erzählen. Nicht nur, weil sie es nicht können, sondern will sie es auch nicht wollen, weil das einfach nicht der Art entspricht, heute Geschichte zu erzählen. Um noch Geschichten zu hören, muß man sich schon woanders hinwenden.

PUBLIKUM (Gerda Klingeböck)

Das ist auch eine Beobachtung, die ich gemacht habe in den letzten Jahren, daß ich das Gefühl habe, die Historiker sind eigentlich sehr überrascht von diesem Boom an Interesse an Zeitzeugen. Ich kenne da den Gerhard Botz, der sich da sehr lang gewehrt hat und wirklich überrascht war, daß das jetzt wieder kommt. Warum gibt es wieder Interesse an so einer Erzählung? Das gibt es ja auch in der Literatur; der Roman hat auch jetzt ein Comeback gefeiert.

Vielleicht geht es darum: eine ganze Identität zu finden. Es ist auch etwas sehr Archaisches, wo man sich jetzt wieder hinwendet. Ich verfolge das jetzt schon seit einigen Jahren, was da passiert, weil vor fünf, sechs Jahren hat alles, wie gesagt, noch ganz anders ausgesehen. Es ist etwas, das sich jetzt entwickelt, und ich bin sehr gespannt, was passiert, wenn diese Generation nun wirklich verstorben ist, was dann weiter kommt.

HEIDEMARIE UHL

Ich denke, die auratische Aufladung gerade dieser Erzählungen hat ja damit zu tun, daß in den letzten Jahrzehnten die Holocaust-Erinnerung ins Zentrum der normativen Gegenwart unserer Gesellschaft gerückt ist. Das sind zentrale Erzählungen der Moderne, die uns zeigen, wo die Antithese zu unseren Vorstellungen von einer Gesellschaft liegt. Und auch das legitimiert ihre Bedeutung gegenüber anderen Erzählungen.

PAULUS HOCHGATTERER

Ich als Schriftsteller muß natürlich an die Konjunktur des Erzählens glauben. Bis vor kurzem haben auch die Zahlen dafür gesprochen, daß noch nie so viel gelesen wurde wie heute. Die letzten Zahlen sagen was anderes, aber das Erzählen, glaube ich, oder das Erzählt-Bekommen von Geschichten hat nach wie vor Konjunktur.

MICHAEL LOEBENSTEIN

... von der Konjunktur kleiner Low-budget- bis No-budget-Produktionen und verschiedenster Formate im Dokumentarvideo und -film ganz zu schweigen. Vielen Dank, daß Sie beide gekommen sind.