

»Was nie gefilmt wurde, schauen.«

Eine kleine Archäologie ins private Filmarchiv der Familie Gebauer

Seminararbeit für die Lehrveranstaltung

170038 UE Find Footage! Forschen mit ephemerem Filmmaterial

Veranstaltungsleiterinnen:

Karin Fest (karin.fest@univie.ac.at)

Carina Lesky (carina.lesky@univie.ac.at)

Marie-Noëlle Yazdanpanah (marie-noelle.yazdanpanah@univie.ac.at)

eingereicht am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der

Universität Wien

SS 2013

vorgelegt von

Michael Paninski

Matrikelnummer: 0608609, Studienkennzahl: 317

e-mail: michaelpaninski@gmx.de

Wien, den
30.09.2013

Ich habe schon viele Jahre hindurch auf eine völlig unsystematische Art und Weise Bilder aufgefunden. Man entdeckt solche Dinge einliegend in alten Büchern, die man kauft. Man findet sie in Antiquitätengeschäften oder Trödeläden. [...] Immer ist mir dabei aufgefallen, dass von diesen Bildern ein ungeheurer Appell ausgeht; eine Forderung an den Beschauer, zu erzählen oder sich vorzustellen, was man, von diesen Bildern ausgehend, erzählen könnte.

(W. G. Sebald)¹

¹ „Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie, *NZZ*, 26./27.2.2000, S.77 (Gesprächspartner: Christian Scholz).

I FUNDORT

Das österreichische Filmmuseum hat sich unter anderem zur Aufgabe gestellt „das Medium Film in all seinen Dimensionen und historischen Erscheinungsformen darzustellen.“² Innerhalb dieses gestellten Aufgabenbereiches, der weit über die bloße Sammlung und Inventarisierung von Filmen und Filmobjekten hinausweist, begreift sich die Institution Filmmuseum hier einerseits als Archivierungs-, Forschungs- und Bildungseinrichtung sowie auch als „ein Raum der öffentlichen Auseinandersetzung und Reflexion (*Film als Knotenpunkt kultureller und gesellschaftlicher Diskurse*)“³.

Zu den diversen Sammlungsformaten, die das Filmmuseum beherbergt, gehört auch ein großer Bestand an ‚Amateurfilmen‘ – zu denen sowohl von privaten FilmerInnen ambitioniert gestaltete Filme gehören (teilweise inszeniert und montiert), als auch Familienfilme, die oft vertraute Einblicke in Familienzusammenkünfte gewähren und diese privaten Momente dokumentieren.⁴ Zu deren Charakteristika zählt, laut Filmmuseum, dass sie uns dazu herausfordern, „herkömmliche archivarische und filmwissenschaftliche Praktiken zu überdenken und neu zu gestalten.“⁵ Diese Umgestaltungen auf archivarischer als auch filmwissenschaftlicher Ebene, von denen hier in Verbindung mit Amateurfilmmaterial die Rede ist, sollen zum Thema der hier vorliegenden Betrachtungen werden. Dabei versuchen wir auszuloten, welchen Anteil an alternativen Formaten diskursiver Ordnungen, sowohl das Archiv betreffend als auch filmwissenschaftliche Praktiken, der Amateurfilm – im Speziellen jedoch der Familienfilm – haben könnte. Dazu sei an dieser Stelle die äußerst unzulänglich verkürzte These vorweg geschickt, dass uns im Familienfilm eine Gedächtnispraxis begegnet, die auf kulturwissenschaftlicher Ebene Eintritt in jenes „Gedächtnis der Namenlosen“⁶ gewährt, von dem Walter Benjamin spricht, um damit einen Raum zu kennzeichnen, der sich als Gegenkraft oder Relativierungsmodus versteht zu einer kontinuierlich verfahrenen Geschichtsschreibung der Siegermächte einer Gegenwart. Doch bevor wir zu solch einer geschichtsphilosophischen Spitze gegen die herrschenden historiografischen Praktiken vordringen können, müssen wir uns einem „ruhmlosen Archiv[...]“⁷ im Sinne Michel Foucaults widmen, um dort unser Material zunächst einmal zu bergen um es anschließend zu befragen.

² http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main_jart?rel=de&content-id=1215680369205&reserve-mode=active, letzter Zugriff: 30.09.2013.

³ ebd.

⁴ Zur terminologischen Unterscheidung von Amateur- und Familienfilm u.a.: Odin, Roger, „La question de l’amateur“, in: *Communications* Nr. 68, S. 47-90.

⁵ http://www.filmmuseum.at/sammlungen/filmsammlung_und_restaurierung/_amateurfilm/_charakteristika, letzter Zugriff: 30.09.2013.

⁶ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Band I.3, Frankfurt: Suhrkamp 1976, S. 1241.

⁷ Foucault; Michel, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 246. [Orig. *Surveiller et punir*, Paris 1975.]

II ARTEFAKT

Das Bildmaterial, welchem wir uns zuwenden wollen, befindet sich auf einer Filmrolle im Super8-Filmformat. Die Rolle stammt aus dem Archiv der erwähnten Amateurfilmsammlung des Österreichischen Filmmuseums in Wien. Sie gehört zu einem Schenkungskonvolut des österreichisch-iranischen Regisseurs Arash T. Riahi – die ‚Sammlung Arash‘ –, welches ca. 2500 Amateurfilme umfasst.⁸ Die Rolle selbst gehört zu einer umfassenderen Signaturengruppe von Filmrollen, die sie einem Privatbestand einer gewissen Familie Gebauer zuordnen lässt (Abbildung 1, 2 & 3). Auf dem Deckel der von uns ausgewählten Filmrolle lassen sich zusätzliche Informationen rund um das Artefakt ausmachen, wie Signatur, Titel, Regie, Gesamtlänge, Tonsystem, Farbsystem (Abbildung 2). Zu jeder Rolle legen die Mitarbeiter des Filmmuseums eine Karteikarte mit weiteren Informationen rund um das Filmartefakt an (Abbildung 4). Auf dieser befinden sich dann, nach Möglichkeit, noch Verschlagwortungen oder Herkunftsinformationen (Länder- und Jahresangaben). Fassen wir die Archivinformationen des Artefakts nun zusammen:

Signatur:	802-9-0521
Originaltitel:	BERGGASSE, TEIL 1
Regie:	HR. GEBAUER
Land/ Zeit:	AUT / 1971
Filmbreite:	S – 8mm
Farbsystem:	F
Tonsystem:	Mag.
Gesamtlänge:	75m
Spieldauer:	16 Min.
Bildfrequenz:	18 B/sek
Schlagwort:	Familienfilm

Der Gang ins Archiv zum Artefakt versorgt uns so mit ersten dokumentarisch-historiografischen Lektüremöglichkeiten. Wir wissen nun, dass es sich bei dem Material um Aufnahmen der Familie Gebauer aus der Berggasse von 1971 handelt. Diese erste Spurenlese im Archiv könnte bereits manche Forschungsfrage aufwerfen. Da wäre zum einen beispielsweise der nachträglich hinzugefügte ‚Magnetton‘. Ein nicht ganz unaufwendiges Verfahren, bei dem oft erst nachträglich eine zusätzliche Tonspur angelegt wird. Um das zu bewerkstelligen, ist einiges an weiterführender Technik notwendig. Das lässt wohl bereits darauf schließen, dass Herr Gebauer, wenn wir davon ausgehen das er der Schirmherr über die Familienfilmaufnahmen war, recht technikaffin war. Wir werden später darauf zurückkommen und im Bildmaterial versuchen Anhaltspunkte für solch eine These zu finden. Eine andere Frage wäre die nach der Rollenlänge, da es erst ab dem Jahre

⁸ „Der Regisseur Arash T. Riahi schenkte dem Filmmuseum die gesamte Amateurfilmsammlung, die er zur Realisierung seines Films *Die Souvenirs des Herrn X* zusammengetragen hatte.“ [http://www.filmmuseum.at/sammlungen/filmsammlung_und_restaurierung/_amateurfilm/schenkungen], letzter Zugriff: 30.09.2013.]

1979 60m lange Super-8 Filmrollen gab. Das wiederum lässt vermuten, dass die Rolle händisch zusammen geschnitten, beziehungsweise mehrere Rollen auf eine längere umkopiert wurde – ebenfalls ein nachträgliches filmtechnisches Verfahren, welches einen technikinteressierten Anwender voraussetzt. Die im Archiv erwerbbaaren Objektträgerinformationen legen erste Fragestellungen für mögliche Forschungsansätze, die sich in weiterer Folge in Verbindung mit dem Material ausdifferenzieren lassen.

III MATERIAL / SICHTUNG I

Bei einem ersten überblickenden Betrachten des Filmmaterials, fällt unmittelbar auf, dass die Aufnahmen von einer Sphäre der Privatheit durchdrungen sind. Nicht nur wird in großteils privaten Wohnräumen (der Familie Gebauer) gedreht⁹, auch die im Bild auftretenden Personen wirken im Umgang unter- und miteinander sehr vertraut. Was wir in den 16 Minuten zu sehen bekommen, ließe sich recht eindeutig als Familien- und Freizeitszenen beschreiben.

Zu den filmästhetischen Mitteln ließe sich zuvorderst die Kameraarbeit hervorheben. Diese erfolgt ausschließlich aus der Hand, was wiederum eine dauerhafte Unruhe des Bildes zur Folge hat. Dabei tritt zusätzlich die Zoom-In sowie die Zoom-Out Funktion der Kamera ins Bild. Das lässt die Szenen oft fahrig und spontan erscheinen.

Die Einstellungsfolgen, denen wir in den 16 Minuten folgen können, mögen etwas lose erscheinen, vollkommen wahllos in den Raum gehalten wurde die Kamera dabei jedoch nicht. Die einzelnen Szenen funktionieren wie kleine Familienfragmente – haben ab und an sogar einen Tableaucharakter. Damit ist gemeint, dass der Ausschnitt dessen, was gezeigt wird, deutlich sichtbar gewissen Auswahlkriterien und Choreografien für die Kamera unterliegt.

Ein Beispiel für die Inszenierungsarbeit von Herrn Gebauer¹⁰ ließe sich gleich zu Beginn des Familienfilms bei Minute 0:00:23 kenntlich machen – Schnitt über schwarz, Schwenk über die Wohnzimmerwand nach links zu einem älteren Herrn, der auf dem Sofa sitzt und zu telefonieren beginnt sobald die Kamera ihn zentral im Bildfeld positioniert.

⁹ Lediglich eine kurze Szenenfolge (10 Kameraeinstellungen) findet im öffentlichen Raum statt. Es handelt sich dabei um einen Spaziergang mit Kinderwagen und Kleinkind (Enkelkinder?) in Parkgebiet beziehungsweise am Donaukanal, Wien.

¹⁰ Auch hier können wir lediglich spekulativ davon ausgehen, dass der ältere Herr, der die meiste Zeit im Bild ist und einzelne Szenen sonderbar zu dirigieren scheint Herr Gebauer selbst ist. Direkte Zuordnungsquellen zum Material, wie Gespräche mit Angehörigen der Familie Gebauer, sind bisher nicht möglich gewesen. Diese schleichende Ungewissheit, die das Material unterwandert, wird sich im zweiten Teil unseres Essays noch deutlicher an die Oberfläche unserer Betrachtung wagen.



0:00:23

0:00:32

Aus dem Schwarz am Anfang dieser Szene kommend werden zwei Dinge eindeutig sichtbar: Zum einen die extra Lichtquelle am rechten Bildrand – sehr wahrscheinlich ein Scheinwerfer, der im Wohnzimmer aufgebaut wurde um genügend Licht zur Verfügung zu haben für das in Innenräumen lichtschwach reagierende Super-8 Filmmaterial. Mit dem Aufbau des Lichts ist schon eine gewisse inszenatorische Selektion und Konstruktion der Szenerie verbunden. Das zweite, was ins Auge fällt, ist der direkte Blick in die Kamera des später telefonierenden Mannes. Er wartet auf die Kamera um die geplante Geste – das Telefonat – korrekt ins Bild gesetzt auszuführen.

Diese beiden Beobachtungen führen uns vor Augen, dass im Mindesten darüber nachgedacht wurde ‚wie‘ und ‚wo‘ man eine Szene dreht und ‚was‘ diese schließlich einfangen soll (Telefongespräch, Wohnung betreten, Mantel ausziehen, Kreuzworträtsel in der Küche, Familie beim Begrüßen, Enkelkinder, fröhliches Beisammensein etc.). Diese zur Aufzeichnung mit der Kamera ausgewählten oder vielmehr ausgestellten Familiensituationen, eröffnen eine Perspektive auf den Amateurfilm, die man mit den Worten Ryan Shands als „ethnography of domestic family life“ kennzeichnen könnte. Als solch eine identifiziert Shand in seinem Aufsatz *Theorizing Amateur Cinema – Limitations and Possibilities*¹¹ eine der dominierenden akademischen Positionierungen der Frage gegenüber, was Amateurfilm überhaupt ist und wie man darüber nachdenken kann. In Bezug auf die Arbeiten von Richard Chalfen, der sich intensiv mit den sozialen Kommunikationsstrukturen und Funktionen von Privatfotografien und/oder Familienfilmen auseinandersetzt, argumentiert Shand dafür, dass solche Familienfilmszenen, wie sie in den von uns untersuchten 16 Minuten zu sehen sind, wie „selective representations“¹² funktionieren: „they merely perform the specific social function of projecting an idealized image back onto the participants“¹³, so Shand.

¹¹ Shand, Ryan, „Theorizing Amateur Cinema – Limitations and Possibilities“, in: *The Moving Image*, Volume 8, Fall 2008, S.36-60, S.39.

¹² ebd., S.40

¹³ ebd.

Anhand solcher, in der Regel ausschließlich für den privaten Gebrauch produzierten persönlichen Filmdokumente, ließen sich nun nach Chalfen/Shand nicht nur Aussagen über persönliche Gedächtnisinhalte und Auswahlkriterien formulieren – dessen, an was sich eine Familie gern zurück erinnert –, sondern auch soziale Zusammenhänge von Familiengefügen sichtbar machen und Kulturphänomene entdecken.

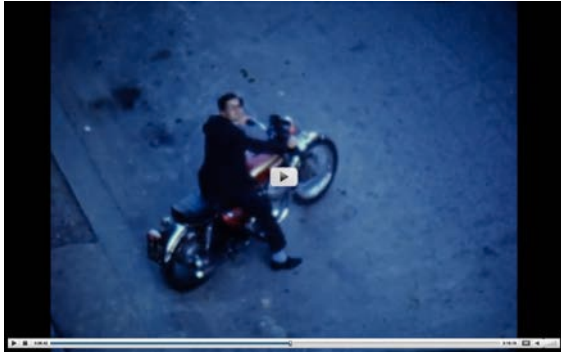
Und tatsächlich, auch die von uns gewählte Filmrolle scheint erst einmal ein reicher Speicher an Kulturinformationen für solch eine Betrachtungsweise zu sein. Wir sehen 16 Minuten „moments that capture the process of healthy growth, successful achievement, and happy family moments“¹⁴ – wir sehen im gemeinsamen Beisammensein glücklich wirkende Menschen, stolze Großeltern, Babys im Kinderwagen. Auch der von Shand als durchaus nicht unproblematisch anzusehende verfremdende Effekt eines im Bild idealisierten Familienbildes lässt sich mit unserem ethnologischen Blick auf das Material hinterfragen.¹⁵

Und so versuchen wir die Muster und Organisationsformen dieser Inszenierungen kenntlich zu machen um nicht nur zu lesen was Herr Gebauer uns zeigen möchte, sondern auch, welche von ihm un/bewusst ins Bild gestellten Dinge sich für eine sozialanthropologische Betrachtungsweise auf vergangene Generationen fruchtbar machen lassen: womöglich ließe sich im Anschluss an solch eine anthropologisch verfahrenende Lektürewiese ein gewisser Wohlstand der Familie Gebauer attestieren. Da wären nicht nur die Damen im Pelzmantel, die Klavier spielende Tochter, der Schwiegersohn auf dem Motorrad oder die technischen Spielereien, die den Film immer wieder durchkreuzen, so wie das Telefon und die Fotokamera – natürlich auch die Filmkamera selbst:



¹⁴ ebd.

¹⁵ Vgl. Sierek, Karl, „»Hier ist es schön«. Sich sehen sehen im Familienfilm“, in: Blümlinger (Hg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien: Sonderzahl 1990, S.147-167.



Wollten wir diesem Interpretationsweg weiter folgen, würden wir erfahren, dass Herr Gebauer ein recht erfolgreicher Unternehmer war, der zusammen mit Dr. Heinrich Gebauer im Jahre 1940 im 9. Wiener Gemeindebezirk, in der Rossauer Lände, ganz in der Nähe der Wohnung in der Berggasse 39/3, ein Unternehmen für die Elektroindustrie gründete, welches bis zum heutigen Tage mehrerer Standorte, u.a. in Indien und Moldawien besitzt: Gebauer & Griller.¹⁶

In solch einer Art und Weise mit dem Material zu verfahren hieße es als Kulturdokument anzusehen, so wie der bereits erwähnte Richard Chalfen in einem Aufsatz aus den frühen 1980er-Jahren das schon vorschlug: *HOME MOVIES AS CULTURAL DOCUMENTS*¹⁷.

In diesem eher kurzen, jedoch nicht minder interessanten Text, macht Chalfen deutlich, dass solche ‚home movies‘, wie er sie nennt, bildhafte symbolische Kommunikationsformen darstellen – „social ‚performances“¹⁸ –, aus denen man soziale und kulturelle Kontexte herauslesen kann. Denn für Chalfen sind zwei Dinge bezeichnend um solche Filme als Kulturdokumente zu untersuchen: dass schon gewisse Charakteristika kulturellen Verhaltens und Interpretationsmodi in die Produktion mit einfließen – „home movies as culturally structured documents“¹⁹. Und man die entstandenen Produkte daraufhin auch als signifikante symbolische Formen „as products about culture and as products of culture“²⁰ ansehen kann.

Chalfen schreibt: „Photographs and films, however, also represent the way something was looked at. Photographic images offer information on the culturally structured ways of seeing things with cameras.“²¹

¹⁶ Auf einer anderen Filmrolle des selben Familiennachlasses befindet sich eine kurze Szenenfolge auf dem Gelände der Firma Gebauer & Griller, die u.a. auch Frau Gebauer vor dem Firmenschild winkend zeigt. Frau Gebauer war selbst als Sekretärin im Unternehmen tätig. Nun sind, laut Firmengeschichte, Herr Gebauer und seine Frau jedoch in den 50er-Jahren aus der Firma ausgeschieden. Lediglich der Name wurde beibehalten. Da die Filmrollen aus den frühen 70er-Jahren stammen, ließen sich nun ebenfalls diverse spekulative Interpretationen der Inszenierung solch einer Szene anstellen. Eine der Recherchefragen, auf die man unweigerlich trifft, wendet man sich solch fremd schweigenden Material zu.

¹⁷ Chalfen, Richard, „HOME MOVIES AS CULTURAL DOCUMENTS“, in: Sari Thomas (Hg.), *Film Culture: Explorations of cinema in its social context*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press 1982, S.126-138.

¹⁸ ebd., S.127

¹⁹ ebd., S.128

²⁰ ebd.

²¹ ebd.

Trotz der auch von Chalfen als nicht problemlos anzusehenden Eigenheit solcher Dokumente statt einer reinen Darstellung von Kulturphänomenen, immer schon die idealistisch verstellte Version solcher Phänomene zu sehen, bleibt für Chalfen folgende Tatsache evident: „pictorial forms are an organized and structured way of looking at the world, rather than merely some kind of evidence or ‚true image of the world‘“²².

Auch wenn der Kulturanthropologe Richard Chalfen mit dieser Aussage darauf hinweist, dass die analogen fotografischen Bildobjekte von kulturell geprägten Inszenierungsformen und Blickdispositiven durchdrungen sind, die den nachträglichen Blick beeinflussen und nicht ungefiltert von der vergangenen Gegenwart zeugen, bleibt er jedoch auch dabei, den grundsätzlichen dokumentarischen Wert der Familienfilme für so etwas wie ein kulturelles Gedächtnis nicht in Frage zu stellen. Für ihn repräsentieren diese nach selektiven Auswahlverfahren produzierten ‚cultural documents‘ letztlich doch Aussagen, die eine Gesellschaft mit den Mitteln von Fotografie/Film über sich trifft. Man müsse sich zwar der Inszenierungsformen gewahr werden, könne jedoch trotzdem, mittels solcher Dokumente den Zugang zu einer Kultur bekommen: „the study of culture at a distance“²³. Um Eingang in diese vergangenen oder fremde Kulturen zu bekommen, gilt es also, die Bilddokumente auszulesen – sie zu studieren.

IV SPURENLESE / SICHTUNG II

In seinem Aufsatz zur Fotografie – *Die helle Kammer*²⁴ – beschäftigt sich Roland Barthes sehr eindrucksvoll mit zwei Rezeptions- oder Lektüremodi des Betrachtens von Fotografien: dem *studium* und dem *punctum*. Beim *studium* einer Fotografie geht es laut Barthes darum, dass das Bild auf „konventionelle Information[en]“²⁵ (Zeichen, Codes) verweist, die mein souveränes Bewusstsein – „das vernunftbegabte Relais einer moralischen und politischen Kultur“²⁶ – filtern und dechiffrieren kann: „denn als Angehöriger einer Kultur (diese Konnotation ist im Wort *studium* enthalten) habe ich teil an den Figuren, an den Meinungen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen.“²⁷

Es scheint, dass sich der Begriff der Bildlektüre sich entschieden der Seite des *studiums* zuneigt, da die Intentionalität des Lesenden darauf ausgerichtet ist, das Foto im Sinne einer epistemologischen Spurensuche handhabbar – verfügbar – zu machen. Das Foto als solcherart Spur verstanden, wird vom Leser identifiziert und gedeutet: es wird „zu einem Instrument, um Abwesendes in Anwesendes, Unverfügbares in Verfügbares, Unkenntnis in

²² ebd., S.134

²³ ebd., S.128

²⁴ Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1985.

²⁵ Barthes, *Die helle Kammer*, S.35

²⁶ ebd.

²⁷ ebd.

Wissen zu transformieren.“²⁸ Das Studium verbindet meine Leseweise mit der Funktionalisierung des Bildes im Sinne einer Aufdeckung der kontextuellen und kulturellen Implikationen, die in das Bild geflossen sind sowie den Bedeutungsintentionen, die es stiftet. Der Blick des Studiums richtet sich demnach auf die registrierbaren Wirklichkeitsdetails, die uns das Foto zu einer historischen Realität in Beziehung setzen lassen. Von einer Ausrichtung des Blicks zu sprechen meint, dass sich meine Intentionalität auf bestimmte und bestimmbar Kontexte des Bildfeldes bezieht.

Richten wir solch einen das Bild studierenden Blick nun auf unsere 16 Minuten²⁹, dann ließe sich mit Christa Blümlinger sagen, wir würden eher einen „traditionellen historischen Ansatz“ wählen, und mittels Bewertung der „Amateurfilme oder Familienfilme als Dokumente“ Geschichte herstellen: wir „datier[en] sie, verorte[n] sie, integrier[en] sie in eine kohärente Erzählung.“³⁰

Wer waren die Gebauers eigentlich? Wie haben sie gelebt? Wo haben sie gelebt? Welche Orte können wir ausfindig machen? Welche Wege sind sie gegangen? Welche biografischen Hintergründe hatten diese uns fremden Menschen? – ein Fragenkatalog, welcher der historischen Kontextualisierung und Fundierung des Materials dient und unsere ersten Sichtungen begleitet. Diese Fragen bewahren das stillschweigende Einverständnis, es hier mit dokumentarischem Bildmaterial zu tun zu haben: ein analoges Abbild der Wirklichkeit, die durch die Leinwand weg entziffert werden kann. Das Ziel solcher Fragestellungen wäre eine „Rahmung des Materials“ bei gleichzeitigem Versuch der „Etablierung einer Kohärenz“.³¹

V ARCHIV / ARCHÄOLOGIE

Eine einschlägige Kritik an solchen, nach Kohärenz trachtenden, historiografischen Interpretationsschemata, der Bewertung und Kommentierung von historischen Dokumenten, stammt von Michel Foucault: „Für Foucault steht die Infragestellung des Dokuments im

²⁸ Krämer, „Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur“, In: ders. (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, S.155-181, S.156.

²⁹ An dieser Stelle kann aus Platzgründen nicht darauf eingegangen werden, wie Roland Barthes seine ‚studium‘/‚punctum‘-Konzeption explizit auf den Film anwendet. Es soll uns jetzt lediglich um einen Operationsmodi unseres interpretierenden Bewusstseins gehen, das die Bilder (Fotografie/Film) deutet und bedeutet.

³⁰ Blümlinger, Christa, „Sichtbares und Sagbares – Modalitäten historischer Diskursivität im Archivkunstfilm“, in: Hohenberger/Keilbach (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin: Vorwerk 8 2003, S.82-97; S.87.

³¹ ebd., S.83/84 Auch wenn sich Blümlinger in ihrem Aufsatz mit diskursiven und ästhetischen Strategien filmischer Sekundärbearbeitungen von Familienfilmen auseinandersetzt, können ihre Beobachtungen natürlich auch für die forschende Lektüre solcher Bilder fruchtbar gemacht werden – sind diese doch auch durch diskursive (Lektüre)Strategien gekennzeichnet. In beiden Fällen geht es um einen interpretierenden Umgang mit uns fremden Filmmaterial. Auch wenn sich die Methoden natürlich unterscheiden, lassen sich die Art und Weise der Materiallektüren als „Formen von Geschichtskonstruktion“ ansehen, bei denen zu bestimmen ist, nach welchen Verfahren der „Status der Amateurbilder“ bearbeitet wird. [ebd., S.83]

Zentrum des historiografischen Problems. Die Organisierung und Ordnung der Dokumente im Hinblick auf die Etablierung einer Kohärenz kann nur ein erster Schritt sein.“³²

Im oberen Teil der vorliegenden Betrachtung versuchten wir diesen ersten Schritt zu gehen und haben ausschnitthaft die „filmischen Dokumente auf ihr mikro- oder makrohistorisches Signifikat“ hin reduziert. Wir sprachen davon, dass diese Dokumente kulturhistorisch organisiert und strukturiert sind und uns einen (Privat-)Zugang gewähren zu symbolischen Darstellungsweisen von Familiengedächtnissen oder Gesellschaftsbildern – wenn auch keinen unmittelbar wirklichkeitstreuen. Die dokumentarischen Bilder mit solch einer Perspektive zu betrachten, birgt die Gefahr des historischen Kommentars der traditionellen Geschichtswissenschaft – wie Foucault in seiner Einleitung zur *Archäologie des Wissens* schreibt –, „die *Monumente* der Vergangenheit zu 'memorisieren', sie in *Dokumente* zu transformieren und diese Spuren sprechen zu lassen, die an sich oft nicht sprachlicher Natur sind oder insgeheim etwas anderes sagen, als sie sagen“³³.

Der zweite Schritt wäre nun der, eine Art Archäologie im Sinne Foucaults zu betreiben um ein anderes Sprechen zu Wort kommen zu lassen. Deren Haltung pointiert Gilles Deleuze folgendermaßen: „Die Archäologie wersetzt sich den beiden grundlegenden technischen Verfahren, die bisher von »Archivaren« angewandt wurden: der Formalisierung und der Interpretation.“³⁴ Dieser zweite Schritt bezeichnet somit eine Verschiebung oder eine Anerkennung der Dokumente als Monumente. Ziel dieser Verschiebung ist es, neben den „»offiziellen« Aussagen der Ereignis-Geschichte“ (Verwandlung der Monumente in Dokumente), „ein Monument in dem Sinne [zu beschreiben], dass etwas direkt spricht, das nicht von vornherein dazu bestimmt war zu bezeugen oder zu sprechen.“³⁵

Mittels dieser Verschiebung gelingt es Foucault, nicht einfach Texte zur Sprache zu bringen sondern „stets wirkliche Existenzen“ zu Wort kommen zu lassen:

„Ich habe nicht Texte zu vereinen gesucht, die besser als andere wirklichkeitsgetreu wären, die es verdienten, ihres Darstellungswertes wegen erhalten zu bleiben, sondern Texte, die in diesem Wirklichen, von dem sie sprechen, eine Rolle gespielt haben, und die sich umgekehrt, unabhängig von ihrer Ungenauigkeit, ihrer Emphase oder ihrer Heuchelei, von ihm durchquert erweisen: Diskursbruchstücke, die die Bruchstücke einer Wirklichkeit mitführen, von der sie ein Teil sind.“³⁶

Foucaults Archäologie des Infamen, des Ausgegrenzten, Andersartigen und Verschütteten; seine Hinwendung zu den flüchtigen Existenzen, die in den Tiefen der Archive vor sich hin schwiegen, hat nicht nur die Orte der Einsetzung souveräner Machtdispositive zur Erscheinung gebracht, die diese Existenzen seit je her formten und organisierten, sondern

³² ebd., S.84

³³ Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1997, S.15.

³⁴ Deleuze, Gilles, *Foucault*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S.27.

³⁵ Blümlinger, „Sichtbares und Sagbares“, S.84

³⁶ Foucault, Michel, „Das Leben der infamen Menschen“, *Schriften in vier Bänden*, Band III (1976-1979), Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S.309-332; S.314.

auch zur Wachsamkeit aufgerufen, gegenüber den anonymen und unbedeutenden Leben von Leuten durch die sich die „Maschinerie der Macht“ zeigt.

VI WACHSAMKEIT / AUSSICHTEN

Was Foucaults Archäologie des Infamen uns zu verdeutlichen versucht, ist, das in den ephemeren Existenzen, die in den Archiven lagern und die einer breiten historischen Aufmerksamkeit beständig zu entgehen scheinen, Möglichkeitshorizonte einer Gegen- oder vielmehr Parallelerzählung liegen: ein Rest, der in der Analyse nicht aufgehen will und die Ränder und Grenzen der Selektion und Konstruktion des Historismus und seiner Schreibinhalte markiert. Was hier sichtbar und (be)greifbar wird, sind die, wie der deutsche Dokumentarfilmer Thomas Heise sagt, „realen Dimensionen von Geschichte“³⁷. Und will man die begreifen, „muss man Biografien lesen, und zwar die, von einfachen Leuten [...] . Geschichte von denen, die Geschichte bezahlen.“³⁸

An diesem Punkt wollen wir abschließend noch einen kurzen Blick zu Walter Benjamin werfen und mit dessen geschichtsphilosophischer Wendung gegen die Überlieferungsprozesse des Historismus und der Geistesgeschichte unsere Betrachtung um noch eine Perspektive erweitern: vom Ephemeren zur Leerstelle.

Für Benjamin stellt jegliche vermeintliche kultur-historische Tatsachenobjektivität bereits eine vorgefasste Vereinnahmung der Vergangenheit dar: „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich eines der Barbarei zu sein.“³⁹ Sämtliche überlieferte Kulturgüter zeugen in Benjamins Augen von der Zensur dessen, was nicht in den Kanon der Überlieferung aufgenommen wurde. Und das ist das paradoxe an seiner Formulierung vom „Gedächtnis der Namenlosen“⁴⁰; zieht es nämlich eine Praxis in Betracht, sich an das zu erinnern, was nicht in das sich artikulierende kulturelle Gedächtnis einer Zivilisation aufgenommen wurde – weder dauerhaft, noch flüchtig:

„Erinnerung an all die, die untergegangen sind [...], ohne das dabei eine individuelle Erinnerung, eine archivarische Dokumentation oder eine theoretische Figur ihrer jemals habhaft wird. Eine Erinnerung also, die nicht dadurch im Gedächtnis bewahrt, dass etwas als Vergangenes erkannt wird, sondern umgekehrt dadurch, dass dasjenige, das in Erinnerung ist, getilgt wird, um mittels der damit entstandenen Leerstelle darauf hinzuweisen, dass an seiner Stelle etwas anderem zu gedenken wäre.“⁴¹

Konsequent zu Ende gedacht wollen wir die vorliegende Lektüre des Familienfragments der Familie Gebauer mit einer abgewandelten Formulierung Hugo von Hofmannsthals beenden, die Benjamin gern verwendet hat: Nun gilt es nicht mehr nur alles nicht Geschriebene zu lesen, sondern auch: was nie gefilmt wurde, sehen!

³⁷ Heise, Thomas, *Spuren. Eine Archäologie der realen Existenz*, Berlin: Vorwerk8 2010, S.411.

³⁸ ebd.

³⁹ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Frankfurt: Suhrkamp 1976, S.696.

⁴⁰ ebd., Band I.3, S. 1241.

⁴¹ Pethes, Nicolas, *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*, Hamburg: Junius 2008, S.139.

Abbildungen



Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4