

# Audiovisual History – Eine Einführung

Rasmus Greiner und Chris Wahl

Romy Schneider blickt in den Spiegel. Doch das Spiegelbild bleibt für uns unsichtbar. Die Abbildung auf dem Cover zeigt Schneider als Clara in Robert Enricos Film *LE VIEUX FUSIL* (Das alte Gewehr; 1975), der Mitte 1944 im französischen Südwesten spielt. Clara schminkt sich. Es ist die erste Einstellung des Films (nach dem Vorspann). In der darauffolgenden Halbtotale sehen wir sie von hinten. Über dem Tisch mit dem runden Schminkspiegel hängt ein weiterer, großer rechteckiger Spiegel, in dem sie sich noch einmal prüfend ansieht, bevor sie aufsteht. Erst darin fängt die Kamera Claras Spiegelbild ein – als ein kurzes Vorüberhuschen, zu schnell, um es aufmerksam zu betrachten.

Enricos Film handelt davon, wie der Arzt Julien Dandieu seine Frau und seine Tochter rächt, die von einer SS-Abteilung zusammen mit allen anderen Einwohner:innen eines kleinen Weilers bestialisch ermordet wurden. Einen nach dem anderen bringt er die SS-Leute um, während er sich – in Rückblenden – immer wieder das Leben mit Clara und seiner Tochter Florence vor Augen führt. Wie in *ORPHÉE* (Orpheus; 1950; R: Jean Cocteau) sind auch in diesem Film Spiegel das halbdurchlässige Tor zur Unterwelt, zum Reich der Toten, obwohl wir niemanden hindurchgehen sehen. Stattdessen sind sie als Leitmotiv inszeniert. Clara, die durch die Rückblendenstruktur über einen großen Teil des Films gleichzeitig tot und lebendig ist, hat kaum einen Auftritt ohne Spiegel: Die Szene zu Anfang wiederholt sich nach einer Viertelstunde, diesmal sehen wir ihr Gesicht auch im Schminkspiegel; Clara und Julien lernen sich in einem Café vor einer Spiegelwand kennen; nach der ersten Liebesnacht kämmt sich Clara vor einem Schrankspiegel die Haare; wir sehen sie in einem riesigen Spiegel beim Tanz mit einem anderen Mann flirten, und wir sehen sie den Spionspiegel putzen, der die zentrale Metapher des Films darstellt. Er befindet sich in einem Schloss über dem Weiler, dem Landsitz der Familie Dandieu, in dem sich später die SS verschanzt. Von einem Geheimgang aus kann Julien hier die Deutschen beobachten, während sie ihn nicht sehen, sondern nur in den Spiegel blicken, den er erst ganz am Schluss für den letzten Racheakt durchbrechen wird.

Spiegel sind aber nicht nur eine Metapher für das Tor zum Reich der Toten und damit zur Vergangenheit, sondern zugleich auch für die Kinoleinwand, die – wie ein Spionspiegel – nicht nur der Selbstbespiegelung, sondern auch als

Fenster (zur Welt) dienen kann. Siegfried Kracauer verglich das Kino mit dem spiegelnden Schild der Athene, mit dem es Perseus in der griechischen Mythologie gelungen sei, die Medusa zu bekämpfen, ohne sie direkt anzusehen (und dadurch zu Stein zu erstarren). Als Spiegel, so Kracauer, mache das Filmbild die Schrecken der Vergangenheit überhaupt erst rezipierbar.<sup>1</sup> Diese Annahme lässt sich auch auf *LE VIEUX FUSIL* übertragen. Die zeitliche Struktur des Films suggeriert einen Kampf Juliens nicht gegen die SS, sondern gegen den Tod und gegen ein ganz konkretes Verbrechen in der Geschichte.<sup>2</sup> Er ist der Racheengel, der versucht, durch den Spiegel zu greifen und Geschehnisse zu revidieren, allerdings in einer Art Trance, die die Vorgänge in Anführungszeichen setzt, transzendiert. Damit ist er auch selbst eine Metapher, und zwar für filmische Geschichtsschreibung, für Historiofotie, die gerne emotional und durchaus auch kontrafaktisch daherkommt. Clara dagegen ist die Geschichte selbst, die hier zur Clio, zur Muse derselben wird. Zusätzlich zu ihrer symbolischen, nach Deutung heischenden Symbiose mit den Spiegeln verkörpert sie aber auch die andere Seite der Historie, die authentische Quelle. Wie auf der Umschlagrückseite abgebildet, erscheint sie als konkrete Leidtragende einer geschichtsträchtigen Gewalttat, die uns – durch einen Spiegeltrick der Kamera – ihre Hinrichtung erfahren lässt, als seien wir selbst dabei gewesen – und zwar gleichzeitig als Täter und als Opfer.

Das Verhältnis von Film und Geschichte ist komplex – auch weil der Film als etwas in jeder Hinsicht Zusammengesetztes verschiedenste Arten von Informationen in sich aufnehmen kann. Dem Leben der Vergangenheit entrissene Passagen können quasi auf Knopfdruck reanimiert werden, nun aber in einer bestimmten Perspektivierung. Als zeitbasiertes und tendenziell ubiquitäres Medium ist der Film zur Stelle, wenn Geschichte gemacht wird, aber auch, wenn eigentlich nichts Historisches passiert. Er dient dem einfachen Gedenken genauso wie der nüchternen Analyse oder aber der überwältigenden Propaganda – und er kann politische, soziale, gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse, Prozesse und Differenzen als etwas Historisches markieren, modellieren oder (de-)konstruieren.

Während die Filmwissenschaft sich bisher nicht systematisch für dieses Verhältnis interessiert hat, scheut die Geschichtswissenschaft seit jeher die Auseinandersetzung mit Bildern, besonders mit den bewegten. In Reaktion darauf hat in Deutschland der Historiker Gerhard Paul um die Jahrtausendwende die *Visual History* ausgerufen,<sup>3</sup> in die der Film aber eher pflichtschuldig inkludiert ist. Laut Paul gewöhnte sich das Publikum um 1900 aufgrund von Bildpostkarte und Sammelbild an neue Sehgewohnheiten, nicht aufgrund des Films;<sup>4</sup> wurde die politische Propaganda im Ersten Weltkrieg vom Bildplakat befeuert, nicht vom Film.<sup>5</sup> Den Film, der für ihn »primär ein Unterhaltungsmedium« ist,<sup>6</sup> führt er schließlich mit einem Zitat von Walter Benjamin ein, wonach er bereits in

der Fotografie, also in einem Einzelbild, »verborgen« gewesen sei.<sup>7</sup> Auch wenn Paul sich mit seinem Projekt große Verdienste erworben hat, indem er visuelle Quellen als solche ernst nimmt, bleibt in Bezug auf das bewegte und tönende Bild und dessen Verhältnis zur Geschichte noch viel zu tun – eine Tatsache, der wir mit dem Begriff der *Audiovisual History* einen Namen geben wollen.

Im Schnittfeld zwischen Filmwissenschaft und Geschichtswissenschaft wurde der Film zunächst vor allem als Repräsentation von Geschichte und Erinnerung aufgefasst. Als einer der ersten Historiker, die sich dezidiert mit audiovisuellen Medien befassten, unterstrich Pierre Sorlin das Potenzial des Filmischen, die Handlung zeichenhaft in einer historischen Zeit zu verorten.<sup>8</sup> Dabei gehe es weniger um eine akkurate Reproduktion der Vergangenheit als um die Herstellung von Relationen.<sup>9</sup> Der Filmwissenschaftler Robert Burgoyne knüpfte hier an, indem er betonte, dass der Film die Vergangenheit in einen Dialog mit der Gegenwart bringen könne – allerdings in den Grenzen eines von ihm definierten Spielfilmgenres, des »Hollywood Historical Film«, dessen Nutzen für die Gesamtproduktion von historisch informierten Filmen fraglich ist.<sup>10</sup> Robert Rosenstone, der als Historiker in einer großen Filmproduktion wie dem Biopic *REDS* (1981; R: Warren Beatty) dem Filmteam beratend zur Seite stand, ging noch einen Schritt weiter. Seiner Ansicht nach können vereinzelt Filme nicht nur Teil eines größeren historischen Diskurses sein, sondern diesen auch kommentieren und ihm etwas hinzufügen.<sup>11</sup> Alison Landsberg, die sich ebenso wie Burgoyne auf die Geschichtsphilosophie von Robin George Collingwood stützt (Stichwort: *historical reenactment*), erweiterte schließlich das doch ziemlich elitäre Modell von Rosenstone auf alle Arten von populären audiovisuellen Formaten, die sich affektiv mit historischen Themen beschäftigen. Damit zeigte sie auf, wie Affekte – seien sie auf noch so komplizierte, widersprüchliche oder unerwartete Weise erzeugt worden – sowohl historisches Wissen als auch im weiteren Sinne ein historisches Bewusstsein hervorbringen können.<sup>12</sup>

In der deutschsprachigen filmwissenschaftlichen Forschung bezeichnete Gertrud Koch den Film als mächtige soziale Institution, »über die sowohl durch *dokumentarische* wie durch *fiktionale* Inszenierungen Imagines geschaffen werden, die ganz sicher von mentalitätsgeschichtlicher Bedeutung sind«.<sup>13</sup> Für Simon Rothöhler stellen (dokumentarische) Filme »selbst historisches Wissen her und bereit, das außerhalb filmästhetischer Vermittlung (so) nicht zu haben wäre«.<sup>14</sup> Die Konzeptualisierung der filmischen Modellierung immersiv erfahrbarer historischer Welten als *Histospheres* knüpft ebenfalls an diese Dankrichtung an.<sup>15</sup> Zwar eignen sich die erwähnten Ansätze, um die Rolle von Filmen als Repräsentationen von Geschichte hin zur Konstruktion audiovisueller Geschichtserfahrung zu erweitern, die Bedeutung des Mediums als historische Quelle bleibt

jedoch unklar. Mehr noch, die ästhetischen Mittel des Films sind nach Gertrud Koch »sosehr [sic] der modernen Wahrnehmung von Zeit und Raum, von Zerrissenheit und Diskontinuität verpflichtet«, dass sie »nur um den Preis filmästhetischer Regression« in ein historisches Darstellungskonzept eingeschmolzen werden könnten.<sup>16</sup> Der Geschichtsfilm entfalte demnach seine Wirkung nur dann, wenn er die Historizität seiner eigenen Wahrnehmung verleugne.<sup>17</sup> Andererseits ist es, wie André Wendler unter dem Begriff »Geschichte der Geschichtsbilder«<sup>18</sup> herausgearbeitet hat, gerade die Überbetonung und Ausstellung dieser Historizität, mit der der Film originelle Aussagen über die stets medial vermittelte Geschichte zu treffen in der Lage ist.

Mit der Hinwendung zu Konzepten des Films als Quelle und Historiofotie schlagen wir daher vor, im Spannungsfeld dieser beiden Pole der filmischen Geschichtsbildung vernachlässigte Abzweigungen des Diskurses wieder aufzunehmen und weiterzuentwickeln. Bereits Siegfried Kracauer sah gerade in der Fehlannahme, die Vergangenheit in all ihrer Komplexität *reproduzieren* zu können, eine strukturelle Parallele zwischen Geschichtsschreibung und filmischer »Kamera-Wirklichkeit«: Beides sei »teils geformt, teils amorph«.<sup>19</sup> Sowohl Geschichtsschreibung als auch Kamerakünste fordern Kracauer zufolge »ihre Experten« dazu heraus, »ein gegebenes Universum zu erfassen«.<sup>20</sup> Nachdem sich schon vor Kracauer verzelte Historiker zum Thema »Film als historische Quelle« geäußert hatten,<sup>21</sup> war es erst der Impuls von Marc Ferro,<sup>22</sup> jeden Film als Dokument der Geschichte, als Lesart seines Themas und seiner Entstehungsumstände zu verstehen, der beispielsweise über seine Arte-Fernsehreihe HISTOIRE PARALLÈLE / DIE WOCHE VOR 50 JAHREN (1989–2001) auch konkrete Früchte trug.<sup>23</sup> Eine solche filmische Lesart von Geschichte konfrontiere wiederum, so Ferro, auch die Geschichtswissenschaft mit ihren eigenen Methoden und Gegenständen.<sup>24</sup> In dieser Tradition bewegt sich die französische Historikerin Sylvie Lindeperg, die mit ihrer quellenkritischen Arbeit über Alain Resnais' NUIT ET BROUILLARD (Nacht und Nebel; 1956) Aufsehen erregt hat.<sup>25</sup> Das DFG-Langfristvorhaben *Bilder, die Folgen haben – Eine Archäologie ikonischen Filmmaterials aus der NS-Zeit* verfolgt einen ähnlichen Ansatz.<sup>26</sup>

Hayden Whites vieldiskutierte Annahme, dass Geschichtsschreibung notwendigerweise narrativ sein müsse, stellte wiederum eine wichtige ontologische Reflexion dar.<sup>27</sup> Im Zuge der linguistischen Wende ging er davon aus, dass die Geschichtsschreibung durch unbewusste sprachliche Wahrnehmungsmuster strukturiert werde. Ein Historiker stelle »Sinn her, indem er disparates »Rohmaterial« (Personen, Handlungen, Ereignisse etc.) zu einer sinnmachenden Erzählung synthetisiert«.<sup>28</sup> In seinem Buch *Metahistory* versuchte White, »die Rhetoriken und Genres der Geschichtsschreibung und -philosophie des 19. Jahrhunderts zu rekonstruieren, das heißt, Geschichtsschreibung nach den Regeln literarischer und rhetorischer Muster zu unterscheiden«.<sup>29</sup> White ver-

bindet hierdurch die Geschichtsschreibung mit Verfahren der Literatur – und stellt damit den Objektivismus der Geschichtswissenschaft infrage.<sup>30</sup> Der Filmwissenschaftler Bernhard Groß erkennt darin »die konstruktivistische Annahme, dass auch die Geschichtswissenschaft nicht um die Medialität ihrer Gegenstände herumkommt, das heißt die Fakten nicht vor ihrer Darstellung existieren bzw. erfahrbar werden, sondern selbst ein Produkt der Darstellung sind.«<sup>31</sup> Somit kann auch der Film zu einem Gegenstand und Ausdrucksmittel der Geschichte werden. In Reaktion auf Whites Vorstoß verortete Robert Rosenstone eine neue Form der Geschichtsschreibung im Medium Film selbst und stellte eine filmische Geschichtsschreibung in Aussicht.<sup>32</sup> Um den relevanten Unterschied dieser audiovisuellen Historiografie zu geschichtswissenschaftlichen Publikationen zu markieren, entwickelte Hayden White parallel dazu seine Idee der Historiofotie – freilich ohne sie weiter zu definieren.

Die Beiträge in diesem Band fungieren als ein multiperspektivisches Spektrum, das darauf abzielt, die Gestalt einer solchen Audiovisual History durch filmwissenschaftlich informierte, deutschsprachige Texte abseits der allgegenwärtigen Konzentration auf Hollywood signifikant zu erweitern. Durch die Weiterentwicklung von Konzepten des Films als Quelle und Historiofotie soll der Bedeutung der Audiovision in der Auseinandersetzung mit der Geschichte angemessen Ausdruck verliehen werden.

Sabine Lenk greift in ihrem Beitrag *Gestaltete Erinnerungen. Film um 1900 als historische Quelle* auf einen Urtext zum Verhältnis von Film und Geschichte zurück, Bolesław Matuszewskis Manifest *Une nouvelle source de l'histoire* (1898). Dieser habe die Vorstellung von Film als realitätsgetreuem Gedächtnisspeicher verbreitet. Eine Denkweise, wie sie Filmemachern wie Birt Acres oder den Operateuren der Brüder Lumière vertraut war, die ihre Kameras einsetzten, um (historische) Ereignisse zu registrieren und zu bewahren. Doch wie steht es tatsächlich um den Aussagegehalt früher Filme? Wie authentisch geben sie vergangene Momente wieder? Lenk beschäftigt sich zur Beantwortung dieser Fragen mit Faktoren, die die Nutzung früher Dokumentaraufnahmen als historische Quellen beeinflussen, und geht auf den Einfluss von Filmproduktion, -archivierung, -geschichtsschreibung und -verbreitung ein.

Ebenfalls als Quelle behandelt Rasmus Greiner das Medium Film in seinem Text *Polispheres. Politische Geschichtlichkeit und Metahistoriofotie in WIE SAGEN WIR ES UNSEREN KINDERN*. Dabei entwickelt er ein methodisches Konzept zur Untersuchung des Spannungsfeldes zwischen filmischen Erfahrungsräumen und politischen Potenzialen des Ästhetischen. Derartige *Polispheres* – so die These – können selbst als Spuren einer Audiovisual History und damit als Quellen gelesen werden. So wäre Hayden Whites in erster Linie repräsentativ gedachter Begriff der Historiofotie um eine Metaebene erweitert und könnte dazu beitragen, die

teils hochgradig divergenten politischen Potenziale historischer Filme besser analysierbar zu machen – eine Annahme, die am Beispiel von Hans Deppes Überläuferkomödie (fertiggestellt 1944, uraufgeführt 1949) WIE SAGEN WIR ES UNSE-REN KINDERN weiter ausgelotet wird.

Um das explizit *erinnerungspolitische* Potenzial historischer Filme geht es in Chris Wahls *Rache für Oradour (und andere deutsche Kriegsverbrechen)!* LE VIEUX FUSIL als Erinnerungsfilm. Zentrale Ausgangspunkte dieses Beitrags sind der französische Spielfilm von Robert Enrico (1975) mit Romy Schneider in der weiblichen Hauptrolle und die Frage, warum dieser in Frankreich so überaus populär und zugleich in Deutschland so frappierend unbekannt ist. Im Zuge der Überlegungen werden zum einen der Film und seine sich signifikant unterscheidenden ost- und westdeutschen Synchronisationen analysiert. Zum anderen gibt der Beitrag einen ersten Überblick über die Darstellung von deutschen Kriegsverbrechen während des Zweiten Weltkriegs im Film und entwickelt Perspektiven, die es erlauben, Filme als Agenten der Erinnerung – oder ganz konkreter kollektiver Erinnerungen – und nicht der Geschichte zu verstehen.

Ebenfalls an der Schnittstelle von Geschichte und Erinnerung operiert Melanie Konrad in ihrem Beitrag *Zwischen Geschichtsbildern und Erinnerungsspuren. Zu Alexander Kluges Familien-Kurzfilmen und Jutta Brückners TUE RECHT UND SCHEUE NIEMAND*. Kluge, so die Ausgangsthese, versuche der Flut von Bildern, die im Laufe des Geschichtsprozesses entstehen, eine Ordnung zu geben, die sowohl seinen Brüchen und Verschachtelungen als auch den dazu entstehenden divergierenden Interpretationen gerecht wird. Dazu nutze er assoziative Formen sowie Erinnerungsarbeit, auf die Konrad einen besonderen Fokus legt. Die beiden frühen Filme mit Familienmitgliedern FRAU BLACKBURN, GEB. 5. JAN. 1872, WIRD GEFILMT (1967) und BESITZBÜRGERIN, JAHRGANG 1908 (1973) bilden ihre Anknüpfungspunkte für Amateurfilmtheorie und feministische Positionen (TUE RECHT UND SCHEUE NIEMAND; R: Jutta Brückner, 1975) und eröffnen damit neue Perspektiven auf Kluges Geschichtsbetrachtungen.

Einem anderen, in diesem Kontext ebenfalls relevanten Genre widmet sich Julian Weinert in »*Life, after all, is the strangest of journeys*«. *Essayistische Biophoty in THE FALCONER* von Chris Petit und Iain Sinclair. Der Film entstand 1998 als parodistische Annäherung an den britischen Filmemacher und Autor Peter Whitehead. Methodisch bezieht sich der Beitrag auf Joanny Moulins Theorieansatz der *biophoty*, mit dem dieser Hayden Whites Begriff der *historiophoty* um Aspekte der *biography theory* erweiterte. Auf dieser theoretischen Grundlage werden potologische Überlegungen zu filmischem Essayismus anhand von THE FALCONER in ein eigenes Konzept essayistischer *biophoty* überführt. Eine Hauptthese ist hierbei, dass gerade essayfilmische Verfahren einen ungemein vielschichtigen Zugang zu biografischen Komplexen ermöglichen.

Lea Wohl untersucht in *Umkämpfte Erinnerungskultur. Autobiografische Beiträge der dritten Generation nach der Shoah* Formen filmischer Erinnerungsarbeit und knüpft damit an Elemente aus sowohl Konrads als auch Weinerts Text an. Die drei autobiografischen Essayfilme *DISPLACED* (2020; R: Sharon Ryba-Kahn), *NESTWÄRME* (2022; R: Eric Esser) und *DER KRIEG IN MIR* (2019; R: Sebastian Heinzl) werden über ihre Erzählformen, über das in ihnen und für aktuelle Erinnerungsdiskurse zentrale Konzept der Generation sowie als Erinnerungsfilm analysiert. Als solche fokussieren sie nicht auf Bilder der Vergangenheit, sondern thematisieren Erinnerung als gegenwärtigen Prozess. Die Filme zeigen damit neue Wege, wie Erinnerungsarbeit auch mit wachsendem zeitlichem Abstand – insbesondere für die dritte Generation nach Nationalsozialismus und Shoah – funktionieren kann, wenn sie nach dem Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis auf andere Quellen als die beiden vorangegangenen Generationen zurückgreifen muss.

Die beiden den Band abschließenden Beiträge konzentrieren sich jeweils auf einen ost- und einen westdeutschen Regisseur. Daniel Körling stellt in *Ein historischer Transformationsraum. Volker Koepps Dokumentarfilme über Ostpreußen* über einen Absolventen der ehemaligen Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg ins Zentrum seines Artikels. Koepp hat sich gleich in mehreren Werken mit dem geografischen Raum auseinandergesetzt, der vormals als Ostpreußen bekannt war und seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion zahlreiche Veränderungen durchlebte. Davon ausgehend, dass Koepp sich den verschiedenen Individuen und Bevölkerungsgruppen annähme, dabei Lebenslinien nachzeichne und versuche, das Bild von einer gespaltenen Region zu schärfen, untersucht Körling, ob sich diese filmische Methodik grundlegend als historiografische Praxis im Sinne Simon Rothöhlers definieren lasse oder vielmehr davon abzugrenzen sei. Die übergeordnete Frage lautet hierbei, welche Formen das historische Wissen in Koepps Filmen annimmt.

Im abschließenden Beitrag geht es um den aus Stuttgart stammenden Psychologen und Filmemacher Andres Veiel. Wie Andre Bartoniczek mit seinem Artikel »*In die Krater der Erinnerung*«. *Die historischen Filme Andres Veiels* nachvollziehbar macht, kreist dessen Werk beständig um den Zusammenhang von Geschichtsreflexion, Selbsterkenntnis und gesellschaftspolitischen Aufgabenstellungen. Im Zentrum stehen dabei konkrete erinnerungspsychologische Prozesse, die historische Vergegenwärtigung ermöglichen. Veiels Ansatz sei dabei ein ästhetischer – künstlerische Verfahren, mit denen er symbolische Qualitäten filmischer Bilder generiere, die Materialität der Dokumente zu einem Auslöser zeitlicher Distanzerfahrung werden lasse oder Gespräche initiiere, in denen Zeitzeug:innen zu erzählen beginnen. Veiel, so Bartoniczek, eröffne nicht nur Zugänge zur westdeutschen wie zur DDR-Geschichte und zur Nachwendezeit (BLACK BOX BRD; 2001

und DER KICK; 2006), sondern auch zur Biografie von Joseph Beuys (BEUYS; 2017). Damit verdeutlicht der Beitrag nochmals, dass Film als Quelle und Historiofotografie zwar eng mit Geschichte und Historiografie verknüpft ist, vor allem aber im Schnittfeld zwischen individueller und medial vermittelter Erinnerung verortet werden kann.

## Anmerkungen

- 1 Siegfried Kracauer [1964]: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/Main 2015, S. 395.
- 2 Vgl. den Beitrag von Chris Wahl in diesem Band für eine ausführlichere Besprechung des Films.
- 3 Vgl. Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung, [https://docupedia.de/zg/Visual\\_History\\_Version\\_3.0\\_Gerhard\\_Paul](https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul) [28.2.2023].
- 4 Vgl. Gerhard Paul: Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses. In: G. P. (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder. Band I: 1900 bis 1949. Bonn 2009, S. 14–39, hier S. 15.
- 5 Vgl. ebd., S. 16.
- 6 Ebd., S. 19.
- 7 Ebd., S. 18.
- 8 Vgl. Pierre Sorlin: The Film in History. Restaging the Past. Oxford 1980, S. 20.
- 9 Vgl. ebd., S. 21.
- 10 Vgl. Robert Burgoyne: The Hollywood Historical Film. Malden MA (u. a.) 2008, S. 11.
- 11 Vgl. Robert A. Rosenstone / Constantin Parvulescu (Hg.): A Companion to the Historical Film. Malden MA (u. a.) 2013, S. 1.
- 12 »[A]ffect can be engendered in complicated, contradictory, and unexpected ways to produce both historical knowledge and what I describe as a historical consciousness more broadly«; Alison Landsberg: Engaging the Past. Mass Culture and the Production of Historical Knowledge. New York 2015, S. 19.
- 13 Gertrud Koch: Nachstellungen. Film und historischer Moment. In: Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin 2003. S. 216–229, hier S. 219.
- 14 Simon Rothöhler: Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart. Zürich 2011, S. 9.
- 15 Vgl. Rasmus Greiner: Histospheres. Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms. Berlin 2020.
- 16 Koch 2003, a. a. O., S. 225.
- 17 Vgl. ebd.
- 18 André Wendler: Anachronismen: Historiografie und Kino. Paderborn 2014, S. 2.
- 19 Siegfried Kracauer [1971]: Geschichte – Vor den letzten Dingen. Frankfurt/Main 2009, S. 69. Kracauer vergleicht wiederholt die Tätigkeit des Fotografen oder des Filmemachers mit der des Historikers. Beide müssen zum Beispiel ihr Material auswählen und gestalten, beide beziehen sich auf einen größeren Referenten außerhalb des Bildes respektive des historischen Werkes. Vgl. ebenda, S. 63–69.
- 20 Ebd., S. 64.
- 21 Vgl. z. B. Fritz Terveen: Der Film als historisches Dokument. Grenzen und Möglichkeiten. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 2/1955, S. 57–66; Wilhelm Treue: Das Filmdokument als Geschichtsquelle. In: Historische Zeitschrift 4/1958, S. 308–327.
- 22 Vgl. Marc Ferro [1977]: Cinéma et Histoire. Paris 1992.

- 23 Vgl. Matthias Steinle: Marc Ferros HISTOIRE PARALLÈLE / DIE WOCHE VOR 50 JAHREN. Erfahrung und Analyse von Geschichtsbildern im Fernsehdispositiv. In: Delia González de Reufels / Rasmus Greiner / Winfried Pauleit (Hg.): Film und Geschichte. Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton. Berlin 2014, S. 43–52.
- 24 Vgl. Ferro, a. a. O., S. 26.
- 25 Vgl. Sylvie Lindeperg: »Nuit et brouillard«. Un film dans l'histoire. Paris 2007 (dt. Übers.: S. L.: »Nacht und Nebel«. Ein Film in der Geschichte. Berlin 2010).
- 26 Vgl. <https://filmikonen.projekte-filmuni.de/>.
- 27 Vgl. Hayden White: Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie. In: Pietro Rossi (Hg.): Theorie der modernen Geschichtsschreibung. Frankfurt/Main 1987, S. 57–106.
- 28 Vgl. Axel Rüths Darstellung von Hayden Whites Thesen zu Geschichte und Narration: Axel Rüth: Erzählte Geschichte. Narrative Strukturen in der französischen Annales-Geschichtsschreibung. Berlin, New York 2005, S. 18.
- 29 Vgl. Bernhard Groß: Die Filme sind unter uns. Zur Geschichtlichkeit des frühen deutschen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm. Berlin 2015, S. 55.
- 30 Vgl. ebd.
- 31 Ebd.
- 32 Vgl. Robert A. Rosenstone: Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History. Cambridge, MA 1995.

Einführung aus:

Rasmus Greiner / Chris Wahl (Hg.):

**Audiovisual History.** Film als Quelle und Historiofotie

ISBN 978-3-86505-269-8 | © 2023 Bertz + Fischer Verlag / [www.bertz-fischer.de](http://www.bertz-fischer.de)