

Georg Schmid

Zur Theorie und Praxis historischer Re-Präsentation

Con lo stesso piacere con cui, in questo momento, incrocio lo sguardo della gatta che studia
come aprirsi la finestra per inseguire un melo
[...]
Gian-Piero Brunetta

1.

Seit geraumer Zeit ist international eine prononcierte Hinwendung der Historiker zum Spielfilm als historischer Quelle zu registrieren. Die Nennung von Namen wie Gian-Piero Brunetta oder Pierre Sorlin soll daher lediglich indikatorischen und exemplarischen Charakter haben.¹ Eine gewisse Akzeptanz zeichnete sich am XVI. Internationalen Historikertag 1985² ab; Karsten Fiedelius hatte eine Hauptsektion: *Methodologie / Film and History* inspiriert.³ Die Werkzeuge profunder Quellenkritik sind also weitgehend entwickelt, doch macht sich in den Bereichen historiographischer Orthodoxie immer noch eine gewisse Skepsis bemerkbar. Es hat den Anschein, daß sich ein neu auflebender Quellenfetischismus auf "klassische" Quellen beschränke; jedenfalls erweist er sich, zusammen mit methodologischem Konservatismus und theoretischer Abstinenz, als extrem hinderlich, was Arbeiten betrifft, die den (Spiel-)Film als Quelle setzen.

1) Gian-Piero Brunetta: *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Rom 1982 (Das Motto des vorliegenden Aufsatzes stammt aus diesem Buch, S. 14). Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars Wüilleumier, Pierre Sorlin: *Générité des années trente*, Paris 1986.

2) Cf. dazu International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education, in: *Rapports des XVI. Internationalen Historikerkongresses*, Stuttgart 1985, S. 837 ff.

3) Karsten Fiedelius: *Film and History — an Introduction to the Theme*, S. 180 ff.

Entsprechende Unternehmungen in Österreich bleiben weithin unregistriert,⁴ obwohl bereits im Herbst 1985 eine Tagung über *Geschichtsbilder* am Historischen Institut Salzburg sympathisierendes Interesse ausgelöst hat.⁵ Schwerpunktmäßig werden an diesem Institut den Problemen des Spielfilms aus fachhistorischer Sicht weiterhin Arbeiten gewidmet;⁶ auch Dissertationen und Diplomarbeiten werden in größerer Zahl angefertigt.⁷ Im Laufe der Jahre – und also durch zahlreiche Arbeiten – sind Bausteine zu Theoriebildung und geschichtswissenschaftlicher Praxis hinsichtlich kollektiver Erinnerung, ihrer (teils entstehenden) Verarbeitung und der Aufbereitung eines Quellencorpus zusammengetragen worden. Darin liegt ein gewisses revolutionäres Potential, was eine doch wohl überdurchschnittlich beharrliche Sozial- (oder "Geistes"-) Wissenschaft anbelangt. Nicht zuletzt im Hinblick darauf habe ich zur Exemplifizierung der hier skizzierten Repräsentationstheorie Filme ausgewählt, die mit Revolutionärem und einem Bürgerkrieg sowie dessen Be- und Verarbeitung zusammenhängen – und auch mit den verblasenden Erinnerungen, den späteren kollektiven Erinnerungs-Spuren und den oft vergeblichen Bewältigungsversuchen.⁸

Die Schreibweise *Re-Präsentation* statt Repräsentation im Titel dieser Arbeit soll nicht als Manierismus rubriziert werden; sie verfolgt vielmehr eine bestimmte Absicht. Wir wollen einfach davon ausgehen, daß "Geschichte schreiben", "erforschen" oder ganz allgemein "betreiben" mit Vergewaltigung – *Anamnese* – ebenso zu tun hat wie auch umgekehrt mit etwas, das man (von der Geschichtswissenschaft unwillentlich und unbewußt mitzubenebene) *kollektive Amnesie* nennen kann. Das "Quellenmaterial" muß schließlich nicht nur (fast in der chemischen Wortbedeutung) *dargestellt* – also "präsentiert" – werden, es ist auch ein *Wiederheraufholen* erforderlich, also eine "Re-Präsentation". Die Folgerungen, die sich daraus ergeben, sind weiterreichend, als es zunächst scheinen mag, weil damit – um ein Wort von Sorlin aufzugrei-

4) Beispielsweise Gernot Heiss: Erich von Stroheim: "Wien in Hollywood. Erinnerung, Wirklichkeit, Fiktion", in: H. Ch. Ehalt, G. H., H. Stelk (Ed.): *Glücklich ist, wer vergift*? Wien, Köln 1986.

5) Cf. dazu G. S.: "Geschichtsbilder. Von der Metaphorik zur Wörtlichkeit und retour", in: *Zeitschichte* 13, 1986, S. 271-288.

6) Cf. etwa Gabriele Jutz und G. S.: "Schreiben, filmen. Vom Text der Literatur zur Schrift des Films", in: Friedbert Aspetsberger (et al.): *Die Literatur und die neuen Medien*, Wien 1990, S. 59-72, oder Hans Petschar und G. S.: *Erinnerung und Vision – die Legitimation Österreichs in Bildern. Eine semiethistorische Analyse der Austria-Wochenschau 1949-1960*, Graz 1990.

7) Als einen kurzen Abriss einer Art "théorie d'ensemble" siehe auch: O. J. Adler, Gabriele Jutz, Herbert Lauenroth, Hans Petschar und G. S.: "L'imagerie dynamique. Ellipse sur l'analyse de l'histoire embobinée", in: *Iris. Revue de théorie de l'image et du son*, 2 (2), 1984, 127-136. Eine deutschsprachige Übersetzung dieses Aufsatzes (besorgt von Lauenroth) ist in den Semiotischen Berichten 4, 1986, 351-363 erschienen. Vgl. auch die von mir (G. S.) besorgte Juni/Juli No. 1989 von *Zeitschichte* (Wien) "Zeichen und Bilder der Geschichte", passim.

8) Für Ansätze zu einer Theorie der "Schichtung" von Spuren in visuellen Medien cf. G. S.: "Spuren der Tiefe. Das Geschichtete der Photographie", in: *Photographie und Gesellschaft. Zeitschrift für photographische Imagologie* 2, 1989, S. 32-44.

fen –, indem filmische Aufbereitung als *Re-Staging*⁹ gesetzt wird, eine *Inszenaturik* dessen insinuiert wird, was dereinst gewesen oder passiert ist.

An diesem Punkt untermischen sich das Szientifische (die Historiographie) und das Ordinaire (einer allgemeinen Geschichtseinbildung). Wir werden noch darauf zurückkommen, daß es Geschichtsbilder auch bei Fachhistorikern zu diagnostizieren gilt, doch sind sie bestrebt, einer mehr oder weniger allgemein anerkannten Kriteriologie entsprechend, diese Geschichtsbilder zu *qualifizieren*.¹⁰ Das hat der *homme ordinaire*, wie er tagtäglich ins Kino geht oder Filme auf Video sieht, nicht nötig.¹¹ Aber im übrigen ist jeder Film (in seinem Sinn) auch Geschichts-Bild (und wäre es nur deshalb, weil sich an ihn Ein-Bildungen knüpfen).

Was den "eigentlichen" Quellenwert des Films betrifft, vermag er in dieser Eigenschaft als Geschichts-Bild Verschiedenes zu "illustrieren":

– Wie er "zurückspielt", i.e., sich *referentiell* (die Problematik der Referentialitätsschleifen wird unten noch näher betrachtet) auf vergangene Zustände oder vergangenes Geschehen bezieht, ist der erste wichtige Gesichtspunkt. Ein Film bearbeitet ein geschichtliches Sujet (er "hat es zum Thema"); im Prinzip ist diese Erarbeitung als nicht weniger seriös zu akzeptieren als die fachhistorische Arbeit der Spezialisten. (Um möglichen Mißverständnissen rechtzeitig vorzubeugen: Dies trifft nicht auf jeden Film zu, der "die" Geschichte auf frivole Weise als ein Projektions-Tableau benützt – oder mißbraucht –; er muß, um für unsere Zwecke von Interesse zu sein, von seinen Intentionen her seriös sein, was allerdings das zusätzliche Problem aufwirft, welche Instanz über diese Seriosität zu befinden habe. Ein Sissy-Film, der "in der Zeit 'der' Monarchie spielt", ist damit unter diesem Gesichtspunkt ohne Belang.)

– Zweitens kann man den Film auch als soziokulturhistorisches Dokument im Hinblick auf kollektive *Mentalitäten*, *Attitüden* und *Allüren* betrachten, wie sie ihn – in hochkomplexen Regelkreissystemen – einerseits ermöglichen und wie er sie seinerseits ko-konstituiert und ko-kreiert. Ein weiterer wesentlicher Gesichtspunkt besteht also in dem Umstand, daß der Film als *Indikator* – und zwar sowohl willentlich als auch non-intentional – den *Wertewandel* bezeugt. Ablesbar – oder absehbar – wird dieser durch etwas, das ich Zeichenwandel genannt habe.¹² (Damit kommen nun auch – und gerade – die "trivialeren" Filme ins Spiel, die dem Massengeschmack eher entsprechen als die "seriöseren" Unterfangen, die zudem immer in Gefahr sind, dem Verdikt des "Elitären" zu verfallen.)

9) Pierre Sorlin: *The Film in History. Re-Staging the Past*, Oxford 1980.

10) G. S.: "Das 'Square of (Hi)Stories': Qualifizierung in der Geschichtswissenschaft oder Semiotologie der (Dis-)Simulation", in: Gerhard Boz (et al., Ed.): *Qualität und Quantität. Zur Praxis der Methoden der Historischen Sozialwissenschaft*. Frankfurt, New York 1988 (= Studien zur Historischen Sozialwissenschaft. 10.), S. 63-83.

11) Jean-Louis Schéfer: *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris 1980.

12) *Die Figuren des Kaleidoskops. Über Geschichte(n) im Film*, Salzburg 1983.

– Der dritte und vierte Gesichtspunkt bestehen darin, daß ein Film a) faktische Informationen zu geben vermag (nach der Art: was hat wann wie ausgefallen¹³), was sich keineswegs auf den Dokumentarfilm beschränkt und b) natürlich auch Aufschlüsse über Mediengeschichte gibt, die ja, gesamtsozialgeschichtlich betrachtet, immer wichtiger wird (in ersterem Fall tritt der visuell-dokumentierende Charakter besonders hervor, in zweiterem u.a. ein ideologiekritischer und institutionenkritischer, denn was resp. wie wäre die Welt beispielsweise ohne spezifische Produktions- und Marketingtechniken der Hollywood-Propagandamaschinerie?).

In dieser vorliegenden Studie interessiert primär der erste Gesichtspunkt; die anderen werden lediglich am Rande vorkommen. Hinzuzufügen ist nur noch, daß die aufgeführten Punkte nur teilweise Spezifika des Films-als-Quelle sind; was ihn zu etwas Besonderem macht – gerade in quellenkundlicher Hinsicht – ist sein visuelles Moment – oder präziser (und darüber hinaus): das der Film multimedial ist. Der Eindruck der "Natürlichkeit" (zusammenhängend mit der referentiellen Illusion) – und damit die Gefahr, an das Historische ein Naturalistisches zu koppeln –, ist beim Film noch ungleich größer als bei anderen Quellen (oder, neutraler gesagt, Materialien).

2.

Wie, wann und mit welchen Techniken der Spanische Bürgerkrieg behandelt, bearbeitet, gezeigt – mit einem Wort: re-präsentiert wird –, diese Fragestellung ist außerordentlich aufschlußreich für die Einstellung eines Soziokollektivs zur "eigenen Geschichte". Re-präsentieren bedeutet eine *Arbeit* des Heraushebens; in mancher Hinsicht ist sie der Tätigkeit der Psychoanalyse verwandt; aus Resten oder *Spuren*, die als Anhaltspunkte, Indikatoren oder Indizien gedacht werden, soll das *Geschichtliche* wiedergewonnen werden: l'*histoire retrouvée*.

Im Film kann dieser Prozeß über Trivia laufen. In *L'amor de capitán Brando* von Jaime de Armiñan¹⁴ ist es etwa der purón mit Wein, der den Fall von Barcelona nicht nur evoziert, sondern auch die fortwirkende "Aktualität" der Zerküftung der spanischen Gesellschaft im Gefolge des Bürgerkriegs markiert. Die von Fernando Fernán Gómez gespielte Filmfigur ist überdies als (wie man sagen könnte) Erinnerungsträger die Verkörperung jener "Zeitbrücke" à la oral history, die aus dem aktiven Erinnern (also aus der kollektiven Annamnese) eine durchaus historische Tätigkeit macht. Seit dem Fall von Barcelona habe er nicht mehr aus einem purón getrunken, sagt der alte Linke; und wenn

13) *Die Figuren des Kaleidoskops*, S. 82-91, bes. S. 87, wo ich diesen Sachverhalt am Beispiel von René Clairs *Paris qui dort* erörtere.

14) Filme werden – wenn eruiert – nach folgenden Daten zitiert: Produktionsjahr, Regie, Szenario, Kamera, Musik, Darsteller. *L'amor* ... 1974, Szenario (S): Juan Tebar, Armiñan; Kamera (K): Luis Cuadrado; Musik (M): José Nieto; Darsteller (D): Ana Belén, Fernando Fernán-Gómez.

sich die junge Dorfschullehrerin (Ana Belén) in ihn verliebt, so verliebt sie sich in gewisser Weise auch in die verdrängten Ideale der Linken, die von Fernán Gómez personifiziert wird. Doch diese Personifikation stellt (und das ist für die Re-Präsentationstheorie von Bedeutung) gleichzeitig auch eine Brücke zwischen dem Realen und dem Fiktiven dar: man könnte auch sagen, zwischen dem Referentialen und dem Imaginären, und zwar vermittelt eines semiosymbolischen Instrumentariums.

Die Begrifflichkeit bedarf an dieser Stelle en passant einer Erklärung. Ohne mich bedingungslos klassischer semiotischer Nomenklatur zu unterwerfen oder etwa eine lacanianische Kurzerhand zu verwenden, fühle ich mich entsprechenden Terminologien so nahe (oder verpflichtet), daß ihre Kenntnis einen Leitfaden für diese Zeilen abgeben kann. In concreto folgt daraus nicht zuletzt, daß mir im Hinblick auf das Sagbare der Geschichte und der Geschichtswissenschaft das binäre Zeichenmodell das einzig gangbare zu sein scheint, während wir uns andererseits um die Referenz-Problematik (die Beziehungen zur natürlichen und "kulturellen" Welt) nicht herumdrücken können. Unsere Bilder – gerade die von der Vergangenheit – kommen zeichenhaft zustande; indessen können wir beim Geschichtlichen nie "die Probe aufs Exempel" machen (die Wissenschaft von der Geschichte ist die einzige unter allen Wissenschaften, die ihr "Erkenntnisobjekt" nie *gegenwärtig* zur Disposition hat).

Demzufolge sind wir auf die eben vorhin angesprochenen Spuren angewiesen, auf unsere gesellschaftliche Kompetenz, sie zu entschlüsseln, und auf die jeweilige personale Decodierungskapazität. Gewisse Darstellungen von Verhaltensweisen im Gegenwärtigen können beispielsweise als *Nachbeben* faschistischer Traditionen gesehen werden. So wäre das Verhaltensmuster, welches den Handlungen der Hauptfigur in *Habíamos esta noche*¹⁵ zugrundeliegt, nicht nur nach der Matrix "Technokratie" zu begreifen, sondern auch im Hinblick auf das gerade in materiellen Lebensbereichen fortwirkende faschistische Syndrom (Durchsetzung eines eingeschlagenen Kurses mit mehr oder weniger gut kaschierten Gewaltmaßnahmen, Ausschaltung des Gewissens zwecks Zielerreichung, Benützung anderer Menschen im Namen eines Grundprinzips etc.). Das "Image" bestimmter Phasen der Vergangenheit unterliegt also darstellungsmäßig zwar zum Teil dramaturgischen, szenaristischen und sonstigen Intentionen, aber es weist auch sehr starke non-intentionale Faktoren auf. Im Zuge der Repräsentation verlieren sich die Ursprünge der Bilder (der "images") in immer mehr Indezisionalität; die Alltagsmythen, weder "gut" noch "schlecht", überborden das Gegenwärtige und üben retroaktive Wirkung auf das Vergangene aus, welches seinerseits im symbolischen Bereich des Gegenwärtigen zu einer *historiographischen Trasse* enggeführt wird.¹⁶

15) Von Pilar Miró. 1982. D: Victor Valverde, Daniel Dicenta, Amparo Muñoz, Amparo Soler Leal, Mercedes Sampietro.

16) Cf. dazu Michel de Certeau: "Die Geschichte, Wissenschaft und Fiktion", in: G. S. (Hg.): *Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft*, Wien, Köln 1986, S. 29-50, sowie die von der Nachlaßverwalterin inzwischen überarbeitete Version –

Dieser "Trasse" können wir die *Spur(en)* gegenüberstellen. Aus dem Illimierten des Vergangenen wird ein überschaubares historiographisches Corpus gewonnen; Sein und Geschehen werden den Matrices des Sag- und Zeigbaren angepaßt und unterworfen; aus der scheinbaren "bloßen" Präsentation (eines "Stoffes", eines "Themas" etc.) wird unweigerlich die Re-Präsentation des Erinnerbaren und des Verdrängten. In *El Sur* von Victor Erice¹⁷ ist es etwa gar nicht nötig, diegetisch massiv auf die Lebensgeschichte der Hauptfigur, eines Arztes, den es, der Nachwirkungen seiner linken politischen Überzeugungen wegen, in die Provinz verschlagen hat, einzugehen. Die entsprechende Dechiffrierungskompetenz ergibt die "atmosphärische Dichte" (wie es im gewöhnlichen Sprechen heißt) gleichsam automatisch, indem sich die künstlerische Präsentation in eine historische Re-Präsentation einbettet: das Aufrufen und das Herausheben sind unvermeidlich Konterstrategien zum Vergessen und Verdrängen.

Gewiß wird von der *seriösen* (also szientistischen) historischen Recherche ein Mehr (oder Überstand) an Genauigkeit, Nachvollziehbarkeit und Überprüfbarkeit gefordert (etwas, das das Kino weder erbringen möchte noch könnte). Andererseits muß auch gesagt werden, daß die geschichtswissenschaftliche Akribie, wie weit immer sie vorangetrieben werden mag, gerade wegen der angestrebten Präzision ihr eigentliches Ziel allenfalls asymptotisch erreichen kann. Die implizit unterstellte (virtuelle) *Identität* von Geschichte-als-Geschehen und Geschichte-als-Erschriebenes erweist sich als irrig und irreführend, indem das Gewesene nicht zu präsentieren, sondern lediglich zu re-präsentieren ist.¹⁸

Setzen wir diese (an sich banale) Einsicht in Beziehung zu den identifikatorischen Momenten im Kino, ergeben sich interessante Konsequenzen. Zweifellos können wir zumindest hypothetisch davon ausgehen, daß die emotionale Teilnahme des Zuschauers am Film über die Schauspieler läuft.¹⁹ Der neuen Narratologie ist es nachgerade seltsam erschienen, daß man sich im Kino, obwohl gewissermaßen das Auge eines "unsichtbaren Dritten" bildend, meist mit der Hauptfigur identifiziert (das an sich anzunehmende Voyeuristische wird also durch eine Art Identifikationssucht gebrochen).²⁰ Im Zeitalter der *vazierenden* Zitate, Zitatenspiralen und spiralen feed-backs könnte das in die

¹⁷ "L'histoire, science et fiction", in: Ders., *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris 1987 (S. 29-50 resp. S. 66-96). Eine deutschsprachige Übersetzung ist in der von mir edierten Reihe *Nachbarschaften. Humanwissenschaftliche Studien* (Wien, Köln, Weimar: Böhlau) vorgesehen. Cf. auch G. S.: *Die Spur und die Trasse. (Post-)Moderne Wegmarken der Geschichtswissenschaft*, Wien u. Köln 1988.

¹⁸ 1984. S.: Erice, K.: José Luis Alcaine, M.: Ravel, Schubert u.a., D.: Omero Antonutti, Sonsoles Aranguren, Iciar Bollaín, Rafaela Aparicio und Aureo Clément.

¹⁹ Certeau, "L'histoire, science et fiction", S. 87 ff.

²⁰ G. S., *Figuren des Kaleidoskops*, passim, bes. S. 156-160.

Vgl. dazu die Überlegungen von: François Jost: "Narration(s): en deça et au-delà", in: *Enonciation et cinéma*, Communications 38, 1983.

Hypothese münden, daß es überhaupt nicht mehr um *Identitäten*, sondern um *Identifikationen* gehe.

Es ist jedenfalls bemerkenswert, daß sowohl in *L'amor de capitán Brando* als auch in *El Sur* die Identifikation ein Hauptelement des Films darstellt. In ersterem Fall identifiziert sich der adoleszente Schüler der Lehrerin Ana Belén mit einem berühmten Hauptakteur US-amerikanischer Filme (daher der Titel); in zweiterem sieht sich der Arzt immer wieder Filme (im Film) an, in denen seine Jugendliebe (Aurore Clément) ziemlich unbedeutende Nebenrollen spielt. Diese "Thematisierungen" des Problembereichs Identifikation erweisen, daß nicht nur die *historische Tatsächlichkeit* von Belang ist, sondern vor allem die *Probabilität von Figur und Aktion* eine Rolle spielt.

Es mag einen seltsam berühren, daß etwa die Filme Carlos Sauras noch keiner präzisen geschichtswissenschaftlichen Untersuchung unterzogen worden sind. Seine Filme scheinen von (spanischer) Geschichte nachgerade getränkt. Diese *Sättigung* mit Geschichte führt durchaus zu einer Überdetermination, die sich auch im Ästhetischen erweist und nachweisen läßt. Das "NRI-Kino"²¹ tut ja üblicherweise nichts anderes, als "Geschichten zu erzählen". Diese Geschichten haben mit "der" Geschichte in der Regel nichts zu tun; während sie sich indessen in jedem Fall in diese *einbetten*, gibt es eben auch eher außergewöhnliche Fälle, die dadurch gekennzeichnet sind, daß sie "historische Sujets" "behandeln" (wie man zu sagen pflegt). "Die" Geschichte ist dann als ein Projektionsstadium der angestrebten Aussage des Cinéastes zu betrachten. Sie erscheint aber auch als *direkte An- oder Abwiesbarkeit*.

Saura ist einer der wenigen, der nicht in diese Falle einer Scheinpräsenz oder *Verfügbarkeit* von Geschichte gegangen ist. Abgesehen von seinem frühen Film *Llanto por un bandido*²² (der als eine Art Brechtsches Lehrstück zur Geschichte aufzufassen wäre), hat Saura dem "Absenten" der Geschichte²³ durch eine Reihe hochinteressanter Techniken stets Rechnung getragen. So wird beispielsweise Familien- und damit allgemeine Geschichte in *El jardín de las delicias* der unter Amnesie (!) leidenden Haupt-Personnage von seinen Familienangehörigen mit verteilten Rollen *vorgespielt*,²⁴ und in *La prima Angélica*²⁵ wird zur Herstellung der *Zeitbrücke* ("erinnernde Gegenwart" – "erinnerte Vergangenheit") zu einem Kunstgriff Zuflucht genommen, den auch Bertolucci in *La strategia del ragno* (1970) angewendet hat: der gleiche Schauspieler spielt ohne Maske die nämliche Figur von, sagen wir, 1970 ebenso wie

²¹ N=narrativ, R=representational, I=industriell, zufolge Claudine Eizykman: *La jouissance-cinéma*, Paris 1976.

²² 1963. S.: Carlos Saura, Mario Camús, K.: Juan Julio Baena, M.: Carlo Rusticelli, D.: Francisco Rabal, Lea Massari, Philippe Leroy-Beaulieu und Lino Ventura.

²³ Certeau, "L'histoire, science et fiction", vornehmlich S. 15-36.

²⁴ 1970. S.: Rafael Azcona, Saura, K.: Luis Cuadrado, M.: Luis de Pablo, D.: José Luis López-Vázquez, Luchy Soto, Francisco Pierrá, Charo Sorimano, Lina Canalejas.

²⁵ 1973. S.: Rafael Azcona, Saura, K.: Luis Cuadrado, M.: Luis de Pablo, D.: José Luis López-Vázquez, Lina Canalejas, Fernando Delgado, Lola Cardona.

für das Jahr 1940 oder -50. Die Illusion, gleichsam mit einer eingebildeten Zeitmaschine alle Phasen "der" Geschichte abrufen und einspielen zu können, wird damit sehr effektiv unterlaufen.

In *Dulces horas* wendet Saura eine ähnliche Strategie an; er verschnidet auf virtuose Weise verschiedene Zeit- und Vorstellungsebenen miteinander, und was auf den Zuschauer zunächst verwirrend und befremdlich wirken mag, ergibt schließlich ein viel stimmigeres und aufschlußreicherer Bild des Verwindens eigenen Lebens in die "allgemeine Geschichte" als das simplizistische Erzählen eines Ereignisses nach dem Roten-Faden-Prinzip. Der rote Faden der Narration ist ja eben nicht der der Geschichte-wie-sie-sich-zugetragen-hat; wir vergessen fast immer allzu leicht das *Als-ob*. Das Kausalgefüge, wie es die Historiographie erarbeitet, ist auf weite Strecken in Freudschem Sinn eine *Konstruktion*; die Herleitung aus den Quellen bedeutet ja nicht, daß Abläufe und Zustände einfach reproduziert werden.

Die verschiedenen Zeitebenen, die Saura in *Dulces horas* operabel macht, entsprechen der Erinnerungsmäßig verankerten Koaktualität eines Geschichtlichen, wie es sich in persönlicher und sozialer Erfahrung bricht. Was über Bildden läuft, geht auch aus jenem unüberschaubaren Reservoir hervor, das wir kollektive Latenz nennen können, und das mehr oder minder triviale Vorstellungen unausgesetzt generiert — genauer gesagt: Vergangenheitsvorstellungen sind bildlich, indem sie weniger überprüfbarer Realitätsanschauung als Einbildungskräften unterliegen. Hier geht es weniger um ein Reproduktives als um ein Produktives: Die Wirksamkeit von Bildern und Einbildungen beruht nicht auf einer geschichtswissenschaftlich abgesicherten Richtigkeit sondern auf der eben *bildhaften* Kompensation defizitärer Realitätserfahrung.

Die "Bildhaftigkeit" (präzise: Metaphorizität) von *El jardín de las delicias* macht sich, vielleicht nicht völlig intentional, diesen Umstand zunutze: die kollektive Amnesie (die "Verdrängung"), von der bereits die Rede war, wird durch die familiäre *Inszenierung* — also Re-Präsentation — vergangenen Geschehens und vergangener Zustände *bearbeitet*. Diese Vorgangsweise markiert in der Tat die gesellschaftliche Tätigkeit der Anamnese, als deren *Teil* wir die historiographische Arbeit betrachten können. (Darin liegt auch das eminent Politische von Sauras Oeuvre — obwohl es meist mehr oder weniger kaschiert ist —; bezogen auf das österreichische Vergleichsbeispiel²⁶ können wir hinsichtlich Spaniens und seines Filmsektors ein ungleich höheres Maß an Bereitschaft zu Vergangenheitsaufarbeitung diagnostizieren.)

Saura hat immer aus seinem Land heraus gearbeitet, und dementsprechend verhalten sich seine Filme immer auch reaktiv zu gewissen politischen Aktualitäten. Die Anfangssequenz von *Llanto por un bandido* mußte bekanntlich geschnitten werden (sie zeigte einige führende Intellektuelle des Landes, wie sie,

26) Einen Vergleich dieser Art habe ich kürzlich unternommen: "Zur Geschichte asymmetrischer Kulturbbeziehungen am Beispiel des französischen und des österreichischen Films", in: *Zeitschichte* 15, 1987, S. 27-36.

ausgerechnet von Luis Buñuel, garrottiert werden — es ist erhellend, das "Als-ob" auf solche Weise zu decouvrieren: die Bilder quasi beim Wort zu nehmen und als illustrative Simulation zu erklären). Setzt man *Llanto por un bandido* in Beziehung zu dem rund einhalb Jahrzehnte später entstandenen *Deprisa, deprisa*,²⁷ läßt sich daran das Prozessuale der jüngsten Geschichte Spaniens ablesen. Die "thematische Verwandtschaft" mündet nämlich in eine *Transfiguration*, die aus einem *tema con variaciones* eine neue Figur entstehen läßt; mit anderen Worten: die Allgemeine Geschichte generiert aus einer Summe von Motiven etwas qualitativ Neues.

Die Minimaldefinition von Struktur lautet bekanntlich annähernd so, daß durch Veränderung eines ihrer Elemente das Ensemble als solches verändert wird; insofern kann man auch die Probe aufs Exempel machen: der Eindruck etwa sozialer Stagnation läßt sich empirisch dadurch erhärten, daß die nämlich signifizierenden Elemente für sich und zueinander stabil und inert bleiben. In beiden zuletzt genannten Filmen — *Deprisa, deprisa* und *Llanto por un bandido* — wird das Moment oder "Motiv" der *Rebellion* "thematisiert" — genauer: es wird in zwei spezifischen dramaturgischen Konstrukten dargestellt (präsentiert). In dem Film von 1980 geschieht dies anhand des Exempels der Jugendbanden. Im früheren anhand des historisch verbürgbaren Problems liberaler Opposition und des Bandenwesens in der Restaurationszeit; der deutlichste Indikator für den *Wechsel* liegt in der Darstellung der Frauenrollen begründet: Lea Massari spielt ("ist") einfach (nur) die Gefährtin des eher negativ, jedenfalls ambivalent markierten Helden Francisco Rabal, Berta Socuellamos-Zorca stellt umgekehrt in *Deprisa, deprisa* die treibende Kraft, fast den "Kopf" der Bande dar, was keineswegs negativ konnotiert erscheint, und kommt am Ende als einzige mit dem Leben davon.²⁸

Wir sehen auf diese Weise, wie sich die präsentative Strategie des Films in die Vorstellung von Geschichte (auf die man ebenfalls mit dem Terminus *representación* Bezug nehmen kann) einbettet. Präsemiotologisch gesprochen, ist damit jeder Film in gewisser Weise ein "marker". Wenn wir szientifischer sprechen wollen, müssen wir indessen dieser Frage von Darstellung und Vorstellung genauer nachgehen. Wenn wir exemplarisch bei Saura bleiben wollen: *Ana y los lobos* und *Mama cumple cien años*²⁹ bieten die Möglichkeit, den Transformationen und Transfigurationen entlang temporaler Achsen weiter nachzugehen. Der Film von 1972 ist unschwer als "Tragödie" rubrizierbar. Eine junge Engländerin (Geraldine Chaplin) kommt als Gouvernante in einen

27) 1980. S. Saura, K. Teo Escamilla, M. Diverse Popnummern, D. Berta Socuellamos Zorca, José Antonio Valdelomar, Jesús Arias Aranzueque und André Falcon.

28) Für eine nähere Analyse vgl. Sigrid Schmid-Bortenschlager: "Die Frau mit der Waffe. Imitation oder Transformation eines männlichen Stereotyps im Kino", in diesem Band, S. 79-91.

29) 1972. S. Rafael Azcona, Saura, K. Luis Cuadrado, M. Luis de Pablo, D. Geraldine Chaplin, Fernando Fernán Gómez, José María Prada, José Vivo, Rafaela Aparicio. 1979. S. Saura, K. Teo Escamilla, M. Schubert et al., D. Geraldine Chaplin, Amparo Muñoz, Fernando Fernán Gómez, Rafaela Aparicio, Norman Brisky, José Vivo.

einigermaßen verarmten großbürgerlichen Haushalt: das Haus selbst – materiell betrachtet und materialistisch analysiert – mit seiner markanten Architektur steht, wenn man so will, für die spanische Gesellschaft; die drei Brüder, die in ihm wohnen, für ein Archetypisches der Berufe, die ihrerseits signalistisch Kasten bedeuten: einer fetischisiert Uniformen, er steht für das Militär, der zweite leidet an einer religiösen Manie und steht damit für die Kirche, der dritte ist ein banaler Schürzenjäger und mag damit als Repräsentant machistischer Verhaltensformen gelten. Der brutale Schluß des Films – Ana wird vom Schürzenjäger vergewaltigt, der religiöse Fanatiker schneidet ihr das lange Haar ab (!), der Militär erschießt sie schließlich, wobei die drei Brüder einander effektive Hilfestellung leisten – bezieht die dramaturgische Kulmination auf die zentrale Frage, wie *die Frau* behandelt werde.

In der "Fortsetzung", die Saura sieben Jahre später dreht, gibt es gewissermaßen wieder einen feministischen Akzent; diesmal steht allerdings noch mehr als 1972 die Figur der Mutter im Vordergrund, genauer: sie bildet die Mitte eines soziosymbolischen Systems, welches en miniature von der Familie in jenem Haus (immer noch im selben) gebildet und auch gleichsam abgebildet wird. Anlässlich ihres hundertsten Geburtstags befinden die zwei noch lebenden Brüder und die Schwägerin, daß Mamá lange genug gelebt habe: die Grundstücke, die das Haus umgeben, sollen für profitträchtige Bauspekulationen verkauft werden. Narrativ wird insinuiert, Ana habe (wiederum: es ist *aufschlußreich*, so zu formulieren) das Ende von *Ana y los lobos* nur geträumt; der Alptraum mit den Wölfen der spanischen Gesellschaft und Geschichte wird also *revoziert*; die inzwischen verheiratete Ana kommt anlässlich des Geburtstags auf Besuch. Das Ineinander von "Realität" und "Fiktion" – José María Prada, der den Militärmärren gespielt hat, ist inzwischen verstorben – wird operationalisiert, indem auch *intradiegetisch* erzählt wird, José sei gestorben.

Be-zeichnend erscheint vor allem der Umstand, daß Air, Flair, Gestus von *Mamá cumple cien años* radikal unterschieden ist von *Ana y los lobos*. Aus der Tragödie ist die Travestie einer solchen geworden; die Transposition erfolgt in Richtung der *Farce*. Es wäre banal, diese Umstellung, diesen Wechsel lediglich daraus zu erklären, daß inzwischen das frankquistische System gestürzt ist. In bezug auf die Re-Präsentations-Hypothese müssen wir, präziser, davon ausgehen, daß sich etwas ziemlich radikal verhandelt hat, was ich *sozio-semio-symbolisches Feld* nennen möchte. So wie es natürliche Semiotiken gibt, können auch "*kulturelle*" angenommen werden. Sie geben die Rahmenbedingungen für alle Parameter des (*Aus-)*Sagbaren ab – sie bilden die Matrizes des Denotativen. (Beispielsweise kann nach dem Sturz des Franquismus nicht nur anderes gesagt werden, es kann auch *auf andere Weise* gesagt werden.)

Befreiung bedeutet auch Freiheit von der Last des Tragischen; *was wenige Jahre zuvor zurecht gängigst hat, kann schlicht lächerlich werden*. Es ist offenkundig, daß damit nicht zuletzt (und das interessiert hier am meisten) das *konnotative System* völlig umgestaltet wird, indem die Koordinaten des Ethischen, Ästhetischen und Signifikatorischen völlig anders gesetzt sind. Aber das

ist immer noch bildlich gesprochen. Wir wollen versuchen, das, was mit der Signifikation *geschieht* – in gewisser Hinsicht gibt es keine "Ur"-Präsentation, immer nur Re-Präsentation, also gleichsam immer nur konnotativ "verunreinigte" Denotation, die sohin als Begriff eine *contradictio in se* wird –, konzipieren und präziser auszusagen. Auf dem Wege dieses Versuchs äußere ich daher zunächst die Hypothese, daß die Konnotation die *historische Dimension* der Denotation ist: mehr als bloß eine "diachronische Komponente" ist jene im Bereich der Zeichen die *spur* der soziohistorischen "realen" Dynamik.

3.

Ziemlich zu Anfang von *S/Z* bricht Barthes eine Lanze für die Konnotation.³⁰ Er schreibt unter anderem, "la dénotation n'est pas le premier des sens, mais elle feint de l'être; sous cette illusion, elle n'est finalement que la *dernière* des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture) [...]".³¹ Es geht hier letztlich um die von Derrida philosophisch ausgeführte "Abwesenheit" des aufspürbaren Ursprungs, um ein Denken, gegen das aus "*historiologischer*" Sicht eingewendet werden könnte, eben solcher Ursprung bestehe im "konkreten" "Ereignis", "Zustand", kurzum: im Faktum. Stellen wir indessen in Rechnung, daß das Faktum vermöge seiner Absenz (Certeau) "als solches" nicht faßbar ist, sondern, um ein bekanntes Wort aus der französischen Historiographie aufzugreifen, daß das Faktum konstruiert wird, sehen wir uns dazu verhalten, uns nach den Prozessen des Zustandekommens von Bedeutung zu fragen.

[...] il nous faut garder la dénotation, vieille déité vigilante, rusée, théâtrale, posée à représenter l'innocence collective du langage.³²

Wir können diese Textpassage aus *S/Z* unschwer auf das Geschichtliche und Historiographische beziehen, wenn wir weiter *historiologisch*³³ denken. So weit Geschichte "wahrnehmbar" ist, beruht sie auf *langage* (nicht "Sprache" in engerem Sinn!); das Faktum kommt nicht einfach in der Natur vor (oder in der Kultur); es ist als Gegenstand oder Sachverhalt, schon wegen seiner Absenz, nicht tangibel; es bedarf eines – durchaus materiell zu verstehenden – "Transmutations-" oder eben Konstruktionsprozesses, um eben darstellbar zu werden (so wie man in der Chemie davon spricht, eine Substanz "darzustellen").

Es wäre fragwürdig, das Vorausgehend-Ursprüngliche des zurückliegenden "eigentlichen" geschichtlichen Faktums der Denotation entsprechend zu setzen, der – in Form von Konnotationen – die historiographischen Analysen,

30) Roland Barthes: *S/Z*, Paris 1970, S. 14-16.

31) Roland Barthes: *S/Z*, S. 16.

32) Roland Barthes: *S/Z*, S. 16.

33) "Semiotologie und Historiologie", in: Jeff Bernard et al. (Hrsg.): *Theoretische und praktische Relevanz der Semiotik*, Wien 1991; G. S. und Herbert Lauenroth: "Geschichtswissenschaft und Semiotik", in: *Semiotik in den Einzelwissenschaften*, ed. Walter Koch, Bochum 1990 (Bochumer Beiträge zur Semiotik 8/1.).

Interpretationen und Narrationen folgen. Jener Fluchtpunkt unseres historischen Interesses ist vielmehr einem Bereich *kultureller Semiotik* zuzuschreiben, dem in Form weiterer *Semiotisierung* alle historiographische Tätigkeit nachfolgt, wobei es sich keineswegs um lineare Sequenzen handeln muß; es erscheint plausibler, Vernetzungen und Verschränkungen der Konnotationen anzunehmen. In diesem *mitschwingenden Sinn* liegt der *erkenntbare "Sinn"* des Geschichtlichen, da wir – in weitestem *Sinn* – ohne Geschichtsschreibung "die" Geschichte nicht erfassen können, ist es uns unmöglich, die kollektive Unschuld (um das barthesianische Wort noch einmal aufzugreifen) zu repräsentieren. In unserem Fall geht es also um die Repräsentation (Dar- oder Vorstellung) der kollektiven Unschuld der Geschichte: sie re-präsentiert sich in Gestalt der Historiographie, also kraft eines *komnotativen Systems*.

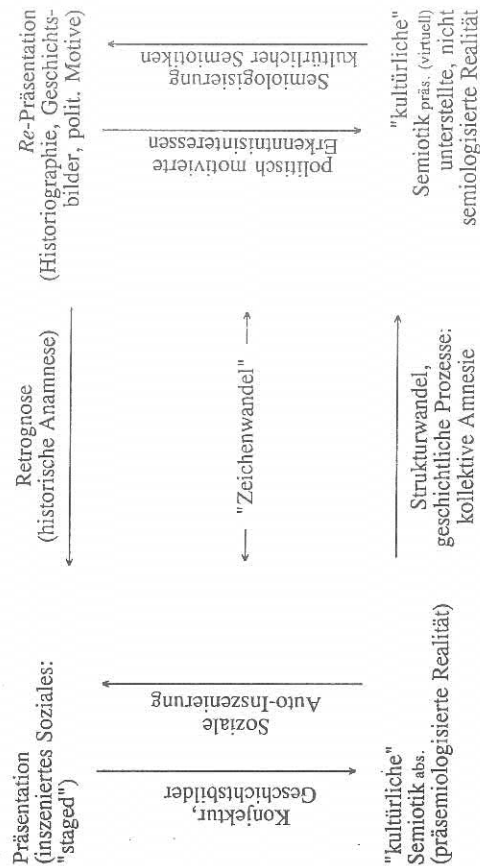
Soziale Wirklichkeit ist, qua kulturelle Semiotik, bereits Präsentation, haben wir anfangs schon festgestellt. Spätere Rechenschaft über diese Wirklichkeit – mitnichten "re-enactment", wie von früherer Geschichtsphilosophie gern unterstellt – ist folglich Re-Präsentation: *re-staging*, um es mit Pierre Sorlins angelsächsischer Nomenklatur zu sagen. "Our task is not only to reconstitute the past; we must also understand how, and according to what interest, the bases of our future documentation accumulated."³⁴ Gerade bezogen auf den Film legt das natürlich vor allem eine materialistische Analyse nahe. In zweiter Linie geht es um die Transformationen des signifikanten Materials, vermittels desselben, epistemologisch betrachtet, durch die Überbrückung verschiedener Zeiten (Phasen, "Epochen", Stationen etc.) Bedeutungssysteme untereinander *übersetzbar* werden. Vor mehreren Jahren habe ich diesen Vorgang mit dem Wort *Zeichenwandel* zu umschreiben versucht,³⁵ womit natürlich nicht insinuiert werden soll, daß die Zeichen selbst gleichsam perambulierten, sondern sich im "semiohistorischen" Prozeß hinsichtlich ihrer Anordnungen von Signifikant und Signifikat verschieben und verwerten.

Doch ist der historiographische Diskurs (verständlicherweise, darin liegt seine soziale Funktion) auf *das Reale* fixiert. Er wird damit auf vordergründige Weise zu einem bloßen Diskurs des Realen, als ob dieses "direkt zu uns spräche". Dieses naiv-realistische Mißverständnis läßt sich auch mit der Formel *referentielle Illusion* umschreiben: es wird der Anschein erweckt, wir könnten "die Geschichte" "direkt" zum Sprechen bringen. Wenn es sich aber auch bedauerlicherweise so einfach nicht verhält, kann man der Frage nach dem Referenten (also nach der äußeren Wirklichkeit eines sozusagen präsemiotischen Bereichs) nicht entkommen. Die Bedeutungen, die die Historiographie eruiert und konstruiert, haben zwar nur scheinbar ihren *Ursprung* in nicht-semiotisierter Wirklichkeit "an sich", beziehen sich jedoch von ihren Intentionen her auf eine solche; sie (diese Wirklichkeit) ist also der (vielleicht phantasmatische) Fluchtpunkt allen historischen Erkenntnisinteresses.

³⁴ Sorlin, *Film in History*, S. 17.

³⁵ Die Figuren des Kaleidoskops.

Eine grob schematisierende Skizze soll diesen vielleicht nicht unmittelbar einsichtigen Sachverhalt verdeutlichen (wobei ich das Risiko der Simplifizierung ungern, aber bewußt eingehe).

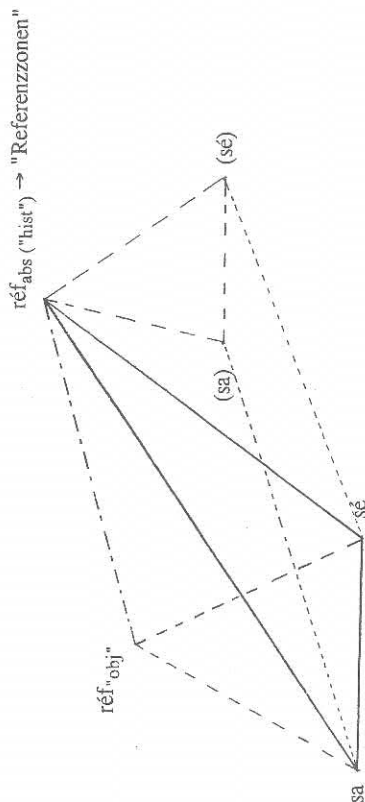


Bei aller Problematik vermag dieses Schema (die wirklichen Verhältnisse sind ungleich komplexer) immerhin ein paar Punkte klarer zu machen. Die von der Geschichtsschreibung immer angepeilte Wahre Wirklichkeit im Vergangenen ist nur über den "Umweg" der links oben situerten *"sozialen Inszenatorik"* – und damit nur scheinhaft – zu erreichen, während in der Regel eine direkte Zugangsmöglichkeit unterstellt wird, welche in der Skizze die Diagonale von rechts oben nach links unten wäre. Doch ist dieser Bereich des *magna informae* (Claude Simon), wie er hier mit dem Schlagwort Zeichenwandel umschrieben wird, völlig opak und enigmatisch. *Zweitens* wird deutlich, daß "Wirklichkeit" erst durch semiotische Operationen (von Wertsystemen über Kleidungs-codes bis hin zu Sprachmoden etc.) erkennbar wird; auf das präsemiotische Universum nehme ich in Anlehnung an die Forschungen zur natürlichen Semiotik mit dem Begriff "kulturelle Semiotik" Bezug. Ebenso ist im gegenwärtigen ("Zeitgenössischen") die Erfahrbarkeit über eine Semiotisierung *zweiten Grades* gewährleistet; die direkte Erkennbarkeit ist als Ideologem ein gefährlicher idealistischer Irrtum. Wahrnehmungsraster, Erkenntnismuster oder langlebige-Gewohnheiten geben epistemologische Matrizes vor, die gewiß ihrerseits materiell geprägt sind. *Drittens* wird eine Art Koeffizient oder Quotient ersichtlich, der sich vielleicht einmal aus der Dialektik Amnesie/Anamnese ermitteln lassen wird. Demgemäß erscheint die Historiographie – wenigstens wenn sie nicht bloß Hagiographie der politischen Dominanz ist – als *Kompen-*

sation zum gesellschaftlichen Verdrängen der Tabus, sie mündet dann in *Semio-historie*.

Warnend möchte ich darauf hinweisen, daß dieses *carré*, trotz äußerlicher Ähnlichkeit, nichts mit dem bekannten carré sémiotique der Pariser Schule zu tun hat, welches ich an anderer Stelle hinsichtlich Geschichte und Geschichtsschreibung zu valorisieren versucht habe.³⁶ Die Beziehungen zwischen Zeichensystemen (also etwa dem Zeichensystem des historiographischen Diskurses) und vorgeblich oder scheinbar nicht-semiotischer "purer Wirklichkeit" müssen anders dargestellt werden. Hierbei geht es um die sattsam bekannte Streitfrage, ob einem binären oder einem ternären Zeichenmodell der Vorzug einzuräumen sei. Aus Gründen, die ich ebenfalls andernorts angedeutet habe, scheint es mir fachspezifisch wünschenswert, am binären Modell, wie wir es aus der strukturalen Zeichentheorie kennen, festzuhalten. Doch ist, wie schon erwähnt, die Problematik des Referenten gerade im Hinblick auf Geschichtliches unumgänglich.

Die zeitliche Enthobenheit oder Entrücktheit des "historischen Referenten" (das, was Certeau mit dem Absenten der Geschichte meint) macht die Anwendung eines ternären Zeichenmodells offenkundig höchst fragwürdig, indem ja einerseits der "Objektbereich" in diesem Sinn äußerstenfalls noch durch Relikte, Residuen, *Spuren* vorhanden ist, der historiographische Diskurs andererseits durchaus auch hinsichtlich seiner materiellen Komponenten zu analysieren ist (beispielsweise im Hinblick auf die Bindung des Prestige-Anwerts gewisser Signifikatsklassen an sozial verbrieft Positionen im hierarchischen System).³⁷ Eine zweite Skizze soll helfen, den zugrundeliegenden Sachverhalt *semiohistorisch* zu verdeutlichen:



36) "Das Square of (Hi)Stories".

37) Pointiert habe ich das dargestellt in: "Jenseits-des-Point-of-no-Return-Literatur", in: *manuskripte* 82, 1983, wo ich auch (durchaus nicht nur ironisch) das "Schmid'sche Gesetz" formuliert habe: Die Überzeugungskraft eines Arguments verhält sich proportional zum Quadrat des Prestiges dessen, der es äußert.

Der dialektischen Aneinanderbindung von Signifikant (=sa) und Signifikat (=sé) steht die virtuelle Abwesenheit eines Referenten gegenüber (=réf_{abs}), der allerdings — was aus der abnormals schematisierenden zweiten Skizze noch ersichtlich wird — nicht punktuell sondern als — Plural — *Referenzzonen* gedacht werden sollte. Die kurzschlüssige Verbindung gegenwärtiger Zeichenoperationen mit einem eben nicht mehr direkt erlangbaren Referenzbereich markiert nicht nur das Moment der Re-Präsentation (das präsentative Moment der semiologischen Operation des historiographischen Diskurses versucht sich an der Wiedergewinnung des Vergangenen, "Absentent"), sondern erweist auch die Unhaltbarkeit der Vorstellung vom historiographischen Diskurs als einem Diskurs des Realen (vergangene Wirklichkeit wird simulatorisch ins Reale einer Scheinpräsenz verschoben). Die "Vergegenwärtigung" erzeugt also Schein und hat nicht in dem Sinn Wirklichkeits(bei)wert.

Comme tout discours à prétention 'réaliste', celui de l'histoire ne croit ainsi connaître qu'un schéma sémantique à deux termes, le référent et le signifiant [...] on peut dire que le discours historique est un discours performatif truqué, dans lequel le constatif (le descriptif) apparent n'est en fait que le signifiant de l'acte de parole comme acte d'autorité.³⁸

Diesem Befund von Barthes ist nicht viel hinzuzufügen. Wie die Skizze eben gezeigt hat, wird über eine "semiosymbolische Zeitbrücke" allerdings der Referent einem anderen *temporalen Register* (einer anderen Zeit, Phase, Epoche etc.) entnommen als der eine Teil des Zeichens, dessen zweiter, wie Barthes ebenda richtig betonte, unterschlagen respektive mit einem scheinpräsen Referenten verwechselt wird.

4.

Im Film treten diese Probleme allerdings deutlicher zutage als im seriösen sich gerierenden historiographischen Diskurs als Autoritätsakt. Jedem Kinogeher ist unmittelbar einsichtig, daß der Gary Cooper aus *For Whom the Bell Tolls* oder der Gregory Peck in Fred Zinnemans *Behold a Pale Horse* keine "realen Personen" sind, die dem "Régime" des Realen zugehören. Wie "realistisch" ein Film auch immer empfunden werden mag (oder vielleicht: je realistischer er empfunden wird), er ist unweigerlich Simulation von Realität (desto mehr ist er eine solche Simulation). Die *Hispanizität*, die mir hier als Beispiel dient, ist eine Funktion dieses Imaginären (oder simulierten Realen), indem sie aus der Präsentation erwächst respektive durch die "Re-Präsentation" auf das Reale der Geschichte bezogen wird, woraus im übrigen auch das Prestige des allfälligen filmischen Diskurses gewonnen wird.

Die Filme, welche die Geschichte des Spanischen Bürgerkriegs oder seiner Folgen aufrufen, sind indessen ihrerseits historisiert. Darüber hinaus ergibt der

38) Roland Barthes: *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris 1984, darin "Le discours de l'histoire" (ursprünglich 1970), S. 153-166.

"filmische Intertext" eine weitere, zusätzliche *historicisation*, wie sie sich nicht zuletzt an den Akteuren abzeichnet. 1966 inszenierte Resnais *La guerre est finie*; Montand spielte darin "Diego", den vom Pariser Exil aus agierenden Widerstandskämpfer, Mitglied des PCE, der schließlich sowohl mit der eigenen Parteiführung als auch mit der jüngeren Generation in Konflikt gerät. Ein rundes Jahrzehnt später spielte Montand eine in mancher Hinsicht vergleichbare Rolle in Joseph Loseys *Les routes du Sud*; in beiden Fällen stammte das Szenario von Jorge Semprún.³⁹

Die (Spanische) Geschichte ergibt in beiden Filmen eine *Überdetermination*, sie gibt nicht nur die Parameter der Narrationen ab, die Vorstellungen von Geschichte überborden das Existentielle und scheinen es förmlich zu durchtränken. Sowohl in dem Film von 1966 als auch in dem von 1977 lehnen sich (diegetisch gesprochen) die Exponenten der jungen Generation gegen diese "*Historizitätsobsession*" auf: sie wollen nicht in einem fort die Niederlage der Linken aktiv erinnern und wiederaufrufen, von der Erinnerung in die gegenwärtige Vorstellung herausholen.⁴⁰ In einer sehr markanten Vater-Sohn-Konfiguration sagt – in *Les routes du Sud* – der Sohn, er habe die Geschichte seines Vaters satt – und meint damit eigentlich, er habe es satt, die exilierte Linke in ihren mehr oder weniger larmoyanten "Neuinszenierungen" der Niederlage immer wieder erleben zu müssen. Die Insistenz auf der immer wieder repetierten Darstellung "der Geschichte" stößt auf Widerspruch.

Die Historisierungsebene, die es gestattet, *Les routes du Sud* und *La guerre est finie* miteinander in Beziehung zu setzen (das Motiv desselben Drehbuchautors wäre nicht zureichend), legt auch den Blick auf Mentalitäts- und Attitudenänderungen und -umschwünge frei. Die junge Generation opponiert gegen die historische Obsession der Vätergeneration auf unterschiedliche Weise. 1977 kommt vor allem ein neues Element ins Spiel, das mit dem Schlagwort No-Future-Generation unzulänglich umschrieben, aber immerhin angedeutet ist. Es geht um die von Miou-Miou gespielte Personnage. Sie ist es, die darauf aufmerksam macht, daß das obsessionale Denken in Kategorien der Re-Präsentation von Geschichtlichem zu Ballast werden kann, indem es masochistisch sein und eine nekrophile Komponente aufweisen kann. (Der Generatione kann man verfallen, sei es aus "*Altgerde*", sei es, indem man ihren Nachwirkungen zu sehr verhaftet bleibt, weil man sie, die Geschichte, nicht auf die richtige Weise *bearbeitet* hat.)

Etwas "aus" der Geschichte *wieder zu präsentieren*, ist natürlich in jedem Fall eine Bearbeitung. Die Frage ist, inwieweit diese auch eine *Verarbeitung* ist. Begreifen wir darüber hinaus (gemäß komparativer Etymologie) *Reprä-*

39) *La guerre est finie*. 1966. R. Alain Resnais, S. Jorge Semprún, K. Sacha Vierny, M. Giovanni Fusco, D. Yves Montand, Ingrid Thulin, Geneviève Bujold, Michel Piccoli, Jean Bouise, Paul Crauchet.

Les routes du Sud. 1977. R. Joseph Losey, S. Jorge Semprún, D. Yves Montand, Miou-Miou, France Lambotte, Laurent Malet.

40) G. S.: *Die Figuren des Kaleidoskops*, S. 14-34.

sensation (oder *représentation*, *représentación* etc., etc.) – nur im Deutschen zu Vorstellung einerseits und Darstellung andererseits auseinanderlaufend – nach den Überlegungen zum Schriftprinzip (die Schrift sei gewissermaßen Abbild der Sprache),⁴¹ fällt es uns auch leichter, den Produktcharakter sozialer Wirklichkeit zu erfassen. Nicht nur die "Kunstwerke" werden *gemacht*: auch das, was wir bloß als (oder als bloße) Wirklichkeit verbuchen, hat etwas von einem *Anekdote*, und das schließt auch die re-präsentativen Bilder von eigener Vergangenheit oder der der "anderen" mit ein.

Diego, im Jahre 1966, Semprún und Resnais zufolge, emotional-eruptiv: 'La malheureuse Espagne, l'Espagne héroïque, l'Espagne au coeur: j'en ai par-dessus la tête'. Spanien sei das gute lyrische Gewissen der gesamten Linke geworden, ein Mythos für alte Kämpfer. Spanien sei nur ein Touristen-Paradies und die Legende des Bürgerkriegs. Spanien sei nicht mehr der Traum von 35, sondern die Wahrheit von 65; 30 Jahre seien verstrichen und die alten Kämpfer kotzten ihn an.⁴² Und inzwischen sind weitere zweieinhalb Jahrzehnte verstrichen, so wie, ich habe es erwähnt, zwischen diesem Ausbruch in *La guerre est finie* und den Vorwürfen – alte Männer, die aus ihren Erinnerungen nicht herausfinden –, wie sie von der von Miou-Miou gespielten Personnage (in *Les routes du Sud*) vorgebracht werden, eineinhalb Dezennien vergangen sind.

Welches Spanien also – um beim einmal gewählten Exempel zu bleiben –, und welche Vor- und Darstellungen von ihm? Natürlich wäre die Frage derge- statt falsch gestellt. Weder im Kino noch außerhalb des Kinos sehen wir Spanien (oder was auch immer) "einfach so": wir sehen bestimmte Formen von *Hispanizität* (respektive fabrizierte, artifizielle Vor- und Darstellungen, Artefakte tout court). In der Einsicht, daß Wirklichkeiten nur kenntlich und Geschichten nur *erkenntniszugänglich* gemacht werden können durch Rekurs auf Re(-)Präsentationsinstrumentarien, liegt neben dem heuristischen auch ein emanzipatorischer Gewinn: Geschichte und Gesellschaft geschehen nicht "wie Natur", sondern werden *konstruiert*.

Die kognitiv ausgerichteten Wissenschaften erweisen sich demzufolge als unzureichend; reale, dem Bereich der "kulturellen Semiotiken" zugehörige Situationen werden durch abstrakte ästhetische Kategorien re-präsentiert; die Illusion, jener präsemiotologischen "Welt" direkt ansichtig zu werden, ergibt sich (deswegen dieses Beispiel für geschichtstheoretische und -praktische Erwägungen) namentlich beim Film – indem er scheinbar nur widerspiegelt (oder sogar wiedergibt), was in Natur, Kultur, Gesellschaft eben so passiert. Aber die notwendige und unumgängliche re-präsentative *Ingerenz* macht Systeme nur als Semiosysteme erkennbar.

Die eingangs aufgerufene Tendenz der Geschichtswissenschaften zu (audio-)visuellen Medien und zum Multimedialen überhaupt vermöchte auch

41) Die entsprechenden Theorien finden sich skizziert in dem Aufsatz: "Schreiben, filmen".

42) G. S.: *Die Figuren des Kaleidoskops*, S. 19.

eine ganz andere (und extrem negative) Tendenz zu konterkarieren (und damit emanzipatorisch zu werden), die sich mit dem Wort *Hagiographie* aufzeigen läßt: nämlich die Tendenz zur politisch genehmen, der Macht willkommenen, ja von ihr erwünschten und nachgerade gleichsam bestellten Geschichte zwecks Legitimierung bestimmter Machtverhältnisse. In gewisser Hinsicht ist die Geschichtswissenschaft mehr denn je dem Risiko ausgesetzt, zu einer ausschließlich indienstgestellten zu werden; während das Streben nach wissenschaftlich ethisch vertretbaren Standpunkten, Arbeitsweisen und Präsentationsformen durch Totschweigen immer häufiger und gründlicher pönalisiert wird, erfahren die Hagiographen (sie geben nur vor, Historiographen zu sein) immer weitergehende und umfassendere Rekompensationen und Gratifikationen. Nicht das Buch zählt, ausschlaggebend ist allemal das Parteibuch.

Projiziert auf diese Sachlage und im Zuge solcher Zustände sollten wir die Certeausche Forderung nach einer Repolitisierung begreifen:

Die Historiographie hat sich immer an der Grenze des Diskurses und der Macht eingenistet, an der ein Krieg zwischen Sinn und Gewalt ausgetragen wird. [...]

Die Erläuterung entwickelt sich unter der Herrschaft dessen, was sie behandelt.

Der Historiker müsse die Analyse der sozio-ökonomischen und geistigen Produktionsbedingungen auf seinen eigenen Diskurs beziehen, dessen Vergangenheitsdarstellung auf gegenwärtigen Kräften beruhe.⁴³ Der Film als Re-Präsentationsstrategie par excellence kann vielleicht veranschaulichen, wie es die Macht versteht, sich ins Bild und *rechte* Licht zu rücken – mit einem Wort: sich zu präsentieren –, während die Momente der Re-Präsentation mit ihren Chancen auf Verarbeiten und Aufarbeiten, Klarlegung der *Verhältnisse* beiseitegeschoben, totgeschwiegen, verdrängt werden.

43) Certeau, "Die Geschichte, Wissenschaft und Fiktion", S. 43 f.; für den von Luce Giard überarbeiteten Originaltext vgl.: Ders., "Histoire et psychanalyse", S. 87-89.

Film und Medien in der Diskussion

Hrsg. v.
Jürgen E. Müller

Band 3

Jürgen E. Müller / Markus Vorauer (Hrsg.)

Blick-Wechsel

Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre

Jürgen E. Müller / Markus Vorauer (Hrsg.)

Blick-Wechsel
Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre

Nodus Publikationen
Münster

