

Internationale Tagung der Historiker der Arbeiterbewegung (ITH)

23. Linzer Konferenz

8. - 12. September 1987

Referat zum Tagesordnungspunkt 2

Helene Maimann(Wien)

GESCHICHTE IM SIMULATOR

Zum Problem von Geschichte der Arbeiterbewegung in Film und Ausstellung

"Das Bild der Vergangenheit huscht vorbei"
(Walter Benjamin)

Der schwächliche Mann mit Nickelbrille, Schnauz- und Kinnbart beugt sich weit aus dem Zugfenster, breitet beschwörend seine Arme aus und ruft der Menge auf dem Bahnsteig zu: "I am Karl Radek of the Austrian Social Democratic Party!"

Ich stehe hinter den Komparsen und wundere mich. Radeks berühmter Reisegefährte auf der Fahrt nach St. Petersburg, Wladimir Iljitsch Lenin, hätte noch viel mehr Grund zum wundern gehabt - angefangen von der Darstellung seiner eigenen Person durch den indisch-britischen Schauspieler Ben Kingsley bis zu den verschiedenen Aufregungen, die während seiner historischen Reise in das revolutionäre Rußland passiert sein sollen. (So war im Drehbuch auch eine Begegnung zwischen Lenin und Rosa Luxemburg vorgesehen, was nur durch die ironische Frage der Kostümbildnerin verhindert wurde, ob sie der Rosa Gefängnisleidung anziehen soll).

Aber Damiano Damiani, der vor wenigen Wochen "The Train", das ehrgeizigste und teuerste europäische TV-Unternehmen aller Zeiten, in Wien abgedreht hat, will ja gar nicht erzählen, "wie es wirklich gewesen ist". Daß Radek ein Mitglied der polnischen Sozialdemokratie war, daß Kingsleys Lenin eher einem verkleideten Gandhi gleicht, (die Rolle, die Kingsley zum Star machte), daß die Ereignisse

in und um den legendären Zug durch ein paar schöne Herztöne aufpoliert werden - daß also vieles "stimmt" und vieles nicht, ist für ihn als Filmemacher nicht von erstrangiger Wichtigkeit. Er ist ja kein Historiker. Er weiß, daß alles am und im Film Reflexion seiner - unserer - Zeit ist. Vergangenes läßt sich nie revozieren, rekonstruieren, schon gar nicht im Film. Film zeigt immer die Gegenwart, nie die Vergangenheit. Natürlich darf er nicht zu weit von den historischen Fakten abweichen, natürlich müssen Kulissen, Kostüme, Maske so nah wie möglich an die historischen Vorbilder herangeführt werden; aber für den Filmemacher sind das nur die Voraussetzungen für etwas ganz anderes: Damiani verwendet wie unzählige Regisseure vor ihm die Geschichte als Stofflieferant, um seine eigene Interpretation, seine eigene Story zu erzählen.

Siegfried Kracauer schrieb 1940:

"Der historische Film ... ist bis heute ein problematisches Genre geblieben. Seine Problematik besteht darin, daß er zwangsläufig in die Nähe des Theaters gerät oder wie lebendig gewordene Malerei wirkt. Wenn Edelleute Renaissancehallen durchschreiten, Königinnen ihre Günstlinge empfangen und kostümierte Volksgruppen sich an historischen Stätten aufrührerisch gebärden, so ist in der Tat die Erinnerung an Bühnendekorationen, Opernchöre und Gemäldegalerien nicht abzuweisen. Aber diese äußeren Analogien spielen nur eine verhältnismäßig geringe Rolle, wäre der historische Film nicht auch in tieferen Schichten zum Angleich ans Theater genötigt. Er muß sich mit Jahrhunderten auseinandersetzen, in denen der Film und die ihm zugeordnete Welt noch gar nicht existieren - mit Zeiträumen, die sich zum Unterschied von den unsrigen statisch verhalten, vieles als Schicksal ansehen, was sich uns längst als Menschenwerk enthüllt hat... Ein Geschöpf der Gegenwart, dringt der Film als Fremdling in die Vergangenheit ein; es bleibt ihm versagt, ihr Dasein, das vom Theater auf gültige Weise auskonstruiert worden ist, mit seinen besonderen Mitteln zu bewältigen."

(Aus: Von Caligari zu Hitler (1947). Frankfurt/Main 1979, 11f.)

Ein historischer Film hat zumeist wenig mit "historischer Wahrheit" (was immer das sein könnte) zu tun, sondern viel mehr mit tradierten Mythen. Er wird umso größere Wirkung erzielen, je stärker dieser Mythos in der Erinnerung der Menschen verankert ist, und er muß sich mit diesem Mythos auseinandersetzen: er kann ihm folgen, er kann versuchen, ihn zu brechen, aber er ist an ihn gebunden. Ähnlich wie der historische Roman erzählt der historische Film eine Story, mit mehr oder weniger zutreffenden

Versatzstücken aus dem Fundus der geschriebenen Geschichte, aber ebenso aus dem der Überlieferungen. Der geschichtliche Mythos ist ebenso real wie die geschichtliche "Wahrheit" - und zudem weitaus mächtiger. Ein historischer Film "erzählt" vor allem etwas über die rezente gesellschaftliche Realität - im Fall von Damianis "Zug" über die Fernsehrealität unserer Zeit. Dieser "erzählt" über die siebzig Jahre, die zwischen Lenins Reise und heute liegen, er erzählt und profitiert vom Mythos, den diese Reise umgibt, und er erzählt von den heutigen technischen, ökonomischen, ästhetischen Standards seiner Produktion, von den heutigen sozialen Vorstellungen, kulturellen und politischen Wertungen, die sich mit diesem Mythos verbinden und ihm eine neue Facette verleihen.

Was der Film reflektiert, sind weniger explizite Überzeugungen als Dispositionen von kollektiven Mentalitäten, die mehr oder weniger bewußt sind. Der Spielfilm erfaßt wie ein Tatsachenfilm unzählige Bestandteile der Welt, und darüber hinaus ist er ein verlässlicher Indikator für herrschende Massenbedürfnisse, Mythen, Sehnsüchte und sozialpsychologische Muster. Und oft wird ein Film selbst zum Mythos, kann einen Mythos herstellen, macht ein geschichtliches Ereignis überhaupt erst zum Mythos. Was immer die Historiker auch über das Revolutionsjahr 1905 wissen - es ist für unzählige Menschen durch Eisensteins "Panzerkreuzer Potemkin" verkörpert. Wie nah oder entfernt dieser Film an die tatsächlichen Ereignisse in Odessa herankommt, ist für die enorme politische und emotionale Wirkung dieses Films, die nach wie vor ungebrochen ist, unerheblich.

Es geht also für den Historiker nicht darum, wie "falsch" oder "richtig" ein historischer Film ist, sondern welche inhaltliche und formale Botschaften er vermittelt, welche Wirkung er auslöst, welche Schlüsse auf gesellschaftliche Dispositionen er zuläßt. Und unter welchen Umständen Film zur historischen Quelle werden kann.

Für die Geschichte der Arbeiterbewegung ist weniger der Gegenwartsfilm interessant (abgesehen von der Frage, warum

die Arbeitswelt und die Geschichte der Arbeiterbewegung relativ selten zum Filmthema werden: sie geben kaum Stoff für die TRaumfabrik ab). Aber es gibt eine REihe von Filmen, die Auskunft über die Lebenszusammenhänge von arbeitenden Menschen geben, und das weitaus direkter und genauer, als dies jedem anderen Medium möglich ist. Das sind Filme, die entlang der sozialen und politischen Realität entstanden und von einer genauen Beobachtung und intimen Kenntnis des Milieus getragen sind. Klassisches Beispiel dafür sind etwa Filme des italienischen Neorealismus. Filme wie "Ladri di biciclette" (Fahrraddiebe. 1948). von de Sica mit Laiendarstellern in den Straßen Roms gedreht, oder "Il posto" (1961) und "I fidanzati" (1962) von Ermanno Olmi sind heute unerläßliche Quellen zum Verständnis des italienischen Arbeiteralltags der Nachkriegszeit.

Oft ist die Frage diskutiert worden, ob nicht der Dokumentarfilm näher an die soziale Wirklichkeit herankommt als der Spielfilm. Für den Dokumentarfilm gelten ähnliche dramaturgische Spielregeln wie für den Spielfilm. Auch wenn er mit "realen" Bildern arbeitet, so simuliert er Realität ebenso wie der Spielfilm, arbeitet durch Musik, Schnitt und Montage ebenso "manipulativ". Für den russischen Regisseur Dziga Wertov existierte keine Filmrealität außerhalb der dokumentarischen Aufnahme; sein Kino war eine "Fabrik der Fakten" und zugleich eine schroffe Polemik gegen den "Illusionsfilm". Durch das Kameraauge wollte er "das Leben, wie es ist" einfangen. Sein Kollege Sergej Eisenstein glaubte hingegen eine realistischere gesellschaftliche Analyse über die ausgefeilte Technik des Schnitts und der Montage zu erreichen. Seine "Montage der Attraktionen" sollte beim Zuschauer "Ideen auslösen und Einsichten bewirken". Dennoch ist soziale Wirklichkeit in den Filmen Eisensteins ebenso präsent wie in jenen von Wertov.

Für die Geschichtsschreibung der Arbeiterbewegung sollte daher die Auseinandersetzung mit dem Medium Film auf zwei Ebenen laufen: einerseits Film als historische Quelle zu akzeptieren und andererseits Film im Hinblick auf seine enorme Beeinflussung des öffentlichen

Geschichtsverständnisses zu analysieren. Der Film ist historisches Dokument und zugleich historischer Faktor, der sich in einem bestimmten historischen Kontext entwickelt und gleichzeitig auch Ausdruck einer bestimmten historischen Realität ist; er ist ein Instrument der Information über Geschichte und kann sie unter Umständen - höchst massenwirksam - selbst "erzeugen". Ein Film wie "Kuhle Wampe Oder Wem gehört die Welt" (Slatan Dudow, 1932) oder "Mutter Krause's Fahrt ins Glück" (Piel Jutzi, 1929) ist nicht nur eine Quelle über das Leben von Arbeitslosen in der Weimarer Republik; er ist auch eine Quelle zur politischen Agitation, deren Wirkung sich erst dann eröffnet, wenn man untersucht, wie gedreht und montiert wurde, und er ist ein Indikator für das Publikum, an das er sich wandte. Dies alles stellt an die historische Quellenkritik und Interpretation völlig neue Ansprüche.

Was haben nun die Massenmedien Film und Ausstellung gemeinsam? Abgesehen davon, daß sie Auge und Ohr ansprechen, scheinen sie wenig miteinander zu tun zu haben. Film ist eine Einbahn-Kommunikation, die eine Abstraktionsleistung, wie sie etwa das Lesen erfordert, nicht mehr notwendig, das sequentielle Denken, die eigenständige, vom eigenen Tempo bestimmte Rezeption fast unmöglich macht. Entweder man folgt Inhalt und Tempo des Films, liefert sich seiner Erzählweise aus, oder man verweigert sich ihm - indem man einschläft oder weggeht. Eine analytische Auseinandersetzung ist erst im nachhinein möglich. Das ist bei einer Ausstellung anders: Zugangsweise, Besuchstempo und die Art und Weise der Rezeption können durch Didaktik beeinflußt werden, bleiben aber letztendlich dem Besucher selbst überlassen. Ausstellungen eröffnen heute durch die Vielfalt der eingesetzten Medien und Präsentationsformen die Möglichkeit, sich dem Thema durch sehr verschiedene Zugänge zu nähern: sie beanspruchen Körper, Sinne und Vorstellungsvermögen.

Dennoch: Wie der Film setzt auch die Ausstellung dem Besucher "fertige Bilder" vor, die seine Phantasie und Vorstellungskraft

aktivieren, sie stimuliert ebenso wie der Film Konflikte, Ängste, Abwehr, Identifikationen, Trauer oder Nostalgie, und durch ihre multimediale Anordnung und Wirkung wird sie ebenso wie der Film zum Simulator. Eine historische Ausstellung hat oft den Anspruch, den Besucher in die Vergangenheit und deren Interpretation "hineinzuziehen", wie dies auch der Film versucht. Sie aktualisiert nicht nur Emotionen, sondern auch Projektionen und Erinnerungen, und sie hängt sich ebenso wie der Film an bestehende Geschichtsbilder und Mythen an, kann diese verstärken, verändern, muß aber von ihnen ausgehen. Die inszenierte Ausstellung, wie sie heute immer häufiger wird, arbeitet ebenso wie der Film mit Kulissen, Atrappen, mit Licht und Ton. Was sie vom Theater unterscheidet und dem Film annähert, ist ihr Anspruch auf die Wiedergabe von Realität.

Nun sind (historische) Ausstellungen ebensowenig "real" wie der Film/Dokumentarfilm. Welche Objekte der Ausstellungsmacher aussucht und wie er sie anordnet, "montiert", welche Informationen er anbietet und wie er sie kombiniert, welche Schwerpunkte er setzt und welche Geschichte er erzählt - seine Arbeitstechnik ist ebenso auf Wirkung und Überzeugungskraft ausgerichtet wie die des Filmemachers. Und noch etwas stellt beide Medien nebeneinander: Es gibt im Film kein schwierigeres und anspruchsvolleres Genre als den historischen Film, keines, das mehr Aufwand an Recherche, Buch und Inszenierung erfordert. Dasselbe gilt für historische Ausstellungen. ("Aufwand" muß dabei nicht unbedingt finanzieller Aufwand bedeuten, wohl aber Aufwand an inhaltlicher und kreativer Kapazität).

Um den Anspruch auf Wirklichkeitsnähe, auf historische Realität zu festigen, verfallen viele Ausstellungen heute dem Zauberwort "Authentizität". Vor allem sozialhistorische Ausstellungen versuchen, durch möglichst naturalistische Nachbauten, durch detailgetreue environments den Besucher in die historische Epoche "hineinzusetzen". Sie vertrauen dabei ebenso wie das Museum auf die

Magie des Originals, auf die Patina der Zeit, die das Original so anziehend macht.

Nichts liegt mir ferner, als den Wert und die Wichtigkeit anzuzweifeln, die das Originalobjekt, das originale Ensemble in Museen und Ausstellungen gerade für eine an Realien nicht übermäßig gesegnete Vermittlung von Sozialgeschichte, besonders Arbeitergeschichte hat. Dennoch geht der Einsatz des Originals oft von Voraussetzungen aus, die es zu hinterfragen gilt.

Da ist zunächst der Ansatz des "Wiederfindens", "Hineinversetzens", "Hineinführens" in die historische Epoche. Sie kann, ebenso wie im Film, immer nur eine scheinbare sein; es gibt in der Geschichte und ihrer Vermittlung kein "Nachvollziehen", auch kein "Nachempfinden". Eine Ausstellung ist keine Zeitmaschine.

Sie ist - wie der Film - immer eine gegenwärtige Auseinandersetzung mit dem Vergangenen. Und die Faszination, die das Original auf den Besucher ausübt, bewegt sich meiner Meinung nach auf einer Ebene, die jenseits seiner Authentizität liegt. Ich möchte dies an einem Beispiel verdeutlichen.

In den letzten Jahren werden in sozialhistorischen Ausstellungen unter sehr viel Mühe und Aufwand originale Versatzstücke aus dem Arbeiteralltag aufgebaut: die Arbeiterküche, Waschküche, die Schusterwerkstatt, die Textilfabrik. Sorgfältig rekonstruiert oder unter glücklichen Umständen sogar noch im Originalzustand präsentiert, erfreuen sie Fachleute wie Publikum gleichermaßen, sind sie doch "wie aus dem Leben gegriffen". Das sind sie aber ebensowenig wie Dziga Wertovs "Fabrik der Fakten". Auch wenn die Schusterwerkstatt noch kurze Zeit vor ihrer Ausstellung eine "wirkliche" war, so nimmt sie im Museum oder in der Ausstellung einen anderen Charakter an, ändert ihren Gebrauchswert. Sie verliert ihren Charakter als Produktionsmittel und erhält einen anderen - sie wird zum Anschauungsobjekt. Und die Faszination des Besuchers liegt nicht darin, daß er sich über diese Objekte und environments in die Situation des Arbeiters

oder der Arbeiterfrau hineinversetzen kann. Daß die alte Wohnküche und die "gemütliche" Werkstatt eine solche Attraktion sind, hat viel eher mit den Sehnsüchten und Erinnerungen zu tun, die dadurch hervorgerufen werden - Sehnsucht nach einer untergegangenen, scheinbar intakten Welt. Bilder steigen auf, Sentimente regen sich, als säße man im Kino und sähe einen alten Film. Daß vor zwanzig, dreißig Jahren dieselbe Wohnküche oder Werkstatt mit Glück höchstens im Fundus eines Heimatmuseums zu finden war, liegt nicht nur daran, daß sich die Wissenschaft dafür wenig interessierte, sondern vor allem auch, weil sich kaum ein Ausstellungsbesucher dafür interessierte. Damals standen ganz andere Dinge im Interessensmittelpunkt: Weltraumküche und Computerbüro, die Moderne erlebte ihren letzten Höhenflug. Das hat sich inzwischen gründlich geändert - aber bei aller berechtigten Suche nach verschütteten Wurzeln und Identitäten erhebt sich doch die Frage, wo die Identitätssuche aufhört und die Exotik, der Romantizismus anfangen.

Ausstellungen (wie auch Filme) über den historischen (Arbeiter)Alltag bzw. über die Geschichte der Arbeiterbewegung sollten meiner Meinung nach den Anspruch, historische Realität oder auch nur Stückchen von ihr wiederbeleben zu wollen, aufgeben. Daß sich die Besucher über die vielen Originale freuen, sagt noch nichts über die Aneignung einer Ausstellung aus. Entscheidend ist, welche Denk- und Lernprozesse ausgelöst, welche Emotionen zugelassen werden und wie weit diese zu einer weiteren, nachträglichen Auseinandersetzung mit den Ausstellungsinhalten beitragen. Eine Ausstellung, die nicht neue Fragen provoziert, die keine Kontroversen hervorruft und nicht zumindest partiell eine weitergehende Beschäftigung mit ihrem Thema initiiert, verkommt zu einem beliebigen Konsumartikel der Kulturindustrie. Um dies zu verhindern, sind vor allem Konzeption und Didaktik entscheidend, und nicht die Fülle des ausgestellten Materials.

Eine Ausstellung zur Geschichte (der Arbeiterbewegung) muß sich - wie auch ein guter historischer Film - jenseits der Historisierung ansiedeln. Nur über die Vernetzung von heutigen Problemen der Arbeiterbewegung mit den historischen Prozessen können gesellschaftliche Zusammenhänge zur Diskussion gestellt werden. Damit ist gemeint, daß Wege zu einer strukturell und

komparativ angelegten Auseinandersetzung mit der Geschichte der Arbeiterbewegung und ihren Problemen und Konflikten unter dem Aspekt ihrer gegenwärtigen Realität in unserer Gesellschaft gefunden werden müssen.

Das ist natürlich leichter gesagt als getan. Die Ausstellungs-
didaktik und -technik hat in den letzten zehn Jahren eine
Anzahl von Ansätzen dazu durchprobiert, die zum Teil gelungen,
zum Teil danebengegangen sind. Vor allem inszenierte Ausstellungen
bergen die Gefahr der Überinszenierung, der krampfhaften
Bezugsetzung heute - damals. Der Versuch, die museale Atmosphäre,
den "Objektfetischismus" durch "Erlebnissräume" und eine elaborierte
"Besucherdramaturgie" zu brechen, kann auch ins Gegenteil umschlagen:
Zu viel Erlebnis, zu wenig Erleben, zu viel Ablenkung durch
technisches know-how, zu wenig Raum für eigene Bezugsetzungen.

Der Besucher kann nicht nachempfinden - aber er sollte nachdenken können.
Gerade in Ausstellungen über die Geschichte der Arbeiterbewegung
sollte es dem Publikum, das zu einem großen Teil aus der
Arbeiterschaft kommt, möglich sein, neue Sichtweisen nicht
nur auf die historische, sondern auch auf die gegenwärtige
Bewegung zu entwickeln. Durch ein Historien-Spektakel, zu dem
neuerdings historische Großausstellungen tendieren (hier meine ich
keine zur Arbeiter/Industriegeschichte), wird dies eher verhindert.
Eine Ausstellung sollte immer Distanz wahren - Distanz davor, durch
opulente Objektszenarios eine falsche "Zeittreue" zu imaginieren,
Distanz davor, den Besucher durch geradlinige Interpretationsvorgaben
einvernehmen zu wollen. Distanz sollte sie vor allem zu ihrem Thema
haben: der Besucher muß solche und auch andere Schlüsse ziehen können.
Und die Distanz der Zeit, die dargestellt wird, sollte immer
spürbar sein.

Eine Möglichkeit, Distanz herzustellen, ist die der bewußten
Verfremdung und damit Brechung der Illusion, durch reale Objekte
eine Widerspiegelung der historischen Realität herbeiführen
zu können. Eine andere ist Ironisierung; eine dritte ist,
eingefahrene Rezeptionsbahnen infrage zu stellen, indem der
Besucher anderes vorfindet, als er erwartet.

Seit 1981 hat es in Österreich drei große Ausstellungen zur Geschichte der Arbeiterbewegung gegeben (1981: "Mit uns zieht die neue Zeit", Arbeiterkultur in Österreich 1918 - 1934; 1984: "Die Kälte des Februar" - beide in einer Wiener Straßenbahnremise; sowie die derzeitige industriegeschichtliche Ausstellung "Arbeit/Mensch/Maschine" in Steyr). Jede dieser Ausstellungen war bzw. ist von Konzeption, Didaktik und Technik sehr anders. Während die "Spätfolgen" von Steyr noch nicht abzusehen sind, kann von den beiden ersteren gesagt werden, daß sie - trotz vieler Unzulänglichkeiten - Impulse für die öffentliche Diskussion, aber auch für die Forschung und viele Künstler zu geben imstande waren.

Beide Remiseausstellungen führten - jede für sich - einen für Österreich damals noch unbekanntem Ausstellungsstil ein: Die Arbeiterkulturausstellung war die erste, die an keinem traditionellen Ausstellungsort stattfand, ein vom allgemeinen Geschichtsverständnis abweichendes Bild der ersten Republik zu zeichnen und einen an Lebensweisen orientierten Kulturbegriff anzuwenden versuchte. Sie gewann ein Publikum, das sonst keineswegs gewohnt ist, Ausstellungen zu besuchen - vor allem sehr junge und ältere Leute, sehr viele aus der Arbeiterschaft - und wurde durch das täglich bespielte Theater, aber auch durch die permissive Haltung der Ausstellungsleitung gegenüber den diversen Alternativgruppen, die sich nach und nach inmitten der Ausstellung breit machten, zu einem Kulturzentrum. Es war dies - ohne daß das ursprünglich beabsichtigt war - eine bis heute nicht wiederholte (und vielleicht nicht wiederholbare) Aneignung durch das Publikum. Die Ausstellung hat innerhalb der sozialistischen Jugendorganisationen, aber auch unter vielen anderen Jugendgruppen, Studenten und Künstlern zu einer lebhaften Auseinandersetzung mit der ersten Republik geführt, die teilweise bis heute anhält. Die Ausstellung über den Februaraufstand 1934 wiederum versuchte, das damals noch sehr traditionelle Ausstellungswesen in Österreich durch die Verwendung zeitgenössischer Medien (Video, EDV) und durch den gezielten Einsatz von szenischen Lösungen zu beleben und war von ihrem Inhalt her ausgesprochen kontroversiell konzipiert; ebenfalls neu waren eigens entwickelte Animationsprogramme für Kinder und Jugendliche.

Beide Ausstellungen verfügten über ein richtiges timing, konnten sich also jeweils an einem laufenden öffentlichen Diskurs (Alternativkultur im ersten Fall, fünfzigste Wiederkehr des Februar 1934 im zweiten) ankoppeln, diesen beeinflussen und intensivieren. Das war für den Erfolg beider Ausstellungen entscheidend und ist es auch für jede andere Ausstellung: Gibt es diesen Diskurs nicht und kann die Ausstellung ihn nicht provozieren (was sehr schwierig ist), liegt sie mit ihrem Thema demnach außerhalb von vitalen Interessen und Emotionen größerer Bevölkerungsgruppen, so wird sich das öffentliche Bereden und Diskutieren, durch den eine Ausstellung erst an Breitenwirkung gewinnt, kaum einstellen. Auch dies ist mit ein Grund, warum gerade eine Ausstellung zur Geschichte der Arbeiterbewegung, die heute kaum ein "Zeitgeistthema" ist, entlang von derzeitigen Problemen der Arbeitswelt und der Arbeiterbewegung konzipiert werden muß.

P.S.

Meine mir liebste kunst/historische Ausstellung ist nach wie vor "Paris-Berlin" über "Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland 1900 - 1933", Centre Pompidou in Paris, 1978. Da war zwar noch wenig inszeniert, es gab einige kleine Tondiaschauen. Sie erscheint mir in meiner Erinnerung noch immer als präzise, aufregend und herausfordernd, in all ihrer kühlen Zurückhaltung.

Und mein liebster historischer Film? Ich würde sagen, die sechsteilige BBC-Serie "J. Robert Oppenheimer", 1984 im ORF: Die Geschichte des "Vaters der Atombombe", seiner Arbeit und seines Konfliktes mit sich selbst und seinem Land nach dem zweiten Weltkrieg und während der McCarthy-Zeit. Die amerikanische Arbeiterbewegung bzw. die amerikanische Linke spielte darin eine Hauptrolle.

Und dann der dreiteilige Schubert-Film des Österreichers Fritz Lehner "Mit meinen heißen Tränen", ORF 1986 ...

Literaturhinweise:

Siegfried Kracauer: Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt/Main 1974

Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (1947). Frankfurt/Main 1979

James Monaco: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films. Reinbek 1980

Christian Metz: Semiologie des Films. Frankfurt/Main 1973

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main 1976

Marshall McLuhan: Understanding Media: The Extension of Man. New York-London 1965

Dziga Wertov: Schriften zum Film. München 1973

Paul Smith (Hg): The Historian and Film. Cambridge-New York-London 1976

Pierre Sorlin: The film in history. Oxford 1980

Hans Hoffer: Inszenierungskonzept und Gestaltung der Ausstellung. In: Katalog "Arbeit/Mensch/Maschine", Band 1. Linz 1987

Helene Maimann: Geschichts-Bilder. Zum Verhältnis von Geschichte und Bild-Medien. In: Geschichte als demokratischer Auftrag. Festschrift für Karl Stadler, Wien 1983

TÜRKIYE SOSYAL TARİH ARAŞTIRMALARI VAKFI