

## editorial: die wahrheit des films / cinema's truth

Lange Zeit wurden Filme in den Geschichtswissenschaften – ähnlich wie Gemälde, Skizzen, Zeichnungen oder Fotografien – vor allem als Illustrationen der Geschichte wahrgenommen und nicht in ihrer Eigendynamik als historische Quellen, als visuelle Dokumente analysiert. Dabei sind Filme in ihrer spezifischen Materialität als Archive (*found footage*) und Speichermedien einer multiplen (diskursiven, medialen, kulturellen und sozialen) Geschichtlichkeit zu fassen, die einer spezifischen Quellenkritik, Interpretation und Analyse zugänglich sind. Darüber hinaus überlagern sich im filmischen Material der bewegten Bilder, die auf einem Täuschungsvertrag mit den Betrachterinnen und Betrachtern basieren, immer auch verschiedene Zeitschichten, die auf geschichtstheoretischer Ebene die historische Operation (*opération historique* nach Michel de Certeau) herausfordern. Denn neben ihrer historischen Entstehungszeit und jener Zeit, in der wir uns die Filme später „anschauen“, sind in die Geschichte(n) des Kinos (Jean-Luc Godard) weitere fiktionale und dokumentarische Zeitlichkeiten eingelassen, die den Bestand der Archive bereichern – auch die Archive der Geschichtswissenschaften.

In der Filmgeschichte werden Fragen nach Objektivität, Wissenschaftlichkeit und Wahrheit der Geschichte(n) in den unterschiedlichen Genres des Kinos immer wieder verhandelt. Filmgeschichte wird dadurch zu einem epistemologischen Labor, wie die Beiträge dieses Bandes durchgängig unter Beweis stellen. Dies geschieht keineswegs nur in der Film- oder Medienwissenschaft bzw. -geschichte, sondern in und mit Filmen als Medien der Geschichte selbst. Filme haben und tragen Geschichte und Geschichtlichkeit, sie speichern und vermitteln auf ihre eigene Weise Wahrheit ... *Die Wahrheit des Films ... Cinema's Truth*.

Dieser Band der ÖZG setzt sich eingehend mit den spezifischen Funktionen und Inszenierungen von Verifikations- und Plausibilisierungsstrategien in der Filmgeschichte und in der/den Geschichte(n) des Kinos auseinander, um der Wahrheit des Films – und auch der filmischen Wahrheit – buchstäblich auf die (visuelle) Spur zu kommen. Dabei wird sowohl überprüft, wie epistemologische Probleme der

---

Thomas Ballhausen, Filmarchiv Austria/Abteilung Studienzentrum, Obere Augartenstraße 1e,  
1020 Wien; [t.ballhausen@filmarchiv.at](mailto:t.ballhausen@filmarchiv.at)

Alessandro Barberi, Universität Wien, Institut für Bildungswissenschaft, Sensengasse 3a, 1090 Wien;  
[alessandro.barberi@univie.ac.at](mailto:alessandro.barberi@univie.ac.at)

(Geschichts-)Wissenschaften und, allgemeiner, der Wissenschaftstheorie in filmischen Repräsentationen verarbeitet werden, als auch in welchen historischen Kontexten Filme ihrerseits entstanden sind. Die Problematik der Voraussetzung von wissenschaftlicher Erkenntnis wird im Sinne des *iconic turn* anhand ihres Auftauchens in filmischen Visualisierungen zum Gegenstand der Diskussion und an einer Reihe von Filmen eingehend untersucht.

Die Herausgeber des Bandes haben die Autorinnen und Autoren dazu eingeladen, das Thema der Wahrheit im Film und insbesondere auch die wissenschaftlichen Beweisverfahren im Film als bedingende Praxeologien epistemologischer Absicherung zu begreifen und ihrerseits historisch zu analysieren. In dieser Verdopplung des Historischen – zwischen dem geschichtlichen Auftauchen einer filmischen Quelle und ihrer je eigenen Geschichtlichkeit – sollte es vor allem darum gehen, die spezifische Wahrheit des Films und das wissenschaftliche Beweisverfahren im Film diskurs-, medien- und sozialgeschichtlich zu analysieren. Welche Rolle spielen, so lautet die Ausgangsfrage, Dinge und Materialitäten (1), Apparate und Maschinen (2) sowie soziokulturelle Rahmungen und Felder (3) bei der Konstitution von wissenschaftlicher Wahrheit in filmischen Geschichten und in der Filmgeschichte?

(1) Gegenstände, Dinge und (historisches) Material sind weder geschichtlich noch filmisch einfach empirisch gegeben. Erst durch historiografische und filmische Darstellungsprozesse und deren Repräsentationen (Erzählungen, einschließlich Argumentationen und Analysen) werden sie unter bestimmten Produktionsbedingungen als geschichtswissenschaftliche resp. „historische“ Objekte oder „epistemische Dinge“ (H. J. Rheinberger) konstruiert und hergestellt. Diskursive Praktiken schlagen auf die konkrete Form des empirischen Materials der Geschichtswissenschaft und anderer Wissenschaften, wie auch auf die Filme durch, wie umgekehrt vorgefundene(s) Material(itäten), Gegenstände, Objekte oder Dinge – in den Rang von „Überresten“, „Denkmälern“ oder „Quellen“ gehoben – auch und gerade in den Geschichtswissenschaften die Grenzen des Begreif- und Wahrnehmbaren bestimmen. Materielle bzw. epistemologische Voraussetzungen sind also konstitutiv dafür, dass man sich einer Sache sicher sein kann. Dabei stützen verschiedene Dinge ein Wissen als „wahre“ oder als positive Erkenntnis. Sie nehmen mithin eine wichtige Funktion bei der „Produktion von Präsenz“ (Hans-Ulrich Gumbrecht) ein. Für diesen Zugriff auf Dinge und Diskurse sind vor allem Begriffs- und Diskursgeschichte im Sinne einer *Historischen Epistemologie* (vgl. ÖZG 4/2000) relevant.

(2) Geräte, Produktionsinstrumente, Apparaturen und maschinelle Anordnungen erhalten spätestens im empirischen Beobachtungsparadigma der neuzeitlichen Wissenschaften in konkreten Beweisverfahren die Funktion von „gesellschaftli-

chen Produktionsmaschinen“ (Deleuze/Guattari) und tauchen infolge dessen auch in Filmen auf. Filmgeschichte und Geschichtswissenschaft bezeugen die technische Bedingtheit der Wissenschaft(en). So haben Fernrohr, Mule Jenny (Spinnmaschine), Mikroskop, Dampfmaschine, Kinematograf, Telegraf, Schreibmaschine, Fotoapparat oder Computer und Internet auch jeweils unterschiedliche Gesten wissenschaftlicher Referenz mit sich gebracht und wurden seit der historischen Entstehung des Kinos immer wieder auf Zelluloid gebannt. Sie spielen im Sinne der *material culture* als „vergegenständlichte Wissenskraft“ (Marx) eine eminente Rolle bei der Herstellung von Erkenntnis; sie funktionieren als Medien der Begriffs- und Wissensordnungen bzw. der Praktiken des Forschens, was in den folgenden Beiträgen an filmischen Szenen erläutert werden kann und diskursanalytisch erläutert wird. Hier sind wir vornehmlich auf Medien- und Technikgeschichte im Sinne einer *Historischen Medienwissenschaft* (vgl. ÖZG 3/2003) verwiesen.

(3) Bei all dem ist freilich immer zu bedenken, dass Wahrheit, Wissen und Wissenschaft in diskursiven, medialen, kulturellen und sozialen Rahmenbedingungen hergestellt werden. Die Repräsentativität eines wissenschaftlichen Modells oder eines statistischen Tableaus ist – in Geschichte und/oder Kinogeschichte – immer wieder von (akademischen) Feldern abhängig, innerhalb derer sie entstanden sind oder angewandt werden. Es ist also auch zu fragen, welche sozialen Rahmungen und Felder das (historische) Wissen mit erzeugen und wie sie in Filmen thematisiert werden. Was bedeutet es für die *Situiertheit von Wissen* in Filmen, wenn „soziale Felder“ (Bourdieu) oder „soziale Systeme“ (Luhmann) sichtbar gemacht werden und – wie in der Wissenschaftsgeschichte oder in der Wissenssoziologie – unbewusste „Aussagefelder“ auftauchen, in denen Erkenntnis- oder Zeichenwerte (diskurs-)ökonomisch zirkulieren? Und wie werden solche Konstellationen in Filmen und in der Kinogeschichte verarbeitet? Diese Fragen sollen in diesem Band an Filmen erläutert werden, die diesbezüglich als Quellen dienen können. Dabei stehen vor allem *Sozial- und Kulturgeschichte* im Sinne einer *Historischen Sozial- und Kulturwissenschaft* (vgl. ÖZG 2/2012) Pate.

Und so macht sich Georg Schmid, der Doyen der österreichischen Filmgeschichtsschreibung, auf die paradoxe Spur der Pendelbewegungen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, wenn er zwischen Observation und Objektivität untersucht, was an einem Fiktionsfilm faktisch sein kann. Dabei werden *bloopers*, filmische Patzer, gleichsam als freudsche Fehlleistungen analysiert und ihre geschichtswissenschaftliche Relevanz im Doppelsinn erörtert. Denn auch wenn es das Verkehrssystem von Montreal ist, das wir im Fiktionsfilm *The Jackal* (1997) sehen, wo es als Washington, D.C. ausgegeben wird, so bleibt es in der (filmischen und sozialen) Wirklichkeit dieser historischen Quelle eben doch Montreal, sofern man um diesen Umstand (als Historiker/in) weiß. Daher ist es auch unbestreitbar, dass unsere Geschichts-

bilder, d. h. die Bilder und Anschauungen, die wir uns von Geschichte machen, von *period movies* wie *Master and Commander* (2003) mitbestimmt werden. Georg Schmid betont, dass das Objektivitätsparadigma auch in der Geschichtswissenschaft – wie im Film – allenfalls asymptotisch verwirklicht werden kann, obgleich Tatsächlichkeit, Korrektheit und Anständigkeit der Darstellung sowie Überprüfbarkeit und Nachvollziehbarkeit das Handwerk der Historiker/innen ausmachen. Schmid erinnert deshalb daran, dass Natalie Zemon Davis direkt an den Filmarbeiten zu Daniel Vignes *Le retour de Martin Guerre* (1982) teilgenommen hat und baut dabei eine Gradiententheorie der Wahrheit auf, bei der das Faktische ins Fiktive und *vice versa* verfließen kann. Er zeigt, dass es für die Wahrheit des Films keineswegs unbedeutend ist, dass die faktische Gegenständlichkeit von Cary Grants Kilgour French & Stanbury-Einreihler in *North by Northwest* (1959) historisch nachweislich von Arthur Lyons (und dann natürlich auch von Alfred Hitchcock) geschnitten wurde. Die in einem Film zu sehenden Radkappen eines Autos können ebenso auf ihre historische Tatsächlichkeit überprüft werden wie Transportsysteme oder Städte. Schmid bezieht sich dabei nachdrücklich auf Ginzburgs Indizienparadigma und betont, dass filmische Ereignisgeschichte als spurensichernde Konjekturalgeschichte zu begreifen und zu schreiben sei.

Aylin Basaran untersucht dann ganz in diesem Sinne die Darstellung des sozi-  
algeschichtlichen Themas der Misogynie in den Verfilmungen der *Millennium*-  
Trilogie (2009–2010) von Stieg Larsson. Diese erklärt sie zu einer historischen Quelle  
und nimmt die im Film vorkommenden medialen Bedingungen (Fotografie, Archiv,  
Internet und Video) akribisch spurensichernd unter die Lupe. Sie erläutert, wie sich  
die Beweisführung in der ersten Folge der *Millennium*-Trilogie um eine einzelne  
Fotografie als historische Quelle dreht, die im Film durch Kontextualisierung mit  
anderen Fotos zu einem bewegten Bild wird, das dann als grundlegendes Beweis-  
material fungiert. Im Rekurs auf Marc Blochs Theorie der Spur macht sie so im  
investigativen Blick der beiden Protagonisten auf luzide Weise Praktiken und Ope-  
rationen aus, die mit der Recherchetätigkeit von Historikerinnen und Historikern  
identisch sind und im kriminologischen Plot dieselben epistemologischen, herme-  
neutischen und diskursanalytischen Probleme aufwerfen wie in der geschichtswis-  
senschaftlichen Praxis. Ein Kriminalfall deckt sich zumindest auf dem Niveau der  
Spurensicherung mit den Praktiken der Forschung, da die Quellenlage – (auch)  
in der *Millennium*-Trilogie – mit jener in geistes- und gesellschaftswissenschaftli-  
chen Forschungsfeldern deckungsgleich ist. Die spezifisch soziale Positioniertheit  
der detektivisch Suchenden erweist sich dabei als ausschlaggebend für die richtige  
Kombination der Spuren. Dieser „gesellschaftliche Erkenntnisrahmen“ (Basaran)  
umhüllt eine Epistemologie (der Kamera oder der Historiker/innen), die – auch  
ganz im Sinne Qualitativer Sozialforschung – filmisch und historisch von großer

Relevanz ist. Daher lässt sich die *Millennium*-Trilogie tatsächlich als exemplarischer Fall für *situated knowledge* und *grounded theory* lesen und ist als historische Quelle gleichzeitig eine (Re-)Präsentationsfolie für historische Quellen, seien sie nun fiktiv oder nicht. Damit wird insgesamt klar, dass visuelle Medien als ephemere Quellen der Geschichtswissenschaft genauso zu berücksichtigen sind wie schriftliche oder orale. Schließlich bedarf es zum Begreifen größerer Zusammenhänge einer mediengewissenschaftlich aufgeklärten Sozial- und Kulturgeschichte. Denn in der *Millennium*-Trilogie spielt z. B. die Geschichte des Nationalsozialismus (vornehmlich eliminatorischer Antisemitismus und Rassismus) eine eminente Rolle, da der hier verhandelte Serienmord mit der patriarchal-faschistischen (Familien-)Ordnung der NS-Vergangenheit in direktem Zusammenhang steht.

Dieser Zusammenhang interessiert auch bei Julia B. Köhne im Rahmen einer Zeitgeschichte der Medizin. Anhand einer Feinanalyse von *The Boys from Brazil* (1978) unternimmt es die Autorin, das Auftauchen der medizingeschichtlichen Debatten zu Bio- bzw. Reproduktionstechnologien und „Menschenzüchtung“ in den 1970er Jahren in der Immanenz dieses *Science Fiction*-Films auszumachen, um ihn gleichzeitig zu kontextualisieren. So erscheinen „gute“ bzw. „reine“ und „böse“ bzw. „befleckte“ Wissenschaft in bemerkenswert unterschiedlichen Inszenierungen, die es der Analyse auferlegen, zwischen Fakt und Fiktion, dem Möglichen und dem Unmöglichen zu unterscheiden. Der *Mad scientist* ist in diesem – wie im wirklichen historischen – Fall Dr. Josef Mengele (Gregory Peck), der im Film durch Zähnefletschen, seziierte Frösche, pedantische Listen und Haifischzahnketten als „das Böse“ schlechthin inszeniert wird, wohingegen sein Gegenspieler Ezra Lieberman (Laurence Olivier) – für den Simon Wiesenthal das historisch reale Vorbild abgab – als integrierter, weitblickender und gütiger Gegner des Biologismus erscheint. Der Plot wird also durchaus mit historisch nachweisbaren Fakten zum Nationalsozialismus (Rassen- und Biopolitik oder militärischer Drill u.a.) aufgeladen, die gerade hinsichtlich der Biowissenschaften auch heute noch zu denken geben müssen. Alles in allem spricht sich Köhne für eine filmische Bedeutungs- und Diskursgeschichte aus, die in einer gegebenen Quelle – und sei es ein Spielfilm – verschiedene Bedeutungsschichten abträgt. Dabei weist sie nach, dass im Film wie in der sozialen Wirklichkeit der Biowissenschaften technische Apparaturen und Instrumente bei der Inszenierung von Expertentum, Seriosität und Gewichtigkeit eingesetzt werden: Labor-, Präparations-, Lehr- und Visualisierungsinstrumente wie Pipetten, Petrischalen, Glasflaschen, Mikroskopierplättchen und Mikroskope stellen in Fiktion und Realität Symbole der Wissenschaft(lichkeit) und der Wahrheitsproduktion dar. Auch die Wissenschaftsgeschichte (in) der Geschichtswissenschaft ist auf diese Produktionsbedingungen der Lebenswissenschaften verwiesen, gerade weil diese mit der Geschichte des Nationalsozialismus zutiefst verbunden sind.

Matthias Wittmann untersucht die Repräsentationen der Shoah in Martin Scorseses *Shutter Island* (2010). Ihm geht es darum, die Mnemopolitik und den „Mnemozid“ dieser (anti-)psychiatrischen Geschichte eingehend vor Augen zu führen. Er analysiert die Präsenz von Korridoren in der Filmgeschichte als spezifisches Symbol für Erinnerung und beschreibt eingehend die verschiedenen Zeitdimensionen bzw. Zeitschichten des Films, da neben dem Nationalsozialismus die McCarthy-Ära, aber auch die politische Gegenwart der USA thematisiert werden. *Shutter Island* wird so als zirkuläre Erinnerungsspur der Traumatisierung lesbar, die den Film auch mit Foucaults Geschichte des Wahnsinns verknüpft. Wittmann untersucht die soziopolitischen und technischen Rahmenbedingungen und erläutert, dass gerade die Nadel eines Grammofons und die Rillen einer Schallplatte in der Erzählung Scorseses ein geschichtliches Leitmotiv darstellen, da sie auch in der filmisch-akustischen Inszenierung der Geschichte des so genannten „Dachau-Massakers“ ein gebrochenes Milieu der Erinnerung markieren und gleichsam aufnehmen. Im Rekurs auf Walter Benjamins Begriffe der *Telescopage* und der *technischen Reproduzierbarkeit* werden darüber hinaus mentale Bilder als Effekt medialer Träger analysierbar und erinnern – scheinbar paradox – an Vergangenheiten, die in dieser Form nie Gegenwart waren. Dabei werden jenseits des Films auch historische Problembereiche wie Geschichtsverdrehung und historische Selbstviktimisierung (etwa bei Günter Grass oder Bernd Eichinger) diskutiert. So wird schlussendlich klar, dass Filmemacher eine historische Wahrheit erzeugen und dabei ähnlich operieren wie (Berufs-)Historiker/innen, denn beide Professionen zitieren ihre großen Ahnen: Leopold von Ranke und Orson Welles, Fernand Braudel und Robert Wiene, Carlo Ginzburg und Jean-Luc Godard. Im Rekurs auf Jacques Rancière und Hayden White betreibt Wittmann – parallel zum herausragenden Filmhistoriker Martin Scorsese – eine Psychohistorie als Archäologie der Filmbilder, die auch direkt mit einer Wissensgeschichte korrespondiert. Denn nur wer Filmbilder (sozial-)historisch zu kontextualisieren weiß, kann ihre Spuren auch korrekt historisch dechiffrieren: those who know will know ...

Stefan Benz diskutiert in seinem explizit geschichtstheoretischen Artikel die Epistemologie (deutscher) Dokumentarfilme zur Shoah. An dem Dokumentarfilm *Die Befreiung von Auschwitz* (1987) erläutert und diskutiert er die spezifischen Wahrheitskonstruktionen im (historischen) Unterrichtsfilm. Wenn Historiker/innen seit Aristoteles im Gegensatz zu Dichtern zutiefst mit dem „wirklich Geschehenen“ verbunden sind, so hat die Filmkamera auch und gerade im historischen Dokumentar- und Aufklärungsfilm der *reeducation* dieses Prinzip der (historischen) Verifikation als Beweisverfahren auf ein anderes technisches Niveau gehoben, da sie – anders als die Schrift – historische Evidenzen *visuell* aufnimmt, speichert und immer auch herstellt und konstruiert. Benz erläutert anhand des von Saul Friedländer herausge-

gebenen Bandes *Limits of Representation. Nazism and the „final solution“*, dass die Auffassung, historische Fakten seien hergestellt und konstruiert, gerade nicht in den Postmodernismus und Relativismus führt, sondern die Spezifika des historischen Wissens und der historischen Wahrheit in der Auseinandersetzung mit dem sensibelsten Ereignis der Menschheitsgeschichte, der Shoah, hervortreten lässt. Im Historisieren von Filmen, die in Deutschland Schülerinnen und Schülern zu Aufklärungszwecken gezeigt werden, können eben diese Filme gleichsam Kader für Kader als medien- und sozialgeschichtliche Quellen für die Erinnerungspolitik verwendet und in verschiedene Kontexte eingebunden werden. Benz entwickelt eine logische Wahrheitstheorie der Geschichtswissenschaft wie der filmischen Historiografie, bei der sich die Frage nach der verifizierbaren Ereignisverkettung im Problemkreis der Zeugenschaft und der (Täter-)Spur zu bewähren hat. Dabei werden Karten, Luft- und Bodenaufnahmen, Filmrollen, Fotografien, Konstruktionspläne, Kameras und Zeitzeugen als „Medien“ der Informationsübertragung begriffen, die für die Inszenierung und Plausibilisierung der historischen Wahrheit eine eminente Rolle spielen. Insofern handelt es sich auch um einen Beitrag zur Narrativitätsdebatte (in) der Kulturgeschichte, wenn der Autor in seinem Schlussplädoyer betont, dass die visuellen Protokolle der Kamera jenseits eines platten Positivismus in ihrer faktischen Erzählstruktur genauso zu berücksichtigen sind wie mittelalterliche Chroniken oder Nachrichtensendungen.

Darüber hinaus haben sich die Herausgeber in Absprache mit der Redaktion der ÖZG dazu entschlossen, die Übersetzung von Joan W. Scotts *The Evidence of Experience* unter dem Titel *Die Evidenz der Erfahrung* in diesen Band aufzunehmen. 1991 im Englischen erstmals erschienen, hat dieser Text im angelsächsischen Raum im Rahmen der feministischen und frauengeschichtlichen Debatten über den Status poststrukturaler bzw. diskursanalytischer Geschichtsschreibung eine maßgebliche Rolle gespielt. Erstmals erscheint er in diesem Band der ÖZG in deutscher Sprache. Ausgehend vom Problem der „Sichtbarkeit/Visibility“, das den Artikel auch mit den übrigen Beiträgen des Bandes theoretisch verbindet, erläutert Scott, inwiefern die Geschichtswissenschaften von der Erkenntnis profitierten, dass es keine prädiskursive oder unhistorische Erfahrung gibt, sondern Menschen immer schon in ein symbolisches Netz von Bedeutungszuschreibungen eingeflochten sind, die – auch im Sinne des Bourdieuschen „konstruktiven Strukturalismus“ bzw. im Sinne der Kulturgeschichte – als gegenstands- und realitätskonstitutiv bezeichnet werden müssen. Die Erfahrungen von Frauen, Homosexuellen oder widerständigen Gruppierungen stellen keine mimetische Widerspiegelung einer irgendwie gearteten Ordnung der Dinge dar, sondern geben der sozialen Wirklichkeit eben durch die diskursive Produktivität und Historizität der Zeichensetzung eine Ordnung, die sich dann auf weitere soziale Kämpfe auswirken kann. In intensiver Auseinandersetzung



mit der Tradition der Geschichtswissenschaften (hervorzuheben ist u. a. die luzide Kritik am Erfahrungsbegriff E. P. Thompsons) zeigt Scott, dass menschliche Erfahrungen nicht nur die Schnittstelle von Produktionsbedingungen (Sozialgeschichte) und Symbolgeschichte (Ideengeschichte) darstellen, sondern – diskursiv vermittelt – aktiv in die soziale Wirklichkeit eingreifen.

Abschließend lässt sich festhalten: In der Dynamik des weltweit integrierten Kapitalismus (Félix Guattari) unserer Globalgeschichte mögen „Sichtbarkeiten“ wie Filme eine Mikrogeschichte darstellen. Gleichsam aus der Froschperspektive wird aber ein Spiel- oder Dokumentarstreifen seinerseits zu einer Makrogeschichte, in der mikrologische Details und Spuren die Frage aufwerfen, ob es sich um wahre Begebenheiten oder Fiktion (auch im Sinne des lat. *finjo* für machen, herstellen oder produzieren), um wissenschaftliche Wahrheit oder narrative Lüge, um Fantasie oder Wirklichkeit handelt. Denn wir entgehen weder wissenschaftlich noch fiktiv der Tatsache, dass in Spiel- oder Dokumentarfilmen genauso wie in historischen Werken unsere gesamte Geschichte verhandelt wird, um Geschichte(n) zu erzählen. Ereignisse auf der Leinwand sind mithin als historische Quellen anzusehen und in ihrer Eigenart als mikrologische Ereignisgeschichte/n diskurs-, medien- und sozialgeschichtlich zu kontextualisieren.

Dafür stehen alle Beiträge dieses Bandes, indem sie der Eigenart visueller Quellen auf ihrem eigensten Niveau nachgehen, um auch nach ihren sozialen Rahmungen und Feldern zu fragen. Alle distanzieren eine fatale geschichtswissenschaftliche Tradition, nach der nur schriftlich überlieferte Text-Quellen Wahrheit garantieren und setzen auf die Eigenmacht des (bewegten) Bildes im Kontext aller möglichen Quellen des historischen Wissens. Was (im Kino) sichtbar ist, ist immer auch Teil der Geschichte. Was wir (auf der Leinwand) sehen und erfahren können, hat eine eigene ereignisspezifische Empirie. Und wenn wir uns Filme anschauen, stehen immer auch die Möglichkeits- und Produktionsbedingungen der eigenen Geschichte, der Geschichte der Geschichtswissenschaft als visuelle und bedingte Wissenschaftsgeschichte nach dem *iconic turn* zur Diskussion. Dazu braucht es aber immer ein Archiv im Foucault'schen wie im traditionellen Sinn, das die Grenzen der Repräsentation absteckt, sich einem flachen (Quellen-)Positivismus entgegenstellt und der Geschichtsschreibung als (sichtbare) Registratur historischer Ereignisse dient.

Die „Vorstellungen“ der Kinematografie werden so zu einem epistemologischen Experimentalsystem für die Geschichtswissenschaft, weil das Thema der Objektivität der Wissenschaft auf das Objektiv der Kamera stößt, Perspektiven der Historiker/innen dem Blick von Filmemacher/inne/n ähneln, wir uns die Geschichte(n) der historischen Anschauungen auf der Leinwand medientechnisch unterstützt noch einmal anschauen können oder die Spurensicherung von Marc Bloch und



Carlo Ginzburg in Drehbüchern zu Krimis und folglich in Film Spuren eingeflochten wird. Die Wahrheit des Films, das ist immer auch der Film als Wahrheit, und die Wahrheit der (Film-)Geschichte wirft immer auch eine (Film-)Geschichte der Wahrheit auf ... 24 mal in der Sekunde.

Thomas Ballhausen / Alessandro Barberi