

Citation style

Elm, Michael B.: Rezension über: Tanja Seiderer, Familiengeschichte im filmischen Objektiv. Auseinandersetzungen mit NS-Geschichte in autobiografischen Dokumentarfilmen, Berlin: Metropol, 2019, in: Einsicht. Bulletin des Fritz Bauer Instituts, 2020, S. 121, <https://recensio-stag.lorax.syslab.com/r/fb543b90379b4c6692288bd32d8e6164>

Einsicht
*Bulletin des
Fritz Bauer Instituts*



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

Filmische Familienbegehungen



Tanja Seider

Familiengeschichte im filmischen Objektiv. Auseinandersetzungen mit NS-Geschichte in autobiografischen Dokumentarfilmen
Berlin: Metropol Verlag, 2019, 391 S.,
€ 24,-

Die Untersuchung der Sozialwissenschaftlerin Tanja Seider nimmt sich mit der Konstruktion von familiärer Erinnerungsgeschichte in autobiografischen Dokumentarfilmen einer entscheidenden Schnittstelle im Gedächtnis der deutschen NS-Nachfolgesellschaft an. Bekanntermaßen existierte lange Zeit in beiden deutschen Staaten eine Trennung von familiärer und öffentlicher Behandlung der NS-Geschichte. Diese wurde zwar mit den Ansätzen von Oral History und lokalgeschichtlicher Forschung mehr und mehr infrage gestellt, dennoch zeigten noch die Ausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung über die Beteiligung der Wehrmacht an Kriegsverbrechen Mitte der 1990er Jahre sowie die 2002 erschienene Studie *Opa war kein Nazi*, wie schwer sich die Angehörigen der Tätergesellschaft tun, Verantwortlichkeiten zu benennen, wo die eigene Familiengeschichte berührt wird. Diese soziohistorische Trennungslinie zwischen dem identitätskonkreten Familienalbum und der filmischen Geschichtsinszenierung im öffentlichen Gedächtnis steht im Fokus dieses Buches.

Seider analysiert vier autobiografische Dokumentarfilme, die mit Helma Sanders-Brahms' *HERMANN MEIN VATER* (1987), Christoph Boekels *DIE SPUR DES VATERS* (1989), Jens Schanzes *WINTERKINDER* (2005) bis Malte Ludins *2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHM WEISS* (2005) zwei Jahrzehnte deutscher Film- und Erinnerungsgeschichte umfassen. Ihr normatives Anliegen ist es, einen politisch emanzipativen Blick auf die Verfertigung von Familiengeschichte in diesen autobiografischen Produktionen zu werfen und eine reflexive Brechung von fortbestehenden Erinnerungsblockaden zu ermöglichen. Dazu werden im ersten Drittel der Untersuchung die zugrunde liegenden Begrifflichkeiten international vergleichend entwickelt: das komplexe Verhältnis von Privatem und Politischem, Generations- und Familiengeschichte im Dokumentarfilm sowie die historischen Besonderheiten im Kontext der NS-Nachfolgesellschaft.

Der Hauptteil der Untersuchung befasst sich mit einer mikrologischen Analyse der vier Dokumentarfilme. Die Stärke des Ansatzes liegt in der Zusammenführung von historiografischen und filmischen Geschichtsdiskursen, die dem emanzipativen Anliegen einer politisch selbstreflexiven Intervention in den Erinnerungsdiskurs erst Substanz verleihen. Er stellt genaue Analysen von Expositionssequenzen, der

Wahl der Bildausschnitte (Kadrage) und der Kamerabewegungen in den Kontext der Entfaltung historischer Narrative. Überzeugend legt die Autorin dar, wie selbst kleine bildliche und kompositorische Details im Familieninterview zu »historischen Wissenskonstruktionen« (S. 95) werden, die entlastende oder entlarvende Funktionen annehmen können. Gleiches gilt für die kritische Adaption von Aufzeichnungen des väterlichen Kriegstagebuches durch filmische Montagestrategien in *DIE SPUR DES VATERS*, bei der die kolonisierenden und rassenbiologischen Aspekte des soldatischen Blicks aufgezeigt werden (S. 198).

Die beiden jüngeren Dokumentationen von Ludin und Schanze sind erinnerungskulturell bereits mehr der Phase der »Vergangenheitsbewahrung« (Norbert Frei) zuzuordnen (S. 232). Die »Mechanismen der Erinnerungskonstruktion und Geschichtstradierung im häuslichen Umfeld« gelangen ins Zentrum der filmischen Inszenierungen. »Zu einer Zeit, als Erinnerung bereits vorwiegend als retrospektive Konstruktion und nicht mehr als exakt detailgetreues Abbild von Vergangenem betrachtet wird, rückt der Körper selbst als Medium der Beglaubigung des Erzählten in den Fokus der Kamera.« (S. 306) Dies wird anhand von Malte Ludins *2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHM WEISS* als besonders gelungenes Unterfangen eines »reflexiven intervenierenden Dokumentarfilms« (S. 273) ausgeführt.

Der mikrologischen Analyse der Filme mangelt es an werkgeschichtlicher Einbettung. Gern hätte man mehr darüber erfahren, wie sich etwa Helma Sanders-Brahms' *HERMANN MEIN VATER* in deren Œuvre einfügt. Eine Betrachtung thematisch ähnlich gelagerter Dokumentarfilme hätte den engen Rahmen des autobiografischen Familienfilms genre- und erinnerungstheoretisch erweitern können. Das gilt nicht zuletzt für die sich synchron vollziehende Entwicklung des Knopp'schen Histotainments, das für die mediale Einschreibung von Gehalten des deutschen Familiengedächtnisses in den öffentlichen Erinnerungsdiskurs äußerst bedeutsam ist und sicher eine Abgrenzungsfolie für einige der Filmemacher darstellt.

Insgesamt bringt die Untersuchung die kritische Analyse von filmischer Erinnerungsgeschichte im deutschen Familiengedächtnis einen entscheidenden Schritt voran. Die eingangs angesprochene Trennungslinie von familiengeschichtlichem Album und öffentlichem Lexikon wird von beiden Seiten überschritten und in ihrer fortbestehenden Aktualität der generationellen filmischen Verarbeitung kenntlich. Konsequenterweise schließt die Arbeit mit einem bildungspolitischen Appendix zur Verwendung der Analysen in pädagogischen Kontexten, die das Buch über die Geschichtswissenschaft und die Filmwissenschaft hinaus empfehlenswert macht.

Michael B. Elm
Tel Aviv-Jaffa