

Verein für kritische Geschichtsschreibung e.V. (Hg.)

WERKSTATTGESCHICHTE 87

reizende gerüche

Jg. 2023/1

[transcript]

Redaktion WERKSTATTGESCHICHTE:

Cornelia Aust, Claudia Berger, Katja Jana, Annika Raapke, Yvonne Robel, Helen Wagner, Georg Wamhof

Anfragen an die Redaktion:

Yvonne Robel: robel@zeitgeschichte-hamburg.de

Herausgeber des Thementails:

Benjamin Brendel

Rezensionsredaktion:

Karsten Holste, Andreas Hübner, Sebastian Kühn, Angélique Leszczawski-Schwerk, Andreas Ludwig, Nina Reusch, Felix Schürmann, Katharina Seibert, Pavla Šimková, Lotte Thaa

Anfragen an die Rezensionsredaktion:

Nina Reusch: nina.reusch@gmx.net

FU Berlin

Koserstraße 20

14195 Berlin

Filmkritik:

Ulrike Weckel: Ulrike.Weckel@journalistik.geschichte.uni-giessen.de

Dingfest:

Marie-Luisa Allemeyer: Marie.Luisa.Allemeyer@posteo.de

Homepage: www.werkstattgeschichte.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.

© 2023 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Tester smelling cream to determine its freshness. Dairymen's Cooperative Creamery, Caldwell, Canyon County, Idaho, June 1941. Foto: Russell Lee, Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, reproduction number: LC-USF34-039661-D.

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6351-8

PDF-ISBN 978-3-8394-6351-2

ISSN 0942-704X

eISSN 2701-1992

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Editorial	9
-----------------	---

THEMA

Durchdringend

Gerüche und emotionale Verschränkung in frühneuzeitlichen Warenkunden <i>Sarah-Maria Schober</i>	15
---	----

Knowledge, Norms, and Noses

Across the Olfactory Threshold <i>William Tullett</i>	29
--	----

Achselschweiß und Ohrenschmalz

Medizin und Anthropologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts <i>Julia Gebke</i>	43
--	----

»Pestialischer Gestank« und »penetrante Gerüche«

Geruchsgeschichtliche Annäherungen an das geteilte Deutschland <i>Christoph Lorke</i>	57
--	----

Geruch im Verzug?

Ein chemischer Gefahrendiskurs zwischen Wissen, Emotion und Genderzuschreibung in Darmstadt um 1980 <i>Benjamin Brendel</i>	71
---	----

WERKSTATT

Als »asozial« im KZ inhaftierte Prostituierte

Zwei Fallbeispiele sozialrassistischer und geschlechtsspezifischer Verfolgung <i>Frauke Steinhäuser</i>	85
--	----

Die Haitianische Revolution in der französischen Erinnerungspolitik und in postkolonialen Debatten

<i>Marc Buggeln</i>	103
---------------------------	-----

DINGFEST

Schreibtisch

Andreas Ludwig 117

FILMKRITIK

Mediale Gespenster

Zu Sergei Loznitsas Sound-Animationen filmischer Archivmaterialien

Gertrud Koch 123

EXPOKRITIK

In Ordnung

Das Schaudepot des Ruhr Museums in Essen

Alicia Jablonski/Jan C. Watzlawik 129

REZENSIONEN

Neu gelesen: Judith R. Walkowitz, *City of Dreadful Delight*

Susanne Korbel (Graz) 135

Achim Landwehr, *Für eine andere Historiographie*

Caroline Rothauge (Eichstätt-Ingolstadt) 138

Susanne Burghartz/Madeleine Herren, *Ein Basler Sommerpalais und seine globalen Bezüge*

Brigitte Heck (Karlsruhe) 140

Chelion Begass, *Armer Adel in Preußen*

Stefan Brakensiek (Essen) 142

Shuo Wang, *A Canton Merchant Between East and West*

Sven Trakulhun (Hamburg/Potsdam) 144

Sigrid Wadauer, *Der Arbeit nachgehen?*

Nora Bischoff (Berlin) 147

Malte Fuhrmann, *Urban Culture in the Late Ottoman Empire*

Daniel-Joseph MacArthur-Seal (Ankara) 150

Katharina Herold/Frank Krause (Hg.), *Smell and Social Life*

Stephanie Weismann (Wien) 152

Martin Meiske, *Großbauprojekte in der Frühphase des Anthropozäns*

Sebastian De Pretto (Luzern/Innsbruck) 155

Frank Bajohr/Axel Dreccoll/John Lennon (Hg.), Dark Tourism

Sabine Stach (Leipzig) 158

Mediale Gespenster Zu Sergei Loznitsas Sound- Animationen filmischer Archivmaterialien

Gertrud Koch

Siegfried Kracauer hat früh darauf verwiesen, dass sich mit den Medien Fotografie und Film das Verhältnis zur Geschichte verändert. Denn mit dem indexikalischen Referentialismus dieser Medien entsteht eine neue Art historischer Dokumente: Dokumente, die gleichzeitig aus der Vergangenheit (der Gegenwart ihrer Entstehungszeit) stammen und zur aktuellen Gegenwart gehören in Bezug auf ihre epistemische Medialität. Denn es ist Teil des kulturellen Alltagswissens, dass Kameras eine Aufzeichnungsfunktion haben. In Selfies bezeugen sie den TouristInnen von heute, dass sie an jenen Orten »tatsächlich« waren, und die Kameraschnappschüsse der VerkehrssünderInnen belehren diese darüber, dass trotz wachsender Bilderskepsis und Krisen im Wahrheitsdiskurs historischen Aufnahmen Wirklichkeitsgehalt zukommt. Noch immer zirkulieren fotografische Aufnahmen in Diskursen der Bezeugung. Aufnahmen von Foto- und Filmkameras enthalten über diese intendierten Feststellungen von Konstellationen aber auch einen nicht-intentionalen Überschuss, der neben, unter oder oberhalb der intendierten Konstruktionen der ProduzentInnen quasi selbständig mitläuft. Marc Ferro hat daraus die Begebung des Kinos zur Gegen-Geschichte abgelesen: Jeder Spielfilm enthält neben der Fiktion auch einen zeitgenössischen Index, z.B. Häuserzeilen, Landschaften, Gesten, Kleidungsstücke, Verkehrsmittel, Reklametafeln und auch SchauspielerInnen, die das Medium, in dem sie

gezeigt werden, nicht überlebt haben. So werden alle Filme einer SchauspielerIn zu Dokumenten ihres Spiels. Sie enthalten eine Ebene der Latenz, die in Zeichen entsteht, die in der Gegenwart ihrer Herstellung noch nicht gesehen werden konnten, aber möglicherweise im historischen Abstand Bedeutungen erschließen, die wortwörtlich einen anderen Blick auf die Geschichte ermöglichen.¹ Während der forensische Blick der HistorikerInnen aus den Archivbildern neue Beweise lesen will, geht der poetische Blick auf die Suche nach einem anderen Bild, das sich aus den übersehenen Zeichen ergibt. Die Erkenntnis des ästhetisch-poetischen Arbeitens mit den Archiven ist nicht das der historischen Rekonstruktion, sondern fließt aus der Sichtbarmachung verborgener Geschichtsbilder. Ähnlich argumentiert Peter Geimer in Bezug auf das Verhältnis von historischem Ereignis und Fotografie: »Die Aufmerksamkeit richtet sich nun auf die unzählbare Menge von Aufnahmen, die gerade keinen »fruchtbaren Augenblick« der Geschichte einfangen, sondern den zeithistorischen »Abfall, die tote Zeit, die ereignislos vergeht, bzw. noch unentschieden lässt, was im Rückblick als Ereignis erkennbar wird.«²

Foto und Film sind noch lebendige Wahrnehmungsdispositive, die aktiv als Kulturtechniken praktiziert werden, sowohl von Laien als auch von Profis. Betrachtet man Medien als techno-kulturelle Wahrnehmungsdispositive, dann verbinden sie Zeiträume der Gegenwart mit anderen Epochen; auch wenn die historischen Personen und Objekte, die

1 Sylvie Rollet, Saisir »l'inconscient« de l'histoire (autour de trois films de Sergueï Loznitsa), in: Proteus. Cahiers des théories de l'art, Nr. 12, Juli 2017, S. 45-54.

2 Peter Geimer, Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird, München 2022, S. 119.

in ihnen sistiert worden sind, schon seit hundert Jahren tot sein mögen, verbindet sie immer noch ein mediales Band mit uns. So wirken Kleidung und Frisuren der fotografierten Ahnen altmodisch und komisch und doch auf eine andere Weise fremd als die Kleidung aus dem Barock beispielsweise, die erst komisch wird, wenn sie als Kostüm im vertrauten Medium des Films als Anachronismus auftaucht. Oder sie wird wie Spolien, die in der römischen Antike aus alten Gebäuden erbeuteten Skulpturen und Artefakte, die an die eigenen Häuser als Beutestücke äußerlich sichtbar angebracht wurden, ans Haus der Mode geklebt.

Mit den neuen digitalen Technologien der Restaurierung und Nachbearbeitung wird diese doppelte Zeitlichkeit von vergangener und aktueller Gegenwart noch einmal verschoben auf eine Intensivierung des Präsenten – und zwar vor allem im filmischen Medium, das aufgrund seiner eigenen zeitlichen Basierung Wahrnehmung immer im Modus aktuell ablaufender Realzeit der Projektion/Vorführung/Laufzeit organisiert, denn nur im zeitlichen Durchlauf durch den Projektor entsteht der Eindruck von Bewegung in der Filmwahrnehmung. Diese animierte Lebendigkeit des Toten erzeugt nicht immer einen naturalistischen Effekt der Lebensechtheit, sondern mitunter auch eine Zone gespenstischer Wiederkehr: Die Toten kehren als animierte Untote zurück, sie bringen sich eher als Tote in Erinnerung, als dass sie vor unseren erstaunten Augen wiederauferstünden. Diese Weise des Erscheinens könnte man als die Poetik der animierten Wiederholung kennzeichnen, die in das Medium selbst eingeschrieben ist. Walter Benjamin hat in seinem berühmten Kunstwerk-Aufsatz diese mediale Differenz mit dem notorisch gewordenen Begriff der »Reproduzierbarkeit« belegt. Über

diese Zusammenhänge ist viel geforscht und geschrieben worden, und ich habe mich hier mit einer skizzenhaften These als Rahmen für meine Diskussion der spezifischen Verwendung von Ton im filmischen Werk von Sergei Loznitsa begnügt.

Der ukrainische Regisseur Sergei Loznitsa hat 2021 einen Film gemacht zum Massaker von Babi Yar, das Einsatzgruppen der Sicherheitspolizei und des SD unter Oberbefehl der Wehrmacht im September 1941 an 33.771 Jüdinnen und Juden verübt haben. In diesem Film *Babi Yar. Context* greift er zu großen Teilen auf Archivmaterial zurück, für das es keine Tonaufnahmen gibt, und unterlegt den gesamten Film mit einer eigenen, komponierten Tonspur, die eine sonore Perspektivierung in die sichtbaren Einstellungen der Bilder einträgt. Diese Tonmontage ist komponiert aus rekonstruktiven Anteilen, in denen aus dem historischen Bildmaterial mit Hilfe digitaler Techniken wie mit der Hilfe professioneller Lippenleser Tonspuren evoziert wurden, die aus den Bildern zu kommen scheinen, als wären sie der Restauration einer originalen historischen Tonaufnahme geschuldet, wie auch aus Archivfilmen zu den Prozessen nach Kriegsende, deren historische Tonaufnahmen von Loznitsa verwendet werden konnten. Die neue Tonmontage zu den stummen Aufnahmen des Kriegsgeschehens, das den »Kontext« des Massakers von Babi Yar darstellt, von dem es keinerlei Filme gibt und das im Film als völlig schwarzes Bild präsentiert wird, akzentuiert die Geräusche der Einschläge, Wortfetzen der Soldaten, die die Bauerngehöfte und Hütten in Brand setzen, die Windgeräusche, die durch das Feuer entstehen, wie man sie sonst eben nur in Kriegsfilmern hören kann. Notwendigerweise überschreitet Loznitsa hier die Grenze vom Archiv in die Fiktion. Loznitsa ist für diese Überschreitung von

Seiten der (Film-)HistorikerInnen kritisiert worden. Ihre Kritik orientiert sich an ethischen Normen für den zulässigen Umgang mit Archivmaterial. Diese verlangen einen historisch aufklärenden Diskurs in Bezug auf das historische Material, d.h. es soll möglichst die Herkunft des Materials im Film selbst offengelegt werden, und das Material soll so gezeigt werden, wie es im Archiv vorgefunden wird, d.h. also ohne Nachbearbeitung und ohne Appropriation im Sinne einer Aneignung für eigene Zwecke.³ Dieses ethische Argument für den richtigen Umgang mit dem Archiv gründet sich auf die Überzeugung, dass die Bilder aus den Archiven Teil der Geschichte sind und als solche nicht veränderbar. Wenn sie in andere Kontexte montiert werden, müssen sie folglich als historisch gekennzeichnet, muss also ihre Herkunft offengelegt werden. Die ZuschauerInnen müssen auf diese Weise über die historische Stellung des verwendeten Materials informiert und dadurch in die Lage versetzt werden, die Kontextualisierung des Materials als Interpretation zu verstehen, die nicht denselben Status hat wie das Archivmaterial. Bleibt die Markierung dieser Differenz zwischen historischem Material und kontextuierender, also immer auch interpretierender Montage aus, wird schnell der Vorwurf der Manipulation laut, mit der der Filmemacher den Zuschauenden seine Sicht auf die Geschichte gleichsam unterschiebe.

Dieses ethische Argument über legitimen und illegitimen Gebrauch historischer Archivbilder geht davon aus, dass die Archivbilder unverrückbar selbst Geschichte sind und insofern nicht mehr veränderbar. Aus dieser streng historischen Sicht entstehen Klassifikationsprobleme ganz eigener Art. Denn auch wenn die Personen, Orte, Ereignisse etc., die in diesen Bildern zu sehen sind, eindeutig einem raumzeitlichen Punkt in der Geschichte zuordenbar sind, so ist das physische Material selbst gleichwohl veränderbar. Es stellt sich die Frage, ob die historische Authentizität der *Bilder* am Zustand des Materials zum Zeitpunkt seiner Aufnahme festgemacht wird oder am Zustand, in dem es sich befand, als es ins Archiv kam. Kurz, fotografische und filmische Aufnahmen haben eine eigene Geschichte, die sich aus ihrer technischen und materiellen Beschaffenheit ergibt. Sollen diese so konserviert werden, wie sie vorgefunden werden, oder auf den Zeitpunkt ihrer Herstellung hin rekonstruiert und restauriert werden? Spätestens bei der Digitalisierung drängt sich die Frage auf, wo die Grenze zwischen historischer Restaurierung und Konservierung verläuft. Techniken der Nachbearbeitung können auf dieser historischen Skala, die im Material selbst eingetragen ist, ansetzen. Aber mit den neuesten Techniken der Digitalisierung wird die Frage immer drängender, ob die Wiederherstellung des »Originalzustands« nicht historische Bilddokumente schnell so aussehen lässt, als wären sie brandneu und erst heute entstanden, weil sie einer zeitgenössischen Bildästhetik entsprechen. Auf der Strecke bleiben dabei die Zeichen der Historizität des Materials selbst. Eine paradoxe Situation, die aus der eingangs beschriebenen Konstellation kommt, dass diese Bilder von Medien stammen, die wir als zeitgenössische kennen und erleben.

3 Diese Diskussion findet eine überaus facettenreiche Rekonstruktion, die auch auf die Ambivalenzen und Paradoxien des Umgangs mit Bildern im Rahmen der Herstellung von Bildern der Geschichte und die Probleme digitaler und animationstechnischer Verfahren wie Kolorierung etc. eingeht, in Geimer, *Farben der Vergangenheit*, vor allem in den Kapiteln 3 und 4.

Auf der einen Seite reicht die Geschichte über ihre medialen Zeugnisse also in die Gegenwart hinein und markiert sie folgenreich als zu uns gehörig, auf der anderen Seite verstellt gerade die neu gewonnene Gegenwärtigkeit den Blick auf die Geschichte als distantes Geschehen, das unserem Zugriff entzogen ist.

FilmemacherInnen und bildende KünstlerInnen nehmen diese Diskrepanzen deutlicher wahr als HistorikerInnen es tun, denn ihre Arbeit ist es, mit Bildern über Bilder zu arbeiten und die Fallstricke solcher blinden Flecken der Geschichtsbilder zu zeigen und erfahrbar zu machen. Exemplarisch für diese Ambivalenzen im künstlerischen Umgang mit Archivfilmen sind die Filme des ukrainischen Regisseurs Sergei Loznitsa, über den Céline Gailleurd in der Einleitung ihres gerade erschienenen Sammelbandes mit Essays zu seinem Werk zu Recht schreibt: »Loznitsa untersucht eher den immer fraglichen und ungewissen Status der Bilder, als dass er sich als Historiker gibt.«⁴ Die Markierung der Differenz zwischen einem poetischen und einem historischen Diskurs erscheint mir hier zentral, denn es geht hier nicht um die Bestimmung des Historischen in den Bildern, sondern um die Mehrdeutigkeit, die in den Bildern als Bilder liegt und die Loznitsa gerade dadurch zeigen kann, dass er die imaginative Funktion der Geschichtsschreibung, die aus den bloßen Fakten eine Erzählung schöpft, nicht unterschlägt. Der »Kontext«, den Loznitsa in *Babi Yar* aufstellt, ist die Einbettung in die Kriegsgeschichte, also das Ineinandergreifen brandschatzen-

der einzelner Soldaten mit den Erschießungen in der Schlucht von Babi Yar, die sich der Sichtbarkeit entziehen. Sie tauchen aber im zweiten »Kontext« der Nachkriegsgeschichte sowohl als Leere auf, die gefüllt werden muss und damit ausgelöscht wie die Schlucht selbst, die unter Stalin geflutet wurde, als auch in den Streitigkeiten über die Errichtung eines Mahnmals an der Stelle, die bis in die Gegenwart reichen. Das mörderische Geschehen selbst wird durch die beiden Rahmungen seiner Vor- und Nachgeschichte zu einem Schauplatz, dessen Szenen tief in die Geschichte der Sowjetunion, der Ukraine und Europas eingeschnitten sind. Loznitsa selbst bezeichnet sein Verfahren als »deep history«. Der Filmhistoriker Tobias Ebbrecht-Hartmann hat in einer Kritik des Films Loznitsas Selbstverständnis dieses Verfahrens der Neu-Rahmung diskutiert:

»Als ›deep history‹, eine tiefliegende Geschichte, bezeichnete Regisseur Loznitsa nach der Uraufführung in Cannes das Verbrechen von Babi Yar. Nur wenn man seine Geschichte kenne, könne man diese Tiefenschichten der Geschichte erreichen. Filme könnten dazu ein Mittel sein, wenn es ihnen gelänge, Interesse an dieser Geschichte hervorzurufen. *Babi Yar. Context* kann als eine solche Tiefenbohrung verstanden werden. Der Film versucht sich an der Kontextualisierung eines singulären Ereignisses, das heute längst prototypisch für die erste Phase des organisierten Massenmordes an den europäischen Juden und Jüdinnen einsteht. Die bisher wenig genutzten oder zumeist aus ihrem historischen wie Überlieferungskontext herausgelösten Filmaufnahmen sollen dazu beitragen, das Massaker in Babi Yar neu zu verorten. Eine Vielzahl von filmischen Perspektiven erzählt diese Geschichte als eine

4 Céline Gailleurd, D'Aujourd'hui, nous construisons une maison à Babi Yar. Context: la fabrique de l'oeuvre, in: dies./Damien Marguet/Eugénie Zvonkine (Hg.), Sergueï Loznitsa: Un cinéma à l'épreuve du monde, Paris 2022, S. 25-38, hier S. 35, Übersetzung von mir.

multiperspektivische und europäische, ohne dabei den Blick vor der Beteiligung der lokalen Zivilbevölkerung zu verschließen.«⁵

Worauf Tobias Ebbrecht-Hartmanns Interpretation von Loznitsas Selbstverständnis als »deep history« zielt, ist das, was im Anschluss an Kracauer und Benjamin als »Latenz« oder »Unentschiedenheit« im historischen Moment selbst festgemacht wird. Das Moment der Animation, das durch die technischen Nachbearbeitungen der imaginierten Tonspur und die Restauration der Fotos und Filme entsteht, ist kein Re-enactment, sondern die Bergung des im Material selbst eingelagerten Kippbildes der Geschichte. Die Techniken der Animation bringen selbst erstaunliche Effekte hervor: Je naturalistischer der Realitätseffekt wird, desto unheimlicher wird dessen Erfahrung und kippt so in ein Moment des Befremdens und der Distanzierung. In der Genretheorie des gezeichneten Animationsfilms wird dieser Kippeffekt als *uncanny valley* bezeichnet. Der Realitätseffekt erzwingt im Durchgang durch das »unheimliche Tal« eine Distanz. Heute werden ähnliche Effekte in den Erfahrungen mit *virtual reality* beschrieben; keineswegs wird die Welt im Blick durch die transformierende VR-Brille als realer wahrgenommen, sondern als doppelt be-

fremdlich. Ein Prozess, den Catherine Gailleurd treffend analysiert:

»Das Gesamt dieser dokumentarischen Remontagen, die den historischen Ereignissen eine eindrückliche Lesart geben, stellt einen entscheidenden Teil seiner Arbeit dar. In Umkehrung des Zeitpfeils scheint Loznitsa diesen Filmarchiven ihre Historizität entziehen zu wollen, indem er sie restauriert – und diesem ursprünglich stummen Material einen von dem talentierten Toningenieur Vladimir Golovnitski völlig neu erzeugten Ton hinzufügt, so dass es eine so packende Präsenz erhält, als wäre es uns sehr nahe, quasi zeitgenössisch. Über den dadurch erzeugten Realitätseffekt hinaus vermittelt dieser Prozess im Herzen von Loznitsas Poetik ein Gefühl der Distanz zur historischen Realität und ihrer Verfremdung.«⁶

Aus dieser Analyse einer poetischen Diskursivierung von Geschichte und ihren materialen Zeugnissen ergibt sich auch ein anderer Blick auf die ethischen Fragen eines angemessenen Umgangs mit diesen Zeugnissen. Das Ethos der HistorikerInnen ist Teil des Wahrheitsdiskurses in Bezug auf das, was man von der Geschichte wissen kann, wie man die gewusste Geschichte angemessen dokumentieren, darstellen und erzählen kann. Das schafft ganz eigene Probleme des Aussteuerns von Faktenwissen und interpretierendem Kontext. Das Ethos der Poetik ist auch in Bezug auf die Vergangenheit, die »nicht mehr zu ändern ist«, ein Diskurs des Möglichen und des Imaginativen; darin bleibt sie der Fiktion verhaftet. Fiktion ist aber nicht Lüge und auch nicht Manipulation. Filme über Geschichte sind immer *Geschichts-Bilder*,

5 Tobias Ebbrecht-Hartmann, Die Grenzen des Bildes. Sergei Loznitsas *Babi Yar*. Context und das visuelle Gedächtnis der Shoah, in: Zeitgeschichte-online, September 2021, URL: <https://zeitgeschichte-online.de/film/die-grenzen-des-bildes> (letzter Zugriff 28.10.2022). Bei Ebbrecht findet sich auch eine genaue Situierung der Archibilder und -filme, die Loznitsa verwendet hat, und eine Situierung in der Filmgeschichte der Darstellung von *Babi Yar*, auf die ich hier verweise als notwendige Ergänzung zu meinen theoretischen Fragen an eine Poetik des Archivfilms.

6 Gailleurd, *D'Aujourd'hui*, S. 9, Übersetzung von mir.

die etwas aus der Geschichtlichkeit der Bilder als Gegenwart herausholen. Sie werden zu unserer Geschichte.

Gertrud Koch ist emeritierte Professorin für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin, visiting professor an der Brown University in den USA und Mitherausgeberin zahlreicher Zeitschriften, darunter *October*, *Constellation*, *Philosophy & Social Criticism* und *Cinema&Cie*. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der ästhetischen Theorie, der Film- und Bildtheorie und bei Fragen der politischen und sozialen Repräsentation, etwa der filmischen Repräsentation der Geschlechterdifferenz und der visuellen Konstruktion des Judentums. Zurzeit schreibt sie an einem Buch über *Technoästhetik und Animation*.

E-Mail: gertrud.koch@fu-berlin.de