



Artikel 7

# EINE WECHSELHAFTE FAMILIENGESCHICHTE

Der neue österreichische Dokumentarfilm und die Zeitgeschichte

Text ~ Siegfried Mattl

Irgendwo am Land, im Weinviertel vor 30 Jahren. Kirchweihfeste, Maifeste, Feuerwehrfeste. Von Musikkapellen angeführte Aufmärsche, Fahnen und Tafeln, Versammlung, Reden. Danach Essen, Trinken, Tanzen. Aber was will das heißen: „Feste“? Ihr ursprünglicher Anlass und ihre gesellschaftliche Funktion sind vergessen, und sie müssen es bleiben um die selbstverständliche Ordnung des Raumes und der Zeit nicht zu gefährden. *Rituale* nannten Gustav Deutsch und Ernst Kopper eines der thematischen Bänder ihres zwischen 1980 und 1982 realisierten ethnografischen Videoprojekts über das Leben in einer niederösterreichischen Agrarregion. Kein Kommentar begleitet die Bilder, auch kein Interview. Wiederholung und Gleichförmigkeit, die Essenz des Rituals, werden allein durch die serielle Montage der einzelnen Aufzüge sinnfällig.

Mit der Geschichtswissenschaft verbindet *Rituale* zur Zeit seiner Produktion ein paradigmatischer Wechsel – ein Wechsel weg von den Institutionen hin zur Lebenswelt, und ein

Wechsel von den ubiquitären Ideen zum Raum, zu den Regionen. Freilich sollte dieser Paradigmenwechsel seine Begrenzung in Form wissenschaftlicher Spezialisierung finden, so wie alle wissenschaftlichen Wenden, die notorischen *turns*, seit dem Strukturalismus den Anspruch auf Dominanz haben aufgeben müssen. Dennoch scheint die Koinzidenz von „Alltagsgeschichte“ und Dokumentarfilm für Österreich symptomatisch, wenn wir für beide einen Neubeginn aus dem Geist des Widerspruchs – politisch und disziplinar – veranschlagen. Doch vielleicht greift diese Konkretisierung zu kurz: Sollten wir nicht überhaupt mit Eva Hohenberger und Judith Keilbach von „gemeinsamen Wurzeln und Denktraditionen“ ausgehen, die Dokumentarfilm und Geschichte in einem Vorraum zu Wissenschaft und Kunst vereinen?

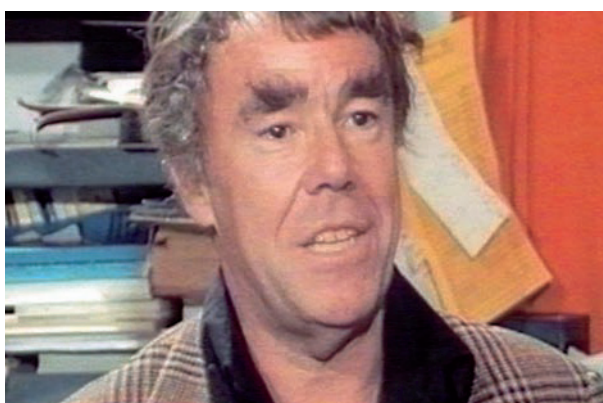
*Rituale* läßt eine Denkschwierigkeit in der Reflexion des Verhältnisses von Dokumentarfilm und Geschichte hervortreten, die erklären kann, warum es bis heute seitens der (österreichischen) Zeithistorikerinnen und -historiker keine monogra-



Artikel 7

fischen oder theoretischen Beiträge gibt, die auf der These einer privilegierten inneren Beziehung beider beruhen. (In Frankreich liegen die Dinge nicht zuletzt durch die Arbeiten von Christian Delage anders. Allerdings finden wir auch in Österreich filmische Praktiken von Zeithistorikern, über die noch zu reden sein wird.) Einerseits ist *Rituale* die Dokumentation einer vergangenen Wirklichkeit mit ästhetischen Mitteln. Als solche gibt sie Auskunft über historische Tatsachen. In ihrer formalen Gestaltung spricht sie aber auch über ihre eigene Zeitlichkeit, über das neue Material Video, dessen extensiven Dreh- und Nachbearbeitungsmöglichkeiten und die gegenüber dem Kinofilm geänderten Adressierungsabsichten. Neben der Vergegenwärtigung einer äußeren Vergangenheit bedarf es also zum Verstehen auch einer Medienarchäologie, mit der Historiker nicht unbedingt vertraut sind. Andererseits konnten Tatsachen wie das Leben auf dem Lande um 1980 nur deshalb historische werden, weil der dokumentarische (oder nicht-fiktionale) Film Wirklichkeiten auf genuine Art und Weise erfasst und speichert, Wirklichkeiten, die über die sprachlichen Grenzen zur Welt hinausführen. So schieben sich auch in die Sequenzen des Festablaufes in *Rituale* Bilder einer Wirklichkeit, die sich einer strikten soziologischen, einer kontrollierten Beobachtung entziehen. Da wären die auffallend vielen schlecht gehenden, ja hinkenden

älteren Männer, gleichgültig ob in den katholischen oder sozialdemokratischen (oder „neutralen“) Gemeinschaften: Zeichen der langjährigen harten Arbeit, Spätfolge schlechter ärztlicher Versorgung, einfach billiges Schuhwerk, oder doch Kriegsverletzungen? (Wer hat sich schon Gedanken über die sinnliche Präsenz des Krieges in den zahlreichen versehrten Körpern weit über 1945 hinaus gemacht und nach deren Bedeutung als Gedächtnisort gesucht? In Ruth Beckermanns *Jenseits des Krieges* werden sie hingegen signifikant, und eine lädierte Physiognomie wird erkenntnistiftend.) Das Changieren zwischen dem Status als dokumentarischer Film und jenem als filmisches Dokument, zwischen diskursiv festgelegtem Gegenstand und erst noch zu interpretierender Spur, sei es das ästhetische Verfahren vor dem Hintergrund des selbstreflexiven Mediums oder die Eigensinnigkeit eines filmischen Bildes, schafft den Historikern Probleme. Die potenzielle Einheit beider Dimensionen anzuerkennen erforderte einen Konsens, der auf Siegfried Kracauers Konzept der „Mikrogeschichte“ aufbauen müsste, das heißt, auf der Entwicklung analytischer historischer Begriffe, die noch das einzelne Ereignis in sich bergen und es nicht als subjektive Perspektive verleugnen. Ein solcher Konsens wird aber immer unwahrscheinlicher, wo die Historiografie ihre Binnendifferenzierung ständig vorantreibt



Keine Insel

und am ehesten noch im Archiv, verstanden als Registratur durch ihre Provenienz homogener Dokumente, eine gemeinsame Grundlage sucht. Hier auch, präziser gesagt: im virtuellen audiovisuellen Archiv, findet das Filmdokument bereitwillige Aufnahme unter den Historikern – als methodisch konstruiertes Standardbild, idealiter als arbeitsteilig hergestelltes Videointerview.

Die Skepsis gegenüber der filmdokumentarischen Geschichtsästhetik wie der Nachträglichkeit dokumentarischer Filmbilder ist neueren Datums. Sie entwickelte sich paradoxerweise aus jener Konvergenzbewegung heraus, die Christa Blümlinger Mitte der Achtziger Jahre als konstitutiv für den neuen österreichischen Dokumentarfilm beschrieb: eine Wende hin zur Zeitgeschichte, zum Politischen, zum Alltäglichen und zur biografischen Erfahrung. Zwei Filme sind paradigmatisch dafür und deuten aus heutiger Sicht doch auch schon auf die kommende Trennung hin (wenngleich ohne das Zutun der beteiligten FilmemacherInnen und entkoppelt von deren auch später verfolgten Konzepten): *Küchengespräche mit Rebellinnen* von Karin Berger, Elisabeth Holzinger, Lotte Podgornik und Nadja Trallori (1984) und *Wien retour* von Josef Aichholzer und Ruth Beckermann (1983). Beide Filme handelten von einer jüngeren Vergangenheit, die öffentlich und wissenschaftlich ebenso intensiv diskutiert wie leidenschaftlich umstritten war. *Küchengespräche* setzte sich mit dem Widerstand gegen den Faschismus nach 1934 auseinander, *Wien retour* mit den Jahren des „Roten Wien“. Gemeinsam war beiden eine – inzwischen nennen wir

es „vergangenheitspolitische“ – Heterodoxie. Und dies auf zwei Ebenen gleichzeitig: gegenüber der etablierten Historiografie wie gegenüber der standardisierten „politischen Dokumentation“ des Bildungs- und Fernsehfilms. *Küchengespräche* durchbrach mit vier lebensgeschichtlichen Interviews mit Frauen die Schemata der Widerstandsforschung, die nach Parteien und politischen Lagern, Organisations- und Aktionsformen hierarchisch strukturiert war. Die von ihm selbst erzählte Geschichte des jüdischen Kommunisten Franz West in *Wien retour* verrückte die sozialdemokratische Stadtmythe, da der Kommunalsozialismus nur als eine Schicht in der urbanen Tektonik begreifbar wurde, in einer losen Beziehung zu konfliktbeladenen Alltagskulturen. Geschlecht und Ethnizität traten in beiden Filmen als geschichtlich bedeutsame Kräfte auf. Die Form des freien, auf der situativen Erinnerung statt auf faktizistischem „Expertenwissen“ aufbauenden Interviews ließ diese zwischenzeitlich etablierten sozialhistorischen „Kategorien“ in ihren eigenen Erzählweisen zum Ausdruck kommen. In beiden Filmen kam der Ausstellung der Involvierung der FilmemacherInnen in den Prozess, Engagement und Nahebeziehung anzeigend, eine besondere Bedeutung zu.

Formal gingen die Filme unterschiedliche Wege. *Küchengespräche* nahm nur minimale Mittel in Anspruch – durchgehende Einstellungen und Einstellungsgrößen, Schwarzblende und musikunterlegte historische Fotografie zur Rhythmisierung der Interviews. *Wien retour* wählte nicht

nur unterschiedliche Orte und Einstellungen, sondern montierte mit umfassender Recherche zu historischen Film- und Fotodokumenten einen komplexen visuellen und akustischen Rahmen. Mit Bill Nichols Überlegungen können wir aber vom interaktiven Modus des Dokumentarischen sprechen, der beiden Filmen zugrunde liegt. Beide Male ging es um Zeugenschaft, um eine Zeugenschaft besonderer Art allerdings: Zeugenschaft der Erinnerung und der Tätigkeit des Gedächtnisses. Lange vor der Konjunktur des *memory turn* konnte man in *Wien retour* die unterschiedlichen Register des Gedächtnisses und die Grenzen der „wissenschaftlichen“ Rekonstruktion am Werk sehen, als am Ende Franz West die Initiative ergriff und Beckermann/Aichholzer mit einem Tonband konfrontierte, das er in der Nacht, seine eigenen (noch heroisch-parteilich imprägnierten) Erzählungen reflektierend, aufgenommen hatte: Es sind die Namen der Familienmitglieder, die der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik zum Opfer gefallen sind, es ist eine Vergangenheit, die sich nicht mehr zur Erzählung fügt, sondern nur zum Gedenken.

*Küchengespräche* und *Wien retour* entstanden in einer Umgebungskultur, der es um die Re-Appropriierung einer Geschichte des Widerstandes und der Emanzipation ging, die durch die scheinbar legitimen Verwalter dieser Geschichte – die degenerierten Arbeiterparteien – hohl geworden war. Inspiriert von den neuen autonomen Bewegungen han-

delt es sich darum, die Subjektivität und die Vielfalt der Motive und Handlungsweisen vor ihrem Eingehen in erstarrte, monumentalisierte Konzepte zu erretten. Eine Parallele zu den sozialaktivistischen Projekten der „History Workshops“, der „Dig where you stand“-Bewegungen, der „Geschichtswerkstätten“, die auch in der bevorzugten Organisation als Film-Kollektiv („Filmladen“, „Medienwerkstatt“, „SYNC“) zum Ausdruck kam.

Es wäre eine Einladung, die jüngere österreichische Zeitgeschichte radikal über ihr (nach dem eben beschriebenen gemeinsamen Feld abruptes) Un-Verhältnis zum österreichischen Dokumentarfilm zu analysieren – und umgekehrt den Film entlang der Konjunkturen des Historischen zu erfassen. Lokale Bedingungen wären darauf hin zu befragen. Medienkulturell „bricht“ sozusagen mit „Österreich I“ und „Österreich II“ ein neuer Typus visueller Geschichte herein, der sich beiden gegenüber politisch verliehene Deutungshoheit arrogiert: gegenüber der Historiografie durch die Extension eines kaleidoskopischen Zeitbildes, das sich ein letztes Mal dem kleinen nationalstaatlichen Weltgeist unterordnet, gegenüber den Filmemachern durch die Abnutzung des Archivs der Bilder in einem instrumentellen Recycling. Geschichtspolitisch verlagert die sogenannte Waldheim-Affäre den eben gewonnenen Fokus minoritärer emanzipatorischer Erfahrungen auf die Last einer verdrängten, unheimlich-wiedergängerischen nationalsozialistischen



Artikel 7



Jenseits des Krieges

Vergangenheit. Und translokal? Geschichts-ästhetisch verändert der paradigmatische Gegensatz von Steven Spielberg und Claude Lanzmann, von *Schindler's List* und *Shoah* die Voraussetzungen historischen Denkens und der Repräsentation. Und die „kreative Destruktion“ des Neoliberalismus entwertet die Vergangenheit als möglichen Erfahrungsort. (Reinhard Juds *Weg in den Süden* wird gerade von dieser Beobachtung seinen Ausgangspunkt nehmen.)

Der Platz, den in diesem Szenario die 1994 gegründete Survivors of the Shoah Visual History Foundation einnimmt, ist noch zu bestimmen. Aber als globales geschichtspolitisches Projekt kann man es wohl mit der Gründung der „Monumenta Germaniae Historica“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts vergleichen. Seine Zielsetzung – ein ständig wachsendes und digital zugängliches Archiv – und seine methodischen Regeln – nach Kriterien der Oral History wissenschaftlich kontrollierte Interviews – haben die Vorstellungen der Historiker von einer „Visual History“ mehr geprägt, als die Fotografie und der Film es vermochten. Mit dem Dokumentarfilm teilt das Archiv zwar weiterhin die Werte der Zeugenschaft, der Authentifizierung und der Vergegenwärtigung, wenn wir bei den zentralen Begriffen bleiben, die nach Hohenberger und Keilbach Dokumentarfilm und Geschichte vereinen. Anders verhält es sich mit den Begriffen der Wirklichkeit und der Wahrheit. Wirklichkeit und Wahrheit nehmen sich im Archiv auf den Entstehungsprozess des Dokuments selbst zurück. Ästhetisches Verfahren und Poetik, also die genuin künstlerischen Dimensionen des Dokumentarfilms, müssen von einer „Video

History“, die vom Archiv absorbiert worden ist, so weit wie möglich ferngehalten werden; so sinngemäß die Zeithistorikerin und Dokumentaristin Gerda Klingenberg zu ihrem Projekt über das KZ Ravensbrück.

Mit Nietzsche könnte man von einer antiquarischen Grundeinstellung sprechen, die die Historiografie erfasst hat. Ihr vordringliches Ziel ist es geworden, zu sammeln und zu bewahren. Der Fluchtpunkt (der Video History) heißt „Vermittlung“: Aufschiebung und Delegierung der Formfindung, auch und gerade an den dokumentarischen Film. Umso mehr müsste man sich Ruth Beckermanns *Jenseits des Krieges* (1996) annehmen – die Vermittlung einer Vermittlung, sozusagen. Der Film über die umstrittene und skandalisierte Ausstellung „Verbrechen der Wehrmacht“, die 1995 auch in Wien zu sehen war, greift formal auf die elementarste Form des Direct Cinema zurück. Er ist die Chronik der Beobachtungen von Gesten und Kommentaren der überwiegend alten männlichen Ausstellungsbesucher vor den Fotografien der Gräueltaten, begangen von der deutschen Wehrmacht (einschließlich der angegliederten Österreicher). Wütende Dementi der fotografisch dokumentierten Ereignisse stoßen auf erläuternd-entschuldigende Bekenntnisse zu den Verbrechen, aber auch auf Erschütterung unter ein und derselben Gruppe der Kriegsteilnehmer; nüchtern-strategisches Registrieren neben emotionaler Betroffenheit und Voyeurismus vor den Bildern. „Die einzig mögliche Filmform: Auftritt, Abtritt; eine Serie. Eine Anhörung“, schließt Beckermanns Drehtagebuch. Die einzig mögliche Form, um über die reine Evidenzproduktion – hier ginge es um die



bequeme Formel der „Verdrängung“ der Vergangenheit als Ursache einer Reihe aktueller politischer Defizite – hinauszuführen und die Bedingungen ins Spiel zu bringen, die Sehend und Wissend machen; und diese liegen nicht in historischer Aufklärung, sondern in einer – wie der Film zeigt – höchst ungleich verteilten – politischen Sensibilität.

Wenn der in den Siebziger und Achtziger Jahren geknüpft Faden zwischen dem Dokumentarfilm und der (institutionellen) Zeitgeschichte, wofür etwa das Projekt „Widerstand im Salzkammergut“ (1985) von Ruth Beckermann, Christa Blümlinger und Gerhard Botz entsteht, gerissen ist: Könnte dies nicht auch die Vorbedingung gewesen sein für eine Reihe von Dokumentarfilmen, die nach 2000 entstanden sind und pointiert, aber frei von den Erwartungen einer historiografischen Diskursgemeinschaft brisante zeitgeschichtliche Ereignisse fokussieren? Könnten sich Filme wie *Keine Insel* (Alexander Binder/Michael Gartner, 2006), *The End of the Neubacher Project* (Marcus J. Carney, 2006) und *Pravica Nasa! Člen 7/ Artikel 7 Unser Recht!* (Thomas Korschil/Eva Simmler, 2005) ihren Themen mit der formalen und erzählerischen Freizügigkeit annehmen, die sie kennzeichnet, oder würden sie im *community mode* der frühen Achtziger Jahre anachronistisch anmuten?

Der Tod beendet das *Neubacher Project*, Endpunkt des von der Kamera begleiteten Sterbens der eigenen Mutter an einer Krebserkrankung. Sie ist es, die in ihrer Familie, die keinen Willen, aber auch keine Sprache dafür aufzubieten hat, die Schuld einer der prominentesten österreichischen Nazi-Familien abzuarbeiten versucht; und die dies nur durch den Umweg über ihren weltweiten humanitären Einsatz als Ärztin vermag. Über den Großonkel Hermann Neubacher, den schillernden NS-Bürgermeister von Wien bis 1940, zuvor Direktor der gemeindeeigenen Gesiba, zwischendurch Berater der IG Farben für den Balkan, und danach Sonderbeauftragter für den „Südosten“, erfährt man faktisch wenig, ebenso wie über den Großvater Eberhard Neubacher, der es – selbst ein, wie im Film zu sehen, leidenschaftlicher Jäger – im NS-Wien zum Leiter des Lainzer Tiergartens brachte. Aber diese Wissens- und Darstellungslücke ist auf Seiten der Geschichtsschreibung trotz mehrerer Anläufe noch viel größer als auf Seiten des Films. Die Frage nach der Vergangenheit geht indes ohnehin in eine andere Richtung als die des Erinnerns und Bewahrens (und sei es auch nur als Memento). *The End of the Neubacher Project* konfrontiert uns durch seine nur indirekten Zeitmarker und durch die Schleifen, in denen er immer wieder auf den schmutzigen Verstrickungen der Neubachers insistiert, mit einer Vergangenheit, die sich

aus unterschiedlichen Dauern zusammensetzt: aus dem Kontinuum, das die Großmutter mit ihrer geliehenen Bürgerlichkeit repräsentiert; den Akten der Rebellion der Mutter gegen die Familie; die fragmentarischen Erinnerungen der Familienmitglieder an die patriarchale Persönlichkeit des Großvaters; die kurze Zeit des Wiedersehens mit dem eigenen Vater ... Der dokumentarische Film hat uns gelehrt, dass man geduldig auf den Moment warten muss, an dem die Anwesenheit der Kamera zum Geständnis nötigt, dass es einer selbstauferlegten schonungslosen Distanz bedarf, um der Großmutter zu entlocken, dass ihre Bürgerlichkeit auf der Arisierung eines Parfümerie-Ladens beruht.

Mit einem ähnlich subjektiven Gestus, der an den Überlagerungen von kollektivem und individuellem Gedächtnis anknüpft, arbeitet *Keine Insel* – ein Dokumentarfilm über die Ableger des linken Terrorismus in Österreich und die Entführung des Industriellen Walter Palmers 1977. Die leitende Rolle die den Protagonisten der Entführung eingeräumt wird, der weitgehende Verzicht auf erzählerischen Perspektivenwechsel hat wiederholt zu moralischer Kritik am Film geführt. (Geschichtspolitisch gesprochen: Der Mangel an Reue und Entschuldigung bei den Opfern des Terrors wird als öffentlich nicht tragbar erachtet.) Dennoch lassen sich zwei gute Gründe dafür unterstellen. Zum einen wäre die Entmythologisierung des Terrorismus zu benennen, die durch den selbstbezeugten Dilettantismus bei Vorbereitung und Durchführung der Entführung passiert. (Dies trifft freilich auch auf den gegenüberstehenden staatlichen Apparat zu.) Zum anderen wird in der Selbstinszenierung und Rhetorik noch einmal so etwas wie eine Selbstverkennerung sichtbar, eine Imitation historischer Konstellationen und Figurenrepertoires mangels irgendwelcher Stimmen, die den Wendepunkt Mitte der Siebziger Jahre zu einem neuen – sagen wir provisorisch: postdisziplinarem Regime – benennen hätten können. (Aber könnte eine traditionell verfahrenende Zeitgeschichte, die stets auch Überschreibung des Mitgeteilten ist, die in der Rhetorik geborgene Mentalität überhaupt erfassen?) *Keine Insel* zeigt jedenfalls eine Transition an – allein schon im Ensemble der Medienberichte, die der Film heranzieht, der Artikulation der zuständigen Politiker und Polizisten, der Öffentlichkeit – vor deren Analyse die Historiografie sich bislang gedrückt hat.

*Artikel 7 – Unser Recht!* lässt gleichfalls empfindlich die historiografische Lücke spüren, die im sonst so geschichtssüchtigen Österreich dort vorhanden ist, wo kein politischer Mehrheitskonsens vorliegt. Dabei geht es weniger um die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Minderheiten selbst, wie im Falle der Kärntner Slowenen, sondern um eine Geschichtsschreibung aus „präsentistischer“ Position, das heißt aus der Vertrautheit mit der aktuellen Lage und den daraus zu ziehenden orientierenden und engagierenden Fragen. Eben dies versuchen Thomas Korschil und Eva Simmler mithilfe von Film- und Fernsehmaterial der Siebziger Jahre, der Zeit des notorischen Kärntner Ortstafelsturmes, und der

Selbstkommentierung der slowenischen Aktivisten in Konfrontation mit ihrem eigenen öffentlich-medialen Auftreten damals. Nochmals erweist sich das filmische Material als beunruhigend, und widersetzlich gegen die Monumentalisierung, die die deutschnationalen Attacken von 1972 inzwischen als fotografische Illustrierung zeitgeschichtlicher Handbücher erfahren haben: die Kapitulation Bruno Kreiskys angesichts des für ihn unfassbaren Hasses, der ihm von Kärntner Funktionären der eigenen Partei entgegenschlug, wird zum politischen Lehrstück. (Wenn es zur Erläuterung auch des Kommentars von Korschil/Simmler bedarf, ist doch die Tonspur des Fernsehbeitrages mit den antisemitischen Krakelern „verloren“ gegangen.)

Doch kehren wir nochmals zur Favorisierung des Archivs gegenüber dem Dokumentarfilm in der historiografischen Praxis zurück. (Unberücksichtigt muss hier bleiben, welchen Geschichtsmodus die Plattformen im Internet hervorgerufen haben und wie sie die Öffentlichkeiten der Historiografie wie des Films beeinflussen.) Diese Entscheidung ist nicht willkürlich, sondern Effekt einer Selbstreflexion. Kein Begriff hat in den letzten zwei Jahrzehnten eine solche Konjunktur erlebt wie derjenige der „Konstruktion“. Entgegen der Täuschung im Projekt der modernen Geschichte, die Vergangenheit schreibe sich selbst ein – übrigens eines der Verbindungsstücke von Geschichte und Film –, stehen heute die konstitutiven Funktionen linguistischer Techniken für „die“ Geschichte außer Frage. Dies macht das Schreiben von Geschichte aber prekär, und noch mehr dann, wenn es um das Erzählen über längere Zeiträume hinweg geht. Verweist uns dies nicht zwingend auf Reinhard Juds *Weg in den Süden* (2003)? Entlang der Südbahnstrecke von Wien bis Triest entfaltet der Film einen komplexen historischen Raum, der ebenso sinnlich wie begrifflich vermittelt ist, wo bereits die unterschiedlichen Zeitformen als Grundlage des Erzählens zur Geltung gebracht werden: die linear-chronologische Zeit des Zuges, die Dauer der Landschaft, die punktuelle Zeit der von den Zeitzeugen erinnerten Ereignisse, die projektive Zeit der jugendlichen Gesprächspartner. Die Zeiten, Erzählungen und Bilder verketteten sich an den Orten und zwischen ihnen, sie bleiben individuell, zeigen Brüche und Kontinuitäten, gehen nicht zwingend ineinander auf. Die Vergangenheit und Gegenwart einer Industrieregion, oder besser: ihrer Menschen, in der wie kaum anderswo die Transformationen im 20. Jahrhundert sichtbar werden, werden konfrontiert ohne einem bestimmten Typus von Verknüpfungsregeln unterworfen zu sein. Arbeit, Widerstand, Solidarität – nochmals käme darin die „Geschichtlichkeit des Films“ zu Tage, die ästhetische Erfahrung der Gemeinschaft von der Jacques Rancière spricht, wenn *Weg in den Süden* nicht von den aktuellen Krisensymptomen, dem für die Region signifikanten Hang der Jugendlichen zur Selbstzerstörung, ausgehen müsste.

Auch hier ist der Faden gerissen, aber es entfaltet sich eine andere Denkmöglichkeit, ein anderes Bild der Geschichte: das eines Rhizoms.