

Freie Universität Berlin
ZI Lateinamerika Institut

Erstgutachterin: Frau Dr. phil. Barbara Dröscher
Zweitgutachterin: Frau Dr. phil. Ute Hermanns

Wissenschaftliche Magisterarbeit

„TESTAMENTO“: Vom Interview zum Dokumentarfilm

**Einsatz der Oral History Methode zur
Geschichtsaufarbeitung am Beispiel
des Zeitzeugenfilmes von
Uli Stelzner und Thomas Walther**



Vorgelegt von:

Julia Keller,
Torstr. 102
10119 Berlin
Matrikelnummer: 3561852

Berlin, April 2005

„TESTAMENTO“: Vom Interview zum Dokumentarfilm
Einsatz der Oral History Methode zur Geschichtsaufarbeitung
am Beispiel des Zeitzeugenfilmes von Uli Stelzner und Thomas Walther

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Geschichtlicher Hintergrund Guatemalas	10
2.1. Vor der Revolution 1944	10
2.1.1. Geschichte der United Fruit Company (UFCO)	10
2.1.2. Die Oktoberrevolution 1944	11
2.1.3. Die Gegenrevolution 1954	13
2.2. Die Zeit ab 1954.....	14
2.3. Die blutigen 80er Jahre bis heute	15
3. Filminformation und -synopsis von „testamento“	16
3.1. Synopsis	16
3.2. Die Regisseure	19
3.3. Die Idee und der Verlauf der Dreharbeiten zum Film.....	20
4. Die Methode der Oral History	22
4.1. Begriffsdefinition und Charakteristika von Oral History	22
4.2. Vor- und Nachteile der Oral History Methode	25
4.2.1. Wo und wie ist die Methode der Oral History anwendbar?	25
4.2.2. Wie ist das Oral History Interview zu qualifizieren? Ist es als historische Quelle anzusprechen?	27
4.2.3. Welche Rolle spielt das Gedächtnis im Erinnerungsprozess?	28
4.2.4. Wie wird die besondere Art des „Erfahrens“ von Informationen in der Oral History ausgewertet?	30
4.3. Das narrative Interview	31
4.4. Varianten von Oral History Projekten.....	34
4.4.1. Die Biographie	34
4.4.2. Das Familien Recherche Projekt	36
4.5. Geschichte erfahrbar machen.....	37
4.6. Was impliziert die Videoaufnahme eines Oral History Interviews?	40
5. Das Genre Dokumentarfilm	45
5.1. Seine Geschichte und Definition	45

5.2. Faktoren die einen Dokumentarfilm beeinflussen	49
5.3. Zur Authentizität des Dokumentarfilmes	51
5.4. Spezifische filmische Codes	54
5.4.1. Die Kamerahandlung	54
5.4.2. Die Montage	54
5.5. Dokumentarfilm als Mittel zur Geschichtserfahrung.....	55
6. Filmanalyse des Dokumentarfilmes „testamento“ in bezug auf den Einsatz der Oral History Methode und der Geschichtsaufarbeitung für das Land.....	58
6.1. Der Dokumentarfilm „testamento“ als life history bzw. Familien Recherche Projekt.....	58
6.2. Die Interviewsituation bei „testamento“	60
6.3. Gedächtnis und Erinnerung	63
6.4. Medienspiegel zur Rezeption und Wirkung von „testamento".....	64
6.4.1. Rezeption in Guatemala	65
6.4.2. Meinungsbücher	69
6.4.3. Rezeption in Deutschland.....	71
6.5. „testamento“ als Dokumentarfilm und seine filmischen Mittel	74
6.6. Beitrag des Dokumentarfilms „testamento“ zur Geschichtsaufarbeitung in Guatemala	78
7. Schluss/Zusammenfassung.....	82
8. Quellenverzeichnis	85
8.1. Primäre Quellen	85
8.2. Verwendete Literatur.....	85
8.3. Internetquellen	87
8.4. Pressequellen	88
9. Anhang	89
9.1. Interviews.....	89
9.1.1. Interview mit Uli Stelzner am 8. Juli 2004 im Café Marx in Kreuzberg.....	89
9.1.2. Interview mit Herrn Prof. Dr. Alexander von Plato am 14. März 2005 in der Nordendstr. 56, 13156 Berlin.....	100
9.2. Meinungsbücher	108
9.3. Zeitungsartikel.....	113

1. Einleitung

Geschichte bedeutet, etwas über die Vergangenheit zu erfahren, um die Gegenwart besser verstehen zu können. Die in diesem Prozess gewonnenen Erkenntnisse sollen dazu dienen, in der Zukunft mit entsprechender Nachsicht handeln zu können. In Deutschland ist es üblich, sich mit der Geschichte des Landes zu beschäftigen. Im Schulunterricht wird das Dritte Reich und seine Folgen mehr als einmal durchgenommen. Man wird mit diesem Thema in vielen Ausstellungen konfrontiert, ebenfalls greifen die Medien diesen Inhalt wiederholt auf. Am 27. Januar dieses Jahres wurde an die Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz gedacht – eine geeignete Gelegenheit, sich die schrecklichen Ereignisse von damals zu vergegenwärtigen. Auch in der Hauptstadt Berlin, ein Ort der viel Vergangenheit birgt, werden beispielsweise mehrere Ausstellungen zu dem Bau der Mauer angeboten. Ganz gleich um welches ausschlaggebende Geschehen es sich handelt, bleibt die deutsche Geschichte ein präsentisches Thema, welches fortwährend neu diskutiert und auf andere Art und Weise dargestellt wird.

In Deutschland ist es nahezu eine Selbstverständlichkeit geworden, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen – nicht zuletzt um eine Wiederholung bestimmter Ereignisse zu vermeiden. Zahlreiche deutsche Stiftungen und Organisationen gehen solcher Geschichtsaufarbeitung nach, veranstalten Diskussionstage oder stellen Internetforen auf. Vor allem im Bereich des Films hat sich in letzter Zeit viel getan: Das Medium wird zunehmend verwendet, um Vergangenheitsbewältigung zu betreiben. So organisiert etwa die „Stiftung zur Aufarbeitung“ spezifische Workshops zu der filmischen Vermittlung von Geschichte.¹ Das Institut für Geschichte und Biographie der Fernuniversität Hagen hat einen Arbeitsschwerpunkt „Lebensgeschichte im Film“. Dabei sind neben zeitgeschichtlichen Dokumentarfilmen für das Fernsehen auch Präsentationen von Lebensgeschichten in Museen und Ausstellungen gemeint. Das Institut gibt außerdem die „Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufanalysen – BIOS“ heraus und ist Sitz des Sekretariats der International Oral History Association.²

¹ Vgl. Tagungsbericht der „Stiftung Aufarbeitung“ zum Workshop am 9.-10. September 2004: „Gedenkstättenarbeit und Oral History – Zeitzeugen an Gedenkstätten im Kontext politischer Bildungsarbeit, Multimedia-Einsatz und Ausstellungskonzeption.“ S. 1.

² Vgl. Institut für Geschichte und Biographie. http://www.fernuni-hagen.de/INST_GESCHUBIOG/welcome.shtml

Wie sieht dagegen das Thema der Geschichtsaufarbeitung in einem Land wie Guatemala aus, welches sowohl eine schwierige Vergangenheit als auch aktuelle Kriegstraumata aufzuzeigen und zu bewältigen hat? Welchen Fortschritt hat die Geschichte in Zentralamerika auf diesem Gebiet vorzuweisen? Gespräche mit Personen, die in Schulen tätig sind, ergaben, dass in diesem Bereich eine große Lücke klafft. Die Universitäten Mittelamerikas bieten nur wenige geschichtlich orientierte Fächer an, vom allgemeinen Fach der Geschichtswissenschaft ganz zu schweigen; demnach liegt eine adäquate akademische Tradition hinsichtlich dieser Thematik nicht vor. Die wenigen Fortschritte, die akademisch gesehen bereits erreicht worden sind, lassen – im Vergleich zu anderen lateinamerikanischen Ländern – qualitativ zu wünschen übrig. Laut zentralamerikanischer Akademiker liegt das größte Problem an der ungenügenden Interpretation der geschichtlichen Inhalte sowie an einer fehlenden regionalen und vergleichenden Perspektive. Die europäischen Schemata, die von Wissenschaftlern übernommen werden, lassen sich nicht ohne weiteres auf zentralamerikanische Länder anwenden. Der Mangel an gut ausgestatteten Bibliotheken, hohe Buchpreise und der erschwerte Zugang zu Fachzeitschriften sind Ausdruck dieser Problematik. Darüber hinaus sind des öfteren Archive aufgrund von Kriegen, Bränden oder Erdbeben in diesen Ländern zerstört worden.³

Dies mag begründen, weshalb ein bestimmter Trend in der Geschichtsforschung Zentralamerikas zu beobachten ist. Neben schriftlichen Dokumenten wird zunehmend auch auf andere Quellen zurückgegriffen.⁴ Es fällt eine verstärkte Nutzung mündlicher Quellen auf, etwa das Erzählen von Lebensgeschichten.⁵ Man bewegt sich weg vom zentralen Thema – die Gesamtheit der bedeutenden sozialgeschichtlichen Prozesse – und hin zu den marginalen und weitgehend alltäglichen Geschichten des Lebens.⁶

Lutz Niethammer bringt Oral History in Zusammenhang mit dem Anspruch, „den Stimmlosen eine Stimme zu geben“. Im Hinblick auf Lateinamerika ist dieser Gedanke von großer Bedeutung. Ferner bietet Oral History die Hoffnung auf

³ Vgl. Fonseca, Elizabeth: *Historia. Teoría y Métodos*. Editorial Universitaria Centroamericana : San José. 1989. S. 17.

⁴ Vgl. ebd. S. 13.

⁵ Vgl. ebd. S. 19.

⁶ Vgl. ebd. S. 15.

Fortschritte im Bereich der akademischen Geschichtsforschung Zentralamerikas. Derzeit befinden wir uns in einer Übergangsphase von erlebter Vergangenheit zu reiner Vergangenheit.⁷ Dementsprechend unerlässlich ist es, die Lebensgeschichten von Menschen, die Schlüsselereignisse der Geschichte „am eigenen Leib“ erfahren haben, rechtzeitig aufzuspüren und zu retten. Binnen kurzer Zeit werden Überlebende des Holocausts in Deutschland nicht mehr so leicht zu finden sein und ebenso Personen in Lateinamerika, die Revolutionen und ähnlich einschneidende soziale Bewegungen miterlebt haben. Die offizielle Geschichte ist zwar zu einem gewissen Ausmaß bekannt, doch jetzt ist es an der Zeit, die individuellen Erlebnisse und Schicksale bedeutender Akteure für kommende Generationen sicherzustellen.

Die Oral History hat sich diesen Anspruch zur Aufgabe gemacht. Anhand von Interviews sammelt sie gesprochene Erinnerungen und persönliche Kommentare von historischer Wichtigkeit. Ein solches Interview wird in dem Moment zur Oral History, wenn es auf eine bestimmte Art und Weise dargestellt und verarbeitet wird. Ursprünglich wurden diese Interviews auf Tonband aufgenommen und anschließend transkribiert. Heutzutage wird die Methode zunehmend auch in anderen Bereichen angewandt, unter anderem in Archiven, Ausstellungen, Gedenkstätten oder Zeitzeugenfilmen.

Die Filmbranche hat sich, wie bereits erwähnt, verstärkt in Richtung Geschichtsvermittlung entwickelt. Zeitzeugenfilme gewinnen immer mehr Raum in diesem Arbeitsfeld. Die Filmangebote der Kinos lassen auf eine klare Tendenz zum Dokumentarfilm schließen. Michael Moores „Bowling for Columbine“ wurde wie ein gewöhnlicher Spielfilm angekündigt. Sein zweites US-regierungskritisches Werk „Fahrenheit 9/11“ gewann sogar die Goldene Palme bei den Filmfestspielen in Cannes. Zudem liefen im letzten Jahr auf der Berlinale zahlreiche lateinamerikanische politische Dokumentationen; dazu zählt der mexikanische Dokumentarfilm „Digna hasta el último aliento“ von Felipe Cazals, in dem die Lebensgeschichte sowie der Mord an der Rechtsanwältin Digna Ochoa geschildert wird. Ebenso beachtlich war Fernando Solanas „Memoria del Saqueo“, ein Film über

⁷ Vgl. Tagungsbericht der „Stiftung Aufarbeitung“ zum Workshop am 9.-10. September 2004: „Gedenkstättenarbeit und Oral History – Zeitzeugen an Gedenkstätten im Kontext politischer Bildungsarbeit, Multimedia-Einsatz und Ausstellungskonzeption.“ S. 6.

die Auswirkungen der argentinischen Finanzkrise im Jahre 2001. Es entsteht der Eindruck von einem immerzu wachsenden „testimonio cinematográfico“.

Zweifellos unterscheiden sich die genannten Filme hinsichtlich ihrer Darstellungsweise sehr voneinander. Letztendlich bietet das Genre Dokumentarfilm verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten und –variationen. Diese verschaffen dem einzelnen Regisseur einen Freiraum, in dem er autonom bestimmen kann, in welcher Form er die Thematik seines Filmes zu behandeln gedenkt. Doch eines haben viele dieser Arbeiten gemeinsam: Sie stützen sich allesamt auf Aussagen und Interviews.

Uli Stelzner und Thomas Walthers Dokumentarfilm „testamento“⁸ greift die Methode der Oral History in Form einer *life history* auf. Der Film widmet sich dem guatemaltekischen Rechtsanwalt Alfonso Bauer Paiz, der sich den Kampf für soziale Gerechtigkeit in seinem Land zum Lebensinhalt gemacht hat. Anhand dieses Beispiels möchte ich untersuchen, inwieweit der Einsatz der Oral History Methode dazu beitragen kann, Geschichtsaufarbeitung in einem Land mit einer Vergangenheit wie die Guatemalas voranzutreiben. Kann diese Methode der guatemaltekischen Bevölkerung helfen, sich den Umständen ihres Landes bewusst zu werden und zu stellen? Um sich einer Antwort zu nähern, ist es notwendig, sich vorab mit Herkunft und Theorie der Oral History zu beschäftigen, was ich im 4. Kapitel dieser Arbeit erläutere.

Alfonso Bauer Paiz' Geschichte wird sowohl von ihm als auch von seiner Familie und Freunden erzählt. Die Regisseure haben diese Interviews geführt, gefilmt und geordnet. Daher gilt es zu prüfen, welche Faktoren die Aufnahmen beeinflusst haben könnten. Ebenso muss analysiert werden, was für eine Aussage die anschließende Montage des Materials impliziert. Vor allem spielen Absicht und Motivation der Regisseure eine entscheidende Rolle. Um die Frage zu beantworten, auf welche Art und Weise Oral History im Dokumentarfilm eingesetzt werden kann, habe ich mich zunächst mit dem Genre vertraut gemacht (5. Kapitel).

“(…) Por el carácter sintético del relato biográfico es posible leer la sociedad a partir de una individualidad. (...) En una biografía están contenidas toda una sociedad y toda una historia. (...) Desde el punto de vista de las historias de vida

⁸ Überwiegend finanziert durch die Hessische Filmförderung, siehe Interview im Anhang. S. 98-99.

(life histories) esto significa que es posible interpretar la vida de una persona y al hacerlo interpretar el carácter de una sociedad y de su época.⁹ (...) Así, en movimiento de ir y venir entre biografía e historia, a través de una experiencia única, la de un individuo, podríamos conocer la historia de una sociedad.”¹⁰

Diese Zitate weisen darauf hin, inwiefern eine einzelne Biografie die Geschichte einer ganzen Gesellschaft treffend widerspiegeln kann. Aus diesem Grund skizziere ich in einem ersten Schritt, im 2. Kapitel dieser Arbeit, die offizielle Geschichte Guatemalas. Anhand der Filmsynopsis im 3. Kapitel möchte ich zeigen, wie sich das Leben von Alfonso Bauer Paiz in die Landesgeschichte einbetten lässt.

Im Rahmen der vorgestellten Theorie zur Methodik der Oral History sowie der Charakteristika des Dokumentarfilms führe ich abschließend eine Filmanalyse am Beispiel „testamento“ durch (6. Kapitel). Wie wird die Methodik von den Regisseuren angewandt und auf welche filmische Strategien haben sie sich berufen? Welchen Beitrag leistet der Film auf politischer und geschichtlicher Ebene für Guatemala? Welche Rolle spielt die Tatsache, dass es Ausländer sind, die sich mit der Geschichte dieses Landes auseinandersetzen? Als primäre Quelle dient mir der Dokumentarfilm „testamento“. Zusätzlich stütze ich mich auf Interviews, die ich mit dem Regisseur Uli Stelzner wie auch mit dem Direktor der Fakultät für Biographie und Geschichte an der Fernuniversität Hagen, Dr. Alexander von Plato, geführt habe. Als Teil der Analyse berücksichtige ich Filmrezensionen und –kommentare aus der guatemaltekischen sowie deutschen Presse und stelle sie einander gegenüber. Welcher Aspekt steht bei den Medien im Vordergrund: die Geschichte Guatemalas oder das Schicksal von Bauer Paiz?

Die dieser Arbeit zugrunde liegende Fragestellung befasst sich damit, inwiefern der Dokumentarfilm „testamento“ ein Schritt in Richtung Geschichtsaufarbeitung für das Land und seine Menschen ist. Der Film bezweckt die Übertragung einer einzelnen Lebensgeschichte auf die gesellschaftspolitische Situation eines ganzen Landes. Meines Erachtens eignet sich insbesondere das Medium Film in einem hohen Maße, um in Guatemala – eine von beträchtlicher Analphabetenrate gekennzeichneten Nation – die Landesgeschichte besser verstehen und verarbeiten zu können. Demnach erweist sich „testamento“ als Appell an zukünftige Generationen, sich für

⁹ Acuña Ortega, Víctor Hugo: La historia oral, las historias de vida y las ciencias sociales. In: Fonseca, Elizabeth: Historia. Teoría y Métodos. Editorial Universitaria Centroamericana : San José. 1989. S. 249.

¹⁰ Ebd. S. 250.

Demokratie und Gerechtigkeit in ihrem Land einzusetzen. Meinungen und Kommentare der guatemaltekischen Bevölkerung zu dem Film machen dies deutlich:

“De enorme importancia para el rescate de nuestra memoria colectiva, en un momento en que nuestro pulso social, y la respiración de nuestras aspiraciones democráticas, van poco a poco superando el „asma“ silenciosa a que se nos ha sometido. Mi más sentido reconocimiento a su trabajo.”¹¹

“Felicitaciones: Esta película es gran ejemplo para nuestra generación hoy por hoy, una conciencia en que el arma deberá ser siempre un ideal real con orientación a una democracia pura y desarrollada.”¹²

In der deutschen wie auch guatemaltekischen Presse wurde allein der Titel des Dokumentarfilms ausgiebig diskutiert. Da „testamento“ nicht als Testament im Sinne einer letztwilligen Verfügung verstanden werden soll, haben guatemaltekische Journalisten stattdessen das Wort *legado* empfohlen, was soviel wie „Vermächtnis“ bedeutet. Dieser Vorschlag wäre auch im Sinne der Regisseure, da sie sich auf das politische Vermächtnis von Bauer Paiz beziehen.

„Wir haben ewig nach einem Titel gesucht, das war nicht so einfach. ‚testamento‘ ist es dann geworden aufgrund des politischen Testaments, das er (Bauer Paiz) damals verfasst hat. (...) Er erklärt, warum er kämpft und warum bestimmte Dinge in Guatemala verändert werden müssen. (...) In diesem Testament ist die Essenz seiner Ideale: er verteidigt diese, auch wenn das sein Leben kostet.“¹³

Ich verstehe den Titel zusätzlich als Vermächtnis an kommende Generationen – was kann die Jugend von Guatemala aus den Erfahrungen von Bauer Paiz lernen? Wie kann sie mit diesem Wissen die Geschichte ihres Landes verarbeiten und die aktuelle Situation Guatemalas verbessern?

¹¹ Siehe Meinungsbücher im Anhang. S. 111.

¹² Ebd. S. 109.

¹³ Siehe Interview im Anhang. S. 98.

„Peace requires work in the heart of the small society that is Guatemala.“¹⁴

2. Geschichtlicher Hintergrund Guatemalas

Den historischen Rahmen Guatemalas setze ich im Jahre 1944 an, da die Geschehnisse ab diesem Zeitpunkt für den Film „testamento“ und seine Hauptperson, Alfonso Bauer Paiz, relevant sind. Sein Leben wird hiermit in einen geschichtlichen Kontext gesetzt.

2.1. Vor der Revolution 1944

Die Oktoberrevolution im Jahre 1944 in Guatemala war eine Reaktion auf lange Jahrzehnte politischer und sozialer Rückständigkeit. Vor der Revolution war das Land der Diktatur von Jorge Ubico unterworfen, die sich durch Despotie und Terrormaßnahmen charakterisierte. Er war Vertrauter der Vereinigten Staaten und machte dem amerikanischen Unternehmen „United Fruit Company“ (UFCO) große Konzessionen.¹⁵

2.1.1. Geschichte der United Fruit Company (UFCO)

Auf die Geschichte der UFCO möchte ich kurz eingehen, da sie eine ausschlaggebende Rolle in dem Verlauf der guatemaltekischen Geschichte hat. Im Jahre 1870 belud Kapitän Lawrence Baker sein Schiff mit Bananen, die sich in den USA so gut verkauften, so dass er sich mit der Zeit ganz dem Bananenhandel zuwandte.¹⁶ Zusammen mit Andrew Preston gründete er 15 Jahre später die Handelsgesellschaft „Boston Fruit Company“, die vorwiegend in Kuba, Jamaika und Santo Domingo arbeitete. Gleichzeitig gründeten die Gebrüder Keith Bananenproduktionsgesellschaften in Costa Rica und Kolumbien.¹⁷

1899 entstand sodann durch die Fusion der beiden Gesellschaften die United Fruit Company, die eine Monopolstellung anstrebte. In diesem Kampf wurden viele

¹⁴ Peacemakers. <http://www.peacemakersguide.org/peace/Peacemakers/Rigoberta-Menchu-Tum.htm>

¹⁵ Vgl. Beyhaut, Gustavo (Hrsg.): Fischer Weltgeschichte. Süd- und Mittelamerika II. Von der Unabhängigkeit bis zur Krise der Gegenwart. Fischer Bücherei KG : Frankfurt am Main. 1965. S. 287-288.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 179.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 180.

Konkurrenzgesellschaften ruiniert oder aufgekauft.¹⁸ Die UFCO ist ein typisches Beispiel für eine ausländische Handelsgesellschaft, die sich der schlimmsten Methoden wirtschaftlicher Ausbeutung bediente. Offenkundig griff sie in die Innenpolitik kleiner lateinamerikanischer Staaten ein.¹⁹ Vor Bestechungen schreckte die UFCO nicht zurück; auch Staatsgrundbesitz erwarb sie zu sehr niedrigen Preisen.²⁰ Wenn die Länder es wagten, Widerstand zu leisten, zettelte der amerikanische Geheimdienst eine Revolution an. Guatemala war keine Ausnahme.²¹

2.1.2. Die Oktoberrevolution 1944

Anfang der 40er Jahre entstand eine Bewegung gegen den General Jorge Ubico, größtenteils initiiert von Universitätsstudenten und Lehrern. Später schlossen sich städtische Arbeiter der Bewegung an. Am 21. Juni 1944 kamen die Unruhen zu ihrem Höhepunkt – auf einer Kundgebung forderten Studenten die Autonomie der Universität und drohten mit einem allgemeinen Streik, wenn die Regierung ihren Forderungen innerhalb von 24 Stunden nicht nachkäme. Ubico reagierte darauf mit der Suspendierung der Grundgesetze und rief den Ausnahmezustand aus. Darauf folgten verschiedene Streiks und Unruhe in der Bevölkerung machte sich breit. Unter diesem Druck trat Ubico schließlich am 30. Juni zurück.²²

Es wurde eine vorübergehende Regierung eingesetzt. Auf Druck des Volkes wurden die Grundgesetze wieder gültig, politische Parteien und Gewerkschaften durften gegründet werden und es wurden Wahlen für November 1944 angesagt.²³ Die Parteien „Frente Popular Libertador“ und „Renovación Nacional“ vereinten sich und gründeten die Partei des „Frente Unido de Partidos Arelvistas“, mit Juan José Arévalo, langjähriger Gegner der Diktatur, als Präsidentschaftskandidat.²⁴ Als in der Politik neue Parteien gegründet wurden, geschah dasselbe in der Organisation der Arbeiter. Am 1. Oktober taten sie sich in der „Confederación de Trabajadores de Guatemala“ (CGT) zusammen.²⁵

¹⁸ Vgl. Beyhaut, Gustavo (Hrsg.): Fischer Weltgeschichte. Süd- und Mittelamerika II. Von der Unabhängigkeit bis zur Krise der Gegenwart. Fischer Bücherei KG : Frankfurt am Main. 1965. S. 180.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 179.

²⁰ Vgl. ebd. S. 180.

²¹ Vgl. ebd. S. 180.

²² Vgl. Pérez Brignoli, Héctor: Historia General de Centroamérica. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Tomo V. Ediciones Siruela : Madrid. 1993. S. 95.

²³ Vgl. ebd. S. 95.

²⁴ Vgl. ebd. S. 96.

²⁵ Vgl. ebd. S. 96.

Die eingeschlagene demokratische Richtung hatte jedoch ihre Grenzen. Die Nachwirkungen von Ubicos Herrschaft waren weiterhin zu spüren. Es begann eine Konspiration unter der Leitung von Francisco Javier Arana. Studenten, Arbeiter und Intellektuelle stürmten das Gebäude der Guardia de Honor in Guatemala Stadt. So entstand eine Rebellion, die nach 16 Stunden letztendlich die provisorische Regierung von Ponce Valdés absetzte.²⁶

Im Dezember 1944 wurde schließlich Dr. Juan José Arévalo, Anführer der Streiks und Aufstandsbewegungen, zum Präsidenten gewählt.²⁷ Arévalo nahm eine Reihe von Reformen in Angriff. Es wurden Vorbereitungen für die spätere Agrarreform getroffen. Des Weiteren änderte der neue Präsident das Grundgesetz, führte die Meinungsfreiheit und das allgemeine Wahlrecht ein – welches Frauen erstmals mit einschloss. Schulen, Krankenhäuser und Sozialwohnungen wurden gebaut. Arévalo organisierte unter anderem eine Alphabetisierungskampagne, die allerdings auf Widerstand bei den ehemals führenden Klassen stieß. Unter Arévalo wurden Arbeitervereinigungen ins Leben gerufen und Sozialgesetze erlassen. Die Einführung des Arbeitsrechtes im Jahre 1947 wurde von Großgrundbesitzern und städtischen Unternehmern missbilligt. Die Regierung musste mit Putschversuchen rechnen. Zu der Regierungsoption kamen zusätzlich die ausländischen Unternehmen, dazu unter anderem die UFCO und die „International Railways of Central America“. Spannungen zwischen Guatemala und den USA bahnten sich an.²⁸

1951 wurde Jacobo Arbenz mit 65 % der Stimmen zum Präsidenten gewählt. Er hatte drei große Ziele für seine Amtszeit:

- Guatemala zu einem wirtschaftlich unabhängigen Land zu machen,
- sich auf die Industrialisierung und die Agrarreform zu konzentrieren und
- die Lebensqualität der guatemaltekenischen Mehrheit zu verbessern.²⁹

Um die gewünschte Eigenständigkeit seines Landes zu erreichen, musste die guatemaltekenische Regierung mit den ausländischen Unternehmen neue Grundsätze

²⁶ Vgl. Pérez Brignoli, Héctor: Historia General de Centroamérica. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Tomo V. Ediciones Siruela : Madrid. 1993. S. 96.

²⁷ Vgl. Beyhaut, Gustavo (Hrsg.): Fischer Weltgeschichte. Süd- und Mittelamerika II. Von der Unabhängigkeit bis zur Krise der Gegenwart. Fischer Bücherei KG : Frankfurt am Main. 1965. S. 288-289.

²⁸ Vgl. ebd. S. 289. / Vgl. Pérez Brignoli, Héctor: Historia General de Centroamérica. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Tomo V. Ediciones Siruela : Madrid. 1993. S. 97-99.

²⁹ Vgl. Pérez Brignoli, Héctor: Historia General de Centroamérica. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Tomo V. Ediciones Siruela : Madrid. 1993. S. 99.

verhandeln.³⁰ Diese Politik führte zu wachsenden Protesten seitens der USA. Guatemala wurde von den USA beschuldigt, sich auf dem Weg zum Kommunismus zu befinden.³¹

Die geplante Agrarreform setzte sich 1952 durch, was der UFCO und anderen Unternehmen nicht zusagte. Im Interesse dieser Reform wurde der Besitz der UFCO immer mehr in Mitleidenschaft gezogen.³² Jede noch existierende Form der Sklaverei und schlechter Bezahlung der Arbeiter wurde abgesetzt. Großgrundbesitzer, die ihr Land nicht selbst anbauten oder es in irgendeiner Weise vermietet oder verpachtet hatten, wurden enteignet. Die beschlagnahmten Ländereien wurden als Privateigentum an Bauern ohne (ausreichend) Acker weitergegeben. Die Landaufteilung fing im Jahr 1953 an. Nach anderthalb Jahren wurden mehr als 10,000 Familien durch die Reform begünstigt. Die UFCO war von der Neuordnung stark betroffen. Die nordamerikanische Regierung reagierte sofort und verlangte von Guatemala eine Entschädigung in hoher Dollarsumme.³³

2.1.3. Die Gegenrevolution 1954

Die USA leiteten eine internationale Propaganda-Kampagne gegen Guatemala ein und halfen der internen Verschwörung im Land gegen die Regierung Arbenz.³⁴ 1954 kam es zu einer Intervention von Seiten der CIA. Die guatemaltekeische Regierung versuchte, im Ausland Waffen zu erwerben, stieß jedoch auf ausdrückliche Opposition der USA, die es durchsetzten, dass kein westliches Land ihnen Munition verkaufte.³⁵ Am 15. Mai 1954 kam dennoch ein Schiff mit von der Regierung bestellter Waffenmunition aus der Tschechoslowakei an. Dies war der „Beweis“ für die USA, dass Guatemala mit kommunistischen Ländern in Kontakt war.³⁶

Die USA griff ein: Flugzeuge verteilten Flugblätter in der Stadt mit der Aufschrift „Guatemalas Präsident, Jacobo Arbenz, muss sofort zurücktreten!“ Unterschrieben

³⁰ Vgl. Pérez Brignoli, Héctor: Historia General de Centroamérica. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Tomo V. Ediciones Siruela : Madrid. 1993. S. 99.

³¹ Vgl. Beyhaut, Gustavo (Hrsg.): Fischer Weltgeschichte. Süd- und Mittelamerika II. Von der Unabhängigkeit bis zur Krise der Gegenwart. Fischer Bücherei KG : Frankfurt am Main. 1965. S. 290.

³² Vgl. ebd. S. 289.

³³ Vgl. Pérez Brignoli, Héctor: Historia General de Centroamérica. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Tomo V. Ediciones Siruela : Madrid. 1993. S. 99-100.

³⁴ Vgl. ebd. S. 101.

³⁵ Vgl. Beyhaut, Gustavo (Hrsg.): Fischer Weltgeschichte. Süd- und Mittelamerika II. Von der Unabhängigkeit bis zur Krise der Gegenwart. Fischer Bücherei KG : Frankfurt am Main. 1965.S. 290.

³⁶ Vgl. Pérez Brignoli, Héctor: Historia General de Centroamérica. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Tomo V. Ediciones Siruela : Madrid. 1993. S. 100-101.

wurden sie vom „Movimiento de Liberación Nacional“ (MLN). Drei Tage lang wurden von denselben Flugzeugen und Hubschraubern mehrere Stellen des Landes bombardiert.³⁷ Der frühere Militäroffizier und langjährige Gegner des Arbenz Regime, Carlos Castillo Armas, plante den Einmarsch Guatemalas von Honduras aus, ausgerüstet mit von den USA zur Verfügung gestellten Waffen und Flugzeugen. Arbenz kapitulierte, wendete sich per Radio an die Bevölkerung und verurteilte das Vorgehen der USA.³⁸

Die von der Agrarreform betroffenen Ländereien wurden an ihre ursprünglichen Besitzer zurückgegeben, das Arbeiterrecht verändert, Gewerkschaften und so genannte kommunistische Parteien aufgelöst. Viele Menschen wurden festgenommen, getötet oder sahen sich gezwungen, ins Exil zu flüchten.³⁹ So gingen die zehn Jahre des „Guatemaltekischen Frühlings“ zu Ende. Die Folgen des Prozesses der Gegenrevolution waren sozialer Rückschritt und wechselnde Militärdiktaturen.⁴⁰

2.2. Die Zeit ab 1954

Die politischen und sozialen Probleme in Guatemala wurden immer gravierender. Das Jahr 1962 war für Guatemala ausschlaggebend – Studenten und Arbeiter organisierten zahlreiche Demonstrationen und die Guerillabewegungen haben sich gebildet. Aus Angst dass der frühere Revolutionsführer Arévalo ins Land zurückkehren könnte, um erneut als Präsidentschaftskandidat anzutreten, kam es erneut zu einem Militärputsch.

Mit Oberst Carlos Arana Osorio an der Spitze, begann 1970 eine neue Etappe: Ein Militärstaat wurde gebildet. Das Militär übernahm Aufgaben, die ihm normalerweise nicht zugeschrieben sind, hauptsächlich, um Guerillabewegungen zu bekämpfen. Es kam auch zu Veränderungen innerhalb der militärischen Hierarchie. Sie wurde Teil

³⁷ Vgl. Schlesinger, Stephen / Kinzer, Stephen: Bitter Fruit. The Story of the American Coup in Guatemala. Harvard University. David Rockefeller Center for Latin American Studies : Massachusetts. 1999. S. 8, 15-16, 20.

³⁸ Vgl. ebd. S. 8, 18-19.

³⁹ Vgl. Pérez Brignoli, Héctor: Historia General de Centroamérica. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Tomo V. Ediciones Siruela : Madrid. 1993. S. 101.

⁴⁰ Vgl. Beyhaut, Gustavo (Hrsg.): Fischer Weltgeschichte. Süd- und Mittelamerika II. Von der Unabhängigkeit bis zur Krise der Gegenwart. Fischer Bücherei KG : Frankfurt am Main. 1965. S. 290.

der bürgerlichen Oligarchie, mit eigenen wirtschaftlichen Interessen. Terrorwellen waren charakteristisch für diese Zeit.⁴¹

2.3. Die blutigen 80er Jahre bis heute

Als General Romeo Lucas García die Macht erlangte, wurde das Land von einer erneuten Welle der Gewalt ergriffen. 1978 ereignet sich das Massaker von Panzós, bei dem mehrere Tausende Indigene gefoltert und umgebracht wurden. Rassismus gegen die einheimische Bevölkerung breitete sich aus. Letztere reagierten darauf, indem sich ein großer Teil von ihnen der Guerillabewegungen anschloss. Den ersten Streik der indigenen Arbeiter organisierte das „Comité de Unidad Campesina“ (CUC) im Jahre 1981. Dies war ein wichtiger Punkt im Verlauf der sozialen Bewegungen in Guatemala.⁴²

Im März 1982 ging General Lucas García schließlich ins Exil. Das Militär ernannte den ehemaligen General und heutigen Anhänger einer fundamentalistischen Sekte, Efraín Ríos Montt, zum neuen Präsidenten. Diese Ära hielt circa 16 Monate an, bis auch er Opfer eines Militärputsches wurde. Zwischen 1982 und gegen Ende von 1983 zerstörte die guatemaltekische Armee mehr als 400 Dörfer, tötete zwischen 50,000 und 75,000 indigene Zivilisten, vertrieb 20,000 Bauern aus ihren Häusern, und verursachte ein Flüchtlingswelle von mehr als einer Millionen Menschen, von denen 150,000 ins Nachbarland Mexiko flohen.⁴³ Die vielen Geheimoperationen des Militärs wurden als „Politik der verbrannten Erde“ bezeichnet. Heute spricht man von einem ethnischen Genozid.⁴⁴

1985 gewann Vinicio Cerezo die ersten demokratischen Wahlen in vierzig Jahren. Er setzte den zentralamerikanischen Friedensprozess in Gang. Zwischen der Regierung und der Guerilla URNG wurde am 29. Dezember 1996 der Friedensvertrag unterschrieben – das offizielle Ende des 36-jährigen Bürgerkrieges. Guatemala

⁴¹ Vgl. Pérez Brignoli, Héctor: Historia General de Centroamérica. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Tomo V. Ediciones Siruela : Madrid. 1993. S. 140-141.

⁴² Vgl. Fonseca, Elizabeth: Centroamérica: Su Historia. Editorial Universitaria Centroamericana : San José. 1996. S. 259-300.

⁴³ Vgl. Vgl. Schlesinger, Stephen / Kinzer, Stephen: Bitter Fruit. The Story of the American Coup in Guatemala. Harvard University. David Rockefeller Center for Latin American Studies : Massachusetts. 1999. S. x.

⁴⁴ Vgl. Fonseca, Elizabeth: Centroamérica: Su Historia. Editorial Universitaria Centroamericana : San José. 1996. S. 259-300.

gewann zum großen Teil internationale Aufmerksamkeit als Rigoberta Menchú den Friedensnobelpreis erhielt. Sie setzte sich sowohl für den Frieden als auch für die Rechte der indigenen Bevölkerung ein. Doch genau zwei Tage nach der Veröffentlichung des Aufklärungsberichts für die Friedensunterschreibung REMHI – Informe para la Recuperación de la Memoria Histórica “Guatemala Nunca Mas“ wurde Bischof Juan José Gerardi am 26. April 1998 ermordet.⁴⁵ 1999 kam Alfonso Portillo des Frente Republicano Guatemalteco (FRG) mit Efraín Ríos Montt als Kongresspräsidenten an die Macht.

„Ésta es la historia de la larga caminata de Alfonso Bauer Paiz. Él camina contra el dolor de su tierra. Dolido, pero erguido. Como ella.“⁴⁶

3. Filminformation und -synopsis von „testamento“

3.1. Synopsis

Soeben wurden die notwendigen historischen Informationen zum Dokumentarfilm „testamento“ dargestellt. Nun folgt die Einbettung des Filmes in die Landesgeschichte. Um den Film zusammenzufassen, habe ich mich zum größten Teil auf Informationen aus dem Presseheft wie auch auf meine eigenen Notizen zum Film gestützt.

„testamento“ erzählt die Geschichte des Lebens von Alfonso Bauer Paiz. Der Film basiert auf Interviews mit ihm, Familienangehörigen, Freunden und Bekannten. Er ist 83 Jahre alt, Rechtsanwalt und lebt in Guatemala. Die Kamera begleitet ihn bei dem Wahlkampf der „Partei Alianza Nueva Nación“ (ANN) durch das Land, bei der er als Kandidat für den Kongress aufgestellt ist. Auf den Kundgebungen fordert Bauer Paiz Gesundheitsversorgung, Bildung, Land für die Bauern sowie Gleichberechtigung für die indigene Bevölkerung.

Es folgen Ausschnitte aus den Interviews mit Bauer Paiz, der 1918 als Sohn eines angesehenen Journalisten in Guatemala Stadt geboren wurde. Als Jugendlicher

⁴⁵ Vgl. Woodward, Ralph Lee Jr.: Central America. A Nation Divided. Oxford University Press : New York. 1999. S. 332.

⁴⁶ Galeano, Eduardo. Kommentar zum Film. Aus Flyer zu „testamento“.

widmet er sich dem Studium der Rechts- und Sozialwissenschaften. Nebenbei arbeitet er als Reporter. Im Film erscheinen Rückblicke auf die Zeit in der Schule und an der Universität, doch schnell wird auf seine politische Laufbahn übergegangen.

Am Sturz der Diktatur von Jorge Ubico waren viele Jugendliche beteiligt, unter ihnen auch der junge Anwalt Alfonso Bauer Paiz. Er wird zum jüngsten Abgeordneten nach der Oktoberrevolution 1944 gewählt und gründet die erste Gewerkschaft Guatemalas. Später führt er als Arbeits- und Wirtschaftsminister die ersten Arbeitsgerichte ein. Er macht sich für die Landreform stark und unterwirft die großen internationalen Konzerne dem von ihm formulierten neuen Arbeits- und Sozialgesetz. Hierzu zählt der Bananenkonzern der USA, die im vorherigen Kapitel genannte UFCO. Streiks gegen dieses Unternehmen unterstützt Bauer Paiz ebenfalls.

In den 50er Jahren beginnt seine Freundschaft mit Ernesto Ché Guevara, über den er verschiedene Anekdoten im Film erzählt. 1953 wird er Direktor der Nationalen Agrarbank, welche die Landreform von Präsident Jacobo Arbenz finanziert. Doch nach der Intervention der CIA 1954 gegen die Arbenz Regierung geht Bauer Paiz zusammen mit seiner ersten Ehefrau Yolanda sowie den Töchtern Ilsa, Eleonora und Yolanda ins mexikanische Exil. Seine uneheliche Tochter Abigail von seiner späteren Ehefrau Teresa Carrillo wird in diesem Jahr in Guatemala geboren.

In Mexiko arbeitet er als Kioskbetreiber und Übersetzer. Er schreibt sein Buch „Cómo el capital yankee opera en Centroamérica“. Erneut trifft er auf Ernesto Ché Guevara und versteckt ihn in seinem Haus vor der Sicherheitspolizei. Bauer Paiz wird in eine Freimaurerloge aufgenommen. Im Jahre 1956 wird sein Sohn Carlos Alfonso geboren.

Dieses Exil ist jedoch kurz. Trotz der Militärherrschaft kehrt Bauer Paiz 1957 in sein Land zurück. Dort gründet er die Partei der Revolutionären Einheit. Es folgen verschiedene Festnahmen und Todesdrohungen und er ist gezwungen, in den Untergrund zu gehen. In den 60er Jahren nimmt er seine Tätigkeit als Anwalt und Hochschullehrer wieder auf. Außerdem deckt er die Existenz eines Geheimvertrages zwischen der Militärregierung und dem US-Kanadischen Nickelkonzern *Exmibal* auf.

Sein Foto wird von der Armee auf Flugblätter gedruckt, die ihn als Guerillamitglied denunzieren.

Daraufhin überschlagen sich die Ereignisse: Mit Maschinengewehren wird ein Attentat auf das Haus seiner Familie verübt, seine 15 jährige Tochter Yolanda nimmt sich das Leben, er veröffentlicht sein politisches Testament und wird letztendlich selbst Opfer eines Attentats, das er glücklicherweise überlebt. Erneut geht Bauer Paiz ins Exil – doch dieses Mal wird es nahezu 25 Jahre lang dauern bis er in seine Heimat zurückkehren kann. Während dieser Zeit bewegt er sich in den Krisenherden Lateinamerikas.

1970 kommt er mitsamt seiner Familie heimlich nach Chile, wo er politisch aktiv bleibt. Er arbeitet im Planungsministerium der Regierung Salvador Allendes. Seine Tochter Abigail und ihre Mutter gehen ins Exil nach Algerien. Im gleichen Jahr trennt er sich von seiner ersten Frau Yolanda und seine Tochter Eleonora geht nach Argentinien. Ilsa war bereits zwei Jahre zuvor nach Kuba ausgewandert. Nach dem Sturz Allendes sucht er zusammen mit seinem Sohn politisches Asyl im sozialistischen Kuba. Dort arbeitet er zunächst in einem nationalen Fleischunternehmen, später im Justizministerium. In dieser Zeit stirbt seine Tochter Ilsa an Krebs.

Um sich seiner Heimat zu nähern, geht Bauer Paiz daraufhin nach Nicaragua und beteiligt sich an der sandinistischen Revolution. Er bleibt dort von 1980 bis 1988 – die schrecklichste Zeit der „Politik der Verbrannten Erde“ während des guatemaltekischen Bürgerkrieges. In Nicaragua ist er engster Berater des Arbeitsministers. Nachdem seine erste Ehefrau Yolanda stirbt, heiratet er Teresa Carrillo, die Mutter von Abigail.

Ende der Achtziger beginnt Bauer Paiz seine Arbeit als Rechtsberater der guatemaltekischen Flüchtlinge in Mexiko. Von nun an ist er ihr Vertreter bei dem „Nationalen Dialog“, Vorreiter des späteren Friedensvertrags. Im Jahre 1993 kehrt er endlich nach Guatemala zurück, zusammen mit einer indigenen Flüchtlingswelle aus Mexiko. 1995 sterben innerhalb weniger Tage seine Tochter Eleonora an Krebs und

seine Ehefrau Teresa an Lungenentzündung. Drei Jahre später heiratet er Miriam Colóm, seine dritte Ehefrau.

Abschließend greift der Film erneut den gegenwärtigen Wahlkampf auf. Bauer Paiz' Partei, das Linksbündnis „Alianza Nueva Nación“ (ANN), gewinnt zwar nicht, doch Bauer Paiz schafft den Einzug als ältester Abgeordneter in den Kongress. Dort regiert jedoch General Efraín Ríos Montt, der Verantwortliche für die „Politik der Verbrannten Erde“ sowie dem Völkermord der Mayas. Trotz dessen wird Bauer Paiz seinen Kampf für soziale Gerechtigkeit nicht aufgeben.

3.2. Die Regisseure

Uli Stelzner, 1961 in Hiltrup / Estphalen geboren,⁴⁷ arbeitet während verschiedener Aufenthalte in Lateinamerika als Dorfschullehrer und betreibt Erwachsenenbildung.⁴⁸ 1987 beginnt er sein Studium der Sozialpädagogik sowie Visuellen Kommunikation in Kassel.⁴⁹ Zunächst konzentriert er sich auf die Fotografie. Er ist Gründungsmitglied der Gruppe und des späteren Vereins „Internationaler Solidarität- und Kulturaustausch“ (ISKA). In dieser Gruppe befinden sich deutsche sowie lateinamerikanische Mitglieder, die Fotografie Workshops und Ausstellungen in Deutschland und Lateinamerika veranstalten. Ihr Ziel ist es, Themen aufzugreifen, die nicht in das Deutschlandbild von Lateinamerika passen. Entwicklungspolitische Öffentlichkeitsarbeit gehört auch zu ihrer Arbeit.

Nach dem Studium bekommt Stelzner eine feste Stelle beim ISKA und dreht 1989 seinen ersten Film „Somos ambulantes – Straßenhändler in Lima“ in Peru.⁵⁰ Er lebt und arbeitet als Autor, Produzent und Regisseur in Berlin. Zu seinen anderen Dokumentarfilmen gehören „Ojalá – Hoffnung auf ein neues Land“ (1993) über guatemaltekische Flüchtlinge in Mexiko, „Romper el cerco – Flüchtlinge eines verdeckten Krieges“ (1994), „Die Zivilisationsbringer – Deutschtum in Guatemala“ (1998), „Die Abenteuer einer Katze – Notizen einer Projektion in Nachkriegszeiten“ (2000) sowie „testamento“ aus dem Jahre 2003.⁵¹

⁴⁷ Information zu den Regisseuren aus dem Presseheft.

⁴⁸ Siehe Interview im Anhang. S. 89.

⁴⁹ Information zu den Regisseuren aus dem Presseheft.

⁵⁰ Information zu den Regisseuren aus dem Presseheft. / Vgl. Interview im Anhang. S. 89.

⁵¹ Information zu den Regisseuren aus dem Presseheft.

Thomas Walther, 1958 in Rostock geboren, macht nach seinem Abitur eine Tischlerlehre in Berlin. Danach widmet er sich dem Soziologiestudium. An der staatlichen Fachschule für Optik und Fotografie schließt er sein Studium derameratechnik ab. Er ist Gründer der Videowerkstatt „autofocus“ und übernimmt die Kameraarbeit für den SFB, ZDF, arte und andere freie Produktionen. Zur Zeit lebt er als Autor, Regisseur und Kameramann in Berlin. Seit 1992 macht er unabhängige Dokumentarfilme zusammen mit Uli Stelzner. Bevor er bei der Produktion von „Ojalá – Hoffnung auf ein neues Land“ mit ihm zusammen arbeitet, hat er schon bei anderen Projekten mitgewirkt. Dazu zählen „BRD-Chile, una relación íntima“ (1987), „Im Herbst der Bestie“ (1988), „Stahl – Deine Zukunft“ (1991) und „...ooch wenn et bloß Schrott is!“ (1992).⁵²

3.3. Die Idee und der Verlauf der Dreharbeiten zum Film

Die folgenden Informationen sind aus meinem Interview mit Uli Stelzner entnommen.⁵³ Die Regisseure lernten Alfonso Bauer Paiz im Jahre 1992 kennen, als sie einen Film über die guatemaltekischen Flüchtlinge in Mexiko drehten. Er war Rechtsberater der Flüchtlinge und sie befragten ihn zu dem Thema. Das Interview sprengte jedoch den Rahmen – Bauer Paiz erzählte auch viel über sich selbst.

„Dann haben wir natürlich nachgefragt, und plötzlich stand ein Mann vor uns, der nur so von Geschichte und Erfahrung trotzte.“⁵⁴

Das Erscheinungsbild und die Erfahrungen von Bauer Paiz beeindruckten die Regisseure und die Idee begann zu wachsen. Doch der Film wurde erst sieben Jahre später umgesetzt. Der Film „Zivilisationsbringer – Deutsche in Guatemala“ kam dazwischen und nahm vier Jahre in Anspruch. Es sollten während der Recherche zu diesem Film auch schon Aufnahmen von Bauer Paiz gemacht werden, doch das war die Zeit, als seine Tochter und Ehefrau starben. Infolgedessen wurde das Projekt erst mal abgebrochen. Als der Film über die Deutschen in Guatemala abgeschlossen war, entschieden sich die Regisseure auf einem Filmfestival in Havanna für die Realisierung von „testamento“.

⁵² Information zu den Regisseuren aus dem Presseheft.

⁵³ Vgl. Interview im Anhang. S. 89.

⁵⁴ Siehe Interview im Anhang. S. 90.

Die Dreharbeiten begannen im Jahre 1999. Wichtig war es, den derzeitigen Wahlkampf und die folgende Wahl aufzunehmen. Danach brauchten die Filmemacher noch anderthalb Jahre, um das restliche Geld für die Finanzierung des Filmes zusammenzubekommen. Erst 2001 kam es zu den Hauptdreharbeiten, die sechs Wochen dauerten. Demzufolge haben Dreh und Schnitt insgesamt drei Jahre in Anspruch genommen.

Die Familie und Bauer Paiz selbst waren sehr offen und bereit, die Interviews, auf denen der Film basiert, mit den Regisseuren zu führen. Als sich mit der Zeit herauskristallisierte, dass nicht nur die Figur Bauer Paiz, seine Geschichte sowie politischen Erfahrungen dargestellt werden sollten, sondern eine richtige Biographie über ihn entstehen sollte, wozu sein Familienleben unbedingt dazu gehört, willigte Bauer Paiz auch hierzu ein.

Mit dem ersten Rohschnitt reisten die Regisseure nach Guatemala, und luden die gesamte Familie zur Filmvorführung ein.

„Das war sehr spannend und aufregend, weil Poncho nicht wusste was ihn erwartet, da wir ja zwei Jahre an diesem Film gearbeitet haben und um ihn herum ganz verschiedene Leute (über ihn) befragt haben. Er kannte ja keine Inhalte, er wusste nicht, was seine Kinder und ehemalige Weggefährten über ihn gesagt haben, welche Bilder wir ausgesucht haben.“⁵⁵

Diese Erfahrung war sehr aufwühlend für alle Beteiligten, aber der Film wurde so in seiner Form von allen akzeptiert. Der Film wurde der guatemaltekischen Bevölkerung sehr oft vorgeführt. Er lief auch in deutschen Kinos, in den USA und auf rund zehn Festivals.

⁵⁵ Siehe Interview im Anhang. S. 97.

„Eine demokratische Zukunft bedarf einer Vergangenheit, in der nicht nur die Oberen hörbar sind“.⁵⁶

4. Die Methode der Oral History

Der Dokumentarfilm „testamento“ basiert ausschließlich auf Interviews mit Alfonso Bauer Paiz, Familienangehörige und Freunde von ihm. Die Methode der Oral History wird hier eingesetzt. Aus diesem Grund möchte ich mich mit dem Begriff und seinen Charakteristika beschäftigen, um danach von der Theorie auf die Praxis Schlüsse ziehen zu können.

4.1. Begriffsdefinition und Charakteristika von Oral History

Der Begriff „Oral History“ stammt ursprünglich aus den Vereinigten Staaten und, wie in vielen anderen Disziplinen auch, hat das Gebiet viel Energie in seine Definitionsproblematik gesteckt. Bei der Oral History geht es darum, gesprochene Erinnerungen und persönliche Kommentare von historischer Relevanz zu sammeln und diese aufzunehmen. Ein Oral History Interview setzt voraus, dass ein gut vorbereiteter Interviewer jemanden befragt. Dieser Austausch wird auf einer Hör- oder Videokassette aufgenommen. Die Interviews können zur Recherche dienen. Darüber hinaus können Exzerpte aus ihnen in Publikationen, Radio- und Videodokumentationen, Museumsausstellungen oder in einer anderen öffentlichen Form präsentiert werden.⁵⁷

In der Definitionsdiskussion des Begriffes wird behauptet, dass es Oral History seit dem Beginn der Geschichte gibt. Schon in der griechischen Mythologie sollen Beteiligte an wichtigen Kriegen befragt worden sein.⁵⁸ Charles Morrissey, ein auf die Oral History spezialisierter Historiker, stieß bei seiner Suche nach dem Ursprung des Begriffes auf einen Bürger aus New York aus dem 19. Jahrhundert. Aber obwohl der Begriff schon früher benutzt wurde, wurde er erst in den 40er Jahren mit Befragungen bzw. Interviews in Zusammenhang gebracht.

⁵⁶ Niethammer, Lutz (Hrsg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: die Praxis der „Oral History“. Syndikat : Frankfurt a.M. 1980. S. 7.

⁵⁷ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 1.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 1-2.

Allan Nevins hat im Jahre 1948 an der Columbia University das erste aufgenommene und organisierte Oral History Projekt durchgeführt: Er sammelte gesprochene Erinnerungen von weisen, einflussreichen Männern aus der amerikanischen Elite.⁵⁹ Nevins hat außerdem die ersten modernen Archive zu Oral History im selben Jahr an der Columbia University aufgestellt und das „Columbia Oral History Research Office“ gegründet. Sein Nachfolger, Louis Starr, hat es dann in den 60er Jahren geschafft, den Begriff in die Alltagssprache der Presse einzuschleusen. 1967 wurde dann die „Oral History Association“ gegründet, die erfolgreich Mitglieder in den USA und auch außerhalb werben konnte. Durch ein Treffen des Verbandes in Oxford wurde dann die „International Oral History Association“ begründet, die sich seither regelmäßig einmal im Jahr trifft.⁶⁰

Oral History wird als ein sehr dynamisches und kreatives Feld beschrieben, und deswegen ist es schwierig, sich auf eine übereinstimmende Definition zu einigen.⁶¹ Handelt es sich um aufgenommene Memoiren oder um die Transkripte der Interviews? Ist Oral History eine Methode zur Recherche, die sich dem narrativen Interview bedient? Der Begriff hat mit diesen Fragen zu tun. Es gibt verschiedene Bezeichnungen, die in diesem Zusammenhang verwendet werden, wie zum Beispiel *life history*, *self-report*, *personal narrative*, *life story*, *oral biography*, *memoir*, *testament*, *in-depth interview*, *recorded memoir*, *the recorded narrative*, *taped memories*, *life review*. Alle Benennungen implizieren, dass eine zweite Person involviert ist, welche den Erzähler zum Erinnern inspiriert, seinem Gedächtnis „auf die Sprünge“ hilft und seine Worte aufzeichnet und präsentiert.⁶²

Leider gibt es auch im Deutschen keinen allgemeinen anerkannten Definitionsbegriff. Die Bezeichnung Oral History ist im deutschsprachigen Raum eher ein Verlegenheitsbegriff. Es gab schon Versuche, den englischen Begriff wörtlich zu übersetzen, also wurde von „mündlicher Geschichte“ gesprochen, was sich aber als problematisch erwiesen hat. Der Ausdruck Oral History hat sich dann mit der Zeit bei uns weitgehend durchgesetzt.⁶³ Oral History besagt nur etwas über die äußere Form

⁵⁹ Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S. 3-5.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 4.

⁶¹ Vgl. ebd. S. 1.

⁶² Vgl. ebd. S. 4.

⁶³ Vgl. Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 7.

der Weitergabe von Mitteilungen über Vergangenes. Über die besondere Kommunikationsstruktur der so genannten narrativen Interviews oder der Erinnerungsbezogenheit, zwei wichtige Wesensmerkmale, sagt uns der Begriff nichts.

Einer der hervorstechendsten und zugleich problematischsten Besonderheiten der Oral History liegt darin, dass das Berichtete zum Zeitpunkt des Interviews zurückliegt, und es erst durch den Filter der Erinnerung gehen muss. Es geht also um „erinnerte Geschichte.“ Durch den Begriff wird die Methode klar, mit der Geschichte erforscht werden soll. Aber welche Geschichte damit gemeint ist, verrät uns der Begriff Oral History auch nicht.

„Als wichtige Motivation der meisten Oral History Projekte gilt die Einsicht, dass Geschichte nicht nur gestaltete, sondern auch erlebte, erfahrene Geschichte ist und dass sie als solche, im reagierenden Handeln und im Verhalten von einzelnen Gruppen, in hohem Maße wirkungsmächtig sein kann“.⁶⁴

Doch mit dieser Erklärung besteht immer noch keine Einigung darüber, welche Geschichte gemeint ist.⁶⁵ Während Allan Nevins in den USA als politischer Historiker wichtige Persönlichkeiten aus der Regierung, der Wirtschaft und der Gesellschaft interviewte, unterschieden sich europäische Oral History Projekte darin, dass sich Sozialgeschichtler an die Arbeit machten. Sie hatten das Ziel, das Leben und Erfahrungen der Arbeiterklasse aufzunehmen. Erst in den 70er Jahren erkannte man auch in den USA den Trend, an Alltagsgeschichte anzuknüpfen und „Geschichte von unten“ zu erfassen. Es entbrannte eine Diskussion darüber, welche Verdienste Interviews der Elite versus der Nicht-Elite mit sich brachten.⁶⁶

Aber geht es bei der Oral History tatsächlich immer und ausnahmslos um den so genannten Alltag? Handelt sie nur von Schichten, vor allem Unterschichten, und Gruppen? Bemüht sie sich wirklich nur um die „kleinen Leute“ oder möglicherweise doch auch um „wichtige“ Persönlichkeiten? Interessieren nur Opfer und Objekte und nicht Handelnde oder sogar Entscheidungsträger innerhalb der Oral History? Minoritäten und Randgruppen sind bei vielen Oral History Projekten ins Blickfeld gekommen, aber es gibt auch Beispiele von anderen Anwendungen der Methode.

⁶⁴ Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 8.

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 8.

⁶⁶ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 4-5.

Die amerikanische Musikwissenschaftlerin und -historikerin Vivian Perlis hat zum Beispiel auf der Grundlage von Befragungen die individuellen Biographien prominenter Persönlichkeiten amerikanischer Komponisten zusammengestellt.⁶⁷ In den 80er Jahren ist diese Diskussion allmählich ausgelaufen, und Oral History gilt seitdem als eine eher allumfassende Disziplin.⁶⁸

4.2. Vor- und Nachteile der Oral History Methode

Oral History bietet sich gerade im sozialgeschichtlichen Forschungsbereich als eine Methode von großer Bedeutung an. Diese Arbeit untersucht Oral History als Forschungstechnik bzw. Forschungsmethode.

„Und erst der Perspektivenwechsel, weg vom Primat des Politischen und hin zu einer Geschichte, die für die Analyse von Gesellschaftsstrukturen auch Mentalitäten und Bewusstsein der die Gesellschaft konstituierenden Gruppen und einzelnen als unverzichtbare Größe wahrnimmt, ermöglicht es auch, gesellschaftliche Wirklichkeit nicht mehr hinter dem Rücken und über die Köpfe der Subjekte hinweg zu erforschen, sondern deren Perspektive in diese Erforschung mit hineinzuholen.“⁶⁹

Die Methode der Oral History ist, wie man an diesem Zitat sehen kann, nicht nur ein auf Zeitgeschichte beschränktes Instrument, sondern spielt zum Beispiel auch eine wichtige Rolle in der Erforschung mündlicher Überlieferung von Generation zu Generation in nichtschriftlichen Kulturen.⁷⁰ Trotz des innovativen Charakters dieser Methode wird man bei der Beschäftigung mit Oral History mit einer Reihe von Problemen grundsätzlicher sowie praktischer Art konfrontiert, auf die ich in den folgenden Punkten eingehen werde.

4.2.1. Wo und wie ist die Methode der Oral History anwendbar?

Oft ist der Zugang zu schriftlichen Quellen durch äußere Einflüsse erschwert oder diese Quellen kommen durch neue Kommunikationsmöglichkeiten, beispielsweise das Telefon, gar nicht mehr zustande. Es besteht also in diesem Bereich eine vielfältige Bedarfslage, auf der die Forschungstechnik der Oral History eine

⁶⁷ Vgl. Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 9.

⁶⁸ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 5.

⁶⁹ Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 10.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 10-11.

Alternative bietet.⁷¹ Außerdem haben sich die geschichtlichen Themen selbst erweitert, Forschungsperspektiven haben sich verschoben und Interesseneinrichtungen geändert. Historiker haben etwa bemerkt, dass Frauen und ethnische Minoritäten auf den Seiten der Geschichtsbücher ausgelassen wurden. Also haben sich „Oral Historiker“ diesen Randgruppen zugewendet, ihre Stimmen aufgenommen, um so ein genaueres und diversifiziertes Portrait der Geschichte zu konstruieren.⁷² Sie wenden sich von der großen Geschichte der objektiven Strukturen ab und widmen sich Prozessen der Innenseite, der Betroffenen, die als Subjekte des Erfahrens, Deutens und Verarbeitens gelten. Diese Betroffenen werden als Interviewpartner auch so ausgesucht, zum Beispiel als typische Vertreter einer Sozial- oder Altersgruppe.⁷³ Oral History verdeutlicht also das Alltägliche des Lebens und der Arbeit. Das Informelle kommt zum Vorschein, was aus keinen öffentlichen Aufzeichnungen hervorgeht.⁷⁴

Ein Interview wird nur dann zu einer Oral History wenn es aufgenommen und in irgendeiner Form verarbeitet wurde. Dieses Endprodukt muss, wie schon vorher erwähnt, für die allgemeine Öffentlichkeit zugänglich sein, sei es in Archiven, Bibliotheken oder anderen Institutionen. Es kann natürlich auch in Form von Büchern, Artikeln, Museumsausstellungen, Festivals, Radioprogrammen oder Dokumentarfilmen an ein Publikum kommen.⁷⁵

Obwohl Oral History sich ursprünglich auf eine große Zahl von Interviews beruft, gibt es auch Ausnahmen – die so genannten „life histories“, auf die ich später noch mal eingehen werde.⁷⁶ In diesen Fällen setzt man auf eine geringere Anzahl an Interviews, dafür geht man auf eine ganzheitliche autobiographische Lebensgeschichte ein, in dem der Interviewte die Gelegenheit hat, sein gesamtes Leben zu erzählen. Dies bedeutet auch, dass mehrere Interviewsitzungen mit den ausgewählten Personen notwendig sind.

⁷¹ Vgl. Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 12.

⁷² Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. xi.

⁷³ Vgl. Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 12.

⁷⁴ Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S. 13.

⁷⁵ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 5-6.

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 6.

Oral History zeigt eine enge Verbindung zu Nachbarwissenschaften auf, vor allem mit solchen, die ebenfalls mit (lebensgeschichtlichen) Interviews arbeiten. So hat man es mit biographischer Forschung, Psychologie, Ethnologie oder Anthropologie zu tun. Es lassen sich also interdisziplinäre Zusammenhänge erkennen.⁷⁷ Es gibt auch Berührungen mit der Kommunikationsforschung, gerade wenn es um die spezielle Interviewsituation geht. An der Mitgliedschaft und den Konferenzen der Oral History Association sieht man die Vielfalt der Menschen, die sich an diesem Thema beteiligen – unter ihnen findet man Radiobetreiber und Dokumentarfilmemacher, Museumskuratoren, Archiv-Leute, Journalisten, Gerontologen, Anthropologen und Folkloristen. Gerade wegen dieser Multidisziplinarität hat die Oral History Association bestimmte Prinzipien, Standards und Richtlinien aufgestellt, um das professionelle Bewusstsein der Oral History Betreibenden zu unterstreichen.⁷⁸

4.2.2. Wie ist das Oral History Interview zu qualifizieren? Ist es als historische Quelle anzusprechen?

Die aus einem Oral History Interview gewonnene Information wird oftmals skeptisch beurteilt – diese sei zufällig, einseitig, subjektiv. Sie leide unter dem Verdacht von Fehlerinnerung, ideologisch durchtränkte Interpretation und Schönfärberei. Manche Historiker bestehen darauf, sich auf „objektive“ Beweise zu berufen, die weder verzerrt noch veränderbar sind. Sie greifen lieber auf Dokumente zurück, die im Laufe der Zeit gleichgeblieben sind, deren Interpretationen sich allerdings verschoben haben könnten. Sie vertrauen lieber Statistiken, Fakten und Daten. Solchen Einwänden kann entgegengehalten werden, dass die herkömmlichen Geschichtsquellen genauso anzugreifen und kritisieren sind, wie die der Oral History. Die Quellen der Oral History Kritiker sind also genauso unzuverlässig oder zuverlässig wie andere Quellen.⁷⁹

Wo liegt demnach der Unterschied? Herwart Vorländer behauptet, dieser läge woanders. Er kommt auf Sachverhalte zu sprechen, die mit der Kommunikationsproblematik, speziell mit der Problematik biographischer Kommunikation zu tun haben. Die biographische Forschung hätte darauf hingewiesen, dass erzählte Lebensgeschichte an so genannte Formtraditionen und

⁷⁷ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 6.

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 6.

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 6-10.

Orientierungsfolien gebunden sei. Dem Erzähler sind diese Muster unbewusst längst vorgegeben.

Biographische Kommunikation sei demnach vorstrukturiert. Es mache einen Unterschied, ob die Biographie schriftlich oder, vermutlich spontaner und von der Situation mitbestimmt, im mündlichen Gespräch weitergegeben wurde. Dazu kommt noch die vermutete Spontaneität des mündlichen Berichts. Wenn man sich die spezifische Situation des Gespräches vor Augen hält, handelt es sich in der Regel nicht um eine unbefangene Unterhaltung.⁸⁰ Auf dieses Verhältnis zwischen Interviewer und Interviewtem komme ich in einem weiteren Punkt noch zu sprechen.⁸¹

Es ist klar, dass man die hergestellte Quelle bei der Oral History nicht mit „der Geschichte“ gleichsetzen kann. Vom Charakter her sind beide Quellen verschieden, beide haben ihre Vor- und Nachteile. Obwohl Archiv-Dokumente zum Beispiel den Vorteil haben, nicht durch spätere Ereignisse beeinflusst worden zu sein oder sich über die Zeit verändert zu haben, sind sie manchmal unvollständig, täuschend oder ungenau. Oral History kann diese Lücken füllen, indem sie Informationen preisgibt, die schriftlich vielleicht gar nicht existent sind.⁸² Sie ist eine Alternative zu der formellen Geschichte, wobei der besondere Charakter des Quellentyps der Oral History hervorgehoben werden muss. Sie gilt als eine in der Forschung produzierte Quelle, also nicht vom historischen Prozess produzierte Quelle.

4.2.3. Welche Rolle spielt das Gedächtnis im Erinnerungsprozess?

Ist Oral History nicht durch die natürliche Fehlbarkeit des menschlichen Gedächtnisses limitiert? Da Oral History mit einem Erinnerungsprozess arbeitet, ist es wichtig, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, wie das Gedächtnis funktioniert. Relevant für die Oral History sind in diesem Bereich das Langzeitgedächtnis und das alltägliche Erinnern. Schließlich arbeitet man in den meisten Fällen mit Zeitzeugen von Geschichte, die schon ein hohes Alter erreicht haben und deren Lebensgeschichte man noch retten möchte.

⁸⁰ Vgl.: Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 15-20.

⁸¹ Siehe Punkt 4.3. Das narrative Interview. S. 31.

⁸² Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 6-10.

Obwohl das Phänomen des Langzeitgedächtnisses noch nicht gründlich erforscht ist, kommentiert der Gerontologe Robert Butler, dass die Menschen ab einem gewissen Alter einen geistigen Prozess des Rückblickens durchmachen. Dieser Prozess sei etwas ganz Natürliches, jeder mache ihn durch, ob man danach gefragt werde oder nicht.⁸³ Gegen Ende des Lebens entsteht beim Menschen das Bedürfnis, seinen Erlebnissen einen Sinn zu geben. Die Ergebnisse eines anderen Gerontologen, David C. Rubin, haben ergeben, dass Menschen ab mittlerem Alter mehr Erinnerungen aus der Kindheit und Jugendzeit bewahren als aus neuerer Zeit. Bestimmte Perioden aus dem Leben stehen bei den Erinnerungen an erster Stelle, da sie das Individuum stark geprägt haben. Wenn die Situation sehr bedeutungsvoll für diese Person war, ist es leichter, gewisse Einzelheiten im Kopf zu bewahren und sich der Gefühle zu entsinnen, die mit dem Ereignis in Zusammenhang gebracht werden.⁸⁴

Das Sich-Erinnern stellt also einen Prozess dar. Das Gehirn speichert Informationen, rekonstruiert und ordnet diese dann neu. Spätere Zuordnungen, Deutungen und Wertungen fließen in diesen Prozess ein und bewirken möglicherweise Veränderungen. Individuelle Interpretationen der Ereignisse haben sich möglicherweise verschoben und werden aus einer anderen Perspektive gesehen.⁸⁵ Gerade die Frage nach der möglichen Einwirkung der kommunikativen Situation, die den Erinnerungsprozess im Oral History Interview in Gang bringt, ist wichtig.⁸⁶ Die Methode der Oral History ist ein *aktives* Verfahren, in dem der Interviewer die Erinnerungen sucht, aufnimmt und bewahrt.⁸⁷ Bereits bei der Planung und dann natürlich in der Durchführung, also im Gespräch, muss die Einschätzung des Gedächtnisses des Informanten miteinbezogen werden. Insbesondere älteren Menschen fällt es schwer, sich an manche Daten und Namen zu erinnern. Hier muss der Interviewer einspringen und diese Fakten durch seine vorangegangenen Recherchen parat haben. Menschen tendieren auch dazu, sich nur an das zu erinnern, was für *sie* wichtig war und oftmals fallen sie auch in nostalgische Rückblicke. Es ist die Aufgabe des Interviewers, den Befragten hiervon

⁸³ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 11-13.

⁸⁴ Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S. 19.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 21.

⁸⁶ Vgl. Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 20-22.

⁸⁷ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 11-13.

wegzusteuern und ihn dazu zu bringen, der Vergangenheit offen, ehrlich und differenziert gegenüberzustehen.⁸⁸ Die Beteiligten müssen einen kritischen Blick auf alle "Tricks" haben, zu denen das Gedächtnis fähig ist. Dazu gehören Verdrängen, Umschichten, Selektieren und Entschuldigen.

4.2.4. Wie wird die besondere Art des „Erfahrens“ von Informationen in der Oral History ausgewertet?

Oral History Interviews werden in der Regel transkribiert, wobei gewisse Regeln beachtet werden müssen: Mit Hilfe subtiler Zeichensystemen werden mögliche Gesprächspausen, Lachen oder Ausrufe berücksichtigt. Trotzdem steht man oft vor einem Problem, wenn man das Verhältnis zwischen Gehörtem und Transkript in Betracht zieht:⁸⁹ Das Transkript gilt gegenüber dem auditiven Original als sekundäre Quelle. Trotz Vorgaben bei der Transkription, ist die Verschriftlichung von Sprache ein reduzierender und abstrahierender Vorgang, bei dem die so genannten paralinguistischen Dimensionen der Sprache – hiermit sind Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke, Betonungen, Stimmschwankungen, Verzögerungen, dialektale Färbung, usw. gemeint – verloren gehen. Gerade für die Analyse und Auswertung können verschiedene Aspekte wichtig sein, wie zum Beispiel eine Affektentladung bei dem Interviewten. Bei der Transkribierung besteht die Gefahr, reine Sachinformation mit psychischen Teilen des Gespräches zu verwechseln. Es kommt daher vor, dass der Gesprächspartner missverstanden und seine Botschaft falsch eingeordnet wird.⁹⁰ Also kann häufig gerade die auditive Qualität des Gespräches ein unentbehrlicher Teil der Information sein oder als Interpretationsstütze dienen. Emotionen, Zwischentöne oder sonstiges Ungesprochenes muss für die Interpretation oder für die Bewertung der Zuverlässigkeit des Interviewpartners einbezogen werden. Demnach spielt nicht nur das Was, sondern auch das Wie einer Aussage eine große Rolle, gerade bei der Rezeption und Interpretation.⁹¹

Die besondere Art, Geschichte zu erfahren, wird in der auditiven Form unterstrichen. Es wird klar, dass das mündliche Erfragen von Geschichte eine Methode historischen Forschens und Arbeitens ist – Oral History als Möglichkeit, etwas über Geschichte zu

⁸⁸ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 12-17.

⁸⁹ Vgl. Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 22-25.

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 22-25.

⁹¹ Vgl. ebd. S. S. 22-25.

erfahren. Diese Art, Geschichte zu erfahren, wird in einem Film noch stärker betont, indem die visuelle Qualität hinzukommt. Das ist ein Vorteil des Filmes: Das Medium der Darstellung unterstützt die Oral History Methode positiv und kann manche Dinge sogar glaubwürdiger wirken lassen. Zu den Aspekten, die dieses Medium mit sich bringt, werde ich in Punkt 5 eingehen.⁹²

4.3. Das narrative Interview

Mit der Technik des narrativen bzw. des Oral History Interviews ist die Erzählform gemeint, über die man

„erfahrungsnahe, subjektive Aussagen über Ereignisse und biographische Abläufe (gewinnt). Die Anwendungen beziehen sich zum Beispiel auf besondere Ereignisse im Lebenslauf oder biographische Ereignisketten wie Ausbildungs- und Berufsverläufe“.⁹³

Es geht um eine mehr oder weniger gezielte Informationserhebung in einer unbefangenen Unterhaltung.⁹⁴ Der Interviewer gibt eine einleitende Themenaufstellung vor und regt in indirekter Weise den Befragten zur Erzählung an. Dies löst einen Erzählfluss aus, der eine eigene und automatische Dynamik hat. Die Erzählung unterliegt gewissen Zugzwängen, etwa der Gestalterschließung (es muss sich um eine vollständige, verständliche und ausgewogene Erzählung handeln), dem Kondensierungszwang (es müssen vom Befragten Schwerpunkte gesetzt werden) und dem Detaillierungszwang (Motive und Zusammenhänge müssen verständlich gemacht werden).⁹⁵

Die Wechselwirkung zwischen Interviewer und Erzähler ist eine besondere Eigenschaft der Recherchemethode der Oral History.⁹⁶ Man hat es bei der Beziehung von Interviewer und Interviewtem mit einem sehr komplexen Spezialfall zu tun, was in der Soziologie als asymmetrische Relation, also Ungleichheit der Gesprächspartner, definiert wird. Dies kann sich zum Beispiel in dem sprachlichen

⁹² Siehe auch Punkt. 4.6. Was impliziert die Videoaufnahme eines Oral History Interviews? S. 40.

⁹³ Diekmann, Andreas: Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen. Rowohlt : Hamburg. 1995. S. 449.

⁹⁴ Vgl. Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S.18.

⁹⁵ Vgl. Diekmann, Andreas: Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen. Rowohlt : Hamburg. 1995. S. 450.

⁹⁶ Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S. 24-25.

Bereich, der unterschiedlichen Sprachkompetenz und Ausdrucksfähigkeit oder der gesellschaftlich bedingten Unterschiede bemerkbar machen. Es betrifft auch die beiden Kommunizierenden als Person mit ihren Frage- bzw. Antworthorizonten. Sie können zum Beispiel Angehörige unterschiedlicher Generationen sein, was die allgemeine Generationenproblematik einschließt, mit dem zusätzlichen Konflikt der Begegnung zwischen einer belasteten und einer besonders kritisch nachfragenden Generation.⁹⁷

Die Beziehung des Forschers, der die Rolle des bestimmenden Gelehrten einnimmt, zum Erzähler, der die Rolle des passiven Trägers der Daten hat, war eine von Subjekt zu Objekt.⁹⁸ Diese Relation betrifft auch die strategischen Ziele oder die Machtverteilung der beiden Beteiligten.⁹⁹ Im Oral History Gespräch hingegen ist es eine Voraussetzung, dass der Interviewer gut auf das Gespräch vorbereitet ist und seine Recherche zu dem in Frage kommenden Thema gemacht hat. Er verfügt also über spezialisiertes Wissen. Der Befragte wiederum hat sein eigenes Wissen zu dem Thema, basierend auf eigenen Erfahrungen. Beide Positionen sind berechtigt, und somit strebt das Oral History Interview eine Beziehung von Subjekt zu Subjekt an.¹⁰⁰

Trotzdem ist die Bedeutung des Fragenden nicht zu unterschätzen – er spielt eine wichtige kreative Rolle in dem Prozess dieser Erzählung in Gesprächsform. Historiker der Oral History haben schon darüber debattiert, ob der Interviewer in das Gespräch einschreiten soll oder nicht.¹⁰¹ Während der Erzählphase ist der Interviewer angeleitet, möglichst nicht durch Fragen einzugreifen.¹⁰² Der Erzählfluss und seine Dynamik sollen erhalten bleiben. Wichtig ist aber auch, dass der Befragte nicht zu sehr vom Thema abweicht. Hier muss sich der Interviewer einschalten und einhaken. Dr. Alexander von Plato kommentiert die Rolle des Interviewers und den Frageablauf so:

⁹⁷ Vgl. Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 16.

⁹⁸ Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S. 2.

⁹⁹ Vgl. Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 10.

¹⁰⁰ Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S. 24-25.

¹⁰¹ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 8.

¹⁰² Vgl. Diekmann, Andreas: Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen. Rowohlt : Hamburg. 1995. S. 450.

„Es sollten eher Fragen sein, die eine Erzählung stimulieren. Es sollen Geschichten dazu erzählt werden. Die erste Phase unterbrechen wir (die Interviewer) nicht, höchstens durch Nicken oder aufmunterndes Aufsehen. Man sollte Interesse zeigen. In der zweiten Phase geht es dann um erste Nachfragen. In der dritten Phase überlegt man sich, ob die Fragen jetzt beantwortet sind. (...) Solche Fragen zu stellen muss man lernen. Das ist die Kunst eines Interviews: dass sie ein möglichst breites Interpretationsmaterial bekommen, das nicht nur durch Ja/Nein Antworten bestimmt ist. Haltungsfragen sind immer schwierig. Diese Art von Fragen muss man lernen, es ist meistens eine Erfahrungssache, aber ich glaube, man kann das auch lernen.“¹⁰³

In früheren Transkripten wurden die Antworten des Erzählers als eine ununterbrochene Erzählung dargestellt. Die Columbia University hat dann binnen kurzer Zeit das Frage-Antwort-Format übernommen. Demnach lehnten die meisten Oral History Betreibenden das Bild eines neutralen Befragens ab und sahen sich in der Rolle, aktiv in dem Prozess miteinbezogen zu sein. Dennoch gibt es noch Einzelfälle, in denen der Interviewer ganz ausgestrichen wird.¹⁰⁴

Vorländer spricht dem Interviewer eine mäeutische Rolle zu. Das bedeutet, dass durch geschicktes Fragen die im Partner schlummernden, ihm aber nicht bewussten Antworten und Einsichten aktiviert werden.¹⁰⁵ Auf diese Weise bringt der Interviewer Erinnerungen ans Licht, die im Innern des Menschen lagern. Es geht um den Prozess des Vergegenwärtigens, Reproduzierens und Formulierens von Erinnerung.¹⁰⁶

Der Fragende kann in anderen Situationen ungewollt die Rolle eines Therapeuten einnehmen. Gewisse Erlebnisse sind so traumatisch für manche Menschen, dass sie noch nie darüber gesprochen haben. Wenn sie dies dann doch tun, symbolisiert das oftmals einen versöhnenden Akt mit der Vergangenheit, eine Art Katharsis. Sie möchten sicherstellen, dass zukünftige Generationen niemals diese schmerzhaften Episoden der Geschichte vergessen.¹⁰⁷ Diese therapeutische Rolle muss man jedoch mit Vorsicht betrachten.

Zudem ist der Interviewer auch ein Teil der Gestaltung und der nachträglichen Strukturierung der Biographie. Er ist bei der Auswertung des Interviews dabei. Auf

¹⁰³ Siehe Interview im Anhang. S. 105.

¹⁰⁴ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 8-9.

¹⁰⁵ Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Fremdwörterbuch. S. 488.

¹⁰⁶ Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 18-19.

¹⁰⁷ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 15-16.

seinen Einfluss auf das Endprodukt komme ich noch im Punkt 4.6. und 5. zu sprechen, wenn es um die visuellen Aufnahmen der Interviews und um den Dokumentarfilm geht. Tatsache ist, dass das Oral History Interview eine Kreation beider Mitwirkenden sein sollte. Beide sind für das Ergebnis verantwortlich und teilen sich die Autorschaft.

4.4. Varianten von Oral History Projekten

4.4.1. Die Biographie

Die Recherchemethode der Oral History eignet sich besonders für das Erstellen von Biographien. Eine *life history* ist der Bericht eines Individuums über sein oder ihr Leben, welche auf irgendeine Weise von einer zweiten Person aufgezeichnet wird, der diese Erzählung dann präsentiert und redigiert oder schneidet.¹⁰⁸ Wie in den vorherigen Abschnitten über Oral History ersichtlich wurde, verändern sich Eindrücke im Laufe der Zeit. Im Falle der *life history* steht der Erzähler unter dem Einfluss der nachfolgenden Ereignisse in seinem Leben. Ein Zitat von Gusdorf zeigt, welche Vorteile dies haben kann:

"In other words, autobiography is a second reading of experience, and it is truer than the first because it adds to experience itself the consciousness of it."¹⁰⁹

Somit kann der Rückblick auf ein Leben mit einer gewissen Distanz zu den Ereignissen auch von Vorteil sein.

Bei einem *life history* Interview bittet man eine Person „laut zu denken“. Dabei ist es entscheidend, schwierige Fragen zu stellen, um nicht eine unglaubwürdigen Figur aus der Person zu machen. Man muss bei der Kreation eines zu „guten“ Menschen vorsichtig sein. Wenn man die interviewte Person zu heldenhaft darstellt, merkt der Leser oder Zuschauer das sofort. Dies hat zur Folge, dass die Person unglaubwürdig wirkt. Deswegen sollte der Interviewer nicht auf schwierige und unangenehme Fragen verzichten, sondern besonders diese Informationen aus dem Befragten herauskitzeln und ihn somit gleichzeitig auch herausfordern. Erst so wird die wirkliche

¹⁰⁸ Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S. 167-187.

¹⁰⁹ Gusdorf, Georges: Conditions and Limits of Autobiography. In: Olney, James: Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton University Press : Princeton. 1980. S. 38.

Frau oder der wirkliche Mann dargestellt.¹¹⁰ Oral Historiker fordern Menschen heraus, bestimmte Taten und Ideologien ihres Lebens zu rechtfertigen, die laut Befragten nie Rechtfertigung benötigt hätten.¹¹¹

Die Beeinflussung des Fragenden auf das Interview ist unvermeidlich, da die Art der Fragen die Richtung des Gespräches steuert. Werden die Fragen preisgegeben oder nicht? Wie wird der Text geschnitten oder arrangiert? Der Interviewer oder Schnitt-Techniker „manipuliert“ den Text, genauso wie er das aufgenommene Gespräch in eine Richtung geführt hat. Deswegen ist das Endprodukt, wie schon vorher erwähnt, eine Kollaboration beider Akteure – des Fragenden und des Befragten.¹¹²

Warum willigt eine Person ein, zusammen mit einer anderen Person zu arbeiten, und dabei intime Einzelheiten seines Lebens zu verraten? Dafür gibt es verschiedene Antworten:

- Das Individuum wittert eine Gelegenheit, die Lebensweise, dass es für sich ausgesucht hat, zu rechtfertigen.
- Die Person hat den Wunsch, gewisse Zusammenhänge in seinem Leben zu erkennen und eine Ordnung in die Gegebenheiten zu bringen.
- Sie bittet auf eine Art und Weise um Erlösung oder Vergebung und möchte wieder Teil ihres sozialen Umfeldes sein.
- Sie ist froh darüber, anderen Generationen ihr Wissen weitergeben zu können, und sie möchte das Leben anderer bereichern.
- Sie möchte ihre Version der Dinge erzählen, ihre Einstellung zum Leben darstellen und dies auf eine originelle Art und Weise.¹¹³

Bei einem *life history* Projekt wird man früher oder später mit der Frage konfrontiert, warum man gerade die Geschichte dieser spezifischen Person erzählen sollte. Eine Möglichkeit wäre, weil diese Persönlichkeit an zentralen geschichtlichen Ereignissen anwesend war und ihre bestimmte *life history* dem Leser oder Zuschauer helfen kann, den gesamten Kontext dieses Ereignisses besser zu begreifen. Man muss sich

¹¹⁰ Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S. 167-187.

¹¹¹ Vgl. Grele, Ronald J.: Envelopes of Sound. The Art of Oral History. Praeger : Connecticut. 1993. S. 206.

¹¹² Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S. 167-187.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 167-187.

zusätzlich fragen, inwieweit dieses Individuum als Typus oder Vorzeigemodell für seine Kultur, seine soziale Schicht oder sein Geschlecht steht. Wie haben die historischen Momente sein Leben geprägt? Warum ist dieses Individuum anders oder einzigartig? Was macht diese Person so außergewöhnlich?

Bette Weisman schreibt in ihrem Artikel „Oral History in Biography“, dass mündlich überlieferte Geschichten exemplarisch für eine größere Gemeinschaft seien und somit auf diese übertragbar sei. Oral History bietet somit eine gute Alternative, um sich dieser individuellen Geschichte anzunehmen, um wiederum die Beziehung dieses Individuums zu seiner Kultur besser zu verstehen. Das Verhältnis zwischen dem Individuum zu *der* Geschichte, also dem größeren Rahmen dieser Geschichte, sollte stets beim Aufschreiben bzw. Aufnehmen im Hinterkopf behalten werden.¹¹⁴

4.4.2. Das Familien Recherche Projekt

Bei einem Familien Recherche Projekt wird auf das tägliche Leben einer Familie eingegangen. Beziehungen zwischen Familienmitgliedern, Motivationen, Ängste, starke Emotionen oder lebhaftere Erinnerungen eines bestimmten Mitglieds der Familie zu bestimmten Handlungen stehen bei diesen Projekten im Vordergrund. Dieses Wissen wird von einer Generation zur nächsten überliefert und bildet eine Brücke zwischen ihnen.

Egal, mit welcher Absicht man eine Familie interviewt, muss man sich dessen bewusst sein, was eine solche Intervention in einer kleinen Gruppe auslösen kann. Die Familie gilt keineswegs als eine homogene soziale Gemeinschaft. Jedes Familienmitglied ist ein Individuum mit eigenen Emotionen und Meinungen. Es stellt sich die Frage, ob man alle zusammen oder jeden Einzelnen befragt. Oft haben die Mitglieder einer Familie divergierende Erinnerungen an ein Ereignis, und demnach sind die Interpretationen dieses Ereignisses denkbar verschieden. Die Herausforderung bei einem solchen Projekt ist die Präsentation der verschiedenen Meinungen, dass sich keiner gekränkt, verletzt oder beleidigt fühlt.¹¹⁵ Man kann bei einem derartigen Familienprojekt auch gut beobachten, inwiefern traumatische

¹¹⁴ Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S.167-187.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 192-214.

Erlebnisse schon verarbeitet wurden oder ob Wunden noch tief sitzen, je nachdem ob im Nachhinein darüber gelacht wird.¹¹⁶

4.5. Geschichte erfahrbar machen

Wie das Zitat am Anfang des Kapitels von Lutz Niethammer zeigt, wurde schon seit den sechziger Jahren in Deutschland eine demokratische Geschichtsschreibung gefordert. Obwohl diese „Geschichte von unten“ einige Jahre später nüchterner und kritischer gesehen wurde, steckte dieses Konzept hinter den ersten Oral History Projekten. Dennoch blieb die Kritik an den Erkenntnisschranken der Historischen Sozialwissenschaft bestehen. Geschichte sollte nicht weiterhin ein Gebiet von Akademikern und Spezialisten sein. Vielmehr sollten die Erlebnisse der Betroffenen miteinbezogen werden und mit den Betroffenen zusammen gearbeitet werden.¹¹⁷

Die Geschichtswissenschaft hat sich laut Gregor Spuhler ausschließlich mit namenlosen Mitgliedern abstrakter Kollektive beschäftigt, etwa mit der Arbeiterklasse oder mit dem Kleinbürgertum.

„Subjektives Erleben und Deuten von Geschichte, die Verortung des eigenen Lebens im historischen Kontinuum durchs Individuum selbst, war für eine Geschichtswissenschaft verdächtig.“¹¹⁸

Vertreter der Oral History fokussieren auf die Lebensläufe einzelner Individuen, und nehmen es als Angelpunkt historischer Forschung. Der Zeitzeuge bezieht sich mitunter auf anderen Geschehnissen auf nationaler oder internationaler Ebene. So kann man von seiner individuellen Geschichte auf die Geschichte einer größeren Gemeinschaft oder Bevölkerungsgruppe schließen.¹¹⁹ Viele kleine, persönliche Geschichten dienen zur Darstellung, die große und kollektive Geschichte darzustellen. Wie in Punkt 4.2.4. argumentiert wurde, geht es darum, eine andere Art Geschichte zu erleben. Dr. Alexander von Plato, Direktor der Fakultät für Biographie

¹¹⁶ Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S. 192-214.

¹¹⁷ Vgl. Spuhler, Gregor: Oral History in der Schweiz. In: Spuhler, Gregor (Hrsg.): Vielstimmiges Gedächtnis. Beiträge zur Oral History. Chronos Verlag : Zürich. 1994. S. 7.

¹¹⁸ Ebd. S. 8.

¹¹⁹ Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S. 16.

und Geschichte der Fernuniversität Hagen, unterschreibt die subjektive Sicht der Oral History:

„Wir tragen mündliche vorgetragene Erfahrungen, Berichte, Interviews zusammen, um sie der Forschung zur Verfügung zu stellen, und damit eine eher subjektive Sicht der Schulbuchgeschichte gegenüberzustellen. Je weiter entfernt Geschichte stattfindet, desto subjektloser ist sie. Wir versuchen, eben subjektive Erfahrungen hinüber in eine Zeit zu retten, in der normalerweise Zeitzeugen tot sind.“¹²⁰

Diese „Mikrogeschichten“ oder Alltagsgeschichten treten näher an ihre Forschungsgegenstände heran. Ein Vergleich Siegfried Kracauers erklärt es eindringlich, wenn er erläutert, wie in der Filmtechnik die Perspektive der Totalen durch die Nahaufnahme ersetzt wird.¹²¹ Genau bei diesem Perspektivenwechsel setzt Oral History an – das Gespräch oder die Befragung von einzelnen Menschen ist für die Methode ausschlaggebend.¹²²

Oral History befasst sich mit einzelnen Menschen, mit Ausschnitten aus deren Leben oder gar deren Biographie. Es gilt dabei herauszufinden, welche historischen Erkenntnisse die Beschäftigung mit dem Individuum ermöglicht. Das gesellschaftliche kollektive Gedächtnis steht im Mittelpunkt des historischen Interesses. Oral History ist ein mikrohistorisches Forschungsverfahren. Wie kann Mikro- bzw. Individualgeschichte zwischen ihr und der Makrogeschichte vermitteln? Wichtig zu beachten ist, dass, um den Vergleich Kracauers noch einmal aufzunehmen, die Nahaufnahme ohne eine Vorstellung der Totalen ebenso unbefriedigend bleibt wie das Insistieren auf eine distanzierte und objektive Betrachtung von Geschichte. Historiker sollten flexibel sein und sich zwischen diesen beiden Dimensionen frei bewegen.¹²³

Wenn jemand interviewt wird, spricht er oder sie nicht nur zu sich selbst und dem Interviewer, sondern sie sprechen auch durch den Interviewer zu einer größeren Gemeinschaft und dessen Geschichte und kulturelle Vision dieser Geschichte, so wie

¹²⁰ Siehe Interview im Anhang. S. 101.

¹²¹ Aus einem Brief vom Jahr 1949 an Theodor W. Adorno: "Oder um es in der Filmsprache auszudrücken: die Ästhetik des Films ist einer Epoche zugeordnet, in der die alte ‚long-shot‘ Perspektive, die in irgendeiner Weise das Absolute zu treffen meint, durch die ‚close-up‘ Perspektive ersetzt wird, die das mit dem Vereinzelteten, dem Fragment, vielleicht Gemeinte anstrahlt." In: Koch, Getrud: Kracauer zur Einführung. Junius Verlag GmbH : Hamburg 1996. S. 126.

¹²² Vgl. Yow, Valerie R.: Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks : Sage. 1994. S. 8.

¹²³ Vgl. ebd. S. 8-10.

sie sie sehen. Es existieren also zwei Beziehungen in einer – die zwischen dem Informanten und dem Interviewer und die zwischen dem Informanten und seinem eigenen geschichtlichen Bewusstsein.¹²⁴ Die erste dieser Beziehungen ist zum größten Teil von dem Interviewer erzeugt worden. Seine Neugier bewegt ihn, sich mit einer bestimmten Person über gewisse Themen zu unterhalten. Die zweite Beziehung ist die am besten zur Geltung kommt und im Interview gut artikuliert wird, aber diese Beziehung ist auch schwierig zu greifen. Man entdeckt die Synthese von verschiedenen Verflochtenheiten dieser Beziehungen, die, die im Interview gegeben ist und die der Betrachtung des Befragten mit seinem eigenen Bezug zu seiner Geschichte und die seiner Kultur. Man spricht hier nicht von einer einfachen Weltanschauung, sondern von einem strukturierten Feld, in dem Menschen in ihrer Geschichte leben und diese wiederum ihre Handlungen und Entscheidungen prägt.¹²⁵

Oral History kann je nach Interesse eine biographisch oder eine thematisch ausgerichtete Studie durchführen. In biographischen Studien können eventuell wenige Interviews ausreichen, und bei einem thematischen Projekt können zahlreiche Personen interviewt werden. Doch man kann beide Verfahren nicht voneinander trennen – eine Biographie kann nicht ohne thematische Zentrierung durchgeführt, geschweige denn dargestellt werden. Ferner kann ein erforschtes Thema oft nur durch die Dimension der Biographie vermittelt werden. Ebenso darf eine gegenwartsbezogene Untersuchung den historischen Hintergrund nicht auslassen, wie es umgekehrt auch gilt.¹²⁶ Oral Historiker suchen nach einer Methode, „ihre“ Geschichten mit den „unseren“ zu verknüpfen, und dies bringt einen Prozess der Rekonstruktion der Vergangenheit mit sich. Der Interviewer ist an der Kreation des Endproduktes beteiligt, wobei entscheidend ist, dass er stets eine kritische Haltung beibehält.¹²⁷

Das Gebiet der Oral History bewegt sich in einem Spannungsfeld, in welchem sich die Vermittlung von Handlung, Erfahrung, Struktur und Geschichte vollzieht und in dem gleichzeitig gesellschaftliche Strukturen mit dem individuellen Leben vermittelt

¹²⁴ Vgl. Grele, Ronald J.: Envelopes of Sound. The Art of Oral History. Praeger : Connecticut. 1993. S. 169-171.

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 169-171.

¹²⁶ Vgl. Spuhler, Gregor: Oral History in der Schweiz. In: Spuhler, Gregor (Hrsg.): Vielstimmiges Gedächtnis. Beiträge zur Oral History. Chronos Verlag : Zürich. 1994. S. 8-10.

¹²⁷ Vgl. Grele, Ronald J.: Envelopes of Sound. The Art of Oral History. Praeger : Connecticut. 1993. S. 243.

werden. Oral History bietet eine Möglichkeit, eine Öffentlichkeit zu kreieren, die sich ihrer eigenen Geschichte bewusst ist.¹²⁸ Es ist auch wichtig festzuhalten, dass in der Dimension biographischer Erzählung eine Gelegenheit liegt, Geschichte einem historisch interessierten Publikum anschaulich und zugänglich zu machen.

4.6. Was impliziert die Videoaufnahme eines Oral History Interviews?

Neben anderen Dokumentationsmöglichkeiten macht es das Video-System möglich, akustische *und* visuelle Gegebenheiten und Zusammenhänge zu erfassen. Eine Videoaufnahme gibt mehr wieder als ein Tonbandinterview.¹²⁹ Erinnerungen werden mit mehr als nur Worten erzählt. Transkripte können Lachen, Seufzer und bestimmte Bewegungen andeuten. Aber manche Gesichtsausdrücke und andere Gesten sind entweder zu komplex oder zu subtil, um auf Wörter reduziert zu werden.¹³⁰ Die Biographie eines Menschen mit all seinen alltäglichen Erfahrungen wird nicht nur kognitiv erinnert und mit dem Kopf rekonstruiert, sondern sie wird auf bestimmte Weise mit dem ganzen Körper aufgenommen und sozusagen verkörpert.¹³¹ Zu den Vorteilen einer Videoaufnahme sagt Dr. Alexander von Plato:

„Wenn sie Filme machen, haben sie einen sehr viel größeren Raum für die Interpretation, weil sie das Gesicht, die Gestik sehen. Sie bemerken auch den kulturellen Hintergrund, die sprachliche Art. Und sie können durch einen Kameranachschwenk durch einen Raum etwas was ganz anderes aussagen, als wenn man sich hinstellt und beschreibt (...) Das kann man zwar beschreiben, aber ein Schwenk sagt mehr darüber aus, auch für zukünftige Generationen, als unsere Beschreibung.“¹³²

Videoaufzeichnungen stellen für die Oral History Interviews eine neue und weitere Dimension zur Verfügung. Die Gesichtsausdrücke und die Körpersprache des Befragten können festgehalten werden und letztendlich mehr über den Charakter dieser Person verraten.¹³³ Das Videosystem registriert äußere Vorgänge, ermöglicht aber auch Einblicke in innere Vorgänge der Person. Die ganze Reihe emotionaler

¹²⁸ Vgl. Grele, Ronald J.: Envelopes of Sound. The Art of Oral History. Praeger : Connecticut. 1993. S. 243-244.

¹²⁹ Vgl. Stöckle, Frieder: Zum praktischen Umgang mit Oral History. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 140-142.

¹³⁰ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 109.

¹³¹ Vgl. Stöckle, Frieder: Zum praktischen Umgang mit Oral History. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 140-142.

¹³² Siehe Interview im Anhang. S. 102.

¹³³ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 109.

Stimmungen und Zustände wird von einer Videographie sehr präzise erfasst.¹³⁴ Ob dies auch immer wünschenswert ist, hängt gänzlich von der Absicht des Interviewers, dessen Thema und der Beteiligten ab.

Der Standort des Interviews kann dem Interview ebenfalls mehr Farbe und Kontext verleihen. Wenn beispielsweise ein Künstler interviewt wird, könnte man ihn bei der Arbeit in seinem Atelier filmen. Dadurch bekommt man ein vollständigeres Bild über den Ablauf seines Alltags und was seine Arbeit ausmacht. Gerade für Ausstellungen, Archive und Dokumentarfilme ist die Umgebung, in welcher gefilmt wird, sehr wichtig und wertvoll. In einer vertrauten und familiären Umgebung findet der Befragte auch viel Inspiration, um seine Erinnerungen anzuregen. Dies kann zum Beispiel ein Fotoalbum sein, dessen Fotografien auch im Film zwischendurch gezeigt werden, um bestimmte Sachverhalte anschaulicher zu untermalen. Es gibt auch aufgezeichnete Interviews, die in einem Studio aufgenommen wurden. Meistens resultiert dies aber in reine „talking heads“, was schwerfällig sein kann und keine Veränderungen und Auswahl an Bildern bietet, die den Bericht auflockern und verbessern könnten.¹³⁵

Es könnte ein Problem für den Interviewer darstellen, dass sich der Befragte vor der Kamera unbefangen fühlt und ein Verhältnis zwischen Interviewer und Interviewtem trotz Präsenz der Kamera zustande kommt. Stört die Kamera die Intimität, die für das Interview notwendig ist? Manche Menschen fühlen sich vor der Kamera unwohl – sie wirken gehemmt und haben Probleme, sich natürlich auszudrücken. Die Nutzung von Kamera, Lichtern und möglicherweise einer fremden Umgebung schüchtern manch einen Befragten ein. Dr. Alexander von Plato kommentiert hierzu:

„Trotzdem bevorzuge ich das mündliche Gespräch. (...) wenn ich dauernd darauf achten müsste, dass das Licht des Scheinwerfers im Hintergrund auch richtig ist. Das stört enorm. Filmer bestreiten das immer, auch wenn das nicht stimmt. Ich glaube, die größere Intimität gibt ein Audiointerview. Für rein wissenschaftliche Zwecke, die nicht unbedingt medial verarbeitet werden, da halte ich immer noch mehr von einem Audiointerview.“¹³⁶

Dokumentarfilmemacher müssen in diesen Fällen nachhelfen, und den Interviewten bitten, einen bestimmten Satz zu wiederholen und lauter, deutlicher oder stärker zu

¹³⁴ Vgl. Stöckle, Frieder: Zum praktischen Umgang mit Oral History. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 140-142.

¹³⁵ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 110-114.

¹³⁶ Siehe Interview im Anhang. S. 103.

betonen, damit die Akustik auch stimmt. Einige Praktiker, die der Meinung sind, Oral History müsse uneingeschränkt authentisch und ungeprobt sein, schreckt es ab, dass gewisse Inszenierungen bei Videoaufzeichnungen notwendig sind. Auf der anderen Seite gibt es auch Fälle in denen das Gegenteil geschieht – die Kamera stört keineswegs den Gefilmten, er lässt sich dadurch überhaupt nicht beirren.¹³⁷ Natürlich muss man den Interviewten darüber informieren, dass er oder sie gefilmt wird. Darüber hinaus muss der Interviewer um Erlaubnis bitten, im natürlichen Umfeld des Subjekts Aufnahmen betreiben zu dürfen.

„*The medium definitely affects the message.*“¹³⁸ Die Art der Befragung verändert sich in einem auf Video aufgezeichnetem Interview. Man hat beobachtet, dass die Interviewführer gezielter fragen, etwa mehr Fragen über das „Wie“ als das „Warum“, damit die Botschaft auch durch das visuelle Medium stärker vermittelt wird. Verschiebungen in den Fragestellungen sind noch starker ausgeprägt, wenn die Fragenden ihr Interview mit bestimmten Zielen im Kopf führen, wie Museumskuratoren oder Filmemacher zum Beispiel. Der Fragende sollte nicht auch noch die Rolle des Kameramanns übernehmen, sondern sich ausschließlich auf das Geben und Nehmen des Interviews und seinen Verlauf konzentrieren.¹³⁹

Wie stellt man am besten die Kamera auf? Ziel ist es, ein Bild zu präsentieren, das den Betrachter nicht überwältigt und von der Substanz und Information des Interviews ablenkt, sondern die Bedeutung der Erzählung unterstreicht und verbessert. Es ist nicht zu vermeiden, dass Filmemacher gewisse Fehlstarts, Sätze oder Wörter herausschneiden müssen. Deswegen ist eine Standard-Einstellung der Kamera vorteilhaft, wobei sich der Kopf des Interviewten auf halber Höhe befindet. Somit kommt es bei der Montage der Bilder nicht zu allzu großen Veränderungen und ein uniformes Bild entsteht.¹⁴⁰

Der Blickpunkt der Kamera sollte auf den Erzählenden gerichtet sein. Manche Oral Historiker erheben den Einwand, es sollten beide Beteiligte auf dem Bildschirm zu sehen sind. Thomas L. Charlton sagt:

¹³⁷ Vgl. Ritchie, Donald A.: *Doing Oral History*. Twayne : New York. 1995. S. 110-114.

¹³⁸ Ebd. S. 113.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 113-114.

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S. 115-120.

“The integrity of the document may be compromised if only half of the interview ‘team’ is photographed and recorded.”¹⁴¹

Diese Problematik kann durch eine Split-Screen-Technik gelöst werden. Im Endeffekt ist es jedoch dem Einzelnen überlassen, wie er vorgeht.

Was ist also der Unterschied zwischen einer Video Oral History und einem Dokumentarfilm? Eine auf Video aufgenommene Oral History an sich ist noch kein Dokumentarfilm. Wenige sind bereit, sich eine Vielzahl an aufgenommenen Stunden anzusehen, die bei einem Lebensrückblick auch notwendig sind. Diese Aufnahmen werden in Dokumentationen komprimiert – 50 Stunden an Material werden vielleicht auf eine Stunde reduziert.

Seit den 70er Jahren stützen sich Dokumentarfilmemacher immer mehr auf mündlich erfragte Geschichte, sie haben ihre Projekte stärker auf bestimmte Personen aus bestimmten Zeiten gerichtet. Die typische Art von Dokumentationen aus früheren Zeiten zeigten nachrichtenechte Ausschnitte von arbeitenden Frauen während des zweiten Weltkrieges, während ein allwissender Erzähler aus dem Off die Bilder erläuterte. Oral History hat geholfen, diese Geschichten intimer, bezwingender und komplexer zu gestalten.¹⁴²

Zu dieser medialen Verarbeitung des aufgenommenen Materials sagt Dr. Alexander von Plato:

„Ich glaube, dass jede Form einer von Wissenschaftlern bearbeitete Geschichte eine neue, oder eine Neukonstruktion, neben dieser Rekonstruktion der damaligen Verhältnisse, die uns der Interviewpartner mitteilt, ist. Das Komplizierte ist immer, wie wahrhaftig man versucht, die damaligen Bedingungen zu rekonstruieren und mit wie vielen Quellen. Man muss es in einen Kontext stellen, dann macht es Sinn. Dann ist es eine Bearbeitung für ein Medium, das sicherlich in der Zukunft als Quelle benutzt werden kann. Aber erstmal ist es natürlich ein Film für die Gegenwart. Es ist eine Rekonstruktion für die Gegenwart, für ein heutiges Publikum.“¹⁴³

Es müssen auch gewisse Entscheidungen gefällt werden, um das Endprodukt so anzufertigen, wie der Filmemacher es haben möchte. Zuerst muss bestimmt werden,

¹⁴¹ Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 120.

¹⁴² Vgl. ebd. S. 124-129.

¹⁴³ Siehe Interview im Anhang. S. 103.

wer interviewt wird, und danach muss eine Selektion des Materials durchgeführt werden.

„As the cutting, editing, i.e., the finalizing of the film takes place, it enters on a life of its own”.¹⁴⁴

Anders als Historiker möchten Dokumentarfilmemacher ein großes Publikum erreichen. Sie möchten die Öffentlichkeit aufklären und erziehen, aber gleichzeitig auch unterhalten oder einfach nur provozieren. Aus diesen konfliktreichen Gründen hat die American Historical Association Standards eingeführt, die Historiker dazu ermutigen sollen, gegenüber ihren Filmkollegen eine andere Haltung zu haben,

„(to be) sensitive to the artistic and dramatic rights of film and video collaborators and seek solutions that respect both historical and artistic-dramatic concerns.”¹⁴⁵

Man braucht zusätzlich eine unterschriebene Genehmigung des Interviewten, dass der Filmemacher von ihm oder ihr dazu autorisiert ist, das aufgenommene Material auch zu verwenden.

„Auch die Videointerviews. Sie werden immer zusätzlich begleitet mit einer Kurzbiographie, mit einem Protokoll des Gespräches, mit einem Datenbogen und eine so genannten Einverständniserklärung, so dass wir das Material auch nutzen dürfen.“¹⁴⁶

Es spricht viel für eine Videoaufnahme der Oral History Interviews, da ein breiter gefächertes Spektrum des Hören und Sehens geboten wird. Die schnelle Entwicklung der Videotechnik verändert natürlich die gesamte Oral History Forschung. Einige Historiker sehen einen neuen Abschnitt der Oral History Forschung voraus, in der alle Oral History Interviews ausschließlich auf Video aufgenommen werden.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 126.

¹⁴⁵ Ebd. S. 126.

¹⁴⁶ Siehe Interview im Anhang. S. 102-103.

¹⁴⁷ Vgl. Ritchie, Donald A.: Doing Oral History. Twayne : New York. 1995. S. 129 / Stöckle, Frieder: Zum praktischen Umgang mit Oral History. In: Vorländer, Herwart (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht : Göttingen. 1990. S. 142.

*Was wir nötig haben, ist also, dass wir Realität nicht nur mit den Fingerspitzen berühren, sondern sie ergreifen und ihr die Hand schütteln.*¹⁴⁸

5. Das Genre Dokumentarfilm

Da „testamento“ ein Dokumentarfilm ist, beziehe ich mich anschließend auf die Geschichte dieses Genres und gehe auf die wichtigsten Merkmale ein, die bei diesem Typ Film zu beachten sind.

5.1. Seine Geschichte und Definition

Wirft man einen kurzen Blick auf die Entstehung der Dokumentarfilmgeschichte, so erfährt man, dass der Begriff zum ersten Mal 1926 von dem Engländer John Grierson in einer Besprechung zu Robert Flahertys Film „Moana“ fiel. Zu dieser Zeit wurde die besondere Qualität des Authentischen bei den ersten Dokumentarfilmen unterstrichen.¹⁴⁹ „Nanuk, der Eskimo“ aus dem Jahre 1922, ebenfalls von dem Amerikaner Flaherty, wurde zum Prototyp des neuen Genres. Der Film wurde in den US-amerikanischen und westeuropäischen Großstädten ein Publikumserfolg, da er

„erstmal das exotische Interesse des Reisefilms an fremden Wirklichkeiten mit der dramaturgischen Modellierung des Spielfilms filmästhetisch so nachhaltig zur Synthese (brachte).“¹⁵⁰

Zunächst muss eine Klärung zu dem Redebestand, das heißt dem Dokumentarfilm, erfolgen. Dies erweist sich oft als problematisch, da verschiedene Variationen innerhalb des Genres existieren.

Dennoch ist festzuhalten, dass der Dokumentarfilm ein anschauliches Dokument der Vergangenheit ist und somit als hervorragende Quelle dient, um sich mit den aktuellen politischen und soziokulturellen Brennpunkten auseinanderzusetzen.¹⁵¹

Eines der wichtigsten Ziele dieser Filme ist es, die Gesellschaft mit ihren eigenen Problemen zu konfrontieren, um somit ihr Bewusstsein zu verändern und das

¹⁴⁸ Kracauer, Siegfried: Erfahrung und ihr Material. In: Albersmeier, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. : Stuttgart. 1979. S. 238.

¹⁴⁹ Vgl. Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Reclam Verlag : Ditzingen. 2002. S. 124.

¹⁵⁰ Ebd. S. 124.

¹⁵¹ Vgl. Brinckmann, Christine N.: Der Amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre Direct Cinema und Radical Cinema. Campus Verlag : Frankfurt am Main. 1991. S. 13.

Publikum zu neuen Einsichten zu führen.¹⁵² Der Vergleich zur Reportage, das – im journalistischen Sinne gesehen – nächstliegende Genre, veranschaulicht die in der Oral History zentrale Stellung von Authentizität und Dynamik.¹⁵³

Ein Dokumentarfilm definiert man als „jede zusammenhängende filmische Darstellung, die Fakten referiert und keine fiktionalen Züge trägt.“¹⁵⁴ Siegfried Kracauer definiert den Dokumentarfilm als

„auf der Realität beruhender Filmtyp ohne Berufsschauspieler und ohne Spielhandlung. (Der Dokumentarfilm ist ein) Tatsachenfilm, der in erster Linie bezweckt, in relativ ungezwungener, erfreulicher und müheloser Weise zu informieren und zu belehren.“¹⁵⁵

Der in dieser Definition enthaltene Realitätsbezug und der vorausgesetzte nichtfiktionale Charakter von Dokumentarfilmen erweist sich jedoch als problematischer als man zunächst vermuten möchte. Normalerweise wird die gesamte Filmgeschichte in eine realistische und eine fiktionale Richtung eingeteilt. Doch diese Trennlinie ist nicht immer eindeutig. Oft lassen sich in Dokumentarfilmen viele fiktionale Züge erkennen, sowie in Spielfilmen auch reale Fakten vorzufinden sind.¹⁵⁶

Demzufolge wird oft nur auf den Inhalt der Dokumentarfilme eingegangen. Das ergibt sich daher, dass das Wort *Documentum*, lateinisch für die Art des Beweises und der Beglaubigung, im Begriff Dokumentarfilm mitenthalten ist. Es handelt sich um einen Beweis, den man in der Realität findet. Diese Realität wird durch eine oder mehrere Filmkameras festgehalten. Es versteht sich von selbst, dass es sich dabei nicht einfach um *die* Realität handeln kann.¹⁵⁷

Eva Hohenberger unterscheidet im Zusammenhang mit dem filmischen Wirklichkeitseindruckes eine nichtfilmische Realität, eine vorfilmische Realität, die Realität Film, die filmische Realität sowie die nachfilmische Realität. Wichtig für den Dokumentarfilm ist dabei in erster Linie die filmische Realität, d. h. die Struktur des

¹⁵² Vgl. Brinckmann, Christine N.: Der Amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre Direct Cinema und Radical Cinema. Campus Verlag : Frankfurt am Main. 1991. S. 14.

¹⁵³ Vgl. ebd. S. 14.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 14.

¹⁵⁵ Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Verlag Ölschlager : Konstanz. 1994. S. 43.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 43-44.

¹⁵⁷ Vgl. ebd. S. 44.

jeweiligen filmischen Materials. Darüber hinaus ist auch die nachfilmische Realität, mit der die Rezeptionsweise und Rezeptionssituation des jeweiligen Filmes gemeint ist, entscheidend.¹⁵⁸ Hohenberger definiert die verschiedenen Ebenen der Realität folgendermaßen:

- Bei der nichtfilmischen Realität handelt es sich um „*die Realität, die der Produzent als mögliche Rezeptionsrealität intendiert, auf die er hinarbeitet.*“¹⁵⁹ Eine nichtfilmische Realität existiert nicht mehr, sobald eine Kamera einen Wirklichkeitsausschnitt umrahmt.
- Die vorfilmische Realität beinhaltet das Verhältnis zwischen nichtfilmischer und vorfilmischer Realität. Dieser ist wesentlich für den Dokumentarfilm, da sich der Unterschied zwischen diesen beiden Ebenen bemerkbar macht, und es die Aufgabe des Rezipienten ist, dies zu erkennen. Ein Dokumentarfilm kann und will auch nur einen *Ausschnitt* aus der Wirklichkeit repräsentieren, die in ihrer Gesamtheit logischerweise nicht darzustellen ist. Es geht hier also um das Verhältnis von intendiertem Realitätsgehalt, auf Seiten des Produzenten und vermutetem Realitätsgehalt, das heißt aus Sicht des Rezipienten.¹⁶⁰
- Die filmische Realität: Der entscheidende Faktor der Wirkungsweise des Dokumentarischen im Film ist die Anwesenheit der Kamera in einem Umfeld, in welchem Ereignisse stattfinden, die auch ohne die Kamera geschehen würden. Der Unterschied zwischen Nichtfilmischem und Vorfilmischem wird erst in der Erzähl- oder Darstellungswirklichkeit vom Film verständlich.¹⁶¹
- Die nachfilmische Realität: Diese wird vom Rezipienten aufgrund der Darstellungswirklichkeit des Filmes ermittelt. Eine Anzahl von Faktoren beeinflusst diese Realität im Rezeptionsakt, etwa das Vorwissen des Rezipienten zu dem besprochenen Thema, das Medienwissen des Zuschauers, seine Erwartung an den Film sowie Kontextfaktoren wie Werbung, TV-Präsentationen und Programmplätze, die im Vorfeld gesehen wurden.¹⁶² Der Regisseur beabsichtigt dabei einen Bezug zur nichtfilmischen

¹⁵⁸ Vgl. Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Verlag Ölschlager : Konstanz. 1994. S. 45.

¹⁵⁹ Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Olms : Hildesheim. 1988. S. 24. / Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Verlag Ölschlager : Konstanz. 1994. S. 45.

¹⁶⁰ Vgl. Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Verlag Ölschlager : Konstanz. 1994. S. 46.

¹⁶¹ Vgl. ebd. S. 47.

¹⁶² Vgl. ebd. S. 48 und 52.

Realität, die jedoch von der Beglaubigung bzw. der Zustimmung des Rezipienten abhängt. Diese vermutete Realität deckt sich wiederum nie mit der nachfilmischen Realität, ist jedoch mit ihr verbunden.¹⁶³

Manfred Hattendorf stellt diesen Prozess zyklisch in einem anschaulichen Modell dar.¹⁶⁴

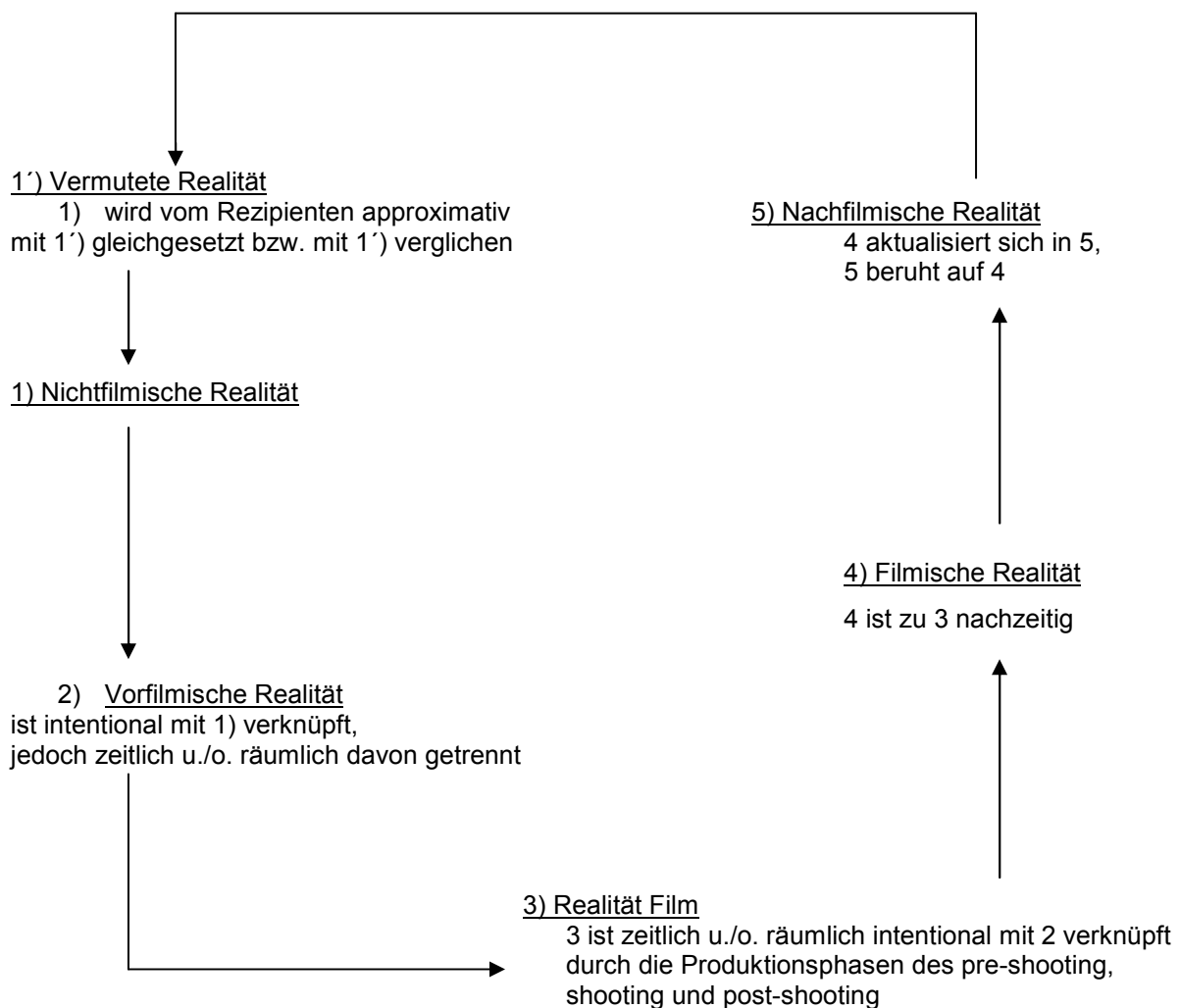


Abbildung: Dokumentarfilm und Wirklichkeit

¹⁶³ Vgl. Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Verlag Ölschlager : Konstanz. 1994. S. 48.

¹⁶⁴ Ebd. S. 49.

Nachdem man nach dem „Was“ im Dokumentarfilm gefragt hat, ist es in einem nächsten Schritt notwendig, nach dem „Wie“, den gestalterischen Mitteln, zu fragen. Im ästhetischen Sinne hat der Dokumentarfilm letztlich viel zu bieten, was auf den ersten Blick nicht denkbar sein mag.¹⁶⁵ Ein Memoirentext oder eine Geschichtsdarstellung kann über ihre ursprüngliche eventuell didaktische oder dokumentarische Funktion hinaus zusätzlich einen besonderen ästhetischen Reiz entwickeln.¹⁶⁶

5.2. Faktoren die einen Dokumentarfilm beeinflussen

Im Entstehungs- und Ordnungsprozess des Dokumentarfilms fließt der künstlerische Einfluss des Filmemachers und Aspekte seiner Kreativität mit ein. Laut Tom Gunning entsteht der Dokumentarfilm in dem Moment

„(...) in dem das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einem diskursiven Zusammenhang gestellt wird. Der Dokumentarfilm ist nicht mehr eine Abfolge von Aufnahmen; er entwickelt mit Hilfe der Bilder entweder eine artikulierte Argumentation, wie in den Filmen aus dem Krieg, oder eine dramaturgische Struktur, die auf dem Vokabular des continuity editing und der dem Spielfilm entlehnten Gestaltung von Charakteren beruht.“¹⁶⁷

In diese Entwicklung greift der Filmemacher ein. Natürlich spielen Kameraführung und Montage bei diesem Ordnungsprozess auch eine entscheidende Rolle.

In den 30er Jahren hat der Dokumentarfilm zunächst didaktische Zielrichtungen. John Grierson sieht die gesellschaftliche Funktion von Dokumentarfilmen in der Bildung von Öffentlichkeit. Die Filme vermitteln Weltbilder und schaffen übereinstimmende Werte im Rahmen einer Demokratie.¹⁶⁸

Filmwissenschaftler Bill Nichols dagegen beschreibt Dokumentarfilme auf der Ebene der Rezeptionsästhetik. Er unterscheidet fünf Paradigmen, die zum Einblick in den Entwicklungsstrang des Genres dienen sollen:

¹⁶⁵ Vgl. Brinckmann, Christine N.: Der Amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre Direct Cinema und Radical Cinema. Campus Verlag : Frankfurt am Main. 1991. S. 13.

¹⁶⁶ Vgl. Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Verlag Ölschlager : Konstanz. 1994. S. 52.

¹⁶⁷ Vgl. Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Reclam Verlag : Ditzingen. 2002. S. 124. / Making Sense of Film. Tom Gunning. <http://historymatters.gmu.edu>

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 126. / John Grierson. http://www.nfb.ca/e/highlights/john_grierson.html

- Der „Direct address style“ ist ein Teil der „Grierson-Schule“ und reichte bis in die 50er Jahre hinein. Das didaktische Bestreben spiegelte sich in einer visuellen Erzählung wider, die von einem allwissenden Kommentar überlagert wurde, der sogenannten „Voice of God“. Der Zuschauer hatte keine Zweifel an der erklärenden und deutenden Autorität des Filmemachers gegenüber dem Repräsentierten, da ihm die gezeigten Orte und Menschen fremd waren.
- Der beobachtende Modus entwickelte sich um 1960 zum sogenannten „Direct Cinema“. Dieser Modus basiert auf einer beweglicheren Kameratechnik und Synchrononteknologie. Der allwissende Erzähler fällt weg.
- Der interaktive Dokumentarfilm entsteht in den 60er- und 70er Jahren. Kern dieses Stils sind vor allem Interviews, die sich auf die Methode der Oral History stützen. Die Befragten stammen oft aus sozialen Randgruppen und erhalten die Gelegenheit, ihre Geschichte öffentlich vor der Kamera zu erzählen. Der Effekt einer unmittelbaren Wahrnehmung authentischer Wirklichkeit wird geschaffen, wie es in dem „Direct Cinema“ gewollt war.
- Der selbstreflexive Dokumentarfilm stammt aus den späten 70er Jahren und ist als eine Kritik an das unzureichende Authentizitätsversprechen des „Direct Cinema“ zu verstehen. Die Selbstverleugnung des Filmemachers in seiner Rolle als *„a participant witness and an active fabricator of meaning, a producer of cinematic discourse“*¹⁶⁹ ist wichtig. Der Appell an das Publikum verändert sich auch, der Zuschauer wird nun als gleichberechtigter Partner gesehen.
- Der performative Dokumentarfilm hat sich in den späten 80er Jahren entwickelt. Der Schwerpunkt liegt nicht mehr auf dem bisher dominierenden referentiellen Aspekt des Dokumentarfilmes. Seine jetzige „fenstergleiche“ Eigenschaft führt zu verschiedenen Kombinationen von expressiven, poetischen und rhetorischen Aspekten, die nun eine größere Rolle einnehmen.¹⁷⁰

Alexander Kluge bemerkt, dass der Dokumentarfilm mit drei Kameras gefilmt wird – erstens mit der Kamera im technischen Sinne, zweitens mit dem Kopf des Filmemachers und drittens mit dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, welches sich aus der Zuschauererwartung, die sich auf den Film richtet, fundiere.

¹⁶⁹ Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Reclam Verlag : Ditzingen. 2002. S. 126.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 126-127.

Man könne deshalb nicht einfach sagen, dass der Dokumentarfilm Tatsachen abbilde.

„Er fotografiert einzelne Tatsachen und montiert daraus drei, zum Teil gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang.“¹⁷¹

Man muss also im Kopf behalten, dass der Abbildungscharakter des Dokumentarfilms, sowie die Aufzeichnung der Realität angesichts der Struktur des Materials schnell vergehen. Der Filmemacher und sein Realitätseindruck bestimmen den Film. Das macht sich bemerkbar im Filmausschnitt, in der Beleuchtung, der Montage, im Begleitkommentar oder der unterlegten Musik. Auch in der Auswahl der Ereignisse selbst oder der Personen die im Film zu Wort kommen bzw. nicht zu Wort kommen, wird der Einfluss des Filmemachers ersichtlich. Trotz des subjektiv ausgewählten Materials und dessen Anordnung in der Montage, basiert der Film auf der Aufzeichnung realer Gegebenheiten.¹⁷² John Grierson formuliert es treffend: *„(making documentaries is) the creative treatment of actuality.“*¹⁷³ Ähnlich erläutert Paul Rotha: *„Documentary’s essence lies in the dramatization of actual material.“*¹⁷⁴

5.3. Zur Authentizität des Dokumentarfilmes

Wie bereits im Abschnitt zu „Direct address style“ der 30er Jahre erwähnt, wurde die Authentizität der damals gezeigten Bilder von dem Rezipienten nicht in Frage gestellt. Es waren Bilder von Ereignissen, mit denen das Publikum nicht viel anfangen konnte, oder es wurden Länder gezeigt, die es nicht bereisen konnte. Die Authentizität dieser Bilder wurde nicht diskutiert, sondern einfach vorausgesetzt. Das änderte sich jedoch mit den Propagandafilmen des ersten und zweiten Weltkrieges. Dokumentarfilmische Authentizität hat vor allem etwas mit dem Effekt auf den Rezipienten zu tun. Aber was genau bedeutet Authentizität im Dokumentarfilm? Es handelt sich um die Wahrnehmung sowie Vermittlung von Wirklichkeit im künstlerischen Prozess und in der Rezeption.¹⁷⁵

¹⁷¹ Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Reclam Verlag : Ditzingen. 2002. S. 127. / erinnert an die Dreieckskonstellation der Testimonialliteratur von Informant, Editor und Leser.

¹⁷² Vgl. Brinckmann, Christine N.: Der Amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre Direct Cinema und Radical Cinema. Campus Verlag : Frankfurt am Main. 1991. S. 15.

¹⁷³ Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Reclam Verlag : Ditzingen. 2002. S. 124.

¹⁷⁴ Ebd. S. 126. / Paul Rotha Biography. <http://www.britmovie.co.uk/biog/r/007.html>

¹⁷⁵ Vgl. Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Verlag Ölschlager : Konstanz. 1994. S. 62.

Hattendorf führt den Begriff des Authentischen im Hinblick auf den Film in zwei Möglichkeiten vor:

- „Authentisch bezeichnet die objektive Echtheit eines der filmischen Abbildung zugrunde liegenden Ereignisses.“¹⁷⁶ Es wird also impliziert, dass ein Ereignis so stattgefunden hat, ohne dass die Aufnahme dessen Verlauf gelenkt hätte. Die Authentizität wird in der Quelle begründet.
- Zweitens weist er den Begriff der Authentizität als ein Resultat der filmischen Bearbeitung ein. Die Glaubwürdigkeit eines dargestellten Ereignisses hängt von der Wirkung filmischer Mittel im Moment der Rezeption ab. Daher liegt die Authentizität sowohl in der formellen Gestaltung als auch in dem Effekt des Filmes.¹⁷⁷

Dieser zweite Ansatz ist relevanter, da hier der gesamte Bearbeitungsprozess eines Filmes mit eingeschlossen wird, was, wie vorher schon erwähnt wurde, unumgänglich ist.¹⁷⁸

„Authentisch ist eine Kategorie der Bearbeitung (und als solche nicht an das Dokumentarische gebunden).“¹⁷⁹

Man muss sich nicht fragen, ob der Film etwas Echtes darstellt, sondern ob das Gezeigte authentisch auf den Rezipienten wirkt. Hattendorf spricht hier von einem „Wahrnehmungsvertrag“ zwischen Zuschauer und Film.¹⁸⁰ Er stellt den Vergleich zu einem Kaufvertrag auf. Der Käufer stellt den Rezipienten dar, während im Verkäufer die ordnende Instanz hinter den filmischen Diskursen zu erkennen ist. Hält der Film sein Authentizitätsversprechen an den Rezipienten durch Strategien, weckt er das Interesse des Rezipienten. Dieser bleibt wiederum seiner Zustimmung des Filmes treu, solange er sich von der filmischen Argumentation nicht getäuscht fühlt.¹⁸¹

„Solange dieser Vertrag in Kraft ist und seine Voraussetzungen weiterhin bestehen, können also die filmischen Überzeugungsstrategien voll zur Wirkung gelangen. Kann der Film jedoch das Vertrauen des Zuschauers nicht gewinnen oder verliert er es an einem gewissen Punkt (oder bei nochmaliger, veränderter Rezeption), so beurteilt der derart enttäuschte Rezipient den Film als "nicht authentisch", d. h. als unglaubwürdig. Auf das Urteil des Rezipienten folgt in

¹⁷⁶ Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Verlag Ölschlager : Konstanz. 1994. S. 67.

¹⁷⁷ Vgl. ebd. S. 67.

¹⁷⁸ Vgl. ebd. S. 67.

¹⁷⁹ Ebd. S. 69.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. S. 75.

¹⁸¹ Vgl. ebd. S. 76-77.

diesem Falle die Sanktion: Ablehnung des Films, Abschalten des Fernsehapparates etc.“¹⁸²

Festzuhalten bleibt also, dass die „Sinnproduktion“ eines Filmes einerseits auf filminternen festgelegten Strategien beruht und andererseits rezeptionsabhängig ist.¹⁸³ Die gewollte authentische Wirkung von Dokumentarfilmen liegt somit in der formalen Gestaltung der Filme und nicht in der Authentizität der „Sache selbst“;¹⁸⁴ um noch einmal Alexander Kluge zu zitieren:

„Der Film (setzt sich) erst im Kopf des Zuschauers zusammen. Es ist nicht ein Kunstwerk, das auf der Leinwand für sich lebt.“¹⁸⁵

Die ästhetische oder poetische Funktion eines Dokumentarfilms ist dabei nicht außer Acht zu lassen. Das Verhältnis von Belehrung und Unterhaltung im Dokumentarfilm entscheidet sich sowohl im Entstehungsprozess als auch im Rezeptionsakt. Ein klassischer Dokumentarfilm mit Kommentar kann durch seine Montage ebenso amüsant sein wie ein Gesprächsfilm lehrreich und informierend.¹⁸⁶

Wie wird jedoch die künstlerische Wirkung eines Dokumentarfilms an den Rezipienten vermittelt? Hier kommen die Strategien des Filmemachers ins Spiel, zum Beispiel Bild- und Tonstrategien. Je nachdem wie diese zusammengesetzt werden, wirkt der Film auf das Publikum entsprechend glaubwürdig und gleichzeitig ästhetisch. Es gibt verschiedene Anzeichen für die Glaubwürdigkeit eines Filmes. Beispielsweise kann am Filmanfang der Hinweis stehen, dass der Film auf Tatsachen beruht. Das wäre ein eindeutiges Indiz für seine Authentizität. Ein Katalog solcher Merkmale lässt sich nicht festlegen. Zu den ästhetischen Strategien kann die Einstellung der Kamera oder ein Schnitt zählen. Diese Faktoren hängen allerdings vom individuellen Gesamtkontext des Filmes ab. Hierzu gehören unter anderem das Einstellungsprofil, die Schnittfrequenz, die Verteilung von Kommentar- und Interviewpassagen sowie kommentarlose Stellen, Kamerabewegungen, etc.¹⁸⁷ Diese verschiedenen Funktionen möchte ich im folgenden kurz beschreiben.

¹⁸² Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Verlag Ölschlager : Konstanz. 1994. S. 79.

¹⁸³ Vgl. ebd. S. 79.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 311.

¹⁸⁵ Ebd. S. 79.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 314.

¹⁸⁷ Vgl. ebd. S. 72-73.

5.4. Spezifische filmische Codes

Im Medium Film gehören Bilder und Töne, die Kameraperspektive, die Geräusche sowie die Musik zu den wesentlichen Ausdrucksformen, die anschließend in der Montage strukturiert werden. Die Sprache – entweder vor laufender Kamera oder in Form eines Kommentars, Zitates oder Zwischentitels – ist ebenfalls ein integraler Bestandteil von Dokumentarfilmen. Sie ist Teil der zentralen Gestaltungsmittel des Films, durch sie kann ein weiterer Akzent auf das Authentische im Dokumentarfilm gesetzt werden, etwa in Form des aufgenommenen Interviews. Dokumentarfilme werden auch im Hinblick auf ihre Sprache aufgenommen, was auf den bis in die 60er Jahre dominanten Erklärdokumentarismus zurückzuführen ist. Daher müssen die Beziehungen zwischen Bild und Ton und die Rolle der Sprache im Rahmen der spezifischen filmischen Codes der Kamerahandlung und der Montage untersucht werden.¹⁸⁸

5.4.1. Die Kamerahandlung

Durch die Auswahl der gefilmten Motive und deren optische Gestaltung bzw. Zusammensetzung, verschlüsselt die Kamera Wirklichkeitseindrücke. Diese werden dann später in der Montage in den Gesamtkontext des Filmes platziert. Bei der Wahrnehmung eines Filmes wirken diese Selektion und Kombination simultan – zuerst wählt der Filmmacher Wirklichkeitsbereiche aus und dann werden diese wiederum durch optische Gestaltungsmittel zu Teilen eines gesamten Diskurses.¹⁸⁹

5.4.2. Die Montage

Die Dokumentarfilm-Montage organisiert und synthetisiert das gefilmte Material im rhetorischen Wirkungskontext.¹⁹⁰ Oft rücken gestalterische filmische Mittel in den Verdacht, manipuliert zu sein. Dabei wird dem ungeformten, rohen Filmmaterial gern die größte Unmittelbarkeit zugesprochen. Fakt ist jedoch, dass jeder Film, ob Dokumentar- oder Spielfilm, gestaltet ist.¹⁹¹

¹⁸⁸ Vgl. Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Verlag Ölschlager : Konstanz. 1994. S. 85.

¹⁸⁹ Vgl. ebd. S. 86-87.

¹⁹⁰ Vgl. ebd. S. 171.

¹⁹¹ Vgl. ebd. S. 170.

Die Kamerahandlung, auch wenn sie auf minimalistische Art reduziert ist, und die Montage charakterisieren jeden Film.

„Denn so wie die Einstellung als kleinste filmische Einheit die Grundlage jeder Montage ist, so besteht die erste Montage-Operation in der Beeinflussung der Einstellungslänge und der Verweildauer des Bildes.“¹⁹²

In Bezug auf die Authentizität des Filmes kann eine lange, ungeschnittene Kameraeinstellung einen hohen Grad an Authentizität bringen, da der Zuschauer die filmische Einheit von dargestellter Zeit und Raum direkt mitverfolgen und nachprüfen kann. Lange Einstellungen erhöhen das Wahrnehmungsvermögen des Publikums.¹⁹³ Die Einstellungslänge ist zudem auch eine Frage der Ästhetik. Im Interview- und Gesprächsfilm bestimmt das vor der Kamera gesprochene Wort weitgehend die Struktur der Bild- und Tonmontage.¹⁹⁴ Hier ist der Filmemacher auf die Aufzeichnungen von wahrscheinlich einmaligen und in einer gewissen Länge gemachten Aussagen angewiesen. Dennoch hat er beim späteren Schneiden immer noch die Wahl, diese in ihrer ganzen Länge, gekürzt oder in montierten Teilstücken in seinen Film aufzunehmen. Redesituationen sind trotzdem das Hauptargument für die meisten der sehr langen Einstellungen.¹⁹⁵

5.5. Dokumentarfilm als Mittel zur Geschichtserfahrung

In den Kapiteln 4.2.4. und 4.5. wurde bereits auf die Art und Weise eingegangen, wie man Geschichte im Rahmen der Oral History am besten erfahrbar machen kann. Nun mache ich im folgenden Ähnliches, diesmal mit Bezug auf das Genre des Dokumentarfilms. Hierzu beziehe ich mich auf Siegfried Kracauer. Sein Zitat zu Beginn des Kapitels deutet bereits an, dass er in vielen seiner Texte zur Filmtheorie immer wieder auf den Begriff der Erfahrung zurückgreift. Kracauer ist der Meinung, dass die filmische Realität reichhaltiger sei als die der Alltagswahrnehmung. Film sei demnach ein Medium der Welterschließung.¹⁹⁶ Ferner wäre es durch Fotografie und Film leichter, mit der Realität in Berührung zu treten.¹⁹⁷

¹⁹² Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Verlag Ölschlager : Konstanz. 1994. S. 170.

¹⁹³ Vgl. ebd. S. 170.

¹⁹⁴ Vgl. ebd. S. 195.

¹⁹⁵ Vgl. ebd. S. 171.

¹⁹⁶ Vgl. Koch, Getrud: Kracauer zur Einführung. Junius Verlag GmbH : Hamburg 1996. S. 133.

¹⁹⁷ Vgl. Kracauer, Siegfried: Erfahrung und ihr Material. In: Albersmeier, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. : Stuttgart. 1979. S. 240.

Das wesentliche Material mit dem der Fotograf oder Filmemacher arbeitet, ist die physische Welt. Es muss aber bis zu den untersten Schichten dieser Realität durchgedrungen werde, wenn man ihr nahe kommen möchte.¹⁹⁸ Kracauer sagt hierzu, dass wenn der Mensch ein Objekt erfährt, er nicht nur seine Kenntnis der verschiedenen Eigenschaften dieses Objektes erweitert, sondern er „es sich (ein) verleibt“. Man muss sozusagen in der Lage sein, das Sein und die Dynamik dieses Objektes von innen her zu begreifen. Es sei eine Sache, die Gewohnheiten und typischen Reaktionen eines fremden Volkes zu kennen und eine andere, wirklich zu erfahren, was dieses Volk im Inneren bewegt.¹⁹⁹ Gerade der Film mache dieses Erfahren möglich. Dr. Alexander von Plato unterstreicht diese Erfahrungsdimension zusätzlich in der Oral History:

„Alle diese Erinnerungsberichte werden berücksichtigt in einer Forschung, der es neben der (...) sonstigen Geschichte auch um die Erfahrungsdimension geht. Nicht nur um die mündliche überlieferte Erfahrung, sondern um die Erfahrungsdimension überhaupt. In einer meiner früheren Aufsätze hieß es deswegen immer Oral History als Erfahrungsgeschichte. (...) Denn ich glaube, eine Geschichtsschreibung ohne die subjektive Erfahrungsdimension, reduziert Geschichte auf etwas was wir nie erlebt haben.“²⁰⁰

Filme tendieren dazu, gerade die Realität des täglichen Lebens zu zeigen; die Komposition dieser Realität wechselt selbstverständlich je nach Ort, Volk und Zeit. Filme sind ein Mittel, die materielle Umwelt um einen herum zu würdigen und gleichzeitig auszudehnen.²⁰¹

„Sie machen aus der Welt virtuell unser Zuhause.“²⁰²

Kracauer bezieht sich auf Gabriel Marcel, der dem Film und besonders dem Dokumentarfilm die Kraft zuspricht,

„unsere Beziehung zu dieser Erde, die unsere Wohnstätte ist, zu vertiefen und inniger zu gestalten.“²⁰³

¹⁹⁸ Vgl. Kracauer, Siegfried: Erfahrung und ihr Material. In: Albersmeier, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. : Stuttgart. 1979. S. 240.

¹⁹⁹ Vgl. ebd. S. 238.

²⁰⁰ Siehe Interview im Anhang. S. 101 und 102.

²⁰¹ Vgl. Kracauer, Siegfried: Die Errettung der physischen Realität. In: Albersmeier, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. : Stuttgart. 1979. S. 249.

²⁰² Ebd. S. 249.

²⁰³ Ebd. S. 250.

Er betont noch einmal, dass das Kino unter allen existierenden Medien das einzige sei, welches der Natur den Spiegel vorhalte und damit die „Reflexion“ von Ereignissen im Sinne der Spiegelung und auch des prüfenden Nachdenkens von Handlungen ermögliche.²⁰⁴

„Dabei erscheint der Zugang des Films zur physischen Welt (...) als die Vermittlung einer Erfahrung, die reichhaltiger und umfassender ist, als es die jeweiligen Erfahrungsmodi der Teilbereiche sein könnten.“²⁰⁵

Bei Kracauer gilt: *„Erblicken (...) heißt erfahren.“*²⁰⁶ Wenn im Dokumentarfilm die Realität gezeigt und somit erfahrbar gemacht wird, heißt das nicht, dass sein ästhetischer Charakter verloren geht. Dieser Aspekt ist sogar sehr wichtig.

„Kamera-Realität und Kunst schließen einander nicht aus.“²⁰⁷

Laut Kracauer unterscheidet sich der Filmregisseur vom traditionellen Künstler darin, dass Letzterer nicht das Leben im Rohzustand zeigt. Der Künstler verfremde diese Realität. Der Filmregisseur bewältige eher die Realität, als dass er sie registriert.²⁰⁸ Film sei die einzige Kunstart, die ihr Rohmaterial zur Schau stelle.²⁰⁹

Kracauer verbindet in der Reflexion der Wahrnehmung des Dokumentarfilms die Subjektposition des Produzenten mit der des Zuschauers. Entsprechend wichtig ist für ihn, nicht nur auf die Affinitäten, sondern auch auf die Wirkungen der Eigenschaften des Films einzugehen, mit denen er das Medium fassen und von anderen Medien unterscheiden und abheben möchte.²¹⁰

²⁰⁴ Vgl. Kracauer, Siegfried: Die Errettung der physischen Realität. In: Albersmeier, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. : Stuttgart. 1979. S. 251.

²⁰⁵ Koch, Getrud: Kracauer zur Einführung. Junius Verlag GmbH : Hamburg 1996. S. 138.

²⁰⁶ Ebd. S. 142.

²⁰⁷ Kracauer, Siegfried: Die Errettung der physischen Realität. In: Albersmeier, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. : Stuttgart. 1979. S. 247.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 244.

²⁰⁹ Vgl. ebd. S. 247.

²¹⁰ Vgl. Koch, Getrud: Kracauer zur Einführung. Junius Verlag GmbH : Hamburg 1996. S. 136.

6. Filmanalyse des Dokumentarfilmes „testamento“ in bezug auf den Einsatz der Oral History Methode und der Geschichtsaufarbeitung für das Land

6.1. Der Dokumentarfilm „testamento“ als life history bzw. Familien Recherche Projekt

Der Dokumentarfilm „testamento“ basiert ausschließlich auf Interviews und Gesprächen mit dem Protagonisten Bauer Paiz, seinen Angehörigen und Freunden. Durch diesen Aufbau liegt es nahe, die Methode der Oral History zu nutzen, der sich die Regisseure bedienen. Im Hinblick auf die vorgestellte Theorie der Oral History im 4. Kapitel dieser Arbeit definiere ich den Film „testamento“ als eine *life history* bzw. ein Familien Recherche Projekt. Im Rahmen der skizzierten Geschichte des Dokumentarfilms im 5. Kapitel kann „testamento“ als interaktiver Dokumentarfilm bezeichnet werden. Kern dieser interaktiven Dokumentarfilme aus den 60er und 70er Jahren waren Interviews mit Menschen aus sozialen Randgruppen. Da jedoch verschiedene Variationen des Dokumentarfilms und dessen Umsetzung möglich sind, möchte ich „testamento“ keinem spezifischen Genre zuordnen. Wie schon erwähnt, ist heutzutage der Trend einer Zunahme von Dokumentarfilmen festzustellen, welche auf Interviews basieren. Diese Filme sind alle sehr verschieden voneinander und lassen sich daher nicht in eine einzige Kategorie einordnen. Es geht mir in dieser Arbeit hauptsächlich darum, wie die Methode der Oral History in diesem Film eingesetzt wird und welche gestalterischen Mittel die Regisseure verwendet haben, um diese Methode zu betonen.

Im Fall der *life history* setzt man auf eine geringere Anzahl an Interviews, als es sonst in der traditionellen Oral History üblich ist. Indessen wird auf den gesamten Entwicklungsgang des Lebens einer Person eingegangen. Dieser Mensch bekommt die Gelegenheit, sein gesamtes Leben zu erzählen. Dazu sind mehrere Interviewsitzungen mit diesem Individuum notwendig, wie es auch in „testamento“ der Fall ist.

Bei einem Familien Recherche Projekt wird das alltägliche Leben einer Familie dargestellt. Die verschiedenen Beziehungen zwischen ihren Mitgliedern stehen bei

dieser Art von Projekt im Vordergrund. Die Motivationen, Ängste, starke Emotionen oder lebhaften Erinnerungen der Akteure spielen eine entscheidende Rolle. Meines Erachtens ist der Film „testamento“ eine Mischung aus einer *life history* und einem Familien Recherche Projekt, da im wesentlichen das Leben von Alfonso Bauer Paiz erzählt wird, dabei aber das Einbeziehen seiner Familie unerlässlich ist. Die Thematik des Filmes lässt es nicht anders zu. Es wird gezeigt, wie die Familie von Bauer Paiz unter seinem bewusst gewählten Lebensstil zu leiden hatte und immer noch hat. Für ihn stehen Politik, Ideale und seine Lebensphilosophie immer im Vordergrund.

Die Präsentation der unterschiedlichen Meinungen seiner Familienmitglieder zu diesem Thema muss so strukturiert sein, dass sich keiner der Beteiligten gekränkt, verletzt oder beleidigt fühlt. Dies bedeutet eine große Herausforderung für die Filmemacher. Bei einem derartigen Projekt besteht die Gefahr, den im Mittelpunkt stehenden Menschen als Held oder gar Mythos darzustellen. Dadurch, dass die Regisseure sich aber für die Integration der Familie entschieden haben – die Gefühle und Meinungen von Angehörigen und Freunde wurden als weitere Quelle und Filmmaterial berücksichtigt –, gelingt es ihnen, Bauer Paiz als Menschen und nicht als idealisierten Helden darzustellen.

„Am Anfang war natürlich die Faszination von dem Menschen und seinen politischen Erfahrungen. Aber als wir uns näher mit Alfonso beschäftigt haben, hat sich das immer mehr relativiert, je mehr wir über sein Familienleben wussten, und auch von den Töchtern und Kindern erfahren haben. Er ist zwar der Protagonist, aber um eine Biographie über ihn zu machen, um ihm näher zu kommen, muss man natürlich solche Aspekte mit reinnehmen. Sonst wird er ja unglaublich, als Politiker und als Mensch, als Freimaurer, als jemand der soziale Gerechtigkeit sucht, der sich das auf die Fahnen schreibt. Das hat aber sehr viel mit uns selber zu tun, das Politische nicht von dem Privatem zu trennen.“²¹¹

Der Film wurde in einer für Bauer Paiz vertrauten Umgebung gefilmt. In seinem Büro erklärt er dem Zuschauer seine Arbeit als Rechtsanwalt. Die Philosophie des Freimaurertums schildert er in den Räumen der Loge, welcher er angehört. Wenn er über seine Freundschaft und Begegnungen mit Ernesto Ché Guevara berichtet, wird er in einer entspannten Atmosphäre bei einem Bier in einer Kneipe von der Kamera gefilmt. Oft helfen bestimmte Orte oder Objekte, um die Erinnerungen des Befragten zu stimulieren. Dazu gehören auch Schreibtischutensilien im Büro oder Fotoalben.

²¹¹ Siehe Interview im Anhang. S. 95.

Alte Schwarzweiß-Fotografien werden im Film zwischendurch oft eingeblendet, um bestimmte Sachverhalte anschaulicher zu machen oder bekannte Tatsachen zu untermalen. Durch Ausschnitte aus früheren guatemaltekischen Nachrichtensendungen wird der geschichtliche Rahmen – welcher wichtig für das Verstehen der Lebensgeschichte von Bauer Paiz ist – dem Zuschauer vermittelt. Durch den Gebrauch dieser verschiedenen Quellen im Film entsteht ein differenziertes Bild der Person Bauer Paiz mit all seinen Facetten.

6.2. Die Interviewsituation bei „testamento“

Die Beziehung zwischen Interviewer und Befragten bei der Oral History ist ein wichtiger, zu berücksichtigender Aspekt. Die Wechselwirkung zwischen den Beteiligten ist eine besondere Eigenschaft der Methode. Es besteht ein Unterschied, ob man seine Erinnerungen oder Biographie aufschreibt oder sie jemandem in einem mündlichen Gespräch erzählt. Demnach kommt der Frage, wie die Regisseure ihre eigene Rolle im Dokumentarfilm „testamento“ definieren, eine wichtige Rolle zu: Sehen sie sich als tendenziell überlegene Analytiker und Kommentatoren oder als aufmerksame Beobachter, die es vorziehen, die Menschen „für sich sprechen zu lassen“.

Bei „testamento“ hat Uli Stelzner die Interviews geführt, während Thomas Walther die Kamera führte. Damit war die Voraussetzung gegeben, dass sich einer der beiden voll und ganz auf das Gespräch konzentrieren konnte. Der Interviewer selber sollte gut im Vorfeld zur Thematik recherchiert haben, was bei Uli Stelzner gegeben war. Dadurch, dass die Filmemacher schon zuvor viele Filme in und über Guatemala gemacht haben, kannten sie sich gut in der Landesmaterie aus.

„Das hat (...) den positiven Nebeneffekt, dass wir Guatemala sehr gut kennen gelernt haben und sehr enge Beziehungen zu den guatemaltekischen Filmleuten aufgebaut haben.“²¹²

In ihren anderen Dokumentarfilmen – „Ojalá - Hoffnung auf ein neues Land“ und „Die Zivilisationsbringer – Deutschtum in Guatemala“ – haben sie sich schon im Vorfeld mit der geschichtlichen Problematik Guatemalas vertraut gemacht. Außerdem führten

²¹² Siehe Interview im Anhang. S. 92.

sie schon mehrere Interviews nach der Methodik der Oral History, so dass sie thematisch wie methodisch schon mehrere Erfahrungen aufzuzeigen haben.

Der Rolle des Fragenden kommt in dieser Beziehung eine große Bedeutung zu. Er ist Teil des Prozesses der Erzählung in der Gesprächsform. In der Oral History Theorie wurde darüber debattiert, ob der Fragende in den Erzählfluss eingreifen soll oder nicht. Einerseits störe er die Dynamik der Schilderung, andererseits darf der Interviewte nicht zu sehr vom Thema abweichen. Stelzner kommentiert hierzu, dass die Situation bei „testamento“ je nach Befragten unterschiedlich war. Aus seinen Erlebnissen der Interviews kommentiert er:

„Das war von Protagonist zu Protagonist unterschiedlich. Manche antworten sehr konkret, manche verlieren sich oft in Details, da muss man dann unterbrechen. Es ist Erfahrungssache, wie man damit umgeht, es kommt natürlich auch darauf an, um was es gerade konkret geht. Oft kann man Leute auch unterbrechen: „Können Sie das noch mal erzählen?“ oder „Können Sie da noch mal genauer drauf eingehen?“. Wenn es Aspekte sind, die weniger wichtig sind, muss man schon intervenieren. Wenn man auch selber eine Vorstellung davon hat, über was die Leute reden sollten, dann muss man das steuern. Man muss die Leute dort hinkriegen, den möglichen Moment abwarten und auch schauen, wie die Leute psychisch oder emotional gerade drauf sind.“²¹³

Hier knüpfe ich an den nächsten schwierigen Punkt an: Der Fragende nimmt in bestimmten Lagen ungewollt oder unbewusst die Rolle eines Therapeuten ein. Die Familie Bauer Paiz hat nie offen über gewisse Gefühle oder Situationen gesprochen. Der Sohn von Alfonso Bauer Paiz gibt dies im Film auch selbst zu: „(...) dentro del hogar, pues no había mucha comunicación, no había inclusive mucha confianza. Y muchas cosas que nos sucedían a cada uno, yo creo que no lo guardábamos, no lo comentábamos con mis papás.“ Wenn man zum ersten Mal über tiefe emotionale Wunden spricht, kann das traumatisch für Menschen sein. Ich habe Stelzner im Interview zu diesem Punkt befragt.

Im weitesten Sinne sind ja alle Protagonisten kriegstraumatisiert. (...) Es reicht, wenn man traumatische Erfahrungen gemacht hat, die über eine gesellschaftliche Situation in die Familie herein treten. Diese Attentate, diese Exile, diese Tode innerhalb der Familie, das sind natürlich Traumata, die Leute mit sich herumtragen. Im Prinzip waren das dann quasi therapeutische Gespräche. Wir waren zum Beispiel drei Tage in Mexiko beim Sohn von Alfonso. Er hat darauf los erzählt, ich musste fast kaum Fragen stellen. Er hat sein ganzes

²¹³ Siehe Interview im Anhang. S. 94.

Leben erzählt, weil er das so in dieser Form noch nie gemacht hatte, oder auch nicht die Möglichkeit dazu hatte. Er hat auch nie mit seiner Familie darüber geredet, so ging das jedem.“²¹⁴

Es ist demnach utopisch, eine neutrale Befragung anzustreben. Der Fragende ist ein aktiver Akteur, der in dem ganzen Prozess miteinbezogen wird. Beide, der Fragende und der Befragte, haben jeweils auch Frage– bzw. Antworthorizonte im Kopf. Der Interviewer ist ja zudem Teil der Gestaltung der Biographie, hier in Form eines Dokumentarfilmes. In seiner doppelten Rolle als Fragender und anschließend als Gestalter des gesammelten Materials hat er ein Ziel vor Augen. Stelzner bewertet seine eigene Rolle so:

„Wenn man auch selber eine Vorstellung davon hat, über was die Leute reden sollten, dann muss man das steuern. Man muss die Leute dort hinkriegen, den möglichen Moment abwarten und auch schauen, wie die Leute psychisch oder emotional gerade drauf sind. (...) Beides hat viel mit Strategie und mit der Beziehung zwischen Interviewer und den Interviewten zu tun. Man muss immer einen Schritt voraus denken und gleichzeitig wissen, worauf man selber hinaus will. Es ist unterschiedlich. Es gibt Leute, die wahnsinnig gerne erzählen, sehr selbstverliebt oft, da muss man einfach stoppen. Egal, wie die Leute dann reagieren. Aber das macht keinen Sinn, wenn du weißt, dass das Aufgenommene dir nichts bringen wird.“²¹⁵

Die Regisseure entschieden sich, die Fragen, die an die Protagonisten im Film gestellt wurden, nicht in das Endprodukt – den Dokumentarfilm – aufzunehmen. Nur am Anfang des Filmes hört man Stelzners Stimme aus dem Off, wie er Bauer Paiz direkt anspricht und ihm die Fragen stellt: *„Para que está marchando hoy en día? Qué significado tiene el primero de mayo en el siglo 21? Don Alfonso, hasta cuando va a luchar Usted?“* Bauer Paiz antwortet direkt in die Kamera: *“Yo, hasta que me den fuerzas la naturaleza.“* Stelzner begründet diese Entscheidung als eine Art Stilmittel, die als Prolog dienen soll. Das dient in erster Linie dazu, das im Film aufgeworfene Problem oder Thema kurz zu umreißen. Dies sei von den Filmemachern beabsichtigt, also bewusst entschieden. Wenn die interviewten Personen das Thema oder den Inhalt vom vorherigen Satz aufnehmen, treiben sie so den Inhalt oder die Dramaturgie weiter, so Stelzner.²¹⁶

²¹⁴ Siehe Interview im Anhang. S. 93-94.

²¹⁵ Siehe Interview im Anhang. S. 94.

²¹⁶ Vgl. Interview im Anhang. S. 94-95.

Überleitend stellt sich die Frage nach der Motivation der befragten Person, sich an so einem Projekt zu beteiligen. Warum willigt jemand ein, mitzuarbeiten und dabei intime Bestandteile seines Lebens zu offenbaren? Selbstverständlich wurde Bauer Paiz darüber informiert, dass er nicht nur als geschichtliche und politische Figur dargestellt werden sollte, sondern dass es eine *life history* werden sollte, in welcher sein Familienleben berücksichtigt wird. In Absprache mit seiner Familie stimmte er dem Projekt zu. Im Vordergrund des Interesses stand sicherlich sein Wunsch, die gemachten Erfahrungen und Wissen an jüngere Generationen weiterzugeben. Die familiäre Komponente, welche die Regisseure im Film stark unterstreichen, könnte auf andere Gründe hinweisen, wie zum Beispiel die Rechtfertigung seines Lebensstils. Menschen seines Alters haben oft das Bedürfnis, Zusammenhänge des Lebens zu erkennen und eine gewisse Ordnung in das Erlebte zu bringen.

6.3. Gedächtnis und Erinnerung

In einem Oral History Interview spielt das Gedächtnis eine entscheidende Rolle. Forschungen haben ergeben, dass sich Menschen im hohen Alter an wichtige Ereignisse aus ihrem Leben sehr gut erinnern können. Insbesondere sind Begebenheiten aus der Kindheit und Jugend lebendiger im Gedächtnis als welche aus jüngerer Zeit.

Bei dem Protagonist Bauer Paiz sind diese Merkmale sehr auffällig. Er wirkt sehr aufgeweckt für sein Alter. Stelzner berichtet von seiner ersten Impression von Bauer Paiz:

„Dieser Eindruck entstand (...) auf der anderen Seite natürlich (aufgrund) seines Erscheinungsbildes. Damals war er schon 70, und war eigentlich als alter Mann topfit, und mit einer geistlichen Klarheit die bei seinesgleichen nicht immer der Fall ist. (...) das hat uns sehr beeindruckt: wie jemand der so hohe Posten genossen hat, so stringent in einem so hohem Alter vor keiner Mühe zurückschreckt und sehr konkrete Arbeit mit den Flüchtlingen gemacht hat.“²¹⁷

Die Filmregisseure vermitteln diese Empfindung dem Publikum, in dem sie Bauer Paiz beim täglichen Schwimmen, bei der Arbeit in seinem Büro und bei politischen Tätigkeiten im Kongress zeigen. Diese Filmausschnitte stehen symbolisch für die Person Bauer Paiz: sein Durchhaltevermögen und Disziplin, die er in alle seine

²¹⁷ Siehe Interview im Anhang. S. 90-91.

Aktivitäten einbringt, spiegeln wie er sich im Leben behauptet und es gemeistert hat. Um seinen Lebensinhalt durchzusetzen, war diese Beharrlichkeit notwendig.

Spätere Auslegungen und Auffassungen der Geschehnisse sind Teil des Erinnerungsprozesses. Oft hilft eine gewisse zeitliche Distanz zu schmerzhaften Ereignissen, um diese mit anderen Augen zu sehen. Trotz seines Alters und seiner Erfahrungen hält Bauer Paiz an seinen Idealen fest. Er glaubt an dieselben Prinzipien die damals zu Zeiten der Oktoberrevolution galten. Er setzt sich für seine Ideen und Ziele ein, was bewundernswert ist. Der Film erkennt aber nicht nur dies an. Er scheut nicht vor einem kritischen Blick auf diese Lebensweise. Für den überzeugten Sozialisten Bauer Paiz kam die Politik immer vor der Familie. Dies bezüglich, zeigt der Film eine kleine Veränderung in Bauer Paiz' jetzigen Ansichten. In dieser Hinsicht wird dem Zuschauer vermittelt, dass Bauer Paiz durch die im Laufe der Zeit gewonnene Erfahrung einen anderen Blickpunkt gewinnen konnte. Wenn er die Probleme innerhalb der Familie anspricht, so tut er dies mit einer ruhigen und melancholischen Stimme. Man meint einen Unterton von „was wäre wenn gewesen...“ herauszuhören. In diesen Momenten scheint er nicht so von sich überzeugt zu sein, wie wenn er über seine politische Laufbahn spricht. Die sonst so strahlenden Augen verlieren an Kraft, wenn er von seinen verstorbenen Kindern und Ehefrauen spricht. Es entsteht ein komplexeres Bild von Bauer Paiz, das nicht ohne Widerspruch und nahe liegender Bestätigung ist.

6.4. Medienspiegel zur Rezeption und Wirkung von „testamento“

Die Glaubwürdigkeit und die Authentizität eines Filmes hängen von der Wirkung der filmischen Mittel im Moment der Rezeption ab. Aus diesem Grund müssen seine Auswirkungen und Reaktionen auf das Publikum sowie auf die Medien in die Analyse miteinbezogen werden. Hierzu habe ich mich einer Reihe von Zeitungsartikeln der guatemaltekischen sowie der deutschen Presse bedient. Im folgenden Medienspiegel soll untersucht werden, ob der Dokumentarfilm in beiden Ländern auf ähnliche oder gänzlich verschiedene Art und Weise aufgenommen wird.

Auf den ersten Blick oder beim ersten Durchlesen der 19 Artikel scheint es einem, dass sich die guatemaltekische Presse mehr mit ihrer eigenen, allgemeinen

Landesgeschichte auseinandersetzt, währenddessen die deutsche Presse mehr auf die Person Alfonso Bauer Paiz fokussiert. Um dies zu belegen, sollen im Folgenden die einzelnen Artikel genauer untersucht werden.

6.4.1. Rezeption in Guatemala

Zunächst wird auf die guatemaltekische Presse eingegangen. In einem Artikel von Carmen Mora der Tageszeitung Prensa Libre werden in einem Interview, das per E-Mail mit den Regisseuren durchgeführt wurde, frühere Filme von ihnen, die alle etwas mit der allgemeinen Geschichte des Landes zu tun haben, kurz kommentiert. Fragen zu „testamento“ haben eher mit der Finanzierung und Produktion des Filmes zu tun. Auf Alfonso Bauer Paiz wird nur sehr kurz eingegangen. Jedoch ist ein großes Foto von ihm zu sehen, welches auf dem Zeitungsblatt optisch überwiegt.²¹⁸

In dem nächsten Artikel sticht einem der Untertitel sofort ins Auge:

„Los cineastas alemanes Uli Stelzner y Thomas Walther vuelven a indagar en la historia guatemalteca, esta vez a partir de un documental sobre la vida de Alfonso Bauer Paiz.“²¹⁹

Es wird hervorgehoben, dass es wieder einmal deutsche Filmemacher sind, welche die guatemaltekische Geschichte ergründen. Ihre Absicht sei es, die Realität und Geschichte Guatemalas von der Perspektive eines Mannes aus zu zeigen, der sich sein Leben lang für soziale Gerechtigkeit in seinem Land eingesetzt hat. Unter dem Untertitel „Vivir la Historia“ werden die verschiedenen Orte aufgezählt, wo der Film gezeigt wird, und anschließend folgt der Satz:

„en un gira que pretende acercar a los guatemaltecos a su propia historia.“²²⁰

Das Land mit seiner Geschichte steht hier klar im Vordergrund. Der Artikel zeigt, wie wichtig es ist, die eigene Landesgeschichte der Bevölkerung näherzubringen und sie über die Geschehnisse des Landes aufzuklären. Uli Stelzner wird oft zitiert, wobei es in seinen Zitaten hauptsächlich um den gesellschaftlichen Wert von Filmen im Allgemeinen geht.

²¹⁸ Vgl. „Uli Stelzner y Thomas Walter - Entrevista con los creadores de Testamento“, Carmen Mora, Prensa Libre. März 2003.

²¹⁹ „Testamento - Los cineastas alemanes Uli Stelzner y Thomas Walther vuelven a indagar en la historia guatemalteca, esta vez a partir de un documental sobre la vida de Alfonso Bauer Paiz“, Marta Sandoval, El Periódico. März 2003.

²²⁰ Ebd.

„(El cine) puede tener un impacto en cuanto a la toma de conciencia histórica, (...).“²²¹

Der Artikel fordert seine Leser heraus, zu hinterfragen, wer man ist, wer wir (als guatemaltekische Gesellschaft) sind und was man erreichen kann. Alfonso Bauer Paiz ist nur ein kurzer biographischer Abschnitt gewidmet. Er ist auf allen drei Fotos abgebildet, auf dem letzten ist er jedoch bei den Dreharbeiten zusammen mit den Regisseuren zu sehen.²²²

Der Titel des Artikels der Prensa Libre vom 13. März 2003, geschrieben von Leonel Sión, erinnert an den Buchtitel der Memoiren von Gabriel García Márquez "Testamento: vivir para contarlo – La historia latinoamericana en la vida de un hombre."²²³ Dennoch steht die Geschichte Lateinamerikas im Vordergrund.

"Testamento es la historia de América Latina vista a través de la trayectoria de un hombre."²²⁴

Die wichtigsten Daten der guatemaltekischen Geschichte werden kurz zitiert, ebenso die prägendsten Erlebnisse von Bauer Paiz. Hier wird jedoch nur seine politische Laufbahn dargestellt, die Familiengeschichte wird kaum erwähnt.²²⁵

In seinem in Siglo Veintiuno veröffentlichten Artikel vom 11. März 2003 zeigt Julio Mendizábal ein ausgewogeneres Verhältnis zwischen der Geschichte Guatemalas und der Person Bauer Paiz.

"El documental Testamento relata la vida del abogado Alfonso Bauer Paiz, uno de los protagonistas de la revolución de 1944. Al mismo tiempo, recrea los episodios más importantes de la historia revolucionaria de Guatemala."²²⁶

Er erzählt eine Szene des Filmes nach, in dem der Sohn über einen Überfall auf das Haus der Familie berichtet. Es ist einer der wenigen Artikel der guatemaltekischen Presse, der das Leid der Familie überhaupt erwähnt:

²²¹ "Testamento - Los cineastas alemanes Uli Stelzner y Thomas Walther vuelven a indagar en la historia guatemalteca, esta vez a partir de un documental sobre la vida de Alfonso Bauer Paiz", Marta Sandoval, El Periódico. März 2003.

²²² Vgl. ebd.

²²³ "Testamento: vivir para contarlo - La historia latinoamericana en la vida de un hombre", Leonel Sión, Prensa Libre, 13. März 2003. / Der Titel des Buches von Gabriel García Márquez lautet: "Vivir para contarlo".

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ „Bauer Paiz es la estrella“, Julio Mendizábal, Siglo Veintiuno, 11. März 2003.

"(...) cuando las ideas izquierdistas del protagonista ponen en riesgo la seguridad de su familia (...)." ²²⁷

In einem weiteren Artikel wird das Familienschicksal direkt angesprochen:

"Sin embargo, el precio por los ideales es alto. Pierde a valiosos amigos; esposas e hijos fallecen en muertes muy prematuras." ²²⁸

Es wird ein Foto aus früheren Zeiten gezeigt, auf dem Bauer Paiz mit seiner Familie vor einen Flugzeug stehend abgebildet ist. Der Artikel hat einen emotionalen Unterton. Ebenso deutlich wird die Tatsache, wie wichtig so ein Film für die Geschichtsaufarbeitung ist. Es gibt viele andere Menschen mit ähnlichen persönlichen und familiären Schicksalen.

„No es el simple retrato de un protagonista histórico, sino un homenaje para aquellos que se quedaron en el camino - y para los que hoy en día siguen sufriendo las consecuencias de la guerra." ²²⁹

Die Regisseure kommen in einem selbst geschriebenen Artikel mit dem Titel "Vivir la Historia II" auch zu Wort. Erneut wird die Wichtigkeit des Filmes für die Aufarbeitung des Landes seiner Vergangenheit unterstrichen.

"Hacer cine con un enfoque histórico nace de las ganas de entender y cuestionar el presente, así como abrir caminos hacia el futuro. "Testamento" es producto de la reflexión, una búsqueda y un encuentro." ²³⁰

Unter dem Titel "Una historia viviente llega a las pantallas - Alfonso Bauer Paiz" ²³¹ veröffentlicht die Zeitung La Hora eine spezielle Ausgabe als Anlage. In verschiedenen Untertiteln werden die Aspekte des Filmes dargestellt. Es sind dennoch sehr emotionale Artikel. Beispielsweise wird nacherzählt, wie sich die Familie und Bauer Paiz bei ihm zu Hause versammelt haben, um sich zusammen mit einem der Regisseure den Film zum ersten Mal anzuschauen. Es wird beschrieben, wie Bauer Paiz auf den Film reagiert hat: „Sentí mucho dolor." ²³² In einem der nächsten Abschnitte werden seine biographischen Daten kurz in einem Text dargestellt. Unter dem Untertitel „La dimensión trágica del cine documental" werden

²²⁷ „Bauer Paiz es la estrella“, Julio Mendizábal, Siglo Veintiuno, 11. März 2003.

²²⁸ „El Testamento“, La Hora.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd.

²³¹ "Una historia viviente llega a las pantallas - Alfonso Bauer Paiz", Edición especial de La Hora por el estreno mundial de testamento, Sergio Valdés Pedroni, La Hora, März 2003.

²³² Ebd.

Dokumentarfilme im allgemeinen kommentiert, insbesondere die Position des Filmemachers bei der Entstehung eines Dokumentarfilms. Der Filmemacher ordnet das Chaos der Realität, er gebe aber nur eine Version dieser wider.

„El cineasta es un ser ansioso por escarbar entre los rincones de un país en busca de verdades históricas desplazadas por la versión oficial de los hechos, o de rostros conmovedores olvidados por la rutina.“²³³

Es ist wichtig hervorzuheben, dass dem Filmemacher eine große Rolle in dem Prozess zugeschrieben wird, gerade um die so genannte offizielle Geschichtsschreibung in gewisser Weise zu korrigieren.

„El cine documental, incluido el retrato de personajes, la puesta en escena de la historia y el debate político - géneros videntes en el país - habla de la realidad exterior tanto como del interior del cineasta. Por eso adquiere una dimensión trágica parecida a la ausencia y el olvido.“²³⁴

In einem Interview mit Uli Stelzner wird noch einmal die Thematik der Geschichtsaufarbeitung in Guatemala angesprochen. Er wird gefragt, welche soziale Funktion das Genre Dokumentarfilm haben könne, gerade in einer Gesellschaft wie Guatemala, die sich von dem langen Bürgerkrieg noch erholen, sich als Nation wiedererkennen und erst mal formen müsse. Stelzner, der im Titel als „Arbeiter des Lichtes“ (trabajador de la luz) und der Geschichte bezeichnet wird, antwortet hierzu:

„El cine documental ejerce un impacto importante en la sociedad. Es un género que puede hacer respirar la historia y llegar al alma de gente mediante las emociones de la experiencia humana, tanto del dolor y la derrota, como de la esperanza.“²³⁵

In einem anderen Artikel wird hierzu Thomas Walther zitiert, der als wichtig empfindet, dass die Geschichte nicht nur schwarz auf weiß zu lesen sein solle, sondern auch andere Formen der Geschichtsvermittlung existieren müssen.²³⁶ Ein Vergleich zwischen Deutschland und Guatemala wird im Hinblick auf den unterschiedlichen Umgang mit der Aufarbeitung der Vergangenheit aufgestellt.

²³³ „Una historia viviente llega a las pantallas - Alfonso Bauer Paiz“, Edición especial de La Hora por el estreno mundial de testamento, Sergio Valdés Pedroni, La Hora, März 2003.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ „De civilizadores y testamentos - Imágenes que reviven la historia“, Christa Bollman, Magazine Siglo Veintiuno, 23 bis 29. März 2003.

„La idea de abrir espacios para entender y conocer la historia, reconstruyéndola con imágenes, es común en Alemania, pero aquí la guerra impidió aprovechar ese recurso.“²³⁷

Das Familienleben wird indirekt angesprochen, wenn der Interviewer eine berechtigte Frage stellt: „*Retrato privado de un hombre público o retrato público de un hombre privado?*“ Stelzner antwortet hierzu:

„Thomas y yo heredamos un lema de los 70 según el cual lo político es lo privado y lo privado lo político. De tal modo que al retratar y cuestionar el qué hacer político de una persona, también se mira y se interroga al ser humano, sus gestos cotidianos, sus relaciones familiares y amistosos, etc.“²³⁸

Andere Zeitungsartikel gehen ironisch an den Dokumentarfilm „testamento“ heran, zum Beispiel in der Rubrik Meinung, in welcher der Film in einem umgangssprachlichen, guatemaltekeische Ausdrücke enthaltenden Text diskutiert wird. Eine Karikatur ist neben dem Text zu sehen, in welcher ein Gespräch zwischen zwei Bauern abgebildet wird. Am Schluss des Textes wird auf eine lockere Art und Weise an kommende Generationen appelliert, man solle sich ein Beispiel an Bauer Paiz nehmen:

„Ojalá los jóvenes salgan del cine con las pilas bien puestas y motivados por Alfonso Bauer Paiz, ejemplo de conducta moral y ética sin dobleces, a empezar a construir la Guatebuenita soñada (...)“²³⁹

6.4.2. Meinungsbücher

Eine andere gute Quelle, um die Rezeption des Filmes „testamento“ in Guatemala zu überprüfen, sind die Meinungsbücher, die die Regisseure mit auf ihrer Tour durch das Land unter dem Motto „Vivir la Historia II“ dabei hatten. Bei den mehr als 30 Filmvorführungen lagen diese Bücher am Ausgang aus, in denen das Publikum seine Meinung oder Kommentare zu dem Film aufschreiben konnte. Diese habe ich gesichtet und einige Zitate herausgesucht.

Bei allen Kommentaren wird deutlich, dass die Zuschauer von dem Film positiv überrascht und beeindruckt sind. Es sind sehr viele emotional geladene Zeilen zu lesen. Oft wird Bauer Paiz direkt angeschrieben, wie in einem Brief. Er wird als

²³⁷ „De civilizadores y testamentos - Imágenes que reviven la historia“, Christa Bollman, Magazine Siglo Veintiuno, 23 bis 29. März 2003.

²³⁸ „Una historia viviente llega a las pantallas - Alfonso Bauer Paiz“, Edición especial de La Hora por el estreno mundial de testamento, Sergio Valdés Pedroni, La Hora, März 2003.

²³⁹ Opinión.

beispielhafte Figur gesehen. Es fehlt dennoch nie der Bezug zu Guatemala und seiner schmerzhaften Geschichte. Ein Zitat vom 20. März 2003 im Meinungsbuch am Ausgang vom Kino Magic Place in der Hauptstadt Guatemalas spiegelt dies wider:

„Estimado Licenciado:

Gracias por este documental que me ha recordado a los leales como Usted que han luchado por una patria en donde se respete el derecho, en donde se viva con justicia, paz y democracia. Durante el documental he brotado varias lágrimas al ver y recordar todo el dolor que nuestra patria ha padecido, toda la sangre que ha corrido injustamente y toda la injusticia que se sigue padeciendo. Que ese amor que Usted le ha demostrado a Guatemala renazca en los corazones de todos los guatemaltecos y construyamos una patria mejor. Sinceramente,
Su ex-alumna de la Facultad de Derecho USAC
Olga Saulioque²⁴⁰

Der Film gilt zusätzlich als „Augenöffner“, um die eigene Geschichte besser zu verstehen oder überhaupt kennenzulernen.

“De enorme importancia para el rescate de nuestra memoria colectiva, en un momento en que nuestro pulso social, y la respiración de nuestras aspiraciones democráticas, van poco a poco superando el „asma“ silenciosa a que se nos ha sometido. Mi más sentido reconocimiento a su trabajo.
Arq. Rodolfo Portillo²⁴¹

Oft wiederholt sich ein Kommentar zu der Tatsache, dass es Ausländer sind, die einen Film über Guatemala gemacht haben. Einige sind der Meinung, es sei schade, denn eigentlich sei es die Aufgabe der eigenen Landsleute. Die unterschriebenen Namen waren durch die Handschrift nicht zu entziffern.

„Sin lugar a dudas aún tenemos una asignatura pendiente con nosotros mismos y con nuestros hijos, no sabemos nuestra historia. Lástima que otros tengan que contarla.
Firma.²⁴²

“Qué lástima que tengan que ser personas ajenas a nuestro país los que tengan que venir a enseñarnos algo sobre lo nuestro.
Firma²⁴³

Andere sind wiederum dankbar dafür, dass sich Menschen von außerhalb für ihre Geschichte und speziell dem Leben von Bauer Paiz interessieren:

²⁴⁰ Siehe Meinungsbuch im Anhang. 20. März 2003, Kino Magic Place, Guatemala Stadt. S. 108.

²⁴¹ Ebd. 18. März 2003, Architektur Fakultät USAC, Guatemala Stadt. S. 111.

²⁴² Ebd. 28. März 2003, Kino Magic Place, Guatemala Stadt. S. 109.

²⁴³ Ebd. 20. März 2003, USAC, Guatemala Stadt. S. 110.

“¡Felicitaciones! por tan excelente trabajo. Y „gracias” por interesarse en la problemática social de Guatemala y utilizar su medio de expresión como medio de concientización social. Sigán adelante.
Estudiante de Derecho USAC”²⁴⁴

“El guión me ha parecido especial, si reflexionó sobre el hecho que sean extranjeros los que revisan, cuentan y difundan la Historia de Guatemala. Gracias por este regalo que compartiremos con quienes no tienen la oportunidad de conocer la verdad de los hechos políticos, económicos y sociales.
Ruth Tández”²⁴⁵

Viele der kurzen Abschnitte in den Büchern übermitteln eine auf ihr Land bezogene hoffnungsvolle Botschaft.

“Felicitaciones por una película que rescata un pedacito de la historia de Guatemala y Latinoamérica. Además es una película con un mensaje de esperanza. En estos tiempos de globalización es importante saber que hay personas integras y tenaces.
Carlos Barrientos”²⁴⁶

“Sinceramente la película sintetizó todo lo que siempre he soñado hacer.
¡Gracias por la inspiración! ¡Nos vemos en una sociedad más justa!
Diego Azurda”²⁴⁷

Insgesamt kann festgestellt werden, dass alle Kommentare äußerst sentimental formuliert werden, insbesondere, weil viele der Zuschauer von einem ähnlichen Schicksal betroffen sind und sie der Film deswegen berührt hat. Die Zuschauer sind sich bewusst, dass noch viel in Richtung Vergangenheitsbewältigung in Guatemala zu tun ist. Dieser Film hat den ersten Schritt dazu beigetragen.

6.4.3. Rezeption in Deutschland

Die Frage, ob die deutschen Medien der Person Alfonso Bauer Paiz mehr Aufmerksamkeit gewidmet haben als die guatemaltekischen Medien, wird als nächstes untersucht.

In dem Artikel Julia Feldens der Ausgabe vom November 2003 der Lateinamerika Nachrichten wird spezifisch auf die Biographie von Bauer Paiz eingegangen. Auch hier wird dasselbe Foto abgedruckt, auf welchem er vor einem Flugzeug mit allen

²⁴⁴ Siehe Meinungsbuch im Anhang. 1. April 2003, Chiquimula. S. 109.

²⁴⁵ Ebd. 5. April 2003, San Marcos. S. 109.

²⁴⁶ Ebd. 23. März 2003, El Sitio, Antigua. S. 111.

²⁴⁷ Ebd. 24. März 2003, Liceo Javier, Guatemala Stadt. S. 111.

Familienmitgliedern zu sehen ist. Das Thema der Familie wird in den Vordergrund gesetzt.

„So zeigt der Film den Kämpfer für Gerechtigkeit, den Vater, der seine Ideale über die Familie stellt, den Freimaurer, der dem staunenden Publikum erklärt, wie eine Loge aufgebaut ist.“²⁴⁸

Da es sich um einen Film handelt, der sich mit einer sehr ortsspezifischen Thematik befasst, ist es selbstverständlich, dass der informative Gehalt in Deutschland hoch geschätzt wird. Aus diesem Grund müssen gewisse Dinge dem Leser erklärt werden. Dies wird in vielen Artikeln anhand der Biographie von Bauer Paiz gemacht. Es sind immer mindestens ein paar Eckdaten zu seinem Lebenslauf enthalten. An den Überschriften der Artikel kann man das erkennen: „Die Ideale sind schuld - Die Geschichte des guatemaltekischen Anwalts und Aktivisten Alfonso Bauer Paiz erzählt "testamento", ein Dokumentarfilm von Uli Stelzner und Thomas Walther“²⁴⁹, „Gegen das Vergessen – Uli Stelzners grandioses Porträt eines Menschenrechtskämpfers“²⁵⁰, „testamento – Uli Stelzner und Thomas Walther haben einen großartigen Dokumentarfilm gedreht: Es ist die Geschichte von Alfonso Bauer Paiz, einem Revolutionär und Weggefährten Che Guevaras.“²⁵¹

Man kann zudem aber auch immer stärker beobachten, dass nicht, wie zunächst angenommen, Bauer Paiz im Fokus der deutschen Medien steht, sondern seine Familie oder besser gesagt, wie die Beziehung zu seiner Familie ist. Dies wird in folgenden Zitaten deutlich:

„Der politische Einsatz hat seinen Preis: Vier Kinder sterben ihm und eine Ehefrau. Ein Leben als steter Überlebenskämpfer. Mit einem Film als Testament.“²⁵² „Diese Leidenschaft stellte alle anderen in den Schatten, selbst die Liebe zu seiner Frau und seinen Kindern. Bewegend ist die menschliche Tragödie, die die Filmemacher sichtbar machen und die der Preis dieses Lebens war.“²⁵³

²⁴⁸ „Es ist nicht einfach Guatemalteke zu sein - Testamento - der Dokumentarfilm über Alfonso Bauer Paiz“, Julia Felden, Lateinamerika Nachrichten Nr. 353, November 2003.

²⁴⁹ Dietmer Kammerer, taz, März 2004.

²⁵⁰ WU, Nürnberger Nachrichten, 6. Februar 2004.

²⁵¹ Testamento. <http://www.br-online.de/kultur-szene/film/kino/0310/01930/>

²⁵² „Stehaufmännchen - Dokumentation über den Freiheitskämpfer Alfonso Bauer Paiz: Testamento“, Eberhard von Eiterlein.

²⁵³ „Der Mann, der die Revolution liebte - Uli Stelzner und Thomas Walther zeichnen das Porträt eines unbeugsamen Revolutionärs in ihrem Film Testamento“, Martina Knoblen, Süddeutsche Zeitung Nr. 20, 21. März 2004

Die deutsche Presse geht etwas differenzierter mit dem Film um als die guatemaltekischen Medien. An Kritik wird nicht gespart. Der Artikel von Sabine Vogel der Berliner Zeitung zeigt, dass Guatemala nicht gerade im Interesse des deutschen Publikums liegt. Die einfache und bescheidene Art und Weise, auf der die Geschichte Bauer Paiz' erzählt wird, die in anderen Artikeln geschätzt wurde, wird in diesem Artikel angegriffen.

„So weit, so gut. Aber wer will das eigentlich wissen? Gern hätte man die Begründung gelesen, mit der die Hessische Filmförderung diesem Projekt den Zuschlag gab. Die bis zur Borniertheit konventionelle Erzählweise kann nicht den Ausschlag gegeben haben.“²⁵⁴

Eben dieses Charakteristikum wird in anderen Artikel gelobt:

"Von Revolutions-Glamour aber, wie ihn viele Filme aus dem lateinamerikanischen Kontinent in den letzten Jahren vermittelten, ist in "testamento" nicht viel zu spüren."²⁵⁵

Andere Artikel greifen dagegen dieselbe Rezeptionsweise auf, wie es in Guatemala der Fall ist. Dietmer Kammerer schreibt in seinem Artikel der taz von einem „Schicksal eines ganzen Kontinents.“²⁵⁶ Natürlich geht er auch auf Bauer Paiz ein, aber er stellt seine Biographie nicht so in den Mittelpunkt, wie es in anderen deutschen Artikeln gemacht wird. Kammerer beschäftigt sich eher mit dem Wesen von Bauer Paiz. Er trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er dessen Durchhaltevermögen und Disziplin in den Worten von Uli Stelzner, als „*quijoteske Sturheit seines Strebens nach Gerechtigkeit*“²⁵⁷ beschreibt. In einem anderen Artikel wird, wie in den guatemaltekischen Medien auch, die Wichtigkeit des Filmes als Mittel zur Verarbeitung der Vergangenheit angesprochen.

„Es überrascht nicht, dass der Film, der in Guatemala in Universitäten, Gemeindegärten und auf öffentlichen Plätzen gezeigt wurde, Diskussionen über die traumatische Vergangenheit ausgelöst hat.“²⁵⁸

²⁵⁴ „Ein Kommunist in Guatemala - Der Dokumentarfilm "Testamento" erzählt von Alfonso Bauer Paiz“, Sabine Vogel, Berliner Zeitung Nummer 279, 30. November 2003.

²⁵⁵ „Der Mann, der die Revolution liebte - Uli Stelzner und Thomas Walther zeichnen das Porträt eines unbeugsamen Revolutionärs in ihrem Film Testamento“, Martina Knobon, Süddeutsche Zeitung Nr. 20, 21. März 2004.

²⁵⁶ Vgl. „Die Ideale sind schuld - Die Geschichte des guatemaltekischen Anwalts und Aktivisten Alfonso Bauer Paiz erzählt "Testamento", ein Dokumentarfilm von Uli Stelzner und Thomas Walther“, Dietmer Kammerer, taz, März 2004.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ „Die andere Wange hinhalten - Der Dokumentarfilm "Testamento" beim Festival CineLatino“, Christoph Schütte, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. Mai 2004.

„Er löste Debatten, Einsichten und Hoffnungen aus, brachte die Menschen dazu, über Kriegstraumata zu sprechen und erlaubte es vor allem den jungen Zuschauern, sich ein sehr emotionales Bild ihrer Geschichte und Wirklichkeit zu machen – ein nicht unwesentlicher Beitrag im schwierigen Friedensprozess nach Jahrzehnten der Diktatur.“²⁵⁹

In einer längeren Reportage über den Film wird kurz die Tatsache erwähnt, dass es deutsche Filmemacher sind, die diesen Film überhaupt möglich gemacht haben. Doch trägt dies eine negative Konnotation, die in der guatemaltekischen Presse viel häufiger zu sehen ist:

„Trotzdem bleibt ein immer wiederkehrender – und bitterer – Beigeschmack: Es sind nach wie vor ausländische Filmemacher, die angesichts mangelnden politischen Willens und leerer Kassen in Guatemala derartige Filme machen können.“²⁶⁰

6.5. „testamento“ als Dokumentarfilm und seine filmischen Mittel

John Grierson schrieb dem Dokumentarfilm in den 30er Jahren didaktische Züge zu. Für ihn lag die gesellschaftliche Funktion des Dokumentarfilmes in der Bildung von einer Öffentlichkeit. Diesem kann man die Behauptung Kracauers hinzufügen, wenn er sagt, dass die filmische Realität reichhaltiger sei als die Alltagswahrnehmung der Menschen. Durch den Film trete der Mensch leichter mit der Realität in Berührung. Meiner Meinung nach kreiert das Medium Film wahrlich eine Öffentlichkeit: Ein Publikum wendet sich bestimmten Themen zu, welchen es vorher vermutlich nicht viel Interesse geschenkt hätte. Man wird im Kino oftmals mit einer Realität konfrontiert, der man sich sonst nicht bewusst ist oder stellen würde. Ein Nebeneffekt hiervon ist natürlich, dass man etwas lernt und Neues mitnimmt.

Für das deutsche Publikum war dieser Lerneffekt bei „testamento“ sicherlich die Geschichte des Landes kennenzulernen, das keinen so hohen Bekanntheitsgrad in Europa besitzt. Aber auch für die guatemaltekische Bevölkerung war es sehr lehrreich, wie man in den Zeitungsartikeln lesen kann. Manche Menschen kennen ihre eigene Landesgeschichte nicht und sind sich ihrer auch nicht bewusst.

²⁵⁹ Bilder in der Wirklichkeit erfolgreich erprobt – Deutsche Dokumentarfilme können auch im Ausland erfolgreich sein. „testamento“ von Uli Stelzner und Thomas Walther schlägt Zuschauerrekorde in Guatemala, indem er sein Publikum aufsucht. http://www.filmbuero-nds.de/fmb_rb70/fmb_rb70_dokumentarfilm_de.htm

²⁶⁰ Ebd.

Interviews mit Bauer Paiz, Familienangehörigen und Freunden beanspruchen den größten Teil der Filmzeit in „testamento“. Daher nehmen sie einen hohen Rang in der Argumentation ein und sind dicht gedrängt angesiedelt. Durch sie werden Geschehnisse, Figuren und Ereignisse rekonstruiert, die historisch belegt sind, ohne dass sie zum Zeitpunkt der "Handlung" von einer Kamera zu beobachten gewesen wären. Die Schnitte zwischen den einzelnen Interviewten sind zunächst inhaltlich motiviert: Die verschiedenen Zeugen haben zu dem im Gespräch behandelten Thema etwas zu sagen. Oft werden Interviews durch verbindende Sätze zusammengeschlossen. Die Montage orientiert sich demnach chronologisch an dem Verlauf des Lebens von Bauer Paiz, welches linear abgebildet wird. Die Montagestruktur wird dazu benutzt, Aspekte des erinnerten Lebens durch unterschiedliche Perspektiven wechselseitig zu erhellen und zu problematisieren.

Die Sprache ist demnach ein zentraler filmischer Code von „testamento“. Die Interviews, und wie diese angeordnet und montiert sind, bringen einen Erzählstrang in Gang. Den Interviewer sieht man nicht, wie auch seine Fragen nicht zu hören sind – dem Zuschauer werden nur die Aussagen der Befragten präsentiert. Zu den sprachlichen Mitteln im Film gehören auch Untertitel und andere schriftliche Quellen. In „testamento“ werden Erklärungsuntertitel zu den jeweiligen Erzählern und Sprechern ausgelassen. Es ergibt sich aus der Erzählung der Befragten heraus, wer sie sind, und welche Rolle sie im Leben von Bauer Paiz gespielt haben. Zur Auflockerung zwischen den Interviews werden Graffitis an Stadtwänden gefilmt: „Viva la Revolución, Cuando se pierde la fé en la ley, No a la privatización, URNG adelante!, la lucha sigue“. Wie man sehen kann, haben diese Sprüche an den Wänden thematisch mit den Inhalten der Gespräche zu tun. Sie leiten auch von einem Thema zum anderen über. Oft wird der Text eines Interviewausschnittes im Off verlesen, während der entsprechende Teil der Geschichte im Bild zu sehen ist. Bild und Sprache bestätigen sich so wechselseitig. Man hört zum Beispiel aus dem Off, wie ein Kommilitone über Bauer Paiz' damalige Disziplin beim täglichen Rennen und Sportreiben berichtet, während einem das Bild eines jetzt schon älteren Bauer Paiz beim strammen Laufen durch die Stadt gezeigt wird. Eine ähnliche „Inserttechnik“ wird verwendet, wenn kompilierte fotografische und filmische Dokumente in Schwarzweiß – geschichtliche Ereignisse und Familienfotos – zwischen den Zeugenaussagen eingefügt werden.

In Guatemala hat der Film positive Reaktionen ausgelöst, er wirkte authentisch und glaubwürdig auf das Publikum. Dies liegt erstens an der Thematik des Filmes: Viele Guatemalteken können sich mit Bauer Paiz identifizieren, sie erlitten möglicherweise ähnliche Schicksale; zweitens liegt es an den langen Kameraeinstellungen. Bei den Interviews wurden Einstellungen mit wenigen Bewegungen und Perspektivenwechseln gewählt. Der ausgesuchte Bildausschnitt der jeweiligen zu befragenden Person weist einen klaren Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf und wird während des ganzen Filmes beibehalten. Die Menschen werden in einem vertrauten Umfeld gefilmt, die Orte bleiben einheitlich. Frühere Kommilitonen von Bauer Paiz werden in ihrem Wohnzimmer sitzend auf einen Stuhl befragt, dasselbe gilt für seinen Sohn und seine Tochter. Durch diese ausgedehnten Einstellungen der befragten Personen erhöhen die Filmemacher das Wahrnehmungsvermögen des Publikums.

Zwischen den ruhigen Interviewaufnahmen wechseln die Bildmotive entweder zu den schon erwähnten Schwarzweiß-Fotografien und Filmen der Vergangenheit, oder die Akteure werden bei einer Aktivität gezeigt. Dies nutzt auch zur Auflockerung der eher stillen und ruhigen Bilder der Interviewaufnahmen. In diesen Szenen werden Bauer Paiz und die anderen Protagonisten meist bei gewohnten Tätigkeiten gezeigt – es folgt eine deskriptive Darstellung urbaner Alltagsphänomene. Bauer Paiz erklärt beispielsweise seine Position als Rechtsanwalt in seinem Büro, oder seine Tochter wird kurz bei ihrer Arbeit als Aerobiclehrerin gefilmt. Zu beachten ist zusätzlich die untermalende Musik. Wenn Bauer Paiz auf dem Weg zum täglichen Schwimmen gezeigt wird, hört man eine ruhige Gitarrenmusik im Hintergrund. Filmausschnitte der Intervention der CIA werden von einer bedrohlichen Musik begleitet, und bei wichtigen Ereignissen, wie das Verfassen seines politischen Testaments, vernimmt man eine dramatische Geigenmusik. Nächtliche Stadtaufnahmen von oben mit blinkenden roten Ampeln sollen die oftmals bedrohliche Situation, in der sich Bauer Paiz und Guatemala befanden, widerspiegeln und unterstreichen. Zu der zusätzlich verwendeten Musik im Film gehören die typisch guatemaltekische Marimbamusik und ein im lateinamerikanischen Raum bekanntes Lied „Lágrimas Negras“ das in einer Busszene von einem Straßenmusikanten gespielt wird. Somit entsprechen sich Bild und Musik zumeist.

Diese eher deskriptiven Bilder gehen in eine Expression über, wenn durch verschiedene Symbole die metaphorische Ebene von den Filmemachern angedeutet wird. Hierzu gehören wiederkehrende Motive und Einstellungen, wie das tägliche Schwimmen und Laufen von Bauer Paiz als Metapher für seinen starken Willen, Charakter und seine Disziplin. In einer neuen Szene wird er beim Aufwärmtraining vor dem Schwimmen gezeigt und wie er dabei auf und ab rennt. Dies erinnert stark an ein gefangenes Tier in einem Käfig. Die Wiederholung dieses Themas erzeugt ein beklemmendes Gefühl, und der Zuschauer hat den Eindruck, dass der gewählte Lebensstil des Bauer Paiz sehr schwierig ist. Hierdurch wird seine Lebenseinstellung problematisiert, und die Regisseure betonen somit noch einmal, dass sie keinen Helden aus der Person Bauer Paiz machen möchten, sondern ihn als Menschen mit seinen Facetten darstellen. Während des Interviews mit dem früheren Guerilla Anführer César Montes werden zwischendurch Bilder von Ernesto Guevara und einer Rose eingefügt. Dadurch wird deutlich, dass Guevara immer noch den Helden und das Vorbild für den Sozialismus, den die Rose versinnbildlichen soll, darstellt. Das Bild der Rose wird erneut in Szenen in der Freimaurerloge aufgegriffen und zu dem Zeitpunkt, in dem in kurzen Abständen seine Frau und Tochter sterben. Die bereits genannten Graffiti-Sprüche an den Stadtwänden werden auch mehrmals im Film gezeigt. Ein weiteres Stilmittel, um die bedrohliche Situation Guatemalas zu beschreiben, verdeutlicht die Szene, in der der Wahlkampf der Gegnerpartei von Bauer Paiz, FRG, gefilmt wird. Man sieht seine Tochter mit ihrem Ehemann in der jubelnden Menschenmenge. Efraín Ríos Montt, Kandidat zum Kongresspräsidenten, hält vor ihnen eine Rede. Unmittelbar danach folgt eine kommentarlose und ruhige Stelle im Film, in der ein kleiner Junge auf der Straße mit einer Pistole in der Hosentasche gefilmt wird. Dies hat den Effekt, dass dem Zuschauer beim Anblick dieser Situation unbehaglich zumute wird. Kontraste gehören folglich auch zu den von den Regisseuren benutzten filmischen Mitteln. Direkt nach dieser Anreihung folgen Bildausschnitte des Wahlkampfes der Partei ANN, der Bauer Paiz angehört.

Der Wahlkampf zieht sich wie ein roter Faden durch den Dokumentarfilm „testamento“, er wird immer wieder zwischen den Erzählungen der Vergangenheit aufgenommen. Dadurch wird das Publikum in regelmäßigen Abständen in die Gegenwart zurückgeholt. Eine Verbindung zwischen dem Anfang – in dem der

Wahlkampf und die Vorbereitung auf die Wahl gefilmt wurden – und dem Ende des Filmes – in dem das Resultat dieser Wahl hervorgeht – entsteht. So taucht nochmals ein Kontrast auf: Am Anfang ist Hoffnung auf eine Besserung der Zustände vorhanden, und nach der Wahlniederlage ist Enttäuschung zu spüren. Trotzdem kämpft Bauer Paiz weiter: Immerhin hat seine Partei es geschafft, neun Plätze im Kongress zu bekommen. Er meldet sich als ältester Abgeordneter im Kongress zu Wort, aber keiner schenkt ihm Aufmerksamkeit. Draußen vor dem Kongresshaus findet eine Demonstration gegen Globalisierung, Dollarisierung und die Regierung statt. Nach dem darauf folgenden Schnitt und einer kurzen Pause sieht man Bauer Paiz weiterlaufen, die Kamera nimmt ein close-up seiner Füße auf, und aus dem Off hört man die Stimme seines Sohnes „*El allí sigue*“ und seiner Tochter „*(...) mi papá debe de estar satisfecho. Hasta la fecha ha mantenido su pensamiento personal político, aunque haya afectado positivo y negativamente a la familia.*“ Bauers Stimme ist danach noch zu hören: „*(...) este tipo de ocupaciones traen consecuencias.*“ Dieser Schluss weist auf einen Funken Hoffnung für die Zukunft hin. Es verbleibt beim Publikum aber auch ein gemischtes Gefühl aus Hoffnung und Resignation zugleich. Der Zuschauer fragt sich: „Hat sich das alles gelohnt?“ (Fehlt etwas, ausbauen)

Durch diese Bild- und Tonstrategien erzeugen die Filmemacher Stelzner und Walther eine gewollte Wirkung. Die eher ruhigen Bilder und die wenigen Perspektivenwechsel lassen auf einfache und simple Stilmittel schließen. Im großen und ganzen wirkt die Art und Weise, wie der Film gemacht wurde, bescheiden, es wird mit einfachen stilistischen Mitteln und ohne große Effekte gearbeitet. Dies kann von den Filmemachern beabsichtigt sein: Die Thematik des Filmes wirkt sich auf seine Form aus. Somit gilt der Stil des Filmes als Spiegelbild für Bauer Paiz' Lebenshaltung.

6.6. Beitrag des Dokumentarfilms „testamento“ zur Geschichtsaufarbeitung in Guatemala

Die Methode der Oral History bietet eine Möglichkeit, etwas über Geschichte zu erfahren. In Guatemala muss bekanntlich noch viel in Richtung Geschichtsaufarbeitung geleistet werden. Zu untersuchen ist demnach, inwieweit „testamento“ einen Beitrag hierzu leistet. Natürlich muss zunächst noch mal der

besondere Charakter der Oral History Methodik hervorgehoben werden. Sie gilt als Alternative zu der formellen Geschichte und kann eine Öffentlichkeit kreieren, die sich ihrer eigenen Geschichte bewusst ist und sich verpflichtet fühlt, sich mit dieser Geschichte auseinanderzusetzen. Die Methode bewegt sich in einem Spannungsfeld, in welchem Handeln, Erfahrung, Struktur und Geschichte vermittelt werden. Gleichzeitig werden gesellschaftliche Strukturen mit dem individuellen Leben verknüpft. Aus diesem Grund bietet die Dimension der biographischen Erzählung eine Gelegenheit, Geschichte einem historisch interessierten Publikum anschaulich und erfahrbar zu machen. Es handelt sich um Subjekte in der Geschichte und darum, wie Menschen Geschichte erfahren und erlebt haben, wie historische Erfahrungen verarbeitet wurden und welche Bedeutung frühere Erfahrungen für spätere Phasen der Geschichte hatten.

„testamento“ greift dies in Form eines Dokumentarfilmes auf. Durch die visuelle Qualität des Filmes wird die „Erfahrung von Geschichte“ noch stärker unterstrichen, somit gilt das Medium der Darstellung als positive Ergänzung zur Methode der Oral History. Zentrum des Interesses ist es, die Erfahrungen von Alfonso Bauer Paiz in einem historischen, sozialen und politischen Zusammenhang zu erkennen. Wie können seine Erlebnisse die Geschichtsaufarbeitung in Guatemala in Gang setzen? Ziel der Regisseure war es, einen Film für die Gesellschaft Guatemalas zu machen, um ihre schmerzhafteste Vergangenheit zu bewältigen. Stelzner hierzu:

„Wir machen den Film ja nicht für Nostalgiker oder für gestandene Linke, sondern für eine ganze Gesellschaft, für eine Nachkriegsgesellschaft, die das Bedürfnis hat, Geschichte aufzuarbeiten. Nicht nur die politische Geschichte, also Fakten oder Ursachen von Konflikten, sondern auch die Empfindlichkeiten. (...) Aber es geht um Geschichtsaufarbeitung, dann muss diese auch erzählt werden. Wir haben praktisch beides im Film: fast ein dreiviertel Jahrhundert an Geschichte, Bestrebungen der Linken an Veränderung und wir haben auch einen Menschen, seinen Werdegang und seine Erfahrungen. (...) Das in den Film reinzukriegen, war natürlich nicht einfach, war aber unser Ziel. Gerade für Guatemala war das unser Vorhaben. In der Praxis hat es sich als erfolgreich erwiesen, gerade was der Film an Diskussionen, Emotionen und Reaktionen hervorgerufen hat.“²⁶¹

Die Tour durch ganz Guatemala unter dem Motto „Vivir la Historia II“, die die Regisseure organisiert haben, verdeutlicht zusätzlich ihr Anliegen. Sie präsentierten den Film „testamento“ der Bevölkerung in größeren Städten und Dörfern im Inland. Wie der Name der Reise schon andeutet, haben die Regisseure das Bedürfnis, die

²⁶¹ Siehe Interview im Anhang. S. 96.

Guatemalteken näher an ihre Geschichte zu bringen. So werden sie mit ihr konfrontiert und müssen sich mit ihr auseinandersetzen. Aus dem oben genannten Zitat von Stelzner über die Publikumsreaktionen ist zu lesen, dass die Bevölkerung dies auch getan hat.

Wie haben die Guatemalteken den Film aufgenommen? Dies ist ein wichtiger Aspekt, wenn es um die Geschichtsaufarbeitung in Guatemala geht. Die Zeitungsartikel haben gezeigt, dass die Mehrheit der Gesellschaft „testamento“ als wichtiges Dokument schätzen. Dieser Film wirkt hierdurch repräsentativ für eine ganze Generation. Was aber immer zusätzlich betont wird, ist, dass es Ausländer sind, die den Film gemacht haben. Die in Punkt 6.4. analysierten Zeitungsartikel und Meinungsbücher veranschaulichen dies.

Zur Verteidigung der Filmregisseure muss hierzu gesagt werden, dass aufgrund der Diktaturen und schmutzigen Kriege keine eigene Filmindustrie in Guatemala entstehen konnte. Die Vergangenheit hat in den letzten Jahrzehnten ihre Spuren in Mittelamerika hinterlassen. Es dauert länger in den mittelamerikanischen Ländern, inklusive Guatemala, die Diktaturen abzuschütteln, als vergleichsweise in Ländern wie Mexiko oder Kuba. Die nicht existierende Filmindustrie ist ein Resultat dieser Vergangenheit.²⁶² Stelzner schätzt die Filmindustrie in Guatemala so ein:

„Es kommt sehr langsam etwas ins Rollen. Aber es gibt ja keine Filmförderung in Guatemala, überhaupt das Interesse an Film liegt bei einer ganz bescheidenen Minderheit. Aber es gibt eigentlich in den letzten Jahren immer mehr Produktionen, unterschiedlichster Art. Es werden Musikclips gedreht, ein oder zwei größere Spielfilmproduktionen, Dokumentarfilme gibt es in unterschiedlichen Qualitäten. Es ist eigentlich recht erfreulich, was sich alles bewegt und tut. So etwas entsteht natürlich nicht von heute auf morgen. Da wird sich nur etwas verbessern, wenn der Staat sich auch dafür verantwortlich fühlt. Bei den begrenzten Mitteln, oder wie diese eingesetzt werden, ist es natürlich oft schwierig. Als ich im März 2003 in Guatemala war, habe ich mich mit ein paar Leuten zusammengesetzt, um Vorschläge für ein nationales Filmgesetz zu entwerfen. Das ist natürlich sehr wichtig, um überhaupt eine Filmindustrie entstehen zu lassen. Aber von Filmindustrie kann man (noch) nicht in Guatemala sprechen. Die Produktionsbedingungen sind so wirr und zufällig teilweise, dass der Film im Prinzip keine Zukunft hat. Das Fernsehen müsste sich beteiligen oder der Staat. Dort gibt es kein öffentlich-rechtliches Mediensystem, das heißt, das Fernsehen fühlt sich nicht für die Allgemeinbildung und Information zuständig, insofern ist das ein doppeltes Dilemma in Guatemala. Aber es tut sich schon was, keine Frage.“²⁶³

²⁶² Vgl. Bremme, Bettina: MOVIE-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs. Schmetterling Verlag : Stuttgart. 2000. S. 100.

²⁶³ Siehe Interview im Anhang. S. 99.

Es gibt wenig Filme, die sich speziell mit dem Thema der Diktatur auseinandersetzen. Einer dieser wenigen Filme entstand im Jahr 1994. „El silencio de Neto“ wird stolz als erster guatemaltekischer Film annonciert, der international in die Kinos kommt. Der Film behandelt die Ereignisse um den Sturz des demokratisch gewählten linken Präsidenten Jacobo Arbenz im Jahre 1954 aus der Perspektive eines Kindes. In „El silencio de Neto“ greift Regisseur Luis Argueta auf das Muster zurück, den familiären Mikrokosmos als Spiegel gesellschaftlicher Zustände zu inszenieren. Nach Jahrzehnten erzwungenen Schweigens in Guatemala ist die Produktion jedes Films, der diese Zustände endlich thematisiert, ein Fortschritt.²⁶⁴ Im Hinblick auf die Geschichtsaufarbeitung in Guatemala ist dies jedoch der einzige guatemaltekische Film, der sich mit dieser Thematik auseinandersetzt. Da diese Aufarbeitung so wichtig für die Menschen im Land ist, ist es in meinen Augen gerechtfertigt, dass sich ausländische Regisseure dieser Aufgabe widmen. Zudem Stelzner und Walther schon viele Filme in Guatemala gedreht und das Land und seine Menschen sehr gut kennengelernt haben.

Für die Regisseure spricht auch, dass das Thema von „testamento“ ein sehr allgemeines und auch auf andere Länder Lateinamerikas übertragbar ist. Insofern müssen sie nicht notwendigerweise aus Guatemala stammen, um das Thema verständlich darzustellen und dem Zuschauer gut vermitteln zu können.

„ (...) der Film ist in Guatemala angesiedelt, aber es geht im Prinzip um politische Konflikte und um persönliche Würde. Die Diskrepanz der politischen Aktivitäten mit der Vereinbarkeit der Familie usw. Das sind alles Themen, in denen sich andere Gesellschaften auch wiederfinden können. Der Film funktioniert genauso gut in Peru, wie in Argentinien oder Nicaragua und El Salvador, oder in den USA zum Beispiel, wo er auch sehr gut gelaufen ist. Von daher sind die Filme zwar in Guatemala angesiedelt, es geht aber nie nur um das Land als solches. Sondern es geht auch immer um humane Konflikte, menschliche Konflikte und gesellschaftliche Konflikte. Diese Themen sind übertragbar auf andere Länder bzw. es sind oft Themen, die in Europa noch mal anders wahrgenommen werden, gerade über so ein Medium wie dem Dokumentarfilm.“²⁶⁵

Die Regisseure haben eher das Gegenteil geschafft von dem, was ihnen in einigen Zeitungsartikeln vorgeworfen wird: Sie haben mit hiesigen Leuten aus dem Filmbereich gearbeitet, sie sozusagen in ihre Arbeit miteinbezogen, um eine eigene

²⁶⁴ Vgl. Bremme, Bettina: MOVIE-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs. Schmetterling Verlag : Stuttgart. 2000. S. 100-101.

²⁶⁵ Siehe Interview im Anhang. S. 92.

Filmkultur in Guatemala wachsen zu lassen, die aufgrund des Bürgerkrieges so nicht hätte stattfinden können. Außerdem ist es in manchen Fällen – bei so delikaten und auch kontroversen Themen, wie es „testamento“ aufgreift – von Vorteil, wenn es ausländische und somit gleichzeitig neutralere Akteure sind, die ein derartiges Projekt machen. Sie haben eine gewisse Distanz zu den Ereignissen und können ein vielschichtiges und komplexeres Ergebnis entstehen lassen, als es vielleicht Akteure „von innen“ machen würden.

Ein Charakteristikum vieler Dokumentarfilme aus neuerer Zeit ist, dass sie in die Geschichte der letzten 50 Jahre zurückgehen und sich nicht darauf beschränken, ihre Themen in der Vergangenheitsform zu behandeln, sondern ein Spannungsfeld zur Gegenwart aufbauen.²⁶⁶ Genau dies ist der Beitrag von „testamento“: Er ist ein Appell an die guatemaltekische Jugend von heute. Stelzner hierzu:

„ (...) Wenn man heute sagt, die Jugend in Guatemala sei apolitisch, dann muss man sich fragen, war sie je politisch oder warum ist sie so? Im Prinzip haben wir den Film eher für die jüngere Generation gemacht, obwohl es sehr viel alte Männer sind, die darin auftauchen. (...) Und man hat eine ganze Generation, die seine (Bauer Paiz') Kinder repräsentieren, die damit gar nichts zu tun haben möchte, weil sie dementsprechend schlechte Erfahrungen gemacht haben. Entweder auf der familiären Ebene oder mit der großen Politik. (...)“²⁶⁷

Mit dieser Zielsetzung trägt der Dokumentarfilm „testamento“ meiner Ansicht nach einen großen und wichtigen Beitrag zur Geschichtsaufarbeitung in Guatemala bei. Er regt zum Nachdenken an. Dem Zuschauer, und insbesondere den Jugendlichen, wird Raum gelassen, den Film als eine mögliche Interpretation der Geschichte – neben anderen – zu erkennen und sich selbst in Bezug zum historischen Geschehen zu setzen.

7. Schluss/Zusammenfassung

„testamento“ ist eine gute Dokumentation, die nicht von der reinen Abbildung lebt, sondern von ihrem Polarisationspotenzial. Die Filmemacher Stelzner und Walther zeigen Bauer Paiz trotz all seiner Leistungen und dem ihm dafür gezollten Respekt grundsätzlich nicht als strahlenden Helden, sondern porträtieren vielmehr einen Mann, der an etwas glaubt – und alles dafür tut. Sie zeigen den Menschen hinter

²⁶⁶ Vgl. Bremme, Bettina: MOVIE-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs. Schmetterling Verlag : Stuttgart. 2000. S. 261.

²⁶⁷ Siehe Interview im Anhang. S. 96.

dem Mythos. In zweiter Linie funktioniert das Gezeigte hervorragend als historischer Abriss und Darstellung der Geschichte eines Landes. Aufnahmen aus den Archiven, persönliche Erinnerungen und Anekdoten lassen ein lebendiges Bild der Ereignisse entstehen. „testamento“ ist ein schönes Beispiel dafür, wie man ein persönliches Porträt und einen politischen Diskurs zu einem äußerst lebendigen Dokumentarfilm verbinden kann.

Bis heute hat sich Guatemala politisch und ökonomisch nicht von dem 36jährigen Bürgerkrieg erholt, ganz zu schweigen von den schwerwiegenden psychosozialen Folgen der Kriegstraumata bei einem Großteil der Bevölkerung. Die Geschichte des Alfonso Bauer Paiz ist die Geschichte vieler Menschen in Lateinamerika, die sich der sozialen Gerechtigkeit verschrieben hatten und dafür einen hohen Preis bezahlen mussten. Es mögen viele Menschen in Europa nicht nachvollziehen können, dass Alfonso Bauer Paiz weiterkämpft. Aus den von mir analysierten Zeitungsartikeln geht hervor, dass das deutsche Publikum sich mehr auf den Menschen Bauer Paiz und seine Familiengeschichte konzentriert hat. In Guatemala wurde „testamento“ jedoch zusätzlich als Zeichen der Geschichtsaufarbeitung gesehen. Der Film hat in Guatemala dazu beigetragen, dass die Öffentlichkeit begonnen hat, über eine Generation zu sprechen, die sich völlig dem politischen Kampf verschrieben und dabei große Opfer gebracht hat. Vor allen Dingen spricht er über die Nachkriegsgeneration, die den Kampf vielleicht verstanden hat, aber sich mit der Thematik nicht mehr auseinandersetzen möchte.

Um noch einmal auf die Rolle der Oral History innerhalb des Dokumentarfilmes „testamento“ zurückzukommen, möchte ich mich auf Dr. Alexander von Plato beziehen. Er sagt, dass die Hauptaufgabe und Hauptstärke der Oral History Methode darin liege, herauszufinden, wie Menschen ihre Erlebnisse und Geschichten verarbeitet haben. Sie ist von Bedeutung, wenn es um diese Verarbeitung für die nachfolgende Zeit oder nachfolgenden Generationen und die Überlieferung von Geschichte innerhalb der Familien geht.²⁶⁸ Dies war auch das Anliegen der Regisseure von „testamento“. Sie haben die Geschichte von Alfonso Bauer Paiz und seiner Familie bewusst emotional gestaltet,

²⁶⁸ Siehe Interview im Anhang. S. 101.

„weil gerade in der politischen Geschichte Guatemalas und in seinem Leben wenig Platz dafür war. Geschichte – um sie für die jüngere Generation erfahrbar zu machen - muss atmen und verstummen, weinen und lachen, sie funktioniert über Momente der Identifikation. Der Film hat in der Familie von Alfonso viel Erstarrtes in Bewegung gebracht. Vielleicht schafft er es ja auch bei dem Publikum.“²⁶⁹

Wichtig ist hervorzuheben, dass der Zuschauer das Erzählte immer in einem Gesamtkontext sehen muss. Der Zusammenhang, in dem das Ereignis stattfand, muss deutlich gemacht werden. Nur dann ist eine kritische Interpretation der verschiedenen Interviews und der anderen gezeigten Quellen, wie den Archivausschnitten, möglich. Dann kann „testamento“ auch als *„umgekehrtes Periskop in eine andere Zeit dienen.“*²⁷⁰

Insofern hat „testamento“ in Guatemala die gewollte Diskussion über die Vergangenheit und die kritische Auseinandersetzung mit den jetzigen Umständen in Gang gesetzt. Gerade durch das Medium Film und die Tour durch das Land „Vivir la Historia II“ haben die Filmemacher einen großen Teil der Bevölkerung erreicht. Vor allen Dingen war es das Ziel, junge Menschen durch diesen Film anzusprechen. Dies betrachte ich als gelungen. Der Film dient als Appell an die Jugend, sich für die Besserung der Zustände in ihrem Land einzusetzen. Der Film ist eine hoffnungsvolle Botschaft, der unterstreicht, dass es sich trotz der vielen Hindernisse und Steine, die einem in den Weg gelegt werden, durchaus lohnt, aktiv etwas für sein Land zu machen.

²⁶⁹ Aus einem Interview mit Uli Stelzner aus dem Presseheft.

²⁷⁰ Siehe Interview im Anhang. S. 106.

8. Quellenverzeichnis

8.1. Primäre Quellen

STELZNER, ULI / WALTHER, THOMAS:

Film: testamento. 2003. Produktion: ISKA E.V. Verleih: Neue Visionen Filmverleih.

PRESSEHEFT / FLYER:

zu testamento. Neue Visionen Filmverleih.

8.2. Verwendete Literatur

ACUNA ORTEGA, VICTOR HUGO:

La historia oral, las historias de vida y las ciencias sociales.

In: Fonseca, Elizabeth: Historia. Teoría y Métodos. Editorial Universitaria Centroamericana. San José. 1989.

ALBERSMEIER, FRANZ-JOSEF:

Texte zur Theorie des Films. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. Stuttgart. 1979.

BEYHAUT, GUSTAVO (HRSG):

Fischer Weltgeschichte. Süd- und Mittelamerika II. Von der Unabhängigkeit bis zur Krise der Gegenwart. Fischer Bücherei KG. Frankfurt am Main. 1965.

BRINCKMANN, CHRISTINE N:

Der Amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre Direct Cinema und Radical Cinema. Campus Verlag. Frankfurt am Main. 1991.

BREMME, BETTINA:

MOVIE-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs. Schmetterling Verlag. Stuttgart. 2000.

DIEKMANN, ANDREAS:

Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen. Rowohlt. Hamburg. 1995.

FONSECA, ELIZABETH:

Centroamérica: Su Historia. Editorial Universitaria Centroamericana. San José. 1996.

FONSECA, ELIZABETH:

Historia. Teoría y Métodos. Editorial Universitaria Centroamericana. San José. 1989.

GRELE, RONALD J.:

Envelopes of Sound. The Art of Oral History. Praeger. Connecticut. 1993.

GUSDORF, GEORGES:

Conditions and Limits of Autobiography. In: Olney, James: Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton University Press. Princeton. 1980.

HATTENDORF, MANFRED:

Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Verlag Ölschlager. Konstanz. 1994.

HOHENBERGER, EVA:

Die Wirklichkeit des Films. Olms. Hildesheim. 1988.

KOCH, GERTRUD:

Kracauer zur Einführung. Junius Verlag GmbH. Hamburg 1996.

KOEBNER, THOMAS:

Reclams Sachlexikon des Films. Reclam Verlag. Ditzingen. 2002.

KRACAUER, SIEGFRID:

Die Errettung der physischen Realität.

In: Albersmeier, Franz-Josef. Texte zur Theorie des Films. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. Stuttgart. 1979.

KRACAUER, SIEGFRID:

Erfahrung und ihr Material.

In: Albersmeier, Franz-Josef. Texte zur Theorie des Films. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. Stuttgart. 1979.

NIETHAMMER, LUTZ (HRSG.):

Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: die Praxis der „Oral History“. Syndikat. Frankfurt a.M. 1980.

OLNEY, JAMES:

Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton University Press. Princeton. 1980.

PÈREZ BRIGNOLI, HÈCTOR (HRSG):

Historia General de Centroamérica. De la posguerra a la crisis (1945-1979). Tomo V. Ediciones Siruela. Madrid. 1993.

RALEIGH YOW, VALERIE:

Recording Oral History. A practical guide for social scientists. Thousand Oaks. Sage. 1994.

RITCHIE; DONALD. A.:

Doing Oral History. Twayne. New York. 1995.

SCHLESINGER; STEPHAN / KINZER, STEPHEN:

Bitter Fruit. The Story of the American Coup in Guatemala. Harvard University. David Rockefeller Center for Latin American Studies. Massachusetts. 1999.

SPUHLER, GREGOR (HRSG.):

Vielstimmiges Gedächtnis. Beiträge zur Oral History. Chronos Verlag. Zürich. 1994.

TAGUNGSBERICHT

der "STIFTUNG AUFARBEITUNG" zum Workshop am 9.-10. September 2004:
"Gedenkstättenarbeit und Oral History – Zeitzeugen an Gedenkstätten im Kontext
politischer Bildungsarbeit, Multimedia-Einsatz und Ausstellungskonzeption".

VORLÄNDER, HERWART:

Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Vandenhoeck und Ruprecht. Göttingen.
1990.

WISSENSCHAFTLICHER RAT DER DUDENREDAKTION (HRSG.):

Duden. Fremdwörterbuch.

WOODWARD, RALPH LEE, JR.:

Central America. A Nation Divided. Oxford University Press. New York. 1999.

8.3. Internetquellen

- Testamento.

10. Juli 2004

URL: <http://www.br-online.de/kultur-szene/film/kino/0310/01930/>

- Bilder in der Wirklichkeit erfolgreich erprobt – Deutsche Dokumentarfilme können
auch im Ausland erfolgreich sein. „testamento“ von Uli Stelzner und Thomas Walther
schlägt Zuschauerrekorde in Guatemala, indem er sein Publikum aufsucht.

10. Juli 2004

URL: http://www.filmbuero-nds.de/fmb_rb70/fmb_rb70_dokumentarfilm_de.htm

- Die Geschichte Guatemalas – Der Dokumentarfilm „Testamento“ erzählt von
Flüchtlingsleid. Sabine Danek. Hamburger Abendblatt. 19. Februar 2004.

18. Juli 2004.

URL: <http://www.abendblatt.de/daten/2004/02/19/263792.html?prx=1>

- Verliebt in seine Ideale – Der Film „Testamento“ von U. Stelzner und Th. Walther.
Britt Weyde.

18. Juli 2004

URL: <http://www.ila-bonn.de/kulturszene/270testamento.htm>

- Making Sense of Film. Tom Gunning.

13. Januar 2005

URL: <http://historymatters.gmu.edu>

- John Grierson

13. Januar 2005

URL: http://www.nfb.ca/e/highlights/john_grierson.html

- Paul Rotha Biography
13. Januar 2005
URL: <http://www.britmovie.co.uk/biog/r/007.html>

- Institut für Geschichte und Biographie.
21. Februar 2005.
http://www.fernuni-hagen.de/INST_GESCHUBIOG/welcome.shtml

- Peacemakers.
21. März 2005.
<http://www.peacemakersguide.org/peace/Peacemakers/Rigoberta-Menchu-Tum.htm>

8.4. Pressequellen

- Uli Stelzner y Thomas Walter – Entrevista con los creadores de Testamento.
Carmen Mora. Prensa Libre. März 2003.

- Testamento – Los cineastas alemanes Uli Stelzner y Thomas Walther vuelven a indagar en la historia guatemalteca, esta vez a partir de un documental sobre la vida de Alfonso Bauer Paiz. Marta Sandoval. El Periódico. März 2003.

- „Testamento“: vivir para contarlo – La historia latinoamericana en la vida de un hombre. Leonel Sión. Prensa Libre. 13. März 2003.

- Bauer Paiz es la estrella. Julio Mendizábal. Siglo Veintiuno. 11. März 2003.

- Nuevo Testamento. Marco Augusto Quiroa. Opinión.

- El Testamento. La Hora.

- Una historia viviente llega a las pantallas – Alfonso Bauer Paiz. Edición especial de La Hora por el estreno mundial de testamento. Sergio Valdés Pedroni. La Hora. März 2003.

- De civilizadores y testamentos – Imágenes que reviven la historia. Christa Bollman. Magazine, Siglo Veintiuno. 23 bis 29 März 2003.

- „Es ist nicht einfach Guatemalteke zu sein“ – Testamento – der Dokumentarfilm über Alfonso Bauer Paiz. Julia Felden. Lateinamerika Nachrichten 353. November 2003.

- Stehaufmännchen – Dokumentation über den Freiheitskämpfer Alfonso Bauer Paiz: „Testamento“. Eberhard von Elterlein.

- Ein Kommunist in Guatemala – Der Dokumentarfilm „Testamento“ erzählt von Alfonso Bauer Paiz. Sabine Vogel. Berliner Zeitung, Nummer 279. 30. November 2003.

- Die Ideale sind schuld – Die Geschichte des guatemaltekischen Anwalts und Aktivisten Alfonso Bauer Paiz erzählt "Testamento", ein Dokumentarfilm von Uli Stelzner und Thomas Walther. Dietmar Kammerer. Taz. November 2003.
- Gegen das Vergessen – Uli Stelzners grandioses Porträt eines Menschenrechtskämpfers. WU. Nürnberger Nachrichten. 6. Februar 2004.
- Der Mann, der die Revolution liebte – Uli Stelzner und Thomas Walther zeichnen das Porträt eines unbeugsamen Revolutionärs in ihrem Film "Testamento". Martina Knoben. Süddeutsche Zeitung, Nr. 20. 21. März 2004.
- Die andere Wange hinhalten – Der Dokumentarfilm „Testamento“ beim Festival CineLatino. Christoph Schütte. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 14. Mai 2004.
- Testamento – Uli Stelzner und Thomas Walther haben einen großartigen Dokumentarfilm gedreht: Es ist die Geschichte von Alfonso Bauer Paiz, einem Revolutionär und Weggefährten Che Guevaras.

9. Anhang

9.1. Interviews

9.1.1. Interview mit Uli Stelzner am 8. Juli 2004 im Café Marx in Kreuzberg

Julia Keller: Beschreiben Sie ihre Arbeit, wie sind Sie zum Film gekommen?

Uli Stelzner: Ich versuche es mal relativ kurz zu machen. Bevor ich angefangen habe zu studieren, habe ich längere Zeit auch in Lateinamerika gearbeitet, ich habe ganz klein angefangen, als Dorfschullehrer, Erwachsenenbildung und so weiter. Während des Studiums habe ich mehr Konzentration auf die Fotografie gelegt. Innerhalb der Studienzeit hat sich in Kassel eine Gruppe gegründet, die nannte sich „Internationaler Solidarität- und Kulturaustausch (ISKA)“. Wir haben viel mit Fotografie gearbeitet, es waren Deutsche und auch Lateinamerikaner dabei. Wir haben versucht, die Bildlichkeit in die jeweiligen Länder zu transferieren, mit häufig anderen Produkten. Wir haben Fotografie-Workshops hier gemacht, wie auch in Lateinamerika, in Brasilien und Bolivien. Eher in Gegenden, in denen das Medium nicht so präsent war, in Recife zum Beispiel, also eher marginale „barrios“. Zum Beispiel haben wir auch in Bolivien in den Mienengebieten, mit jungen Studenten, die an der Mienengewerkschaftsuniversität studiert haben, gearbeitet. Wir haben mit Ihnen das Medium erarbeitet und gleichzeitig deren alltägliche Realität festgehalten. Danach haben wir zum Beispiel Ausstellungen hier in Deutschland damit gemacht. In Kassel haben wir viele Themen aufgegriffen, die nicht ganz in das Deutschlandbild

von Lateinamerika, was zum Beispiel von der Deutschen Welle transferiert wird, passten. Das war die Studienzeit. Meinen ersten Film habe ich dann in Peru gemacht. Nach dem Studium habe ich eine Stelle bei ISKA bekommen. Wir haben viel entwicklungspolitische Öffentlichkeitsarbeit gemacht. Daraufhin habe ich den ersten Film in Guatemala gemacht.

Julia Keller: Was machen Sie in ISKA genau?

Uli Stelzner: Wir sind eine Gruppe, ISKA, das ist ein gemeinnütziger Verein. Wir hatten schon einmal einen Peruaner dabei, einen Kolumbianer, einen Spanier, das wechselt öfter. Und natürlich auch Deutsche. Im Moment sind wir alle ziemlich zerstreut, aber wir versuchen, das alles zusammenzuhalten. Konkret mache ich die Filmarbeit. Diese ist mit der Zeit immer professioneller geworden. Man kann sagen, es hat so circa zehn Jahre gedauert, bis wir den ersten Film ins Kino gebracht haben. Vorher waren das halb oder semi-professionelle Sachen, die aber sehr viel Verbreitung innerhalb Solidaritätsgruppen oder auch an Universitäten hatten, also kleineren Gruppen, noch nicht das breite Publikum. Das lag aber am Aufnahmeformat, wir haben alles selber gemacht. Jetzt machen die konkreten Filmarbeiten nur noch Thomas und ich. Das wurde mit der Zeit professioneller, weil wir uns natürlich verbessern wollten, aber auch um ein breiteres Publikum zu erreichen. Das schafft man nur über das Kino, und man braucht hierfür auch immer viel Geld. Im Prinzip sind wir so eine Art Rucksack-Produzenten, so nennt man das, wir machen sozusagen alles selber: die Produktion, Regie, Schnitt. Kamera hat Thomas gemacht. Natürlich sind bei den einzelnen Dreharbeiten immer hiesige Leute dazu gekommen, in Guatemala also Guatemalteken. Das ist der Ist-Zustand von ISKA gerade.

Julia Keller: Jetzt folgen Fragen zu dem Film „testamento“. Wie ist die Idee zum Film entstanden, wie seit Ihr, Thomas und Sie, auf die Idee gekommen, wieso gerade Alfonso Bauer Paiz? Hattet Ihr ein ähnliches Projekt schon einmal gemacht?

Uli Stelzner: Wir haben Alfonso Bauer Paiz schon 1992 interviewt, zu einem anderen Film, über die guatemaltekischen Flüchtlinge in Mexiko. Er war Rechtsberater zu diesem Thema, das Interview ging aber über den normalen Interviewrahmen hinaus, weil er immer mehr biographische Daten hat einfließen lassen. Dann haben wir natürlich nachgefragt, und plötzlich stand ein Mann vor uns, der nur so von

Geschichte und Erfahrung trotzte. Dieser Eindruck entstand zum einem aufgrund seiner biographischen Daten, was er alles erlebt hatte und wo er überall dabei war, und auf der anderen Seite natürlich sein Erscheinungsbild. Damals war er schon 70, und war eigentlich als alter Mann topfit, und mit einer geistlichen Klarheit die bei seinesgleichen nicht immer der Fall ist. Dieser Mann hat Basisarbeit gemacht, Theorie und Praxis lagen bei ihm sehr nah beieinander, und das hat uns sehr beeindruckt: wie jemand der so hohe Posten genossen hat, so stringent in einem so hohem Alter vor keiner Mühe zurückschreckt und sehr konkrete Arbeit mit den Flüchtlingen gemacht hat. Das hat im Prinzip schon gereicht, um eine Idee wachsen zu lassen. Aber der Film ist erst quasi sieben Jahre später Realität geworden.

Julia Keller: Hat Alfonso Bauer Paiz gleich zu dem Film eingewilligt, als Ihr ihn gefragt habt?

Uli Stelzner: Ja, er hat relativ schnell eingewilligt. Er hat gesagt, es hätten ihn schon mehrere Leute darauf angesprochen, es aber nie gemacht. Dann kam aber das Projekt mit den Deutschen dazwischen („Zivilisationsbringer – Deutsche in Guatemala“), an dem wir auch mindestens vier Jahre gearbeitet haben. Wir hatten damals auch eine Recherche mit ihm geplant, im Zuge von den ersten Rechercheaufnahmen von den Deutschen. Das war aber die Zeit, als seine Tochter und Ehefrau gestorben sind, da war er einfach nicht gut beieinander, da haben wir das abgebrochen. Als wir dann mit dem Film über die Deutschen fertig waren, haben wir uns später in Habana auf einem Filmfestival dazu entschlossen, einen Film über ihn zu machen. Zumindest versuchen das zu machen, es ist nämlich immer schwer, Geld für so etwas zu bekommen.

Julia Keller: Wie ist Ihr Bezug zu Guatemala oder wie ist der Bezug zu diesem Land überhaupt entstanden?

Uli Stelzner: Das ist mit der Zeit so gewachsen. Ich war das erste Mal in Guatemala 1990, als zehn Leute von der AEU (Studentenvertretung von der USAC, „Asociación de Estudiantes Universitarios“) umgebracht worden. Es gab eine deutsche Studentendelegation nach Guatemala. Ich war beim ASTA aktiv und deswegen auch dabei. Ich war Pressesprecher der Gruppe. Dann gab es über zwei, drei Jahre einen relativ regen Austausch mit guatemalteckischen Studentenvertretern der USAC (Universidad San Carlos) und den deutschen Universitäten. Dann war es aber eher

Zufall, dass mich Leute angesprochen haben, die einen Film über die Aktivitäten zur 500 Jahres-Feier der Entdeckung Amerikas 1992 gemacht haben. Da haben wir dann in Quetzaltenango einen Film gemacht. Dort habe ich Thomas kennen gelernt und gleichzeitig haben wir in Quetzaltenango Leute aus den CPRs kennen gelernt, aus den Widerstandsdörfern. Dann haben wir einen Film über diese Menschen gemacht, bzw. erst den Film über die Flüchtlinge und dann diesen hier. Danach kam das Thema mit den Deutschen, was natürlich spannend war, weil wir uns eigentlich drei, vier Jahre in Guatemala bewegt hatten, und davon nichts wussten. Auch von der Bedeutung der Deutschen in der Geschichte Guatemalas. Das hat uns sehr interessiert. Und was dabei raus gekommen ist, ist natürlich ein Film über Guatemala, aber mit einem sehr deutschen Thema. Kolonialismus, auch Rassismus, Kultur, Anthropologie, was letztendlich auch auf viele andere Länder übertragbar ist. Insofern war es zwar ein guatemaltekischer Film, mit vielen universalen Themen. Im Prinzip ja auch dasselbe mit Poncho (Alfonso Bauer Paiz): der Film ist in Guatemala angesiedelt, aber es geht im Prinzip um politische Konflikte und um persönliche Würde. Die Diskrepanz der politischen Aktivitäten mit der Vereinbarkeit der Familie, usw. Das sind alles Themen, in denen sich andere Gesellschaften auch wieder finden können. Der Film funktioniert genauso gut in Peru, wie in Argentinien, oder Nicaragua und El Salvador, oder in den USA zum Beispiel, wo er auch sehr gut gelaufen ist. Von daher sind die Filme zwar in Guatemala angesiedelt, es geht aber nie nur um das Land als solches. Sondern es geht auch immer um humane Konflikte, menschliche Konflikte und gesellschaftliche Konflikte. Diese Themen sind übertragbar auf andere Länder bzw. es sind oft Themen, die in Europa noch mal anders wahrgenommen werden, gerade über so ein Medium wie dem Dokumentarfilm. Insofern waren wir jetzt nie so besessen immer in Guatemala zu drehen, wir wollten auch nicht in diese Ecke geschoben werden: „das sind die, die immer in Guatemala Filme machen“, aber das hat sich immer so ergeben. Das hat aber den positiven Nebeneffekt, dass wir Guatemala sehr gut kennen gelernt haben und sehr enge Beziehungen zu den guatemaltekischen Filmleuten aufgebaut haben. Durch diese konkrete Arbeit und der engen Zusammenarbeit mit den Leuten dort, haben wir einen Prozess in Gang gesetzt, der eine Filmkultur wachsen lassen konnte, die in Guatemala als solche nicht stattgefunden hat. Oder aufgrund des Krieges einfach nicht stattfinden konnte. Das war sowohl für uns als Filmemacher, wie auch für das Publikum und die Medienmacher dort eine sehr gute Erfahrung.

Julia Keller: Trotzdem ist es aber ein Film von Deutschen...

Uli Stelzner: Ja, ist es. Alle haben immer gesagt, dass gerade der Film über die Deutschen in Guatemala so in der Form niemand hätte machen können. Das ist ja klar, andere Leute wären gar nicht an die Deutschen rangekommen. Das ist oft so, selbst in Deutschland, das zum Beispiel gute Filme über deutsche Themen von Ausländern sind. Da ist die Distanz zu den Themen einfach da, und man hat als Protagonist nicht das Gefühl, man wird übers Ohr gehauen, vielleicht hat man so auch ein bisschen mehr Neutralität.

Julia Keller: Wie waren die Dreharbeiten zu „testamento“, wie lange haben diese gedauert?

Uli Stelzner: Die Dreharbeiten haben 1999 angefangen, wir haben angefangen bei den Wahlen zu drehen, weil Alfonso als Kandidat aufgestellt war. Das gehörte nicht zur Hauptproduktion, das war Materialsicherung, so nennt man das. Das heißt, wenn man das Geld für seinen Film auch noch nicht zusammen hat, kann man schon mal zum Drehort hinfahren und drehen, was nicht mehr wiederholbar ist. Das war eben diese Wahl. Wir sind vier Wochen mit Alfonso durchs Land gezogen. Und dann haben wir noch mal ein und halb Jahre gebraucht, um das restliche Geld zusammen zu kriegen. Dann waren im Jahr 2001 die Hauptdreharbeiten sechs Wochen lang. Die Dreharbeiten sind relativ normal verlaufen.

Julia Keller: War die Familie sofort dazu bereit, Aussagen über Alfonso zu machen?

Uli Stelzner: Ja, alle waren sehr offen. Wir haben Alfonso von Anfang gesagt, nachdem wir etwas mehr recherchiert hatten, das wir nicht nur ihn als Figur, seine Geschichte und seine politischen Erfahrungen darstellen wollten. Wir wollten eine richtige Biographie machen, und da gehört sein Familienleben einfach mit dazu. Das hat er akzeptiert, wobei er sicherlich nicht wusste, welche Dimensionen das letztendlich erreichen würde. Aber im Prinzip war die gesamte Familie damit einverstanden.

Julia Keller: Haben Sie die Angehörigen interviewt? Wie waren diese sehr emotionalen Interviewsituationen? Haben Sie gefragt oder einfach nur reden lassen? Wie geht man damit um?

Uli Stelzner: Ja, ich habe interviewt. Es war oft sehr hart. Im weitesten Sinne sind ja alle Protagonisten kriegstraumatisiert. Von einem Kriegstraumata spricht man ja nicht nur, wenn man geschlagen, vergewaltigt wurde oder eine Kriegsverletzung hat. Es reicht, wenn man traumatische Erfahrungen gemacht hat, die über eine gesellschaftliche Situation in die Familie herein treten. Diese Attentate, diese Exile, diese Tode innerhalb der Familie, das sind natürlich Traumata die Leute mit sich herumtragen. Im Prinzip waren das dann quasi therapeutische Gespräche. Wir waren zum Beispiel drei Tage in Mexiko beim Sohn von Alfonso. Er hat darauf los erzählt, ich musste fast kaum Fragen stellen. Er hat sein ganzes Leben erzählt, weil er das so in dieser Form noch nie gemacht hatte, oder auch nicht die Möglichkeit dazu hatte. Er hat auch nie mit seiner Familie darüber geredet, so ging das Jedem.

Julia Keller: Wie sind Sie da vorgegangen, haben Sie Fragen gestellt oder einfach erzählen lassen, mussten Sie oft nachfragen, wie lief der Frageprozess ab?

Uli Stelzner: Das war von Protagonist zu Protagonist unterschiedlich. Manche antworten sehr konkret, manche verlieren sich oft in Details, da muss man dann unterbrechen. Es ist Erfahrungssache wie man damit umgeht, es kommt natürlich auch darauf an, um was es gerade konkret geht. Oft kann man Leute auch unterbrechen: „Können Sie das noch mal erzählen?“, oder „Können Sie da noch mal genauer drauf eingehen?“. Wenn es Aspekte sind, die weniger wichtig sind, muss man schon intervenieren. Wenn man auch selber eine Vorstellung davon hat, über was die Leute reden sollten, dann muss man das steuern. Man muss die Leute dort hinkriegen, den möglichen Moment abwarten und auch schauen, wie die Leute psychisch oder emotional gerade drauf sind. Gerade bei solchen Themen ist es oft eine sehr heikle Geschichte. Man muss auch unterbrechen, wenn sie anfangen zu weinen. In solchen Momenten muss man ganz konkret entscheiden, wie man damit umgeht. Das war gerade in „testamento“ eine völlig umgekehrte Sache, wie es zum Beispiel in dem Film über die Deutschen war. Beides hat viel mit Strategie und mit der Beziehung zwischen Interviewer und den Interviewten zu tun. Man muss immer einen Schritt voraus denken und gleichzeitig wissen, worauf man selber hinaus will. Es ist unterschiedlich. Es gibt Leute, die wahnsinnig gerne erzählen, sehr selbstverliebt oft, da muss man einfach stoppen. Egal, wie die Leute dann reagieren. Aber das macht keinen Sinn, wenn du weißt dass das Aufgenommene dir nichts bringen wird.

Julia Keller: Am Anfang des Filmes hört man, wie Sie Alfonso eine Frage stellen. Danach folgen nur noch Zeugenaussagen.

Uli Stelzner: Ja, ganz am Anfang nur. Das ist praktisch eine Art Stilmittel, das du ihn praktisch einmal fragst. Es ist wie ein Prolog, das ist schon beabsichtigt. Bei den anderen Protagonisten haben wir es raus gelassen. Auch bei den Deutschen haben wir die Fragen ausgelassen. Viele haben uns darauf angesprochen und gesagt, dass sie interessiert hätte, wie oder was wir in jenem Augenblick gefragt haben. Aber oft ist es nicht mehr möglich den Ton zu schneiden. Das Spannendere oder das Effektivere ist ja im Dokumentarfilm, wenn du vor der Leinwand sitzt und dir wird eine Geschichte erzählt, ohne dass jemand von außen interveniert, also wenn die Leute das wirklich selber erzählen. Und wenn die Leute, die im Film auftauchen, das Thema oder den Inhalt vom vorherigen Satz aufnehmen. Sie treiben so den Inhalt oder die Dramaturgie weiter. Wenn du immer dazwischen eine Frage hast, ist das völlig Reportage mäßig. Ich bin ja kein Fernsehreporter, der Fußball Fans befragt, wie sie das Spiel fanden. Das ist einfach eine ganz andere Art von Ästhetik im Dokumentarfilm. Da entscheidest du dich dafür oder dagegen (die Fragen raus zu schneiden oder nicht), wir haben es nie gemacht. Meiner Ansicht nach, ist es effizienter (diese raus zu lassen).

Julia Keller: Die Betonung im Film liegt sehr auf Emotionen und der Familie. War das die eigentliche Absicht oder hat sich das so ergeben? War die eigentliche Absicht, die Geschichte Lateinamerikas zu erzählen, anhand der Person von Alfonso Bauer Paiz?

Uli Stelzner: Das Ziel war alles auf einmal, nichts auszulassen. Im Dokumentarfilm besteht ja die Kunst darin, Sachen wegzulassen. Oder sich von Dingen zu verabschieden, ob das jetzt Inhalte sind oder Bilder, es ist immer schwierig. Wir hatten 70 Stunden Material. Je nachdem, was es für ein Film wird, besteht die große Kunst darin, sich von Bildern zu verabschieden. Das eigentliche Ziel waren mehrere, muss ich sagen. Am Anfang war natürlich die Faszination von den Menschen und seinen politischen Erfahrungen. Aber als wir uns näher mit Alfonso beschäftigt haben, hat sich das immer mehr relativiert, je mehr wir über sein Familienleben wussten, und auch von den Töchtern und Kindern erfahren haben. Er ist zwar der Protagonist, aber um eine Biographie über ihn zu machen, um ihm näher zu

kommen, muss man natürlich solche Aspekte mit rein nehmen. Sonst wird er ja unglaublich, als Politiker und als Mensch, als Freimaurer, als jemand der soziale Gerechtigkeit sucht, der sich das auf die Fahnen schreibt. Das hat aber sehr viel mit uns selber zu tun, das Politische nicht von dem Privaten zu trennen. Es gibt auch ein Buch über Alfonso, es basiert auf ein Interview von einem Journalisten mit ihm. Da nimmt seine Familiengeschichte, glaube ich, eine halbe Seite ein. Da kommt nur ein entscheidender Satz vor: „Ich war glaube ich nie ein guter Vater“, aber damit hat es sich schon. Er hat zwar seine Kinder aufgezählt, aber ansonsten ist das Buch sehr Ich-Bezogen. So fing es bei uns an, dass sich der Inhalt des Filmes immer mehr rauskristallisiert hat. Wir machen den Film ja nicht für Nostalgiker oder für gestandene Linke, sondern für eine ganze Gesellschaft, für eine Nachkriegsgesellschaft, die das Bedürfnis hat Geschichte aufzuarbeiten. Nicht nur die politische Geschichte, also Fakten oder Ursachen von Konflikten, sondern auch die Empfindlichkeiten. Wenn man heute sagt, die Jugend in Guatemala sei apolitisch, dann muss man sich fragen, war sie je politisch oder warum ist sie so? Im Prinzip haben wir den Film eher für die jüngere Generation gemacht, obwohl es sehr viel alte Männer sind, die darin auftauchen. Aber es geht um Geschichtsaufarbeitung, dann muss diese auch erzählt werden. Wir haben praktisch beides im Film: fast ein dreiviertel Jahrhundert an Geschichte, Bestrebungen der Linken an Veränderung und wir haben auch einen Menschen, seinen Werdegang und seine Erfahrungen. Und man hat eine ganze Generation, die seine Kinder repräsentieren, die damit gar nichts zu tun haben möchte, weil sie dementsprechend schlechte Erfahrungen gemacht haben. Entweder auf der familiären Ebene oder mit der großen Politik. Das in den Film reinzukriegen war natürlich nicht einfach, war aber unser Ziel. Gerade für Guatemala, war das unser Vorhaben. In der Praxis hat es sich als erfolgreich erwiesen, gerade was der Film an Diskussionen, Emotionen und Reaktionen hervorgerufen hat.

Julia Keller: In einem Filmseminar in der Universität haben wir auch gerade dieses familiäre Thema diskutiert. Es ist sehr stark im Film vertreten.

Uli Stelzner: Ja, es ist sehr stark im Film. Vielleicht ein bisschen zu übertrieben. Aber jede einzelne Geschichte ist ja auch eine eigene Biographie, jeder Nebenprotagonist ist ja auch ein Stück Zeitgeschichte. Deshalb suchen sich die Generationen auch unterschiedliche Schlüsse aus diesem Film. Wenn die Jugend erschreckt, wie die

Familie darunter gelitten hat, ist es genauso wichtig, sich mit der Geschichte auseinanderzusetzen. Die repräsentiert der Film ja auch. Die anderen revolutionären Stationen waren auch wichtig, gerade für Guatemala, weil andere politische Prozesse im Land oft gar nicht so bekannt sind, außer in intellektuellen Szenen oder unter Akademikern. In Chile und in Nicaragua ging es ja um ähnliche Sachen, wie in Guatemala 1954, um Agrarreform, Schutz der eigenen Ressourcen, usw. In der Hinsicht kann man sein Land oder die eigene Realität auch besser kennen lernen. Bei den verschiedenen Altersgruppen und verschiedenen Publika kam es in Guatemala auch zu den unterschiedlichsten Reaktionen auf den Film. Viele kannten die eigene Geschichte gar nicht, wussten gar nicht, dass es da um ihr Land ging. Wir haben den Film zum Beispiel in der Deutschen Schule vor Ferienbeginn dort gezeigt. Die Kinder waren mit ihren Gedanken schon in Miami oder weiß Gott wo, und dann kriegen sie so ein Ding vorgesetzt. Sie waren völlig perplex. Das wirft natürlich auch ein Bild auf das Land, wie sehr diffamiert und gespalten das alles ist. Und für Leute auf dem Land ist Poncho ein klassischer Vertreter von der urbanen Politikaste, wobei er ja konkret 10 oder 15 Jahre mit indígenas gearbeitet hat, im Vergleich zu vielen anderen linken Wortführern. Dadurch dass er 25 Jahre im Exil war, ist er gerade in jüngeren Generationen gar nicht so bekannt. Aber in universitären Kreisen und in traditionellen guatemalteckischen Familien und unter Leuten, die etwas mit Politik zu tun haben, ist er schon bekannt.

Julia Keller: Wie haben Alfonso und seine Familie auf den Film reagiert?

Uli Stelzner: Die Dreharbeiten und der erste Schnitt haben drei Jahre gebraucht. Da hatten wir den ersten Rohschnitt von ca. zwei Stunden, mit dem wir nach Guatemala sind. Wir haben den Sohn aus Mexiko eingeladen, haben die ganze Familie versammelt und haben uns ihn dann zusammen angeschaut. Das war sehr spannend und aufregend, weil Poncho nicht wusste was ihn erwartet, da wir ja zwei Jahre an diesem Film gearbeitet haben und um ihn herum ganz verschiedene Leute über ihn befragt haben. Er kannte ja keine Inhalte, er wusste nicht, was seine Kinder und ehemalige Weggefährten über ihn gesagt haben, welche Bilder wir ausgesucht haben. Er hat ja auch keine Vorstellung davon, wie eine Montage, Ton oder Bildschnitt funktioniert zum Beispiel. Er war sehr gespannt. Das war auch das erste Mal, dass die ganze versammelte Familie sich diese Geschichte angeschaut hat. Sie haben ja untereinander nie darüber gesprochen. Das war schon sehr aufwühlend.

Aber letztendlich war es so, dass die Familie den Film so akzeptiert hat und auch das OK gegeben hat. Das ist nichts Gewöhnliches. Alfonso war damals noch eine öffentliche Figur, er hätte auch sagen können „das und das möchte ich nicht im Film haben, das schädigt meinen Ruf“. Aber da ist er auch wieder ganz konsequent. Er meinte, das seien unsere Arbeit und unsere Entscheidungen. Er hatte auch ein paar Kritiken, die hat er auch geäußert bei der Premiere, aber im Prinzip hat er das alles akzeptiert und die Kinder auch. Er war auch bei einigen öffentlichen Vorführungen dabei, der Sohn auch, und hat mit dem Publikum diskutiert. Wir waren dann quasi nur die Vermittler.

Julia Keller: Wo wurde der Film überall gezeigt?

Uli Stelzner: Sehr intensiv in Guatemala natürlich, in Deutschland in den Kinos. Seit sechs Monaten hat der Film einen internationalen Verleih und ist jetzt auf 10 oder 15 Festivals gelaufen. Auch in USA ist er gelaufen.

Julia Keller: Wie waren die verschiedenen Reaktionen auf den Film?

Uli Stelzner: Im Großen und Ganzen sehr gut. Bei Diskussionen mit dem Publikum kamen natürlich auch Kritikpunkte vor, die waren aber meistens inhaltlich oder an der Person festgemacht. Aber sonst sind wir mehr als zufrieden, hätten wir alles nicht so erwartet.

Julia Keller: Wie seit Ihr auf den Titel gekommen, wieso „testamento“

Uli Stelzner: Wir haben ewig nach einem Titel gesucht, das war nicht so einfach. Testamento ist es dann geworden aufgrund dieses politischen Testaments, das er damals verfasst hat. Er bringt es auf den Punkt, als er mit dem Tode bedroht wird, da verfasst er sein politisches Testament. Im Film ist es sehr runtergekürzt, im Buch ist es komplett veröffentlicht. Er erklärt, warum er kämpft und warum bestimmte Dinge in Guatemala verändert werden müssen. Im Film ist das an der Stelle nachdem der erste Anschlag auf ihn verübt wird, und er anschließend durch die Straßen wandert, und die roten Ampeln blinken. Da ist eine Art Porträtaufnahme von ihm im Dunkeln, in der er dieses politische Testament verkündet. In diesem Testament ist die Essenz seiner Ideale: er verteidigt diese, auch wenn das sein Leben kostet. Das hat uns zu dem Titel gebracht. Es sollte auch etwas sein, was auf Deutsch und Spanisch einen

Sinn machte, womit man was assoziieren kann. Der Film hat auf Deutsch noch dazu den Untertitel „Eine Geschichte der lateinamerikanischen Revolution“.

Julia Keller: Wie habt ihr den Film finanziert?

Uli Stelzner: Hauptsächlich durch die Hessische Filmförderung und der Kulturellen Filmförderung aus Mitteln des NDR. Zur Hälfte mit Fernsehgeldern und Kulturgeldern. Ab September kann der NDR den Film dann im Fernseher senden, aber es wird unter einem anderen Titel sein.

Julia Keller: Wie schätzen Sie die Filmsituation und -industrie in Guatemala ein?

Uli Stelzner: Es kommt sehr langsam etwas ins Rollen. Aber es gibt ja keine Filmförderung in Guatemala, überhaupt das Interesse an Film liegt bei einer ganz bescheidenen Minderheit. Aber es gibt eigentlich in den letzten Jahren immer mehr Produktionen, unterschiedlichster Art. Es werden Musikclips gedreht, ein oder zwei größere Spielfilmproduktionen, Dokumentarfilme gibt es in unterschiedlichen Qualitäten. Es ist eigentlich recht erfreulich, was sich alles bewegt und tut. So etwas entsteht natürlich nicht von heute auf morgen. Da wird sich nur etwas verbessern, wenn der Staat sich auch dafür verantwortlich fühlt. Bei den begrenzten Mittel, oder wie diese eingesetzt werden, ist es natürlich oft schwierig. Als ich im März 2003 in Guatemala war, habe ich mich mit ein paar Leuten zusammengesetzt, um Vorschläge für ein nationales Filmgesetz zu entwerfen. Das ist natürlich sehr wichtig, um überhaupt eine Filmindustrie entstehen zu lassen. Aber von Filmindustrie kann man (noch) nicht in Guatemala sprechen. Die Produktionsbedingungen sind so wirr und zufällig teilweise, dass der Film im Prinzip keine Zukunft hat. Das Fernsehen müsste sich beteiligen oder der Staat. Dort gibt es kein öffentlich-rechtliches Mediensystem, das heißt das Fernsehen fühlt sich nicht für die Allgemeinbildung und Information zuständig, insofern ist das ein doppeltes Dilemma in Guatemala. Aber es tut sich schon was, keine Frage.

Julia Keller: Ich danke für das Gespräch.

9.1.2. Interview mit Herrn Prof. Dr. Alexander von Plato am 14. März 2005 in der Nordendstr. 56, 13156 Berlin.

Julia Keller: Beschreiben Sie Ihre Arbeit an dem Institut für Geschichte und Biographie an der Fernuniversität Hagen.

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Das Institut hat einige Hauptaufgaben, darunter ist die Forschung eine. Damit ist Mentalitätsgeschichtliche, lebensgeschichtliche Forschung gemeint. Das heißt, es geht über Personen und deren, sagen wir mal, Durchkommen durch die Geschichte, aktiv und passiv, und deren Bearbeitung der Geschichte, sowie die Bedeutung, die Erfahrungen aus einer vorherigen Zeit für eine zukünftige haben. Jeder von uns weiß, 1945 waren die Leute nicht neugeboren. Sondern sie hatten ihre Erfahrung schon vorher. Und diese Erfahrung schleppten sie nun mit in die neue Zeit, die völlig anders war. (Kurze Unterbrechung durch Person). Also, die erste Aufgabe des Instituts ist eine starke Mentalitätsgeschichtliche Forschung. Das heißt wir fragen Personen der Zeitgeschichte, aber auch „einfachere Leute“, oder wie man sie auch nennen will, nach ihrem Leben, nach der Sicht auf ihr Leben, auch nach einzelnen geschichtlichen Ereignisse, zum Beispiel zum Nationalsozialismus, zum Kriegsende, zur unmittelbaren Nachkriegszeit in Ost und West, auf Video- oder Tonband. Das ist sozusagen die grobe Beschreibung unserer Arbeit. Die zweite Aufgabe unseres Instituts ist die Führung eines Archivs, wir haben ca. 1600 lebensgeschichtliche Zeugnisse, dazu noch einige Dokumente anderer Art wie Photoalben, Tagebücher, Briefe oder auch Einzelberichte. Dieses Archiv wird genutzt von überwiegend Studenten und Studentinnen und anderen Postgraduierten, die sich ein Thema vorgenommen haben, von dem es wichtige Dokumente gibt. Das Archiv dient ihnen also als Quelle. Die dritte Aufgabe ist, dass wir auch lebensgeschichtliche Filme machen. Die vierte Aufgabe ist die Herausgabe und die Redaktion der Zeitschrift BIOS bei uns, die Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen. Letztere sind eher die quantitativen Lebenslaufforscher. Und wir machen eine Veranstaltungsreihe zu solchen Themen, in denen es um mentalitätsgeschichtliche oder biographische Fragen geht. Wir sind momentan hauptsächlich mit dem Projekt beschäftigt, dass sie heute in seinen Ausklängen erlebt haben. (Es war das Ende einer viertägigen Konferenz.) Es ist ein Projekt zur Sammlung von Lebensgeschichten früherer Zwangsarbeiter. Es machen

28 Länder mit, und es sind 33 Interviewgruppen, das verlangt eine enorme Koordinationskraft. Diese Konferenz war das erste Treffen zu diesem Projekt und das ist immer spannend, wenn man so unterschiedliche Ansätze und Erfahrungen erlebt, zum Beispiel aus Osteuropa, Israel, den USA, von Mitteleuropa mal abgesehen. Es tut allen Seiten ganz gut, weil sie kennen lernen, dass ihre Sicht bisher sehr zentristisch war. Zum Beispiel die USA und Israel haben eine sehr zentristische Sicht, aber wir auch. Es ist schon sehr interessant, wenn verschiedenen Sichtweisen aufeinander treffen. Das ist jetzt einer der letzten großen Befragungen von Zwangsarbeitern. Wir wollen die Ergebnisse in einer internationalen vergleichenden Perspektive auswerten, es geht um die Zeit nach 1945.

Julia Keller: Definieren Sie kurz den Begriff Oral History.

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Ich versuche es mal. Also Oral History heißt ja in der einfachen Übersetzung „mündliche Geschichte“. Das verweist auf die Quelle. Wir tragen mündliche vorgetragene Erfahrungen, Berichte, Interviews zusammen, um sie der Forschung zur Verfügung zu stellen, und damit eine eher subjektive Sicht der Schulbuchgeschichte gegenüberzustellen. Je weiter entfernt Geschichte stattfindet, desto subjektloser ist sie. Wir versuchen, eben subjektive Erfahrungen hinüber in eine Zeit zu retten, in der normalerweise Zeitzeugen tot sind. Das macht es schwieriger. Das versuchen wir in einen Kontext zu stellen, also diese subjektiven Erfahrungsberichte in einen Kontext zu stellen, indem wir auch andere Quellen nutzen. Das wäre eine grobe Definition. Eine etwas feinere wäre zu sagen, es geht nicht nur um die mündliche Quellen. Sondern es geht um die subjektiven Erinnerungszeugnisse **insgesamt** in dieser Art Forschung. Das bedeutet wir haben eben auch andere Erinnerungsquellen, die ich schon vorher genannt habe, wie Briefe zum Beispiel. Alle diese Erinnerungsberichte werden berücksichtigt in einer Forschung, der es neben der Verbandspolitik und sonstigen Geschichte auch um die Erfahrungsdimension geht. Nicht nur um die **mündliche** überlieferte Erfahrung, sondern um die Erfahrungsdimension überhaupt. In einer meiner früheren Aufsätze hieß es deswegen immer Oral History als **Erfahrungsgeschichte**. Es gibt eine kritische Haltung von Leuten gegenüber der Oral History, sie haben ein großes Missverständnis davon. Die meisten glauben, Oral History sei dazu da, reale Geschichte zu rekonstruieren. Die Hauptaufgabe und die Hauptstärke dieser mündlichen Quelle liegen darin, herauszufinden, wie Menschen ihre Erlebnisse und

Geschichten verarbeitet haben. Und welche Bedeutung diese Verarbeitung für die nachfolgende Zeit oder nachfolgenden Generationen hat, für die Überlieferung von Geschichte in den Familien. Da ist sie von Bedeutung. Sie kann auch manchmal von Bedeutung sein für die Rekonstruktion. Wir lernen zum Beispiel von Zwangsarbeiterberichten, wie viele Menschen in bestimmten Fabriken gearbeitet haben. Da sind immer erstaunlich gute Erinnerungen vorhanden. Das findet man aber auch in anderen Quellen, da bestätigt sich das dann immer.

Julia Keller: Sehen Sie bestimmte Vor- und Nachteile zu anderen Methoden zum Beispiel?

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Ja, ganz sicher. Denn ich glaube, eine Geschichtsschreibung ohne die subjektive Erfahrungsdimension, reduziert Geschichte auf etwas was wir nie erlebt haben. Und diesen Grundgedanken, den muss man überhaupt erstmal vielen klassischen Historikern klarmachen. Wir dürfen die subjektive Erfahrung nicht aus der Geschichte rausschmeißen, wenn eine bestimmte Zeit so weit hinter uns gebracht wurde, bis keiner mehr lebt.

Julia Keller: Bis es zu spät ist?

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Ja, das zum Beispiel. Diesen Übergang von der Zeitgeschichte zur Geschichte, der soll von uns mit der Erfahrungsdimension, ich will nicht sagen belastet werden, aber betrachtet werden. Wir wollen diesen Betracht liefern, dass auch zukünftige Generationen von Historiker und Historikerinnen diese subjektive Dimension in ihrer Forschungsarbeit berücksichtigen können.

Julia Keller: Sie arbeiten ja viel mit Film an ihrem Institut. Was für eine Rolle spielt die filmische Komponente bei der Oral History? Was spricht für oder gegen die Verarbeitung eines Oral History Interviews in einem Film?

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Man müsste diese Frage, Vor- und Nachteile von Videos oder Film, im Gegensatz zu etwas stellen. Sie meinen vermutlich im Gegensatz zu reinen Audio- oder geschriebenen Interviews.

Julia Keller: Ja.

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Also, ich finde die Vorteile liegen ziemlich auf der Hand. Wenn sie Filme machen, haben sie einen sehr viel größeren Raum für die Interpretation, weil sie das Gesicht, die Gestik sehen. Sie bemerken auch den kulturellen Hintergrund, die sprachliche Art. Und sie können durch einen

Kameraschwenk durch einen Raum etwas was ganz anderes aussagen, als wenn man sich hinstellt und beschreibt: „links steht ein Bücherregal, rechts eine Wand mit verschiedenen Uhren, vorwiegend aus der Schweiz, usw.“ Das kann man zwar beschreiben, aber ein Schwenk sagt mehr darüber aus, auch für zukünftige Generationen, als unsere Beschreibung. Unsere Beschreibung sagt natürlich etwas darüber aus, wie wir das sehen. Das hat auch ein Vorteil wiederum, wenn man das schriftlich außerdem macht. Und das machen wir immer. Auch die Videointerviews. Sie werden immer zusätzlich begleitet mit einer Kurzbiographie, mit einem Protokoll des Gespräches, mit einem Datenbogen und eine so genannten Einverständniserklärung, so dass wir das Material auch nutzen dürfen. Der Vorteil von Videointerviews liegt natürlich auch darin, dass sie sie besser nutzen können in der Erwachsenenbildung, überhaupt in der Bildung. Sie können Fernsehfilme daraus machen. Sie haben also eine größere Bandbreite an Möglichkeiten, als wenn sie nur einen mündlichen Bericht haben. Trotzdem bevorzuge ich das mündliche Gespräch. Wir beide haben bei diesem Gespräch beispielsweise eine ganz andere Intimität, als wenn ich dauernd darauf achten müsste, dass das Licht des Scheinwerfers im Hintergrund auch richtig ist. Das stört enorm. Filmemacher bestreiten das immer, auch wenn das nicht stimmt. Ich glaube, die größere Intimität gibt ein Audiointerview. Für rein wissenschaftliche Zwecke, die nicht unbedingt medial verarbeitet werden, da halte ich immer noch mehr von einem Audiointerview.

Julia Keller: Zu dieser medialen Verarbeitung habe ich eine Frage. Meistens sind es ja Dokumentarfilme die Oral History benutzen. Die Regisseure des Filmes montieren ihn aber. Es ist sozusagen ihre Version der Geschichte. Wie sehen sie das? Ist das noch wissenschaftlich?

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Ich glaube, das jede Form einer von Wissenschaftlern bearbeitete Geschichte eine neue, oder eine Neukonstruktion, neben dieser Rekonstruktion der damaligen Verhältnisse, die uns der Interviewpartner mitteilt, ist. Das Komplizierte ist immer, wie wahrhaftig man versucht, die damaligen Bedingungen zu rekonstruieren und mit wie vielen Quellen. Man muss es in einen Kontext stellen, dann macht es Sinn. Dann ist es eine Bearbeitung für ein Medium, das sicherlich in der Zukunft als Quelle benutzt werden kann. Aber erstmal ist es natürlich ein Film für die Gegenwart. Es ist eine Rekonstruktion für die Gegenwart, für ein heutiges Publikum.

Julia Keller: Es gibt ja diesen Trend in der Filmindustrie, dass immer mehr Filme auf Interviews basieren, sie nehmen immer mehr Raum in diesem Gebiet ein.

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Ja, das stimmt.

Julia Keller: Es gibt Variationen der Methode der Oral History, zum Beispiel in Form einer *life history* bzw. einer Biographie. Spricht man hier dann noch von Oral History?

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Ja, natürlich. Das ist ja letztlich nur die Frage, ob man ein oder mehrere Interviews gemacht hat. Dahinter steht ja das Problem der Repräsentativität der Oral History zu bestimmten Ereignissen. In dem Film „testamento“ geht es um einen Revolutionär, sagten sie. Also ist es repräsentativ für ihn, niemand anderes, keinen anderen Revolutionär. Er wird uns aber viel erzählen über seine Sichtweise auf die anderen. Dennoch ist es seine subjektive Sichtweise. Wenn sie jetzt viele Menschen in einer bestimmten Region haben, dann können sie immer mehr sagen, dass es hochwahrscheinlich ist, dass es die Erfahrung von vielen ist. Sie müssen andere Menschen befragen, je nach Alter, nach der Familie fragen, nach der religiösen Orientierung. Sie müssen es schaffen, eine möglichst große Vielfalt an Menschen zu haben, dann haben sie zumindest eine Plausibilität. Und ich finde diesen Begriff für die Wissenschaft durchaus akzeptabel. Dass sie mit einer gewissen Plausibilität verallgemeinernder Aussagen machen können, über diese Erfahrungsdimension, vielleicht auch in der Rekonstruktion der Geschichte dieser Person. Sie kommen einer qualitativen Repräsentativität näher, wenn sie eine Vielfalt an Menschen haben, und nicht nur eine Person befragen. Das hängt von der Gesamtgruppe ab.

Julia Keller: Welche Rolle sollte der Interviewer im Oral History Interview einnehmen? Soll er während des Gespräches einhaken oder den Erzählfluss des Befragten nicht stören?

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Es liegt grundlegend schon daran, wie sie Interviews führen. Wir machen es so, wir machen ein halboffenes, narratives, lebensgeschichtliches Interview.

Julia Keller: Was meinen Sie mit einem halboffenen Interview?

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Also, lebensgeschichtlich ist klar, das machen wir immer, wir fragen immer nach dem gesamten Lebenslauf. Alle Einzelheiten des Lebens spielen eine Rolle für die Erinnerung und die Interpretation. Das halboffene

heißt, wir haben keinen standardisierten Fragebogen. Aber wir haben eine Frageliste, über Themen, die wir gerne angesprochen hätten. Wenn wir nach einer Weile merken, die Person hat das mehr oder minder beantwortet, dann können wir zum nächsten Fragenkomplex übergehen. Oder wir fragen dann, wenn es gerade im Interview passt. Wenn die Person anfängt über die Großmutter zu erzählen, dann fragen wir in dem Moment über den Großvater, auch wenn dies erst für später vorgesehen war. Die grundsätzliche Führung des Interviews findet in vier Phasen statt. Die erste ist nur so, dass ich jetzt selber in das Mikrofon spreche und beschreibe, zum Beispiel „wir sind heute mit Julia Keller in der Nordendstr. 56 und führen ein lebensgeschichtliches Interview über die Bedeutung der Oral History in ihrer Arbeit.“ Dann lassen wir die Leute reden, so lange oder so kurz, wie sie wollen. Manche reden sehr viel, andere eher weniger. Dann fängt man mit den Fragen an. „Ich möchte noch einmal zurück zu ihrer Familie kommen. Wie war eigentlich ihre Mutter? Wer war das schwarze Schaf in ihrer Familie?“ Es sollten eher Fragen sein, die eine Erzählung stimulieren. Es sollen Geschichten dazu erzählt werden. Die erste Phase unterbrechen wir nicht, höchstens durch Nicken oder aufmunterndes Aufsehen. Man sollte Interesse zeigen. In der zweiten Phase geht es dann um erste Nachfragen. In der dritten Phase überlegt man sich, ob die Fragen jetzt beantwortet sind. Man muss stimulierende Fragen stellen, bei denen Geschichten erzählt werden. Solche Fragen zu stellen muss man lernen. Das ist die Kunst eines Interviews, dass sie ein möglichst breites Interpretationsmaterial bekommen, das nicht nur durch Ja/Nein Antworten bestimmt ist. Handlungsfragen sind immer schwierig. Diese Art von Fragen muss man lernen, es ist meistens eine Erfahrungssache, aber ich glaube, man kann das auch lernen.

Julia Keller: Können Zeitzeugenfilme zur Aufarbeitung der Geschichte eines Landes einen Beitrag leisten?

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Man muss eine Unterschied zwischen publizistischen und bildenden Interessen machen. Ein Lehrer hat ganz andere Interessen als ich zum Beispiel, das muss man deutlich machen. Wenn ein Überlebender von Auschwitz seine Erfahrungen vor einer Schulklasse erzählt, sind die Kinder natürlich beeindruckt. Dies lässt aber kritisches Nachfragen nicht zu. Wer weiß, ob diese Person es wirklich erlebt hat. In einem bestimmten Fall, hatte ich mal diesen Verdacht, dass eine Person gar nicht erlebt hatte, was sie da erzählte. Das

habe ich versucht, dem Lehrer vorsichtig nahe zu bringen. Er sagte, dass sei völlig egal, seine Aufgabe hätte er ja erfüllt. Die Kinder waren beeindruckt, danach haben sie noch sehr lange darüber diskutiert. Da überlegt man dann als Wissenschaftler: „Ja, das stimmt, aber...“ Ich habe viele solche Situationen erlebt. Der Sinn und Zweck war ja ein anderer in diesem Fall.

Julia Keller: Im Falle von „testamento“ ist das auch der Fall. Der Film hat viele Diskussionen angeregt, und es wurde viel in den Zeitungen über die Thematik geschrieben. Gerade in einem Land wie Guatemala, das so eine hohe Analphabetenrate hat, ist das Medium Film auch von Vorteil. Dann hat er ja auch seinen Zweck erfüllt, oder?

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Ja, ich finde das auch wichtig. Manchmal kriege ich ein bisschen Sorge, wenn diese Menschen als Verkünder der Wahrheit dargestellt werden. Man muss immer ganz viele Vorsichtsschilder aufstellen, wie man mit Zeitzeugengesprächen umgehen soll. Es gibt ja viele Kurse, Seminare über Oral History. Das lässt ahnen, dass das alles nicht so leicht ist. Aber jeder hat natürlich ein anderes Interesse. Unsere Aufgabe ist es, ein solches Gespräch einzubetten, in einen Kontext, der auch eine kritische Würdigung und kritischen Interpretation des Interviews erlaubt. Bei bestimmten Fernsehfilmen über Hitler wird zum Beispiel ausgelassen, dass eine bestimmte Person SS-Arzt war. Oder dass ein 20. Juli-Widerständler durchaus rote Flecken auf seiner Weste hatte. So ein Kontext ist die Aufgabe von uns, das zumindest zu ermöglichen. Oder bei dem Film „Der Untergang“. Da habe ich mich immer geärgert, dass ich zu einer Identifikation mit Leuten gezwungen wurde, mit denen ich gar nicht sympathisierte. Mit der Sekretärin von Hitler zum Beispiel, oder dem SS-Arzt. Er wirkt nur deswegen als Oppositioneller, weil er in der Schlussphase nicht mit Hitler einverstanden war. Dagegen kann man nur durch eine anständige Kontextualisierung wirken. Lehrer haben diese Aufgabe. Man muss einen kontextualisierenden Blick haben. ES muss deutlich gemacht werden, in welchem Zusammenhang das Ereignis stattfand. Ich kenne trotzdem viele Dokumentarfilme, die vieles über eine bestimmte Zeit etwas aussagen. In einem Land mit einem so hohen Analphabetentum, wie sie vorher schon sagten, kann so ein Film über die Geschichte, sei es von nur einen Menschen, wie ein umgekehrtes Periskop in eine andere Zeit dienen.

Julia Keller: Welche Rolle spielt die Tatsache bei „testamento“, dass es deutsche Regisseure sind, die den Film gemacht haben? Ist es besser bei einem solchen Projekt „von innen“ zu sein oder hat es Vorteile, wenn man als Ausländer eine gewisse Distanz zu den Ereignissen hat?

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Ich glaube, es gibt beides. Aber es ist sehr viel besser, wenn man von drinnen ist. Die Leute kennen sie, es ist sonst schwer in die Gesellschaft, in eine fremde Kultur hineinzukommen. Ich kenne aber auch andere Fälle, in denen die Außendistanz eine fast bessere Möglichkeit bietet, Geschichten zu analysieren. Man ist nicht so verhaftet in den Interpretationsangeboten, die einem diese Gesellschaft bietet. Es gibt also beides. Manchmal erfährt man gar nichts von außen. Am besten man arbeitet parallel. Wir haben viele Sekundäranalysen mit Leuten gemacht, die auch „innen“ gearbeitet haben.

Julia Keller: In Deutschland wird viel in dieser Hinsicht getan: es gibt verschiedene Stiftungen und Vereine, die sich mit der Geschichte auseinandersetzen. Ihr Institut an der Universität ist auch ein Beispiel dafür, dass sich im wissenschaftlichen Bereich viel tut. Wie schätzen Sie die Lage in Deutschland ein?

Herr Prof. Dr. Alexander von Plato: Es hat sich erweitert hier in Deutschland. Nach 1989-90 wurde schnell deutlich, welche Bedeutung eine Sozialisation, eine Vorgeschichte hat. In der Wendezeit, war das sehr wichtig. Dies hat die Arbeit in Richtung Oral History sehr verstärkt. In anderen Ländern wird aber viel mehr solche Arbeit gemacht. In Israel ist ein hoher Prozentsatz der historischen Arbeit durch Erfahrungsberichte entstanden. In den USA werden auch sehr viele Befragungen gemacht. Es gibt dort andere Akzeptanzen. Ich glaube, dass die Geschichtswissenschaft in den angloamerikanischen Ländern, eine größere Bereitschaft hat, sich solchen subjektiven, kulturhistorischen Themen zuzuwenden. Also in denen die Personen auch noch in ihrer Subjektivität wahrgenommen werden. Das ist bei uns (in Deutschland) in Verdacht geraten. Das hat etwas mit dem Nationalsozialismus zu tun. Da könnte man aber noch Stunden weiterreden.

Julia Keller: Dann Danke ich erstmal für das interessante Gespräch.

9.2. Meinungsbücher

Kino Magic Place, Guatemala Stadt

15. März 2003

La utopía es la construcción racional del sueño. Vidas como la suya, don Alfonso, reivindicán la utopía posible.

Isabel Aguilar Umaña

17. März 2003

Es una obra extraordinaria. Una lección de historia y humanidad. En un país como Guatemala, en donde su liderazgo ha muerto o ha traicionado, la figura de Poncho Bauer es ejemplo de integridad y coherencia. ¡Felicitaciones! Guatemala se lo agradece.

Eduardo Urrutia

Vale la pena 90 minutos para tener la idea exacta de nuestro pasado y presente. Que bueno ver que hay guatemaltecos verdaderos que luchan por la verdadera justicia. Que triste recordar a los buitres que todavía hoy nos gobiernan. Que viva don Alfonso Bauer. ¡Y no soy marxista! Soy guatemalteco.

Firma.

19. März 2003

Es una excelente película documental. Expresa el duro vivir que se vive en el Tercer Mundo. Ojalá el Primer Mundo la pueda comprender y compartir más su riqueza con el resto de este planeta mientras haya tiempo.

Raúl Piedra Santa

20. März 2003

Vale la pena la película, historia que se repite lamentablemente pero el ejemplo de Poncho Bauer es de imitar. Es increíble la persistencia y el valor. Gracias Poncho.

Eleonora Muralles

Don Poncho:

Crecí admirándolo porque su ejemplo de honestidad y coherencia, fue algo que siempre se comentó en mi familia, y me enorgullezco de haber comprobado personalmente ese testamento de honestidad y compromiso verdadero que Usted nos ha legado. ¡Muchas gracias!

Mayra Muralles

Estimado Licenciado:

Gracias por este documental que me ha recordado a los leales como Usted que han luchado por una patria en donde se respete el derecho, en donde se viva con justicia, paz y democracia. Durante el documental he brotado varias lágrimas al ver y recordar todo el dolor que nuestra patria ha padecido, toda la sangre que ha corrido

injustamente y toda la injusticia que se sigue padeciendo. Que ese amor que Usted le ha demostrado a Guatemala renazca en los corazones de todos los guatemaltecos y construyamos una patria mejor. Sinceramente,
Su ex-alumna de la Facultad de Derecho USAC
Olga Sauliogue

23. März 2003

Gracias por esta película que permite a los jóvenes de Guatemala descubrir personajes excepcionales como Usted. Voy a llevar a mis amigos del colegio francés Julio Verne.

Hoy es el 23 de marzo y esta mañana estábamos caminando por la paz y la liberación de Ingrid Betancourt en Colombia. Y esta tarde me fui a ver su película. Un gran día. Esperando encontrarlo un día, le agradezco por su lucha.

Vincent Simon

Vengo al cine después de leer y ver acerca de la infame invasión gringa a Guatemala. Veo la película y más de una lágrima se desliza, discreta y silenciosa, por mis mejillas. Salgo triste y alegre. Es una contradicción necesaria al comprobar, de nuevo, que mientras existan seres humanos como vos, Poncho Bauer, nuestra utopía por un mundo de paz y bienestar seguirá vigente. Con mi admiración y enorme gratitud y cariño.

Mario.

28. März 2003

Felicitaciones: Esta película es gran ejemplo para nuestra generación hoy por hoy una conciencia en que el arma deberá ser siempre un ideal real con orientación a una democracia pura y desarrollada.

Ernesto Caal

Sin lugar a dudas aún tenemos una asignatura pendiente con nosotros mismos y con nuestros hijos, no sabemos nuestra historia. Lástima que otros tengan que contarla.

Firma

Cantabal, Ixcán

29. März 2003

Felicito cariñosamente al personaje que trabajó esta obra tan apreciada. Al Lic. Alfonso Bauer le llamo cariñosamente abuelo porque es un hombre de buenos ejemplos. Cordialmente,

Juan Xajil

Chiquimula

1. April 2003

¡Felicitaciones! por tan excelente trabajo. Y „gracias” por interesarse en la problemática social de Guatemala y utilizar su medio de expresión como medio de concientización social. Sigán adelante.

Estudiante de Derecho USAC

San Marcos

5. April 2003

El gui3n me ha parecido especial, si reflexion3 sobre el hecho que sean extranjeros los que revisan, cuentan y difundan la Historia de Guatemala. Gracias por este regalo que compartiremos con quienes no tienen la oportunidad de conocer la verdad de los hechos pol3ticos, econ3micos y sociales.

Ruth T3ndez

Muchas felicitaciones, sigan adelante. No creo que imaginan que emoci3n me caus3 saber que hay gente tan linda como los productores que se preocupan por cosas que nos corresponden a nosotros los guatemaltecos y que le dan homenaje a gente igual de linda como el Lic. Alfonso, gracias por tarerla y por darnos la oportunidad de informarnos. Que Dios los bendiga.

Eloisa Fuentes

Huehuetenango

6. April 2003

Antes que nada les agradezco mucho el hecho de que se preocupen por dar a conocer internacionalmente a personajes de mi pa3s. El futuro del desarrollo de nuestro pa3s est3 en nosotros los j3venes, pero lamentablemente no se nos da una participaci3n pol3tica adecuada. Muchas gracias.

Susana G.

Universidad San Carlos Guatemala (USAC)

14. M3rz 2003

Si una cosa me quisiera llevar de Guatemala es el recuerdo de gente como Alfonso, que sab3an interpretar su tiempo, mantener su esp3ritu y ser hombre de carne y sangre a la vez. Estoy profundamente conmocionada. Me levant3 el esp3ritu revolucionario de tiempos atr3s. Agradezco lo que el dice tan francamente a la cara de los guatemaltecos. ¡Lo necesitan!

Birgit Gerstenberg, UNOHCHR Guatemala

Es un testimonio de la vida y la lucha de muchos guatemaltecos. Gracias a Don Poncho por su ejemplo, gracias a Uli y Thomas por su excelente trabajo.

Firma

¡Felicidades! Pues es un documento muy importante para nuestra memoria hist3rica y gracias por ponerme la piel de gallina.

Firma

20. M3rz 2003

Qué lástima que tengan que ser personas ajenas a nuestro país los que tengan que venir a enseñarnos algo sobre lo nuestro.

Firma

Simplemente quiero agradecer a todas las personas que hicieron posible la producción de esta película. Gracias, porque es admirable que dos personas extranjeras se interesen por un personaje de nuestro país.

Marisol Torres

Architektur Fakultät (USAC)

18. März 2003

Con el conocimiento y la sabiduría los hombres defienden la tierra y a su gente. No porque sea grande o pequeña, sino porque es la suya.

Firma

De enorme importancia para el rescate de nuestra memoria colectiva, en un momento en que nuestro pulso social, y la respiración de nuestras aspiraciones democráticas, van poco a poco superando el „asma“ silenciosa a que se nos ha sometido. Mi más sentido reconocimiento a su trabajo.

Arq. Rodolfo Portillo

Organisation H.I.J.O.S.

19. März 2003

Uli y Thomas:

Testamento es una historia conmovedora que es la nuestra. Demuestra que aún quedan hombres “enamorados” de un ideal que debería ser el de todos, y que tristemente no lo es. Muchas gracias por dedicar su esfuerzo para que podamos vernos y reconocernos en este documental.

Fidel Celada

Somos voces con vida y que en nuestros sueños gritamos libertad.

Firma

Antigua, El Sitio

23. März 2003

Felicitaciones por una película que rescata un pedacito de la historia de Guatemala y Latinoamérica. Además es una película con un mensaje de esperanza. En estos tiempos de globalización es importante saber que hay personas integras y tenaces.

Carlos Barrientos

Schule Liceo Javier

24. März 2003

Sinceramente la película sintetizó todo lo que siempre he soñado hacer. ¡Gracias por la inspiración! ¡Nos vemos en una sociedad más justa!
Diego Azurda

Rabinal

31. März 2003

Es muy buen documental histórico. Lastimosamente la historia es verdadera donde la fuerza del idealismo de hombres guerreros está perdida en el tiempo donde sus voces son un simple murmullo que es callado con balas y sangre. Que triste es mi historia sintiéndome guatemalteca, que triste tener ideales donde gobierna la tiranía y la gnorancia disfrazada de poder y violencia. Sigán adelante, ojalá que esta patria los guarde con bien.

Firma.

9.3. Zeitungsartikel