

ringte  
richtig  
spräc  
Selma

Ringen um das richtige Bild:  
Ein Gespräch zwischen  
Selma Doborac, Cem Kaya  
& Monika Dommann

von Julia Zutavern

Julia Zutavern:

Selma Doborac ist Filmemacherin, Fotografin und Konzeptkünstlerin. Ihr Film *Those Shocking Shacking Days* ist von 2016, aber leider immer noch aktuell, besonders seit dem russischen Angriffskrieg auf die Ukraine. Der Film beschäftigt sich ausgehend vom Bosnienkrieg der 1990er mit Fragen der Darstellbarkeit von Krieg und Kriegsgräueln. Er problematisiert den Umgang mit Archivmaterial und dessen Aussagekraft.

Cem Kaya ist Regisseur, Produzent und Editor einer Reihe von Dokumentarfilmen über türkische Popkultur. In seinem neusten Film *Liebe, D-Mark und Tod* (2022) erzählt er die Geschichte des Almanci-Pop, also der Musik türkischer Migrant:innen in Deutschland. Der Film enthält eine Menge Archivmaterial aus 60 Jahren und erweitert damit den Kanon deutscher Musikgeschichte und zugleich auch den Blick auf deutsche Geschichte.

Monika Dommann ist Professorin für Geschichte der Neuzeit an der Universität Zürich. Sie ist von Berufs wegen Expertin im Umgang mit Archivmaterial und interessiert sich besonders für Filme, die auf historischen Stoffen basieren.

Beginnen wir bei der Recherche: Selma, wie hast du dein Material gefunden? Welche Hürden, welche Herausforderungen gab es?

Selma Doborac: Für den Kurzfilm, den ich davor gemacht habe, der ein Ausschnitt eines Bombenangriffs auf eine bestimmte Gegend verhandelt, aus einer eher poetologischen Sicht, die zwar die Tatsächlichkeit als Ausgangspunkt hat, aber dann die Übersetzung in eine andere Form, die Weitung der Erzählung darüber findet, hatte ich nach authentischem Kriegsmaterial aus Bosnien gesucht, denn ich wollte für diesen Film ergänzend einen anderen Blick für diese Tatsächlichkeit generieren, um mich zu festigen oder mich zu fundieren. Ich hatte nie vor, Recherchematerial zu verwenden, sondern wollte die Dinge für mich sortieren. Die Realität nochmals mit Material belegen, um nicht in Tendenzen abzugleiten. Das mache ich immer gerne, die Realität anhand von Material heranzuholen. Ich habe von einem ehemaligen Grundschullehrer erfahren, der sehr lange vor dem Krieg und immer schon einfach Dinge aufgenommen hat, verschiedene Situationen und Menschen und Begebenheiten. Ein klassischer Chronist kann man sagen, was sehr sympathisch ist. Er hat dann im Krieg einfach weitergemacht. Und das hat mich sehr interessiert. Ich bin an ihn herangetreten, und das war ein sehr langer Prozess. Er wollte nicht gerne sein Material teilen. Vielleicht hatte er mal Exzerpte geteilt, die für ihn aus persönlichen

Gründen relevant sind oder für seine Freunde, aber nicht so, dass er Material an jemanden wirklich übergeben hätte. Ich habe über zwei Jahre lang eine Annäherung an ihn gesucht und meinen Standpunkt dargelegt, und dieses Material dann sukzessive von ihm erhalten. Auf Grundlage dieses Materials und in Kombination mit anderen Gedanken ist dann *Those Shocking Shaking Days* entstanden.

Julia Zutavern: Wie hast du sein Vertrauen gewonnen?

Selma Doborac: Ich glaube, dass es wie eine moralische Frage war: Wer bin ich? Wie verfare ich mit seinem Material, seinem Blick, eigentlich mit seinem Geist auch? Und dass er begreifen wollte, was meine Intention ist. Weshalb möchte ich das machen? Ob er mir das Material anvertrauen kann. Nicht für eine kurzfristige oder eine inflationäre Verwendung, sondern: Bin ich aus seiner Sicht heraus fähig, damit zu verfahren in einer moralisch verantwortungsvollen Weise? So würde ich das wirklich bezeichnen. Deswegen war der Prozess lange und auch in Tranchen.

Julia Zutavern: Was hat dich an dem Material interessiert?

Selma Doborac: Das ist zuerst ein genereller Blick aus dem Privaten heraus, also nicht etwas, das in Auftrag gegeben wurde von jemandem und für etwas. Das Tolle an seinem Material ist, dass es komplett autonom besteht, weil er versucht, sich per Material die Kriegsbegebenheiten nahezubringen, und das sehe

ich im Material. Was passiert hier an Unsäglichem oder Nichtfassbarem? Mit dem Verlauf des Krieges ändert sich sein Blick, wächst auch sein Mut. Er geht näher an die Front, in die Schützengräben, zu den Soldaten. Das verändert sich im Lauf der Dauer des dreieinhalb Jahre dauernden Krieges. Plus natürlich die moralische Frage, denn es gibt sehr viele explizite Bilder, wie man sie halt so kennt. Mich hat jenes Material interessiert, das nicht beauftragt ist, sondern erschlossen.

Julia Zutavern: Wenn man deinen Film sieht, dann entsteht der Eindruck, als wäre das Konzept von deinem Film, diese hochgradige Reflexivität, dieses Ringen um das richtige Bild und den richtigen Ton auch in der Auseinandersetzung mit diesem Archivmaterial entstanden. Ist das richtig oder hattest du schon diese Idee?

Selma Doborac: Also ich glaube beides. Mit dem Material hat sich das natürlich verschärft und vertieft. Aber wie in der allerersten Materialanfrage als auch im Bewusstsein „Ich geh hier an ein Material heran“, muss ich mich wirklich prüfen. Und mich nicht vom Material überwältigen lassen. Ich muss sowohl mich als auch das Material als auch denjenigen, der das Material erstellt hat, mitprüfen. Versuchen, ethisch zu prüfen oder die Frage danach mitzustellen, soweit es eben möglich ist. Das war schon so etwas wie ein Vorsatz. Und deswegen auch alternatives Material und nicht verabredetes.

Julia Zutavern: Cem, wie war es bei dir mit der Recherche? Dein Film wirkt ja erst mal so, als hättest du aus einer unglaublichen Fülle von ganz tollem Material einfach so auswählen können, was du wolltest.

Cem Kaya: Ja und nein. Wir hatten diverse Ordner – mit gutem Material, sehr gutem Material, exzellentem Material, außerordentlich exzellent gutem Material und so weiter. Das Gute haben wir gar nicht mehr angeschaut. Am Anfang sind wir in die deutschen öffentlich-rechtlichen Archive gegangen. Später dann auch in Privatarhive. In diese zu kommen oder von Leuten einfach privates Material ausgehändigt zu bekommen, ist immer sehr schwierig. Da muss man immer ein Vertrauensverhältnis aufbauen, auch als Filmemacher. Wenn ich eine türkische Hochzeit abbilde, zum Beispiel, weil ich zeigen will, wie sie in den Neunzigerjahren gefeiert wurden, bin ich abhängig von privatem Material, weil kein deutscher Fernsehsender das je gefilmt hat. Ich selbst würde meine Hochzeit oder meine Hochzeitsbilder natürlich auch nicht jemandem übergeben wollen, auch wenn er die besten Intentionen hat. Da muss man sehr viel auf die Leute einreden, dieses Vertrauen erst mal schaffen. Am Anfang dachten wir noch, das wäre so einfach, weil letztendlich jede türkische Familie mindestens ein oder zwei Hochzeitsvideos im Keller liegen hat. Und wir sind ja 3 Millionen, es sollte also eine riesige Fülle an Material da sein. Dem war nicht so. Wir sind wirklich gestrauchelt, bis wir nutzbares

VHS-Material gefunden haben. Das war das eine. Das andere war: Wir haben den Film gemeinsam mit dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen, mit dem WDR, mit Arte und RBB gemacht. Auf einmal standen uns diese öffentlich-rechtlichen Archive zur Verfügung, alle dritten Programme, das ORF, auch das Schweizer Fernsehen. Wir haben dann bei der INA in Frankreich, in Belgien, in Holland, in Dänemark, in Schweden gesucht. Dazu brauchst du aber eine Produktion, die zunächst viel Geld eingesammelt und dementsprechend ein gewisses Standing hat. Man muss ja diese ganzen Geldgeber davon überzeugen, dass dein Film einer wird, den alle sehen möchten. Deswegen hast du irgendwie eine Rahmenhandlung. Das ist meine, blöd übersetzt: 60 Jahre Musik der Gastarbeiter. Nur so hast du überhaupt eine Chance, in diese Archive reinzukommen. Das ist ein riesiges Problem. Würde ich von Anfang an sagen, dass ich einen freien Film, ein Essay mit ganz wenig Budget mache, würden mir diese Archive gar nicht erst aufmachen. Das will ich nur anmerken, weil wir immer von Filmen reden, die irgendwie ein Thema gesetzt haben. Aber was ist denn mit experimentellen Filmen? Was ist mit Filmen an der Schnittstelle zur Kunst? Das finde ich sehr schwierig an dieser Archivdiskussion, weil man da eigentlich kaum Chancen hat, etwas mit Archivmaterial zu machen. Ich hatte das Glück, dass ich das Thema gesetzt habe und dann doch noch einen essayistischen und persönlichen

Blick reingeben konnte. Wir hatten am Ende sehr viel Material und mussten dieses Material organisieren. Das war eher unser Problem. Plus, in diesen deutschen Archiven sind die türkischen Namen ganz arg schlecht verschlagwortet. Das heißt, wenn wir zum Beispiel türkische Künstler oder Künstlerinnen gesucht haben, mussten wir die Namen auch immer falsch eingeben. Wir haben uns immer gefragt, okay, wie würde es ein Deutscher schreiben? So wurden wir fündig und haben gleich auch ein bisschen die Archive aufgeräumt. Da waren sie sehr dankbar dafür.

Julia Zutavern: Wie hast du die Leute mit Privatarchiven überzeugt? Wie hast du sie zum Beispiel überzeugt, dir ihre Hochzeitsvideos zu überlassen?

Cem Kaya: Mit viel Liebe – mit Geld kommst du da nicht weiter. Beim WDR kommst du mit Geld weiter. Mein Film hat ja einen ziemlichen Effekt in der Türkei und Deutschland gehabt. Er ist für die migrantischen und postmigrantischen Zuschauer:innen sehr ermächtigend und von dieser Ermächtigung muss man den Leuten vorher erzählen. Man muss sagen: Schau mal, wir erzählen hier unsere Geschichte zum allerersten Mal durch Archive. Es gibt natürlich eine ganze Geschichte von migrantischen Filmemacher:innen in Deutschland und auch in Europa, aber in dieser Form, die Aufarbeitung der letzten 50, 60 Jahre mit Musik und dem ganzen soziologischen, politischen Hintergrund: das gab es davor in der Form nicht. Man muss den Leuten von

seiner Vision erst mal erzählen, damit sie zustimmen, dass man das Material benutzt.

Julia Zutavern: Wie war das bei den Musiker:innen? Waren sie sofort für dein Projekt zu haben?

Cem Kaya: Ja, sie waren fast alle sofort dabei – das hatte ich auch bei meinem Film davor über das türkische Kino – weil jeder das Gefühl hat, dass seine/ihre Geschichte nicht erzählt wurde. Man merkt so richtig, dass die Leute erzählen wollen, weil sie auf einmal Gehör finden.

Julia Zutavern: Diese künstlerischen oder eben auch dokumentarischen Recherchen und Prozesse, die einem Filmprojekt oder einem künstlerischen Projekt dienen, inwiefern würdest du sagen, unterscheiden die sich von deinen Rechercheprozessen als Historikerin?

Monika Dommann: Zunächst einmal sind es zwei sehr verschiedene Filme. Ihr habt diametral unterschiedlich gearbeitet, was wahrscheinlich auch mit der Geschichte des Materials zu tun hat. Doch es gibt auch viele Überschneidungen. Bei *Those Shocking Shaking Days* geht es um die seit dem Ersten Weltkrieg fast symbiotische Beziehung zwischen Film und Krieg. Susan Sontag wies in ihrem Text „On Photography“ von 1977 auf die doppelbödige Bedeutung von „Shooting“ hin. Das Gewehr und die Kamera gehen miteinander einher. Diese Geschichte wird in jedem Krieg mitgetragen. Du gehst dieser Problemkonstellation auf den Grund, indem du sehr kritisch mit

dem Material bist. Diese Herangehensweise ist eine historische. Wenn wir Historiker:innen recherchieren, stellen wir zunächst die Frage: Warum gibt es überhaupt das Bild? Wer hat es hergestellt? Warum, wieso, wozu? Die nächste Frage: Warum existiert es noch? Wer hat es überliefert? Hat ein Staat dafür bezahlt? Und warum ist es nicht zerstört worden? Man muss nämlich wissen, dass das meiste Material gar nicht überliefert, sondern kassiert, das heißt zerstört wird. Das ist der ganz normale Lauf der Geschichte.

Bei *Liebe, D-Mark und Tod* ist die Ausgangssituation anders. Du, Cem, hast dich einer historisch noch kaum erforschten Thematik angenommen. Obwohl die Migrationsgeschichte in Deutschland in den letzten Jahren boomt, wissen wir eigentlich noch wenig über die Folgen der Migration. Die historische Forschung beginnt immer mit der Archivfrage. Da gibt es staatliches Archivmaterial über die Beziehungen zwischen der BRD und der Türkei. Etwa Staatsverträge wie Anwerbeabkommen. Es gibt Material aus Gerichtsprozessen. Es gibt die Medienberichterstattung. Auch Diskussionen über Rassismus. Doch da hat man immer diese Fremdzuschreibungen drin. Also der Staat betreibt Türk:innenpolitik. Die Polizei wird involviert. Oder die Rassist:innen sagen Rassistisches. Du machst eine Kultur sichtbar, die bislang im kulturellen Gedächtnis Deutschlands beinahe unsichtbar geblieben ist. In diesem Sinn ähnelt auch dein Vorgehen dem der Geschichtswissenschaft. Wir

können nicht einfach in ein Staatsarchiv oder ins Bundesarchiv gehen und schauen was wir da vorfinden und dann sagen: das ist die Geschichte. Sondern eine gute Geschichte berücksichtigt verschiedene Archive und erzählt möglichst multiperspektivisch. In diesem Sinne würde ich sagen, es gibt sehr viele Überschneidungen zwischen der Arbeit von mir, Selma und Cem.

Cem Kaya: Wir arbeiten ja auch geschichtswissenschaftlich, wenn wir recherchieren. Am Anfang, noch bevor ein Satz im Drehbuch oder in diesem Konzeptpapier steht, lesen wir ja erst mal ein Jahr lang. Wir gehen wirklich in die Tiefe. Bei *Remake, Remix, Ripoff* (2014) habe ich zuerst eine Diplomarbeit geschrieben, dann noch eine Masterarbeit und erst dann habe ich den Film gemacht. Bei diesem neuen Film war es ähnlich. Ich habe erst einmal ein Jahr lang eigentlich nur gelesen. *De facto* kannte ich meine eigene Geschichte gar nicht. Sie wird nicht in der Schule überliefert, sondern man muss sich da eben reinarbeiten. So gesehen gibt es in unserer Arbeit auch immer sehr viele Parallelen zum wissenschaftlichen Arbeiten.

Monika Dommann: Ich würde auch sagen, man fängt immer mit einer Recherche an: Welche Literatur gibt es? Da gibt es aber immer die Gefahr, dass frau dann ein bisschen danach sucht, was man schon weiß. Und dann die entsprechenden Bilder zur Idee sucht. Wir sagen: illustrativ ist nie gut. Eine gute Geschichts-

schreibung, oder ein guter Geschichtsfilm lässt sich auch vom Material ein bisschen treiben, überraschen und bürstet das Material gegen den Strich. Sonst repetiert man das, was man bereits weiß. Das muss ein Ziel sein. Immer etwas rauszufinden, was man noch nicht kennt.

Selma Doborac: Genau das ist der Ansatz. Ich will jetzt gar nicht so viel aufmachen, aber in meinem aktuellen Film *De Facto* (2023) gehe ich wieder von tatsächlichen Begebenheiten der jüngeren Zeitgeschichte, also von vorgestern aus. Und da ist auch das die interessante Frage: obwohl alles auf Tatsächlichkeit beruht und ich aus der Tatsächlichkeit, aus der erschlossenen Realität herausgehe und auf konventionellen Archivierungsstrategien, die wir als Gesellschaft geschaffen haben, wie zum Beispiel das Gerichtsurteil oder das Archiv, aufbaue, langt das nicht. Ob der Konvention, ob der Einigung, ob all der Vereinbarung, die wir getroffen haben als Gesellschaft: es langt halt nicht dorthin, wo solche Tätlichkeiten vonstattengehen. Man kann das Ausmaß per Konvention, per Archiv oder per Geschichtsschreibung nicht ganz fassen. Und jetzt ist die Frage: Was kann ich als guter Didakt oder Filmemacherin tun, ohne überdidaktisch zu werden? Was kann ich anbieten? Also nicht als Alternative oder Revision oder so, sondern im Gegenteil, was kann ich dazu beitragen, aufbauend, diese Archive mit zu ergänzen? Das wäre der Traum der Kollaboration oder des gemeinsamen

Weges als eines gemeinsamen gesellschaftlichen Weges nämlich. Wie ein Lehrstück, aber nicht in Lehrermanier. Und das finde ich wichtig als Filmemacherin, auch über das Sinnliche von Film hinaus.

Julia Zutavern: Du kannst durch die Freiheit der Kunst Zwänge umgehen, die in der Politik, in der Justiz oder auch in der Wissenschaft bestehen. Du gehst gezielt in diese Lücke rein und fragst dich: Was kann ich jetzt mit diesem Material, was kann ich da an Wirkungen erzielen, die in anderen Bereichen nicht möglich sind...

Selma Doborac:... weil sie an Konventionen gebunden sind oder weil die Konvention nicht reicht. Wenn ich zum Beispiel etwas über Auschwitz erzählen will und etwas über die Grauzone des menschlichen Daseins, also über das Nichtexistieren oder darüber, an diese Grenze gebracht worden zu sein, als Mensch von einem Menschen, kann ich das natürlich historisch verhandeln. Aber es gibt vielleicht Momente, wo ich historisch nicht mehr hinkomme. Als Ergänzung finde ich das wirklich wichtig: Was und wie kann ich das auf der Bühne, im Film, im Körpergedächtnis, im kollektiven Gedächtnis noch weiterverarbeiten? Also wie kann ich darauf rekurrieren, was schon erschlossen wurde? Das ist wirklich wichtig, glaube ich, auch im Sinne des Dokumentarismus.

Julia Zutavern: Cem, kam bei dir auch die Frage auf, wie entwickle ich eigentlich meine Ideen? Wie entwickle ich mein Konzept? Ist das bei dir auch aus dem Material heraus entstanden?

Cem Kaya: Recherche und Material arbeiten gemeinsam. Man macht erst seine Recherche. Dann baut man sich im Kopf seinen Film und meinetwegen auch eine Dramaturgie und will erst mal die Geschichte so und so erzählen, mit den und den Protagonist:innen, mit der und der Musik etwa, oder mit den und den politischen Zäsuren. Das Jahr 1973: Anwerbestopp, das Jahr 1982: Rückkehrprämie, usw. Dann findet man, wie zum Beispiel in meinem Film, das Material von Rudi Carrell, diese Variété-Show, wo über Gastarbeiter gesungen wird, mit Blackfacing und allem, was man sich so vorstellen kann. Das ist Material, das sich aufdrängt. Das ist nicht nur Premium Material, das ist Ohne-das-geht-es-nicht-Material. Wenn man das dann findet, dann hat man auf einmal ein ästhetisches Ding. Auf unterschiedlichen Leveln und Ebenen erzählt das Material so viel mehr. Es ist so viel mehr drin als die schönen Gastarbeiter. Und das kannst du eben nur durch Geschichtsschreibung, nur durch Archivierung oder nur einmal zeigen nicht hinbekommen. Wenn du zum Beispiel dem Rudi Carrell Clip den Frauenstreik bei Pierburg entgegenstellst, hast du auf einmal etwas geschaffen, was du eben nur durch Geschichte oder Wissenschaft nicht hinbekommst.

Selma Doborac: Und was bei Film möglich ist, ist in der Wissenschaft aber nicht verhandelbar: die Quellenangabe. Man muss überlegen, inwiefern ermächtige ich den Zuschauer im Sinne seiner Mündigkeit, durch das Betrachten des Filmes versus das Lesen

der wissenschaftlichen Konvention, selbst Urteile zu erschließen? Ich kann im Film entscheiden, die Quelle nicht anzugeben, aber man muss davon ausgehen, dass ich im Umgang mit der Quelle gewissenhaft war, dennoch gebe ich sie vielleicht nicht an (abseits von Rechteinhaberangaben in den Credits oder so). Beim Film empfinde ich das als einen wichtigen Moment der Selbsterweckung des Zuschauers. Denn sobald ich etwas angebe, gilt es als abgefertigt oder abgelernt. Damit habe ich dem Zuschauer die Möglichkeit genommen, sich selbst weiter darüber hinaus zu bewegen, in der Spannung oder auch in der Unruhe zu bleiben. Stattdessen mache ich das gleich wieder zu. Im Film kann ich die Bewegung anregen, auch ohne Quelle.

Cem Kaya: Da gehe ich mit.

Julia Zutavern: Ich bin gar nicht nachgekommen, alle Fragen in *Those Shocking Shaking Days* für mich zu beantworten. Diese gezielte Überforderung hat mich erst ein bisschen genervt. Doch dann wurde mir irgendwann klar, bzw. der Film hat mir klargemacht, dass das ein Effekt ist, der etwas damit zu tun hat, wie sich Krieg anfühlen kann. Trotzdem fühlte ich mich eingengt. Zum Beispiel in der Szene mit der Leiche im Vorgarten, die der Film zeigt, während die Erzählfigur erklärt, wie solche Szenen auf uns wirken und dass man sie deshalb vermeiden sollte. Da dachte ich, jetzt lass mich doch erst mal gucken und selbst entscheiden.

Selma Doborac: Aber eben genau darum geht es, zu sagen: Wir verwenden, wir oder ich, wir verwenden das Material nicht, wir wollen das Material nicht sehen, wir kennen das Material – und dann das Material kurz zu zeigen. Und das regt auf, natürlich, wenn man sich quasi vermeintlich davor darauf geeinigt hat, dass das Material Mist ist. Und man braucht nicht die Wiederholung des Materials, das man schon kennt, und dann kommt das Material aber, und dann geht es wieder um eine Überprüfung. Ist es ertragreich gewesen, das Material zu sehen? Eher nicht. Wir müssen weiterdenken oder das Material anhand dieses Beispiels überprüfen. Und was ich schon wirklich immer gern mache, ist vielleicht eine Art „ich will nicht klassifizieren“, irgendeine Bewegung ist es, das zu überprüfen – alles. Das ist das Wichtigste. Ich bin ja als Filmemacherin nicht davon befreit und ausgeschlossen zu prüfen. Ich beziehe mich auf Vorhandenes. Ich versuche es zumindest so in der Arbeit zu machen. Und deswegen ist diese Art der Überprüfung, oder so viel Überprüfung und Fundament wie möglich, wichtig. Nicht aber am Ende das Ausstellen dieses Fundaments.

Julia Zutavern: Bei dir, Cem, wird extrem viel über die Montage erzählt, wie du ja schon am Beispiel Rudi Carrell angedeutet hast. Das ist eine hochgradig suggestive Montage, an manchen Stellen geradezu sarkastisch.

Cem Kaya: Ich mache am Anfang meine Recherche so gut, dass ich wirklich das Gefühl habe, auf Kritik antworten zu können. So habe ich die Freiheit, mit dem Material umzugehen, wie ich will und muss gar nicht mehr so groß darüber nachdenken. Der Streik war zehn Jahre später. Egal. Warum? Weil es nicht um den Streik geht. Es geht einfach darum, wie das zueinander in Bezug steht, wie die mediale Realität in Deutschland war. Es ist ein Essay, ein Film. Das ist jetzt nicht der bunte Strauß Blumen über türkeistämmige Musik in Deutschland, das ist jetzt kein journalistisches Werk, sondern ein Film, der einfach da ist, eine Collage, und ich will einfach machen, was ich will. Wie ich auf das Thema gekommen bin: Dieses Thema war ja 2014-15 herum, in Deutschland, in den Feuilletons, überall. Denn es gab eine Compilation: „Songs of Gastarbeiter“ von Imran Ayata und Bülent Kullukcu. Sie haben zum ersten Mal überhaupt in die Öffentlichkeit getragen, dass es in Deutschland eine türkeistämmige Musik gab, die sich völlig unabhängig vom Mutterland entwickelt hat, also von der Türkei, und dass es da unglaubliche neue Genres gab und alle möglichen Künstler:innen, die es in der Türkei nicht gibt. Das Thema war so en vogue, dass alle damals diesen Film machen wollten. Es gibt auch noch Parallelprojekte, Ausstellungen und so weiter. Für mich als Filmemacher, der für solche Filme auch sehr viel Budget braucht, sind das immer so Zeitfenster, die sich auf einmal öffnen.

Der freie Umgang mit dem Material am Ende, diese witzige Montage, diese schelmische Montage, dieses „hier noch einen mitgeben“, kannst du nur dann machen, wenn du dir sicher bist, dass du es richtig recherchiert hast. Dann brauche ich auch nicht wie in der Wissenschaft die Fußnote setzen. Diese Vorarbeit musst du erst mal gemacht haben. Dann kannst du meiner Meinung nach eigentlich in alle möglichen Richtungen gehen und Dinge zusammenbringen, von denen man vorher vielleicht auch geglaubt hat, dass man sie gar nicht zusammenbringen könnte.

Julia Zutavern: Eure Filme hatten konträre Ausgangslagen und haben deswegen auch diese unterschiedlichen Zugänge. Bei dir, Selma, wird das ja auch im Film thematisiert. Dein Archivmaterial erlangt einen anderen Status, indem du es mit aktuellen Aufnahmen aus derselben Gegend kombinierst, die du selber gemacht hast. Es scheint so, als hättest du erst in diesen Aufnahmen gefunden, wonach du im Archivmaterial vergeblich gesucht hast. Siehst du das auch so?

Selma Doborac: Das gegenwärtige Material ist anders erzählt und es ist vielleicht deutlicher erzählt. Etwa über eine durch Natur überwucherte Hausruine; die Natur benötigt lange, sich breitzumachen. Durch diese Abwesenheit – ich nenne es absichtlich: des Bürgers – wird natürlich der Schwund des Menschen erzählt, vielmehr wird so der Schwund der Kultur erzählt und besser auch erzählt als durch den milli-

ardsten Einschlag einer Granate in einem Hochhaus. Und die Überprüfung beider Möglichkeiten, den Vergleich zu geben, das finde ich genau richtig.

Monika Dommann: Wir haben zurzeit, nicht nur wegen der multimedialen Verfügbarkeit des Materials, einen Overkill an Geschichte. Der Philosoph Hermann Lübbe hat in seinem Essay „Der Fortschritt und das Museum“ mit dem schönen Untertitel „Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen“ schon 1982 argumentiert, dass die Lust an der Geschichte mit Modernisierung zu tun hat, mit der Ausdifferenzierung der Gesellschaft. Jede kleine Gruppe beschäftigt sich mit ihrer Geschichte. Und wenn irgendwas zu einem Ende gekommen ist, dann fängt die Historisierung, die Nostalgie und manchmal auch der Kitsch an. Das sind für mich die spannenden Filme, die dem entgegenwirken und die den Wunsch nach Geschichte nicht einfach reproduzieren. Claude Lanzmann hat sich explizit in *Shoah* (1985) gegen das Archiv gewendet. Er hat Aufnahmen von heute gemacht und zum Reenactment mit den Zeitzeug:innen gegriffen, um da etwas Neues rauszuholen. Ein anderes Archiv eben, ein körperliches Archiv. Für mich ist der aktuelle Boom der Geschichte erklärungsbedürftig. Warum interessieren wir uns eigentlich so krass für Geschichte im Moment?

Julia Zutavern: Die Wissenschaft ist ja der Objektivität verpflichtet. Man weiß, dass das schwierig herzustellen ist.

Monika Dommann: Es schwirren da eigenartige Vorstellungen über Objektivität in den Köpfen herum. Ich sage den Studierenden, die sich ganz zu Beginn ihres Studiums befinden und mit dem Oppositivpaar objektiv-subjektiv kommen, um sich an das heranzutasten, was Geschichtswissenschaft sein könnte: Völliger Quatsch! Das ist eine falsche Gegenüberstellung, eine irreführende Herangehensweise. Es gibt a priori nichts Objektives. Doch es gibt Standards, Codes, wie man den Anschein erwecken kann, etwas sei objektiv. Und diese gilt es zu erkennen und kritisch zu hinterfragen.

Julia Zutavern: Dann noch mal anders gefragt: Wie gehst du als Historikerin mit diesen Standards und Codes um? Wie kann man ihnen genügen und sie gleichzeitig hinterfragen?

Monika Dommann: Ich glaube, auch das ist im Wandel. In den 1980er und 1990er Jahren war es ganz wichtig, alles zu dekonstruieren und bei allem zu zeigen, es ist hergestellt, nichts ist natürlich. Im Moment ist wieder etwas anderes gefragt. Dies hat mit dem Rechtspopulismus und seinem Mediengebrauch zu tun. Die Herstellung von Lügen mittels Bildern ist dabei total zentral. Deshalb stehen wir nun vor neuen alten Aufgaben: Wir können euch sagen, was ein Fake ist, wie ein Fake hergestellt ist und was die Funktion dahinter ist. Warum Lügen im Mantel der Wahrheit daherkommen. Was gerade im Moment gefragt ist, ist, dass wir die Bildproduk-

tion kritisch erforschen und der Öffentlichkeit auch erklären, nach welchen Regeln sie funktioniert. Welche Geschichte hat das Bild? Können wir überhaupt noch erkennen – auch im digitalen Raum, ob das Bild echt ist? Und wenn ja, warum? Das ist die Urfrage des Historismus seit dem 19. Jahrhunderts. Die Frage ist dieselbe geblieben. Doch die medialen Umgebungen ändern sich im Laufe der Zeit. Und sie sind heute wieder hochaktuell.

Fotografisches Material und insbesondere auch das Bewegtbild sind für die Frage nach der Wahrheit des Bildes auch zentral, weil die Kamera auch Zufälliges aufzeichnet. Deshalb benutze ich eben so gerne Filme als Quelle. Kameras schaffen ein Zufallsarchiv von Dingen (Gegenständen, Gesten, Blicken) die dann einfach mal festgehalten sind. Es ist das, was Roland Barthes mit dem Punctum beschreibt. Irgendetwas stand mal zwischen Linse und Fotopapier, und das ist jetzt festgehalten und es könnte mir etwas erzählen. Das sind Spuren des Vergangenen. Deswegen finde ich es so interessant, dieses audiovisuelle Material genauer anzuschauen. Weil hier Dinge aufscheinen, die überliefert sind und die mit Regeln der Geschichtswissenschaft gar nicht so einfach zu greifen und zu dechiffrieren sind. Das ist für mich eigentlich die Magie des Kinos, dass genau das geschieht.

Julia Zutavern: Wie wählst du denn deine filmischen Quellen aus?

Monika Dommann: Wenn ich etwas historisch erforsche (sei es die Geschichte des Röntgenblicks, der Logistik oder des sexuellen Missbrauchs in der katholischen Kirche) und mir überlege wie ich die Geschichte erzählen könnte, interessiere ich mich immer für möglichst verschiedene Perspektiven, die mir andere Blickwinkel zeigen, vielleicht auch eine andere Ästhetik, vielleicht auch wieder etwas öffnen, was bislang im kulturellen Gedächtnis zu stark eingengt wurde. Ich suche gezielt nach den Grenzen des Sagbaren und des Sichtbaren. So wähle ich das Material aus. Ich versuche dann, diese Geschichte hinter einem Text, einem Bild oder einem Bewegtbild auch zu rekonstruieren. Mich interessiert manchmal die Produktionsgeschichte mehr als das Resultat. Warum wurde überhaupt etwas sichtbar? Der Film *Liebe, D-Mark und Tod* enthält viele solche Archivperlen. Über den Clip von Rudi Carrell und seinen Gastarbeitersong in Cems Film könnte man eine ganze Arbeit schreiben. Der kurze Clip wäre ein perfekter Anfang für eine große historische Forschungsfrage: Wie wurden Türk:innen in der Mehrheitsgesellschaft in Deutschland repräsentiert?

Cem Kaya: Zur Objektivität möchte ich noch etwas sagen. Die Geschichtswissenschaften, wie alle Wissenschaften, sind sehr eurozentrisch und auch sehr männlich. Das wird ja gerade dekonstruiert: Wo ist da der Frauen-, wo ist der migrantische Blick? Was mein Film macht, ist auch ein Gegendiskurs, um zu

erzählen, dass unsere Nachkriegsgeschichte von einer deutschen Mehrheitsgesellschaft geschrieben wurde, und meistens war dies ein männlicher Cis-Blick darauf. Was ist denn die andere Geschichte? Wie haben wir das dann erlebt? Beziehungsweise was ist dann unsere Geschichte in der Geschichte? Und wie haben wir das eigentlich mitbeeinflusst? Dementsprechend ist es eine andere Geschichtsschreibung oder der Beginn einer anderen Geschichtsschreibung. Das ist jetzt nur ein kleiner Film, doch ich glaube, dass er andere inspirieren wird, da noch mehr reinzuschauen. Wenn man von Objektivität spricht, also die Geschichte wird ja – es gibt doch diesen berühmten Satz – von Siegern geschrieben, und wir als Bodensatz des Arbeiterproletariats hatten und haben keine Stimme.

Monika Dommann: Es gibt diesen wunderschönen Text von Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, wo er in der ausweglosen weltpolitischen Situation von 1940 davon spricht, dass man die Geschichte gegen den Strich bürsten müsse und die Geschichte nicht den Sieger:innen überlassen dürfe. Mit dem Material, das ihr ausgegraben habt, kann man dies auch tun. Das ist eben nicht nur eine wissenschaftliche Funktion, sondern eine eminent politische.

Cem Kaya: Man kann auf die Objektivität pfeifen, was ich auch gerne mache. Aber man kann das auch als Beispiel zeigen: Es gibt Clips in meinem Film, die

nicht kommentiert werden, ich benutze kein Voice Over. Aber dadurch, dass ich öffentlich-rechtliches Material aus den 1970er und 1980er Jahren benutze, hat man Voice Over drin und dieses Voice Over ist ja auch genau dieser anthropologische Blick, durch die Lupe irgendwie: was machen die da? Da ist so ein Duktus einfach im Sprachgebrauch, bei dem man bereits merkt, sie sind Objekte, denen man nicht auf Augenhöhe gegenübertritt. Man bevormundet sie. Das spürst du durch den Film hinweg. Und ich wollte das deshalb auch stehen lassen, wenn es dann heißt: die TÜRKEN!

Julia Zutavern: Manchmal klemmst du ja den Leuten aber auch das Wort ab. In einer Szene beginnt sich ein Moderator gegen die Ausländerfeindlichkeit auszusprechen...

Cem Kaya: Genau. Da gab es so einen Gutmenschen, der nach einem Interview mit dem Rockstar Cem Karaca gleich noch hinterher schieben wollte, dass Ausländerfeindlichkeit in seiner Sendung nichts zu suchen hat, weil gerade ein Ausländer neben ihm steht. Da schneide ich rigoros mitten in seinem Satz rein, weil dieses Gutmeinen nervt. Mein Film will eben nicht diese Opferrolle haben. Das ist das Wichtigste, was diesen Film von anderen ähnlichen Filmen unterscheidet. Ich versuche aus dieser Opferrolle rauszukommen und diese ganze Gruppe von Menschen eben nicht als Opfer darzustellen, sondern als ganz normale Leute. Da ist eine Haltung, einfach

ähnlich wie die der HipHopper, denen es eigentlich auch egal ist.

Julia Zutavern: Deswegen ist der Schluss deines Films auch so schön, wenn diese Haltung ausgesprochen wird: Wir sind hier, egal was ihr davon haltet, wir bleiben hier.

Monika Dommann: Das ist eine sehr interessante Entwicklung. Ich habe in letzter Zeit einige Filme gesehen, die auf diese Art auf die Erzählstimme verzichten. *Liebe, D-Mark und Tod* oder *African Mirror* (2019) von Mischa Hedinger vertrauen darauf, dass durch Montage und mit der Ermächtigung der Zuschauenden eine Lesart möglich ist, die funktioniert. Da sehe ich auch einen Generationenwechsel. Selmas Film geht dann noch einen Schritt weiter und entwickelt eine Reflexion über diese Erklär-Erzählstimme. Der Film fängt ohne Ton an. Als Zuschauerin musste ich hinterfragen, ob ich alles richtig eingerichtet hatte. Die Zuschauenden werden physisch gezwungen, sich mit der Medienlage, also mit dem ganzen Dispositiv auseinanderzusetzen. Da ist nicht einfach eine Erzählstimme, die da drübergelegt wird. Sondern da ist eine Erzählstimme, die eben genau Teil des Unterfangens ist. Und dieser Prozess wird sichtbar gemacht.

Julia Zutavern: Was interessiert euch Nichthistoriker:innen eigentlich so an Geschichte? Es entstehen ja immer mehr Filme, Serien, dokumentarisch wie fiktional, die sich mit historischen Stoffen beschäftigen.

Selma Doborac: Was ich bei der Recherche zu meinem aktuellen Film so eklatant fand, war, nachzuvollziehen, dass diese Tötlichkeiten oder Tathergänge in Konflikten, dass die Tatsache der Tat an sich – also A tut B diese unfassbare Tat an – dass das ja immer wiederkommt in der Geschichte des Menschen. Und dass das ja das Interessante ist (oder dass das vielleicht die Aufgabe ist), dass man da nicht hinkommt, ja auch nicht mit der Kritik der Vernunft hinkommt etc. Dieses: was ist das Böse? Es ist nichts, es ist banal. Es ist der Typ, der dann irgendwas verwaltet – Hannah Arendt jetzt als Schlagwort. Aber ich meine ja, dass diese Wiederholung dessen, dass das die große Frage ist, zum Beispiel in meiner Auseinandersetzung mit Krieg und Gräueltat, dass es auffällig ist. Es ist zwar in Ruanda natürlich eine andere „Methode“, die kulturell anders bedingt ist, weil es andere Waffen gibt oder einen anderen Zugang zu Gewalt etc. Am Ende des Tages ist es die Demütigung oder die Entmenschlichung des Menschen. Und die Frage ist, was da los ist, durch die Geschichte hindurch? Und wenn man sich das trocken ansieht, gibt es die Wiederholung. Und wie komme ich dahin, das zu fassen? Das finde ich interessant. Also ich meine nicht die Eins-zu-eins-Wiederholung. Natürlich ist es nicht der Vergleich des Dritten Reichs mit dem Genozid in Ruanda. Das meine ich nicht. Ich meine die Tat an sich.

Julia Zutavern: Die Gewalt wiederholt sich wie eine Unterbrechung zivilisatorischer Errungenschaften.

Selma Doborac: Es geht eigentlich um Zeugenschaft, also wie ich es schaffe, etwas davon zu erzählen, wo etwas anderes nicht hinkommt. Genauso wie das Archiv etwas nicht schreiben kann. Und wie kann der Zeuge zeugen? Und wer zeugt für den Zeugen? Und wie mache ich es im Film? Wie kann ich eine Situation herstellen, dass etwas Tatsächliches auf die Bühne gebracht wird im Rahmen einer Verabredung? Und wie kann ich den realen Moment wieder herholen, um damit vielleicht die Fähigkeit, etwas zu bezeugen, zu verhandeln. Es klingt komplex, ist im Filmischen aber ganz einfach, sehr reduziert.

Cem Kaya: Kurz zurück zur Faszination von Archiven. Was mich an dieser Vergangenheit immer fasziniert, ist die verstreute Geschichte der Archive. Du suchst im (Privat)Archiv, in unterschiedlichen Ländern, um deine Geschichte zusammenzubringen. Ich mag dieses Puzzle-hafte, dass man diese Puzzlestücke findet und sie dann zu einem Bild zusammencollagiert. Ein Beispiel aus meinem Film: Das Archivmaterial, in dem man sieht, wie Cem Karaca in die Türkei zurückfliegt. Das war eine Blackbox. Und dann findest du die Ankunft in der türkischen Presse, ein Foto, auf dem er in der gleichen Klamotte ankommt, wie er vor drei Stunden in den Flieger gestiegen ist und seine Familie umarmt. Auf einmal hast du diese beiden Archive, es kommt zusammen, und das Bild vervollständigt sich. Das ist das Faszinosum, was ich da habe. Außerdem kannst du dadurch Kontinuitäten

erzählen. Das heißt, wenn mir gesagt wird: Du machst einen Film über die Vergangenheit, dann stimmt das nicht. Ich mache einen Film über die Gegenwart, weil ich erzähle, aus diesen 60 Jahren von Rassismus und Nicht-Sehen, im Grunde das, was heute genauso passiert. Zudem gebe ich dem Heute noch ein Gestern on top. Du kannst in die Vergangenheit reingehen, und damit meine ich gar nicht, „man muss seine Vergangenheit wissen“, vielmehr geht es um diese Kontinuität. Das finde ich so interessant, wenn man mit Vergangenheit arbeitet.

Monika Dommann: James Baldwin sagte 1964 in seinem Essay „The Fire Next Time“: Wir tragen die Vergangenheit in uns. In diesem Sinne sehe ich eben diesen Gegensatz zwischen Gestern und Heute gar nicht. Die Geschichte ist Teil der Gegenwart. Wir wissen aus Erfahrung, dass immer dann, wenn politische Konstellationen und Machtsituationen dazu beitragen, dass gewisse Dinge unter den Teppich gekehrt werden, sie eines Tages einfach wiederkommen. Es verschwindet nichts. Man kann nicht abschließen. Auch der Begriff der „Aufarbeitung“ ist schwierig. Ich leite zusammen mit Marietta Meier zurzeit ein Projekt zur Geschichte des sexuellen Missbrauchs im Umfeld der katholischen Kirche. Wir sind dabei oft mit der Vorstellung einer „Aufarbeitung“ konfrontiert. Doch Aufarbeitung gibt es nicht. Der Prozess ist unendlich. Es ist nie aufgearbeitet. Hinter der Vorstellung von Aufarbeitung steckt die Idee, dass man einen

Schlussstrich ziehen kann. Doch es kann keinen Schlussstrich geben.

Selma Doborac: Genau. Die Absolution gibt es nicht, sondern man muss immer weiter ordnen, weiter schlichten.

Monika Dommann: Die nächste Generation hat wieder neue Fragen, sieht etwas anders oder entdeckt neue Probleme und Fragen. Deshalb hat es sich in der Geschichtswissenschaft auch eingebürgert, was gar nicht so schlecht ist, dass Historiker:innen meistens ein bisschen Zeit verstreichen lassen. Das hat auch mit Sperrfristen zu tun. Aber dass eine nächste, übernächste Generation drangeht und mit neuen Augen draufschaut und andere Fragen hat, hat sich ja ziemlich bewährt. Wenn die Zeitzeug:innen, die Zeitgenoss:innen selber ihre Geschichte schreiben, kommt es meistens nicht so gut.

Ich möchte noch etwas sagen, zu den Diskussionen von heute morgen. Es wurde ein Plädoyer gehalten für die Selbstkommerzialisierung: Kommerzialisier euch auch als Filmemacher, dann kommt Kohle ran. Ich finde es schwierig, weil letztlich kriegen wir ja alle mal Geld und bezahlen ein anderes Mal. Ich bin mal Urheberin und ich brauche mal etwas von anderen Urheber:innen. Im Moment ist es natürlich so, dass wir auch in der Wissenschaft immer mehr Richtung digital gehen, was uns die Möglichkeit gibt, digitales audiovisuelles Material zu zeigen, also zu zitieren. Wenn ich jetzt noch mal an die nächsten Generati-

onen denke, an meine Doktorand:innen, wenn sie natürlich solches Material dann mit den Marktverhältnissen, die in der Filmindustrie herrschen, abgelten müssen, könnte solches Material gar nicht gezeigt werden. Ich glaube, letztlich ist es wichtig, dass wir Autorschaft anerkennen, dass wir zitieren, dass wir nennen. Aber es ist nicht immer notwendig, dass dann noch Geld fließen muss. Das möchte ich noch voneinander trennen. Man soll nicht klauen. Aber das heißt nicht unbedingt im Umkehrschluss, dass man immer bezahlen muss, weil sonst verschwinden auch wieder Materialien aus dem kulturellen Gedächtnis, wenn sie an Bezahlung geknüpft sind.

Selma Doborac: Aber es ist wirklich schwierig, das mit diesem kommerzialisiert euch, weil die Vorgaben der Kolleg:innen oder der Bücher sind unmöglich für mich einzuhalten. Also ich kann mich geistig überhaupt nicht überwinden, diesem Standard zu entsprechen. Ich komme gar nicht dorthin, weil der Millionenfördergeber ja Angst hat vor dem Stoff oder vor dem Wagnis, vielleicht auch Angst vor der Vergangenheit und vor dem Leben. Denn wenn ich dafür arbeite, meinen Stoff so zu adaptieren, dass Sender etc. dabei sind (wie du das vorher gesagt hast, Cem) und ich liefere, was sie verstehen, komme ich von meiner eigentlichen Aufgabe total ab. Wenn ich jemandem etwas erkläre, was ohnedies evident ist und darum nicht dorthin komme, etwas anders zu zeigen, das ist wirklich ein großes Dilemma. Aber die

allergrößte Erkenntnis ist für mich: das Publikum versteht es. Da muss man es nicht vorerzählen, es wird verstanden. Und wenn man das respektiert, dann hat man wirklich etwas bewirkt. Man muss dem Publikum nicht alles erklären, der Mensch versteht es. Und das ist der große Fehler, den man immer begeht: Indem man etwas bedienen will, was gar nicht nötig ist.

Cem Kaya: In Deutschland ist es durch die Filmförderung schon vorgegeben, dass man mit Fernsehsendern zusammenarbeiten muss, wenn man einen Film gescheit gefördert bekommen möchte, und dass man eigentlich mit Redaktionen arbeitet und von Redakteur:innen abhängig ist, die sich aber eben nicht Kino oder Experimentelles vorstellen, sondern an das TV-Publikum denken und sagen: Naja, Moment, mein Zuschauer oder meine Zuschauerin versteht das nicht. Das ist so ein Grunddilemma. Das stimmt eben nicht.

Selma Doborac: Und das ist das Problem, dass man die Leute immer entmündigt. Das kann man nicht unterstützen.

Das Gespräch fand am 23. Januar 2023 im Rahmen des Fokus der 58. Solothurner Filmtage statt. Das Thema des Fokus war die filmische Auseinandersetzung mit Archivmaterial. Bearbeitung: Hannes Brühwiler, Cécile Tollu-Polonowski, Dank an: Niccolò Castelli.