

# MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

3 / 2021

AISTHESIS VERLAG

*Wissenschaftlicher Beirat:*

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

# Medienkomparatistik

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

3. Jahrgang

2021

Herausgegeben von  
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1794-7  
E-Book ISBN 978-3-8498-1795-4  
ISSN 2627-1591  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Kuratieren als medienkomparatistische Methode

Herausgegeben von  
Nicole Kandioler und Marion Biet

Stefanie Zingl und Jan-Hendrik Müller (Wien)

## Von der Sorge um das Ephemere

### Filmamateu\_innen radikal empathisch kuratieren am Beispiel von Elfriede Irrall

„in jedem fall müßte ich das filmband in 8mm gold für unerschütterliche sturheit bekommen – ach, wird das schön sein, wenn’s fertig ist“<sup>1</sup>, schreibt Elfriede Irrall im Februar 1981 in ihr Tagebuch, nachdem sie sich schon vier Jahre mit dem Leben ihrer Mutter beschäftigt hat. Die Arbeit an dem über eineinhalb Stunden langen Super-8 Film wird sie noch vier weitere Jahre begleiten. Unabhängig, selbstfinanziert und handgemacht ist Irralls Arbeitsweise beispielhaft für das Schaffen zahlreicher anderer Filmemacher\_innen. Filme von Amateur\_innen erschienen der Forschung gerade durch die Schwierigkeit einer Kategorisierung nach Genre, Thema oder ästhetischer Form als fragwürdig.<sup>2</sup> Die von Roger Odin definierten „Figures des Misslingens“<sup>3</sup> im Familienfilm – die fehlende Geschlossenheit, bruchstückhafte Narration, unklare Autor\_innenschaft und willkürliche räumliche Beziehungen – stellen eine filmwissenschaftliche Lektüre, die sich im Rahmen einer filmimmanenten Analyse mit den Filmen beschäftigt, vor erhebliche Probleme.<sup>4</sup> Auch die Archivierung von Amateurfilmen steht aufgrund der oft fehlenden Informationen zur Herkunft, zum Produktionszeitraum und zu den Urheber\_innen immer wieder vor Herausforderungen.

In Anbetracht dieser vielfältigen Problemstellungen soll hier argumentiert werden, Filme von Amateur\_innen als eine breit angelegte filmische Praxis zu verstehen, die aus Produktion, Vorführung, historischen Kontexten aber auch

---

1 Elfriede Irrall. *Eintrag vom 3.2.1981, Tagebuch, 3. Februar 1979 – 27. Februar 1987*, Sammlung Österreichisches Filmmuseum. [sic!]

2 Parallel dazu lässt sich auch die Begriffsgeschichte des Amateurfilms als ‚Familienfilm‘, ‚Home Movie‘, ‚Klubfilm‘, ‚privater Film‘ als ein Ausdruck dieser Konfusion über Gattung, Genre- und Objektbereich verstehen. Siehe dazu: Alexandra Schneider. *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*. Marburg: Schüren, 2004. S. 35f.

3 Roger Odin. „Rhétorique du film de famille. Rhétoriques, sémiotiques“. *Revue d'esthétique* 1-2 (1979): S. 340-373. Nach: Alexandra Schneider. „Theorie des Amateur- und Gebrauchsfilms“. *Handbuch Filmtheorie*. Hg. Bernhard Groß/Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer, 2016. S. 5.

4 Betrachtet man die zahlreichen Studien zum Amateurfilm, so sind diese meist eher an länderspezifische oder stadthistorische Kontexte gebunden und entstammen eher der Geschichts- als Filmwissenschaft. Siehe u. a.: Karen L. Ishizuka/Patricia R. Zimmerman. *Mining the Home Movies. Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press, 2008; Laura Rascaroli/Gwenda Young. *Amateur filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*. London/New York: Bloomsbury, 2014; Susan Aasman/Andreas Fickers/Joseph Wachelder. *Materializing Memories. Dispositifs, Generations, Amateurs*. London/New York: Bloomsbury, 2018.

persönlichen Erinnerungen und biografischem Wissen besteht.<sup>5</sup> Das „performative Gefüge“<sup>6</sup> des Amateurfilms besteht aus dieser Verschränkung von Publikum, Filmenden und dargestellten Akteur\_innen. Versteht man die Amateurfilmpraxis als ein Gefüge, müssen nicht nur die Filme, sondern darüber hinaus die ‚Paratexte‘ oder genauer ‚Epitexte‘<sup>7</sup> der Filme untersucht werden. Folglich soll behandelt werden, inwiefern die Auseinandersetzung mit Amateurfilmen und ihren Paratexten<sup>8</sup> eine Neuausrichtung archivarischer Arbeit erfordert, die sich als komparatistische und kuratorische Methode versteht. In Auseinandersetzung mit dem Begriff einer „radical empathy“<sup>9</sup> in der Archivwissenschaft soll die Arbeit in Archiven als affektive ‚Sorge‘-arbeit verstanden werden, die traditionelle Rollenzuweisungen von archivarischer und kuratorischer Arbeit überschreitet und den Aufbau neuer Gemeinschaften und Öffentlichkeiten zum Ziel hat.<sup>10</sup> In Anschluss an eine theoretische Auseinandersetzung hinsichtlich

5 Vgl. Schneider. Die Stars sind wir (wie Anm. 2). S. 40.

6 Schneider. Theorie des Amateur- und Gebrauchsfilm (wie Anm. 3). S. 6.

7 Die hier gemeinten Paratexte des Amateurfilms sind nach Gérard Genette als ‚Epitexte‘ zu begreifen. Begleittexte also, die im Gegensatz zu den Paratexten nicht zeitlich oder räumlich an den Haupttext gekoppelt sind. Zu diesen zählt Genette Mitteilungen, die „[...] im Allgemeinen in einem der Medien (Interviews, Gespräche) oder unter dem Schutz privater Kommunikation (Briefwechsel, Tagebücher und Ähnliches)“ angesiedelt sind. Siehe: Gérard Genette. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. S. 12. Darüber hinaus zur Verwendung von Genettes Konzept der Paratexte in den Filmwissenschaften siehe: Alexander Böhnke. *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript, 2007; Andrzej Gwóźdź. *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte – Film under Re-Construction. Cinema and its Paratexts*. Marburg: Schüren, 2009; Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek. *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: De Gruyter, 2014.

8 Ein Beispiel für Paratexte des Amateurfilms kann man in Paolo Caneppeles’ Text „Das schönste Behältnis. Ode an die Lagerungspraktika der Filmamateure“ finden. Ausgehend von den zahlreichen Dosen, Schachteln und Beschriftungen wird die Bedeutung der Paratext-Objekte für eine Amateurfilmpraxis verdeutlicht. Siehe: Paolo Caneppele. „Das schönste Behältnis. Ode an die Lagerungspraktika der Filmamateure“. *geschichte erzählen. Medienarchiv zwischen Historiographie und Fiktion*. Hg. Thomas Ballhausen/Valerie Strunz/Günter Krenn. Wien: Lit-Verlag, 2014. S. 81-108.

9 Michelle Caswell/Marika Cifor. „From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives“. *Archivaria* 81 (2016). Wir danken für den Hinweis auf Caswell und Cifor dem Artistic Research Projekt: Temple of the Datatypistic Youth. *Journal of Film Preservation*. Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz, 2022.

10 Auf die Diskussion dieser Rollenverteilung innerhalb von Filmarchiven kann hier nur zum Teil eingegangen werden. Der Widerspruch zwischen dem Bewahren durch Vorführung oder durch kontrollierte Konservierung zieht sich durch die institutionellen Debatten um den als eher umfassende Praxis zu verstehendem Begriff ‚Film Curatorship‘. Zwischen den Begriffen ‚Filmkurator‘, ‚film programmer‘, ‚curator of exhibition‘ oder ‚film curatorship‘ besteht in Filmarchiven eine sowohl historisch-bedingte als auch sprachliche Uneindeutigkeit. Die Arbeit des ‚Filmkurators‘ oder des ‚film programmer‘ als Programmgestalter lässt sich auch aufgrund des Dispositivs Kino nicht

einer Neuausrichtung der Amateurfilmforschung in Filmarchiven, soll anhand der anhaltenden Recherchearbeit zum Nachlass der eingangs erwähnten österreichischen Schauspielerin Elfriede Irrall geprüft werden, inwiefern sich durch Verfahren des Vergleichens und Nebeneinanderstellens verschiedenster biografischer Versatzstücke die radikal-empathische Methode verwirklichen lässt und eine Strategie im Umgang mit dem fragmentarischen Charakter von Amateurfilmen gefunden werden kann.

## 1. Das Archiv als Diskursort. Filmamateure\_innen archivieren

In der Amateurfilmforschung hat sich mittlerweile ein Verständnis vom Archiv als Diskursort durchgesetzt. In Anschluss an eine von Michel Foucault abgeleitete Medienarchäologie ist das Ziel der Amateurfilmforschung,

[...] die in den physischen Archiven aufbewahrten und überlieferten textuellen und filmischen Dokumente nicht auf ihren Sinn und ihre Wahrheit [zu untersuchen], sondern auf die historischen Realitätsbedingungen, die das von den Dokumenten zum Ausdruck gebrachte erst ermöglicht haben.<sup>11</sup>

Das Archiv ist daher nicht als Dokumentationsstelle historischer Wahrheiten zu verstehen, sondern als ein Aussagesystem, das immer auch an historische Apriori gebunden ist. Diese in den Dokumenten angelegten Vorbedingungen zeugen nach Foucault vom „[...] Gesetz dessen, was gesagt werden kann [...]“.<sup>12</sup> Das Archiv ist insofern „[...] das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelne Ereignisse beherrscht.“<sup>13</sup> Die Arbeit in Archiven muss daher vielmehr in der Untersuchung dieses ‚Erscheinen der Aussagen‘ bestehen. Für ein Verständnis des Amateurfilms ist es aufgrund seines oft fragmentierten Auftretens umso wichtiger, die Umstände, Paratexte und Produktionsumstände zu untersuchen, um sie in ihrer Funktion als diskursive Elemente zu verstehen.

Sabine Nessel sieht dahingehend drei Forschungszusammenhänge im Umgang mit Amateurfilmen: Die Rekonstruktion von Geschichte, die museal-orientierte Politik des Sammelns, Bewahrens und Vermittelns sowie die Auseinandersetzung mit Amateurfilm als künstlerische und ästhetische Praxis. Ziel einer diskursiven Amateurfilmforschung müsse es daher sein, alle drei Zugänge in ihrer „gesamten Widersprüchlichkeit“ sichtbar zu machen, wodurch „[...] die Beschäftigung mit Amateurfilmen weder eine bloße Dienstleistung zur

---

einfach mit dem Kuratieren im Kunstraum oder eben mit der Arbeit eines ‚curator of collection‘ im Archiv vergleichen. Zu dieser Diskussion siehe: Alexander Horwarth/Michael Loebenstein/David Francis/Paolo Cherchi Usai. Hg. *Film Curatorship. Archives, museums and the digital marketplace*. Wien: Synema, 2008. S. 44f.

11 Vrääth Öhner. „Einleitung“. *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Hg. Siegfried Mattl/Carina Lesky/Vrääth Öhner/Ingo Zechner. Wien: Synema, 2015. S. 7.

12 Michel Foucault. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973. S. 187.

13 Ebd. S. 187.



Sicherung von Archivbeständen noch bloße Community-Arbeit [...]“<sup>14</sup> wäre. Im Rahmen dieses medienarchäologischen Verständnis des hybriden Formats ‚Amateurfilm‘ sieht Nessel die Möglichkeit neue Methoden in Archiven zu erproben, um eine kanonisierende Filmgeschichtsschreibung zu verlassen.<sup>15</sup>

Innerhalb einer solchen medienarchäologischen Archivpraxis erfährt die Rolle von Archivar\_innen ebenfalls eine neue Bedeutung. In ihrem Artikel zum Forschungsprojekt *WIEN BEWEGT!* des Österreichischen Filmmuseum plädieren Paolo Caneppele und Raoul Schmidt für neue Strategien in der Sammlung von Amateurfilmen und eine Erweiterung der Methoden durch Begriffe der Geschichts- und Kulturwissenschaft. Insbesondere stellen sie den persönlichen Kontakt zu den Einbringer\_innen beim Sammeln von Amateurfilmen heraus, „[...] da die Materialien mit großen emotionalen Bindungen, mit persönlichen Erinnerungen und spezifischen Werten verwoben sind.“<sup>16</sup> Empathie, Respekt und Interesse für die biografischen Dimensionen der Amateurfilmer\_innen und ihrer Familien sind dabei entscheidend für das Erfassen der sonst in einer unzugänglichen (Teil-)Anonymität verbleibenden Filme. Denn Amateurfilme sind „Ego-Dokumente“<sup>17</sup>, die (auto-)biografische Funktionen haben und daher einer bestimmten Einfühlung bedürfen, um als kulturelle Filmpraxis verstanden zu werden.<sup>18</sup> Durch Gespräche und Interviews über die Aufführungspraxis, die Identifizierung von Personen sowie Lebensumstände und Entstehungskontexte der Filme können weitere Informationen über die Filme gesammelt werden. Das Ziel einer solchen Überschreitung eines rein filmimmanenten Zugangs beim Sammeln von Amateurfilmen ist es,

[...] sich von einer rein filmischen Betrachtungsweise (und Bestandsaufnahme) zu lösen und die archivarischen Methoden neu auszurichten: hin zu dem hinter den Filmaufnahmen stehenden Individuum. [...] Filmarchivar\_innen sind nun nicht mehr nur passive Verwalter\_innen der Materialien, die sie der künftigen

14 Sabine Nessel. „Amateurfilm-Werden. Hybridität des Amateurfilms und Foucaults archäologische Praxis“. *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Hg. Siegfried Mattl/Carina Lesky/Vrääth Öhner/Ingo Zechner. Wien: Synema, 2015. S. 136.

15 Vgl. ebd. S. 137.

16 Paolo Caneppele/Raoul Schmidt: „Wien bewegt! Strategien der Sammlung von Amateur- und Familienfilmen“. *Aufnahme läuft. Private Videobestände – Öffentliche Archive?* Hg. Gabriele Fröschl/Christina Waraschitz/Renée Winter. Wien: LIT-Verlag, 2016. S. 53.

17 Der Begriff der Ego-Dokumente kommt vom niederländischen Historiker Jacques Presser (1899-1970) und bezeichnet historische Quellenmaterialien mit persönlichem Charakter, die über die Selbstwahrnehmung eines Menschen Auskunft geben. Raoul Schmidt und Paolo Caneppele wenden diesen erstmals auf Filme von Amateur\*innen an. Vgl. Paolo Caneppele/Raoul Schmidt. „Die Flüchtigkeit festhalten. Von der Melancholie des Sammelns“. *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Hg. Siegfried Mattl/Carina Lesky/Vrääth Öhner/Ingo Zechner. Wien: Synema, 2015. S. 146.

18 Vgl. ebd. S. 144.

wissenschaftlichen Forschung zur Verfügung stellen, sondern werden auch zu Akteur\_innen bzw. Produzent\_innen neuer Erkenntnisse – etwa in Form von Videoaufzeichnungen, die als neue generierte Begleitmaterialien Eingang in den Bestand finden. Archivierung bedeutet hier also soziale Interaktion, Kommunikation und Dokumentation der Ergebnisse.<sup>19</sup>

Diese Neuausrichtung von Filmarchivar\_innen zu aktiven Produzent\_innen stellt Filminstitutionen durch das Vordringen in Aufgabenbereiche von Kurator\_innen und Forscher\_innen vor einige Herausforderungen.<sup>20</sup> Doch das Sammeln und Produzieren von Begleitmaterialien ist in der Amateurfilmforschung gerade aus der Perspektive der Archivar\_innen zielführend. Durch die Nähe zum Material und die erwähnten Methoden der Einfühlung, des Gesprächs und der Kommunikation mit den Einbringer\_innen erarbeiten Archivar\_innen ein sehr spezifisches und gerade durch die praktizierte soziale Interaktion situiertes Wissen.<sup>21</sup> Dieses Wissen ist essentiell für ein Verständnis des ‚performativen Gefüges‘ der filmischen Amateurpraxis als Ganzes. Die etymologische Bedeutung von Kuratieren als ein ‚Sorge tragen‘ steht in Anbetracht dieser Aufmerksamkeit gegenüber den Biografien der Filmamateur\_innen in einem direkten Zusammenhang mit der Arbeit von Archivar\_innen.

## 2. Radical Empathy. Archivar\_innen als Caregiver

Die US-amerikanischen Archivwissenschaftlerinnen Michelle Caswell und Marika Cifor plädieren für ein Umdenken innerhalb der Archivpraxis. In ihrem Text „From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in Archives“ fordern sie, Archive in gemeinschaftlich-orientierte Orte des Austauschs zu transformieren. Eine solche Veränderung beginnt für Caswell und Cifor durch ein radikales Neudenken der eigenen Aufgaben:

---

19 Caneppele/Schmidt. Wien Bewegt! (wie Anm. 16). S. 54.

20 Eine genaue Beschreibung des im Österreichischen Filmmuseum praktizierten archivaren Umgangs mit Amateurfilmen findet man ebenfalls hier: Paolo Caneppele/Raoul Schmidt. „Curatorship von Amateurfilmen im Österreichischen Filmmuseum.“ *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Hg. Siegfried Mattl/Carina Lesky/Vrääth Öhner/Ingo Zechner. Wien: Synema, 2015. S. 227-234.

21 Situiertes Wissen soll hier in Anschluss an Donna Haraway als begrenztes, zu überprüfendes und kontextabhängiges Wissen verstanden werden. Die von Haraway mit dem Begriff geforderte soziale Verortung und Kontextualisierung von Wissen ließe sich hier durchaus auch als eine Methode der Interdisziplinarität und einer sich ab- oder vergleichenden Wissensproduktion (auch in Hinblick auf den Begriff des Kuratierens) anführen. Insbesondere da Haraway im Herstellen von Verbindungen partieller Perspektiven die Möglichkeit begreift, kritisch in eine „objektivierende“ Epistemologie einzugreifen. Siehe: Donna Haraway. „Situating Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“. *Feminist Studies* Vol. 14 (1988): S. 575-599.

What if we began to see archivists not only as guardians of the authenticity of the records in their collections, but as centrepieces in an ever-changing web of responsibility through which they are connected to the records' creator, the records' subjects, the records' users, and larger communities?<sup>22</sup>

Ausgehend von einer feministischen Ethik schlagen Caswell und Cifor eine „radical empathy“ als Methode archivarischer Praxis vor. Darunter verstehen sie die Verpflichtung der Archivar\_innen zur Sorge und ein inklusives Modell von gesellschaftlicher Teilhabe an der Wissensproduktion in Archiven.<sup>23</sup> Das Ziel der Archivar\_innen sollte es sein, die unterschiedlichen Akteur\_innen des Archivguts (die Einbringer\_innen, Angehörigen, Filmamateure\_innen) in den Prozess der Archivierung von der Aufnahme, Beschreibung bis zur Vermittlung einzubeziehen, die Bedürfnisse der mit dem Archivgut verbundenen Personen wahrzunehmen und den eigenen Arbeitsprozess an diesen Bedürfnissen auszurichten. Denn in der Beziehung von Archivar\_innen zu Produzent\_innen und ihren Materialien liegt eine affektive Verantwortung. Radikal ist an dieser Forderung nach ethischer Verantwortung und Empathie die Gleichstellung der Bedeutung des Archivguts mit den oft vernachlässigten Bedürfnissen der Personen hinter den Objekten. Das Konzept der „radical empathy“ trifft sich dabei nicht nur mit den zuvor in Bezug auf die Amateurfilmforschung vorgeschlagenen Besonderheiten (bspw. bei Sabine Nessel), sondern erweitert dieses Verständnis, um die Idee von Archivar\_innen als „caregivers“, die in eine affektive Kompliz\_innenschaft mit den Produzent\_innen und ihrem Material treten: „From the approach of a feminist ethics of care, archivists are seen as caregivers, bound to record creators, subjects, users, and communities through a web of mutual affective responsibility.“<sup>24</sup> Diese Neuausrichtung der Rolle von Archivar\_innen hin zu einer affektiven Teilhabe und aktiven Vermittlung als „caregivers“ läuft natürlich potentiell Gefahr, gerade durch die gesteigerte Aktivität in Form von Gesprächen und Oral History-Interviews den Blick auf das Material selber zu verstellen.<sup>25</sup> Gleichzeitig ermöglicht das Einbeziehen einer feministischen Ethik in die Archivpraxis eine wichtige Erweiterung der Methoden von Archivar\_innen im Umgang mit biografischem und ephemeren Wissen, welches gerade innerhalb institutioneller Rahmungen durch eine Hegemonie kanonischer Historisierung bedroht ist.

Anhand unserer<sup>26</sup> Auseinandersetzung mit dem Nachlass der 2018 verstorbenen österreichischen Schauspielerinnen Elfriede Irrall wird im Folgenden gezeigt,

22 Caswell/Cifor. *Radical empathy in the archives* (wie Anm. 9). S. 25.

23 Vgl. ebd. S. 28: „An ethics of care, which we situate here under the larger tent of feminist ethics, stresses the ways people are linked to each other and larger communities through webs of responsibilities. This feminist approach to ethics emphasizes 'particularity, connection, and context' rather than abstract moral principles.“

24 Ebd. S. 24.

25 Vgl. ebd. S. 32.

26 Eine distanzsprachliche Rhetorik wird im folgenden Text ganz bewusst vermieden. Im Sinne der radikalen Empathie sprechen wir in der 1. Person Plural, um die

inwiefern in der Recherche und Aufarbeitung ihrer überlassenen Filme der Versuch unternommen wurde, einen aktiven, sorgsam und medienkomparatistischen Umgang mit dem Nachlass im Sinne einer „radical empathy“ zu verwirklichen und klassische Vorstellung des Archivierens zu überschreiten. Die in der Recherche geführten Gespräche mit Hinterbliebenen, Tagebücher und Notizen sollen hier in einem Nebeneinander parallel zu Elfriede Irralls biografischen Amateurfilm-Essay *ums frei werden hätte es ja gehen sollen*<sup>27</sup> (BRD 1977-1984) als gleichwertige Teile eines nicht-abgeschlossenen Recherche-Projektes betrachtet werden.

### 3. Elfriede Irrall. Filmen als Versammeln autodidaktischen Wissens

„Wenn ich in meinem damaligen Tagebuch die Notiz lese: ‚*Umspielung, Vormischung – nein, eben nicht, erst Kopie ziehen lassen und dann Vormischung...*‘ rührt mich der beschwörende Gestus, meine autodidaktischen Kenntnisse um mich zu versammeln.“<sup>28</sup>

Elfriede Irrall war Schauspielerin, politische Aktivistin, Pädagogin und Filmemacherin<sup>29</sup>, die sich selbst das Filmen beibrachte. Als Ensemblemitglied war sie an der Schaubühne unter Peter Stein in Berlin zu sehen und wirkte in Filmen von Michael Haneke und Gustav Deutsch mit. Die 1938 in Wien geborene Theater- und Filmschauspielerin steht nicht nur vor der Kamera, sondern agiert auch dahinter: Mit ihrer Schmalfilmkamera realisiert sie Filme, die nicht für eine breite Öffentlichkeit bestimmt sind. Ihre Filme sind politisch, poetisch, persönlich. Ihr erster Film trägt den Titel *Chile – Der Kampf geht weiter*<sup>30</sup> (BRD 1974-1974), den sie gemeinsam mit Dieter Esche während ihres viermonatigen Aufenthalts in Chile umsetzt. Die filmische Berichterstattung über die Arbeiterbewegung und die Entwicklung der Unidad Popular unter Salvador Allende wird in Deutschland im Rahmen der Solidaritätsbewegung für Chile oftmals gezeigt. Auch in Berlin geht Irrall mit ihrer Super-8-Kamera auf die Straße und fertigt in

---

Beziehung, die die Autor\_innen über den Verlauf ihrer Recherche mit Elfriede Irrall und ihrem Werk eingegangen sind, zu verdeutlichen.

27 *ums freiwerden hätte es ja gehen sollen*, Regie: Elfriede Irrall, BRD 1977-1984, Super 8, 105 Min, Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

28 Elfriede Irrall/Olaf Scheuring. *Und künde anderen von solchem Glück. Vorausschauende Erinnerungen*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2014. S. 35.

29 Elfriede Irrall (1938-2018) absolvierte eine Schauspielausbildung und begann als 16-Jährige ihre Theaterarbeit am Theater in der Josefstadt und am Volkstheater in Wien, in Berlin ist sie im Renaissance Theater, an der Freien Volksbühne und der Schaubühne zu sehen. 1977 begann sie mit einer Lehrtätigkeit an der Hochschule der Künste in Berlin und engagiert sich für als Theaterpädagogin für Jugendliche. 1982 gründete sie mit Olaf Scheuring das *theaterspielwerk*, ein Wandertheater im Tourbus.

30 *Chile – Der Kampf geht weiter*, Regie: Elfriede Irrall/Dieter Esche, BRD 1973-1974, 16mm, Kinemathek Hamburg

Eigenregie Berichterstattungen von Demonstrationen und Kundgebungen der Frauenbewegung an.<sup>31</sup> Die Filmpraxis abseits der professionellen Filmindustrie birgt unbeachtetes Potential: Die Schmalfilmkamera ermöglicht eine selbstbestimmte Berichterstattung im Zeichen eines politischen Aktivismus.<sup>32</sup>

Ein weiterer Film, an dem sie acht Jahre lang arbeiten wird, ist ein intimes Portrait über ihre Mutter auf Super 8. Das Filmessay *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen* (BRD 1977-1984) gewährt Einblick in das Leben einer Frau und erzählt gleichzeitig über das Leben vieler. Basierend auf mehreren im Sommer 1977 auf Tonband aufgenommenen Gesprächen mit ihrer Mutter Erika Trojan begibt sich Irrall auf die Suche nach ihrer Familiengeschichte und spricht mit ihrer Mutter über Frauenbilder in der NS- und Nachkriegszeit.<sup>33</sup> Zentral in dieser Begegnung sind jene biografischen Lebensmomente, über die in Familien selten oder nie gesprochen wird: Kinderwünsche, Abtreibung, Liebe inner- und außerhalb der Ehe, der Bezug der Familie zum Nationalsozialismus. Trotz des subjektiven Zugriffs Irralls auf das Leben ihrer Mutter eröffnen sich durch die hervorgebrachten Anekdoten und traumatischen Erzählungen aus dem Krieg Ähnlichkeiten in den Leben einer ganzen Generation von Frauen. Emanzipation und Selbstbestimmung sind durchweg präsent, bleiben in den Erzählungen jedoch Fluchtpunkte und teilweise unverwirklichte biografische Möglichkeitsräume.<sup>34</sup> Irrall vermeidet in Hinblick auf den Krieg ganz bewusst die für ihre eigene Generation offensichtliche Frage nach dem ‚Warum?‘. „Der Ausgangspunkt meines Interesses war die Frage: Wie hast du den Kriegsalltag bewältigt?“<sup>35</sup>, schreibt Irrall viele Jahre später und offenbart damit den einführenden Versuch, auch ihr eigenes Leben, das im Krieg beginnt, durch jenes der Mutter zu verstehen. Auf einer der handgeschriebenen abgefilmten Texttafeln

31 Insgesamt finden sich 42 Filmelemente in Irralls Filmsammlung. Ein Großteil davon sind Arbeitsmaterialien zu den beiden Filmen *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen* und *Chile – Der Kampf geht weiter*. Eine zweite Kategorie stellen Berichterstattungen von Demonstrationen dar mit Titeln wie *Wer sich nicht wehrt, lebt verkehrt* (1976), *Arbeitsgruppe Frauen* (undatiert) und Tonbändern der *SB-Kongresse*. Private Aufnahmen von Reisen und Alltag bilden die dritte Kategorie.

32 Medien des Protests und der Gegenöffentlichkeit etablierten sich über die Arbeit mit Super-8 und 16mm Film hinaus insbesondere im Video-Format, das kostengünstiger und einfacher in der Handhabung war als das Schmalfilmformat. Siehe u. a.: Thomas Weber. „Gegenöffentlichkeit – Unanschaulich.“ *Protest, Film, Bewegung: Neue Wege des Dokumentarischen*. Hg. Hans-Michael Bock/Jan Distelmeyer/Jörg Schöning. München: Edition text+kritik, 2015. S. 13-24; sowie: Kay Hoffmann. „Vom Direct Cinema zum politischen Video-Aktivismus“. *Der dokumentarische Film und die Wissenschaften. Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft*. Hg. Carsten Heinze/Arthur Schlegelmilch. Wiesbaden: Springer, 2019. S. 95-107.

33 Elfriede Irrall beschäftigte sich nicht nur mit der Biografie ihrer Mutter. Die Feldpostbriefe ihres Vaters Karl Irrall dienen als literarische Vorlage für ein Theaterstück *Wagram, Uffz.F.P.N 22203*, das sie 1987 gemeinsam mit Olaf Scheuring realisierte.

34 In einem hier noch vorzustellenden Flugblatt zu einer Filmvorführung am internationalen Frauentag heißt es dem entsprechend: „Ein Film über [...] heimliches Helldentum.“

35 Irrall/Scheuring. Und künde anderen von solchem Glück (wie Anm. 28). S. 27.

im Film heißt es: „1945 war meine mutter 35 – mit 35 hatte ich beschlossen, wesentliches in meinem leben zu verändern – dazu war ich unter anderem in der lage, weil meine mutter mit 35 beschlossen hatte, uns – nämlich meine zwei schwestern und mich – am leben zu erhalten. das tat sie und nichts anderes...“<sup>36</sup>



Abb.1: Elfriede Irrall mit Tonbandgerät und bei der Arbeit am Schneidetisch, Filmstills aus *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen*, Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

---

36 *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen*. 01:12:02- 01:12:24. [sic!]

Noch bevor die geplanten Dreharbeiten im Sommer 1978 beginnen, stirbt Erika Trojan. Die Tonbandaufnahmen mit ihrer Mutter bilden damit gleichermaßen den Ausgangspunkt und Kern des Films.<sup>37</sup> Stilistisch offenbart sich eine interessante Mischform aus Essayfilm, Dokumentation sowie Amateur- und Familienfilm. Besonders auffallend sind die zahlreichen kreativen Einfälle, um die Gespräche mit ihrer Mutter in Bilder zu übertragen. Irrall beschreibt diesen Prozess in ihrem Tagebuch als „Kleine Schritte in der Filmkonzeption / in Bildern denken“<sup>38</sup>. Dabei stellt sich der Film selbst als Erinnerungs- und Arbeitsprozess aus: „Wir sehen Elfriede Irrall an der Schreibmaschine, während sie das Drehbuch schreibt, umgeben von den Fotografien ihrer Mutter an der Wand; wir sehen, wie sie die Fotografien zu Collagen verarbeitet; wir sehen sie bei der Filmarbeit am Schneidetisch. [...] Amateurfilm ist Kopf- und Handarbeit zugleich.“<sup>39</sup> Damit rückt der Film auch in die Nähe einer Materialsammlung. Alte Fotografien aus Familienalben, selbstgemachte Fotocollagen, Zeichnungen, Textzitate und von Irrall selbst inszenierte Analogien reflektieren die Erzählungen der Mutter. Diese Übertragungen kommen insbesondere dann zum Einsatz, wenn klassische Rollenbilder konterkariert werden: spricht Erika Trojan über häusliche Arbeit, ist Irrall etwas unbeholfen beim Fensterputzen zu sehen.<sup>40</sup> Dieser mit Inszenierungsformen des Amateurfilms vergleichbare spielerische Umgang mit Schauspiel wechselt sich immer wieder mit subjektiv-denkerischen filmischen Gesten ab. Dahingehend werden auch die verwendeten Materialien reflektiert, indem mittels Zitaten aus Christa Wolfs *Kindheitsmuster* über die historische Aussagekraft von Fotografien nachgedacht wird: „niemals wird man beweisen können, daß millionen solcher familienfotos – übereinandergelegt – etwas mit dem ausbruch eines krieges zu tun haben“<sup>41</sup>, heißt es auf einer weiteren Texttafel.

37 Das Gespräch mit ihrer Mutter Erika Trojan fand an zwei Abenden im Sommer 1977 in Wien statt. Die O-Ton-Aufnahmen des Gesprächs auf insgesamt 12 Magnettonbändern mit dem Titel *Mutter 1-10 und Erika* sind Teil der Filmsammlung, ebenso die O-Ton-Aufnahmen *Haushaltsgeräusche* sowie die Endmischung des Films auf 16mm Cordbändern, die im Tonstudio der Universität der Künste in Berlin angefertigt wurde.

38 Elfriede Irrall. *Eintrag vom 11.2.1979, 15:15h, Tagebuch, 3. Februar 1979 – 27. Februar 1987*, Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

39 Stefanie Zingl. „Erinnerungen handgemacht. Elfriede Irralls ums freiwerden hätte es ja gehen sollen (1977-1984)“. *Geschichtsanschauungen Views of History. Eine Publikation zu Remake. Frankfurter Frauen Film Tage 2019*. Hg. Karola Gramann/Heide Schlüpmann. Frankfurt: Kinothek Asta Nielsen, e. V. 2019. S. 103-106.

40 Die manchmal übertriebenen Gesten und komödiantisch-spielerischen Einsätze (u. a. beim Bügeln, Socken stopfen, Blumen zuschneiden, Klinken putzen) erinnern zuweilen an Chantal Akermans' Film *Saute ma ville* (BE 1968). Die beiden Filme gäben in einem Filmprogramm wohl ein gut zu ‚kuratierendes‘ Paar ab. Das Gespräch mit der Mutter suchend, könnte man dieses Verhältnis sogar bis zu Akermans letzten Film *No Home Movie* (BE 2015) weiterdenken (besonders auch um ein konträres Bild von Erinnerungen aus dem Krieg zu geben).

41 *ums freiwerden hätte es ja gehen sollen*. 00:27:49-00:28:07. [sic!]. Zitiert nach: Christa Wolf. *Kindheitsmuster*. Frankfurt a. M.: Luchterhand Literaturverlag, 1989. S. 210.



Abb. 2: Fotocollage und Irrall mit Fotografie ihrer Mutter,  
Filmstill aus *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen*,  
Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

Der Film erzählt somit die Geschichte einer Wiener Familie während und nach dem Nationalsozialismus aus einer dezidiert feministischen Perspektive und verwebt ‚Geschichte‘ mit ‚Geschichten‘. Im Nebeneinander der Bilder, biografischer Details und historischer Bezüge ist *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen* ein Film, der gerade durch die angewandten Methoden des Versammelns, Auswählens und Aneinanderreihens seine erzählerische wie formale Komplexität gewinnt.



#### 4. Gemeinschaftspraxis. Archivieren als Rekonstruktionsarbeit

Die Archivarbeit rund um Elfriede Irralls Amateurfilmpraxis gestaltet sich als Spurensuche. Woher die Filme kommen, wie sie gemacht wurden, wo sie gezeigt wurden und wer sie gesehen hat, sind wichtige Fragestellungen an ephemere Filmsammlungen, um zu verhindern, dass diese verwaissen, sobald sie in ein Archiv gelangen.<sup>42</sup> Amateurfilme erzählen Geschichten, aber sie erzählen nie die ganze Geschichte. Ohne Kontextualisierung verstummen diese Filme im Archiv.

Sorgfältig in Keksdosen und Bananenkisten verpackt übergab Elfriede Irrall 2017 ihre Schmalfilmsammlung an das Österreichische Filmmuseum. An ihrem Küchentisch erzählte sie uns von ihrem Leben und ihren Filmen. Zu einem weiteren Treffen kommt es nicht, denn sie stirbt kurze Zeit nach unserer Begegnung im Februar 2018 im Alter von 80 Jahren. All die Fragen, die wir an ihre Filme stellen, bleiben dennoch nicht unbeantwortet, denn sie hat zwei autobiografische Bücher<sup>43</sup> verfasst, in denen sie auch über die Entstehung ihrer Filme schreibt. Gespräche mit Wegbegleiter\_innen, Irralls Tagebücher und filmbezogene Materialien, die uns von ihrem Nachlassverwalter<sup>44</sup> übergeben wurden, erlauben uns weitere Einblicke in ihre Filmpraxis. Als Filmamateurin verfügt Irrall über eine autarke Autorinnenposition, alle Produktionsschritte liegen in ihrer Hand. Filmen ist für Irrall dennoch eine kollektive Praxis. Als sie 1977 beginnt, an ihrem Film *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen* zu arbeiten, notiert sie in ihr Tagebuch:

7.5.77, 15h, ich muß das alleinsein mit dieser filmarbeit bewältigen. Ich brauche dringend ein kontinuierliches zusammensein – zusammenarbeiten mit anderen – eine gruppe – o ja!<sup>45</sup>

Die ersehnte Gemeinschaft findet sie in ihrem vertrauten Umfeld: In den Momenten des Films, in denen Irrall selbst zu sehen ist, greifen ihr Lebenspartner Olaf Scheuring und ihre langjährige Freundin Merve Lowien<sup>46</sup> zur Kamera. Irrall engagiert Laienmusiker\_innen, um die Filmmusik zu vertonen, die von Ulle

42 Als ‚Waisenfilme‘ oder ‚Orphans‘ werden in der Archivpraxis Filme bezeichnet, deren Herkunft nicht überliefert ist. Weitere Informationen zum Begriff ‚Orphan‘ sowie zum jährlich stattfindenden ‚Orphan Film Symposium‘ der New York University siehe: <https://wp.nyu.edu/orphanfilm/> [21.6.2021].

43 Irrall/Scheuring. *Und künde anderen von solchem Glück* (wie Anm. 28) und Irrall, Elfriede/Scheuring, Olaf: *Yggdrasill*, Bibliothek der Provinz: Weitra, 2018.

44 An dieser Stelle ein großer Dank an Giuseppe Rizzo, der die Recherche so tatkräftig unterstützt.

45 Elfriede Irrall. *Eintrag vom 7.5.1977 15h, Tagebuch 3. Februar 1979 – 27. Februar 1987*. Sammlung Österreichisches Filmmuseum. [sic!]

46 Merve Lowien war mit ihrem damaligen Partner Peter Gente Mitbegründerin und Namensgeberin des Merve-Verlags. In ihrem 1977 erschienenen Buch *Weibliche Produktivkraft – Gibt es eine andere Ökonomie: Erfahrungen in einem linken Projekt* berichtet sie von der Entstehungsgeschichte des Verlags. 1993 gestaltet Elfriede

Zeifelder komponiert wird. „so viel einsatz für kein geld und nicht mal gewisse ehre!“<sup>47</sup>, schreibt Irrall über die Zusammenarbeit mit den Musiker\_innen in ihrem Tagebuch. Film und Musik sollten bewusst „handgemacht“ wirken, erinnert sich Ulle Zeifelder.<sup>48</sup> Die Komponistin ergänzt die laufende Rechercharbeit rund um Irralls Filmschaffen mit ihren Erinnerungen an die Entstehung des Films. Der Kontakt wurde über den Nachlassverwalter hergestellt und es baute sich im Zuge der Recherche eine E-Mail-Korrespondenz auf, in der Zeifelder über die gemeinsame Arbeit erzählt:

Du weißt sicher, dass ich daran wochen-, monatelang mit Elfriede eng zusammengearbeitet habe. Nach den Ton- und Drehaufnahmen mit ihrer Mutter und nachdem sie das Drehbuch fertiggestellt hatte und der Rohschnitt – bei ihr zu Hause am Schneidetisch! – fertig war, arbeitete ich mit Elfriede das Drehbuch im Zusammenklang mit dem Film und der Mutter-Interview-Tonspur Minute für Minute (Sekunden!!) durch, um die Musik- und Geräusche-Tonspur zu planen. Dann folgten meine Kompositionen (ein Mutter-Thema und ein Tochter-Thema; letzteres sollte auf Elfriedes Wunsch einen Anklang an ein Kinderlied haben; beide jeweils mit Variationen). Für die Realisierung der Musik gewann ich die Gruppe „Sorgenhobel“. Nach Einstudierung der Stücke ging ich mit den Musikern in das Luxus-Tonstudio der UdK, die Querflöte spielte ich ein. Dann wieder wochenlang am Schneidetisch bei Elfriede zu Hause, um das Studioband mit Sekunden- und Minutengenauigkeit auf den Film zu schneiden.<sup>49</sup>

Ulle Zeifelder erweiterte zudem Irralls Nachlass mit einer Kopie des Drehbuchs, das ihr als Arbeitsgrundlage diente und ihre handschriftlichen Kompositionen beinhaltet. Diese filmbezogenen Aufzeichnungen sind wichtige Quellen für die Amateurfilmforschung – sofern diese überhaupt existieren und ihren Weg in ein Archiv finden. Die schriftlichen Dokumentationen ermöglichen es Irralls Arbeitsweise Schritt für Schritt nachzuvollziehen. Der Blick in das Drehbuch zeigt, dass die Tonspur in Irralls Film eine zentrale Rolle einnimmt. Nicht nur, weil der Ausgangspunkt die Tonaufnahmen von Erika Trojan darstellen, sondern auch die Einbindung der Musik, der Einsatz der Geräusche und vor allem der Mut zur Stille.

---

Irrall gemeinsam mit Olaf Scheuring und Ulrike Schlue das Radiofeature *Ich muss mich da rausschreiben* über Merve Lowien für den RIAS Berlin.

47 Elfriede Irral. *Eintrag vom 6.8.1982 15h, Tagebuch 3. Februar 1979 – 27. Februar 1987*. Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

48 Ulle Zeifelder studierte Politologie und Komposition in Berlin. Ihr berufliches Standbein war Lehrerin, ihr Spielbein ist die Komposition, die Musik. Irrall und Zeifelder lernten sich in den 1970er Jahren bei der gemeinsamen Öffentlichkeitsarbeit der Chile-Solidaritätsbewegung kennen. Irrall arbeitete im *Chile-Komitee*, Zeifelder schrieb für die *Chile-Zeitung*. 1981 gründeten Irrall, Zeifelder, Scheuring und Johanna Karl-Lory die Theatergruppe *teaterspielwerk*.

49 E-Mail-Korrespondenz Stefanie Zingl mit Ulle Zeifelder vom 22. April 2019.

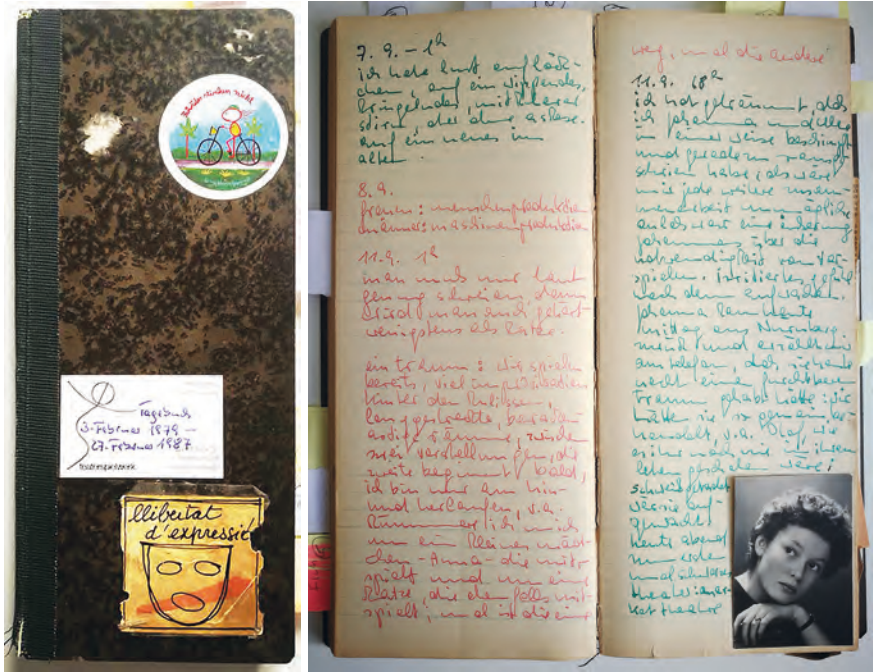


Abb. 3: Tagebuch von Elfriede Irrall, „Tagebuch. 3. Februar 1979 – 27. Februar 1987“, Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

1982 zeigt der Westdeutsche Rundfunk Interesse am Film über ihre Mutter. „So überrascht waren wir, so gefreut haben wir uns und haben es dennoch nicht getan.“<sup>50</sup> Irrall entscheidet sich dagegen, *ums freiwerden hätte es ja geben sollen* einem breiteren Publikum zu präsentieren. Denn schon in ihrer Theaterarbeit begibt sie sich auf die Suche nach einer unvermittelten Nähe zu ihrem Publikum. In den 1970er Jahren beschließt sie, die großen Theaterbühnen zu verlassen, um gemeinsam mit Olaf Scheuring in einem kleinen Tourbus durch die Provinz zu fahren und sozial engagiertes und publikumnahes Theater zu machen. Sie treten in Jugendzentren, Krankenhäusern und Gefängnissen auf.

In Elfriede Irralls Nachlass befindet sich eine undatierte Faltkarte, die belegt, dass der Film am internationalen Frauentag in einem feministischen Vereinslokal im Märkischen Viertel in Berlin gezeigt wurde.

<sup>50</sup> Irrall/Scheuring. Und künde anderen von solchem Glück (wie Anm. 28), S. 36.

*Elfriede Irrall brach ihre theaterkarriere nach 18 Jahren ab, weil sie von einem anderen Theater träumte. Die Suche danach führte 10 Jahre weg vom Theater. Mit 43 Jahren gründete sie Spielwerk.*

*1984 war "Was ist kann noch werden" von und mit Elfriede Irrall und Olaf Scheuring ein großer Erfolg in der Brücke MV.*

*Wir freuen uns auf Elfriede Irrall. Elfriede Irrall freut sich auf die Frauen und Mütter der Brücke MV.*

*Auch Männer sind herzlich eingeladen.*

**BRÜCKE MV**  
**Bezirksamt Reinickendorf**  
1Berlin 26 Wilhelmsruher Damm 124 Ruf 415 65 36



UMS  
FREIWERDEN  
HÄTTE ES JA  
GEHEN SOLLEN.....

*...sagt eine frau in ihrem 68. lebensjahr. Als kind hat sie den ersten weltkrieg überlebt, als dreißigjährige überlebt sie den zweiten. 1945 ist sie 35 jahre alt. Sie hat drei kinder und sonst gar nichts.*

*Ein film vom überleben für andere auf kosten eigener hoffnungen. Aber auch ein film über lichessehnsucht, über berufswunsch, über abtreibung und heimliches heldentum.*

*Ein film mit meiner und für meine mutter.*

*Elfriede Irrall*

**INTERNATIONALER FRAUENTAG**

am 8. März um 20 Uhr  
zeigen wir  
einen Film von und mit  
**ELFRIEDE IRRALL**

Eintritt 2,50 DM

Abb. 4: ums freiwerden hätte es ja gehen sollen, Faltblatt zur Filmvorführung in der Brücke MV, Berlin, undatiert, Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

Epitexte wie die Einladungskarte der *MV Brücke* sind wichtige Spuren, um Aufführungskontexte zu rekonstruieren. Das Faltblatt verdeutlicht, dass Irrall den Kontext der Filmvorführung bewusst wählt, so wie sie es auch in ihrer Theaterarbeit praktiziert. In ihrer künstlerischen Praxis bezieht sie das Publikum mit ein, sie sucht nach Interaktion und Austausch. In Irralls Tagebüchern findet sich ein weiterer Hinweis einer Aufführungssituation, ein Eintrag berichtet über die erste Filmvorführung, die noch am Tag der Fertigstellung des Films in Anwesenheit ihres Freundeskreises stattfindet:

um 20h kamen die ersten zur vorführung, die dann um 21:20h begann und so haben wir den film zum ersten mal gesehen. schon während der vorführung spürte ich, daß die kommunikation sich herstellte und am schluß waren einige sekunden stille und dann brach ein applaus los, der mich ob seiner gelösten intensität doch überraschte und erstmal verwirrt beglückte. Merve sprang auf und küßte und drückte mich und alle reaktionen zusammen genommen, spürte ich tief und befreiend, daß dieser film nicht nur trifft, sondern in einer weise bewegung auslöst, wie ich's nicht zu hoffen gewagt hatte. ich bin sehr froh.<sup>51</sup>

Diese Zeilen beschreiben ein so flüchtiges wie kaum dokumentiertes Ereignis einer Aufführung im privaten Kontext. Durch Gespräche mit Wegbegleiter\_innen wissen wir, dass der Film vorwiegend im privaten Kreis gezeigt wurde, Irrall reist dafür eigens nach Wien, die Filmvorführung im familiären Kreis findet im Hinterzimmer eines Gasthauses statt. Was Irrall als bildlich poetische Übersetzung der Erzählung der Mutter inszeniert, wird von den Familienangehörigen als eine verfälschte Darstellung wahrgenommen. Irralls Enttäuschung war groß.<sup>52</sup> In Anbetracht des fragilen Status von Erinnerungen und Anekdoten als Quellen der Forschung müssen wir uns fragen, wie Archive mit diesem Wissen umgehen. Hier ließe sich wiederum auf die von Michelle Caswell und Marike Cifor vorgeschlagene „radical empathy“ verweisen. Archive sammeln in ihrer Arbeit mit Filmamateure\_innen fragmentarisches und situierendes Wissen und erschließen so, abseits des zu archivierenden Materials, andere Wissensformen als ernstzunehmende Quelle.

Nicht nur die Herstellungs- und Aufführungskontexte stellen uns vor offene Fragen. Die Filmsammlung selbst weist Lücken und Diskontinuitäten auf. Bedingt durch Irralls Entscheidung, ihren Essayfilm nicht zu veröffentlichen, bleibt der als vervielfältigbar geltende Film ein Original, von dem keine Kopien in Umlauf gebracht wurden. Dieser Status des Unikats bringt Herausforderungen mit sich, zumal die Originalfassung des Films unvollständig überliefert wurde. Der erste Teil des Films, der aus vier Kapiteln<sup>53</sup> besteht, gilt als verschollen. Erst durch die

51 Elfriede Irrall. *Eintrag vom 20./21.5.1984, Tagebuch 3. Februar 1979 – 27. Februar 1987*, Sammlung Österreichisches Filmmuseum. [sic!]

52 Diese erzählte Erinnerung wird uns von Irralls Schwester und dem Nachlassverwalter überliefert.

53 Die Titel der vier Kapitel lauten: „ein kind ist im anrollen // ein krieg ist im anrollen // heldentaten // heimarbeit“.

Sichtung einer U-Matic Kassette<sup>54</sup>, die auch Teil der Filmsammlung war und sich als Referenzkopie erwies, war eine digitale Rekonstruktion der originalen Fassung möglich. Anhand der Rohfassung des unvertonen Umkehroriginals<sup>55</sup> und der Tonspur der U-Matic Umspielung konnte im weiteren Schritt eine Rekonstruktion und Herstellung einer digitalen Vorfühkopie (DCP) durchgeführt werden.

Die vier Kapitel des Films waren ursprünglich auf je vier Filmrollen verteilt. Bei der analogen Projektion entstand durch den Wechsel der Filmrolle eine kurze Pause, um die Filmrolle zu wechseln. Der mit Musik bespurte farbige Vor- bzw. Nachspann zwischen den Kapiteln wurde ganz bewusst als materielle Spur dieser Aufführungspraxis in der Digitalfassung belassen.

## 5. Neue Öffentlichkeiten. Amateurfilme ausstellen

Das Publikum des Films definiert dessen Typologie [...] Aber wie verändert sich ein Film, der für eine kleine Zuschauerzahl gedreht wurde, wenn er auf einmal vor großem Publikum gezeigt wird? Nichts hat sich am Film geändert, alles an der Zahl der Zuschauer.<sup>56</sup>

Die Erstaufführung in einem Kino von *um freiwerden hätte es ja geben sollen* fand 2019 posthum im Österreichischen Filmmuseum<sup>57</sup> statt, in Kooperation mit dem feministischen RRRRIOT Festival. Weitere Aufführungen folgten bei den Frankfurter Frauen Film Tagen des *Remake Festivals*, 2019 und der feministischen Filmreihe *kinovi(sie)on* im Leokino in Innsbruck, 2020. So erfährt der Film eine Fortsetzung in feministischen Kontexten, gleichzeitig wird Irralls Streben nach Austausch und Publikumsnähe weitergeführt: In der Filmvermittlungsveranstaltung ‚Schule im Kino‘ des Österreichischen Filmmuseum wird Irralls Film mit Schüler\_innen diskutiert und analysiert.

Im Rahmen des Amateurfilmprojekts *am rand : die stadt* 2<sup>58</sup> entwerfen der Filmmacher Gustav Deutsch und die Künstlerin Hanna Schimek zudem eine Auslageninstallation mit dem Titel: „*ums freiwerden hätte es ja geben sollen...* alternative Perspektiven anhand des filmischen Schaffens von Elfriede Irrall“.

54 U-Matic ist ein frühes Videoformat, das vor allem im professionellen Bereich wie z. B. in Fernsehanstalten verwendet wurde.

55 Aufgrund von Laufschrämmen, unruhigem Bildstand und Unschärfe, die die Endfassung (die vertonte Umkehrkopie) aufweist, wurde bei der Erstellung der digitalen Fassung der ersten drei Kapitel auf die Abtastung des Umkehroriginals zurückgegriffen, nicht jedoch im vierten Teil, da dieser nicht ident mit der Rohfassung war.

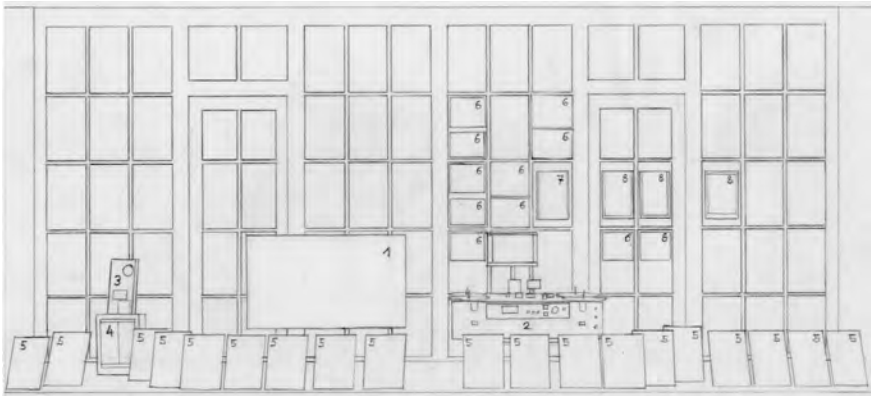
56 Paolo Caneppele. „Schmalfilme – Klein zensiert? Zensurpraxis bei Amateurfilmen in Österreich 1928-38“. *Kunst unter Kontrolle. Filmzensur in Europa*. Hg. Hans-Michael Bock/Jan Distelmeyer/Jörg Schöning. München: text + kritik, 2014. S. 51.

57 Im Rahmen der *Treibgut*-Programmreihe des ÖFM, das rare und unveröffentlichte Archivfundstücke auf die Kinoleinwand bringt.

58 *am rand : die stadt* war 2018-2019 ein Amateurfilmprojekt des Österreichischen Filmmuseums unter der künstlerischen Leitung von Gustav Deutsch und Hanna Schimek, finanziert aus den Mitteln Kulturförderung SHIFT III der Stadt Wien.

Im Zentrum des Schaufensters im Sandleitner Gemeindebau befinden sich ein Bildschirm und ein Kofferschneidetisch<sup>59</sup>, um die sich Texttafeln mit Auszügen aus den Tagebüchern versammeln. Auf dem Bildschirm sind Ausschnitte des Films zu sehen, die die Schauspielerin mit weißen Handschuhen am ausgestellten Schneidetisch bei der Filmarbeit zeigen. An der gläsernen Auslagenrückwand geheftet, vervielfältigen sich die Laufbilder in Form von Filmstills. Daneben reihen sich private Fotos, die Irrall als Kind mit ihrer Mutter zeigen. Sie verdeutlichen das Thema des Films und beziehen gleichzeitig die biografische Dimension der Amateurfilmpraxis mit ein.

Die Auslageninstallation visualisiert und re-arrangiert die Recherche sowie das fragmentierte Wissen rund um Irralls Film: Nicht der Film selbst steht im Mittelpunkt, sondern die Materialien, Kontexte und Geschichten, die im Archiv zu finden sind. Die beiden Künstler\_innen haben zudem einen persönlichen Bezug zu Elfriede Irrall. Sie war in einer Nebenrolle in *Shirley – Visions of Reality*<sup>60</sup> zu sehen.



- 1 Exzerpt aus dem Film: *ums freiwerden hätte es ja gehen sollen...*
- 2 Kofferschneidetisch
- 3 Tagebuch, Original
- 4 Tagebuch, Faksimile
- 5 Textauszüge aus dem Tagebuch, die Herstellung des Films betreffend
- 6 Filmstills
- 7 Porträt von Elfriede Irrall, Fotografie
- 8 Elfriede Irrall als Kind, mit ihrer Mutter Erika Trojan, Fotografien

Abb.5: Auslageninstallation *am rand : die stadt 2* in der SOHO-Projektwerkstatt, Konzept und Ausführung: Gustav Deutsch und Hanna Schimek in Kollaboration mit Stefanie Zingl, Skizze: Gustav Deutsch 2019.

59 Elfriede Irralls Super-8-Schneidetisch der Firma Schmid Manufaktur ist ein fortgeschrittenes Modell mit Anschluss für ein Mischpult, wodurch auch Tonaufnahmen möglich waren. Irralls Schneidetisch ist nicht nur Ausstellungsobjekt, sondern wird in Vermittlungsveranstaltung wie z. B.: dem Home Movie Day auch aktiv verwendet.

60 *Shirley – Visions of Reality*, Regie: Gustav Deutsch, Österreich 2013, 93 Minuten.

Anhand der Auslageninstallation über Elfriede Irralls Arbeit lässt sich abschließend auf die zu Beginn dieses Artikels dargestellten theoretischen Konzepte verweisen. Im Sinne der von Caswell und Cifor dargestellten Prinzipien einer Transformation von Archiven in Orte der Vermittlung und Gemeinschaft wurde durch die Auslageninstallation, die Wiederaufführungen des Films und die anhaltende Auseinandersetzung mit Irralls Werk ein Ziel zur Herstellung neuer Öffentlichkeiten erreicht. Den fragmentarischen Zustand der im Nachlass gefundenen Filme und Dokumente greift die Installation auf und zeigt ein weiteres Mal, wie der Begriff des Kuratierens die zahlreichen archivarischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Praxen des Versammelns, Ausstellens und Arrangierens umfasst und durchkreuzt. Die in diesem Artikel vorgestellten Konzepte und Materialien stellen den Versuch dar, die vielfältigen Diskussionen um kuratorische Arbeit in Filmarchiven und Amateurfilmforschung, um eine feministische und ‚radikal-empathische‘ Perspektive zu erweitern. In der Auseinandersetzung mit Elfriede Irralls Nachlass wurde deutlich, inwiefern sich innerhalb der Amateurfilmforschung ‚heuristische‘ Methoden eines vergleichenden und sich abgleichenden Wissens äußern. Auch in Irralls Werk selber zeigen sich verschiedene Strategien des Arrangierens im Sinne eines ‚in-Beziehung setzen‘. Durch die poetischen bildlichen Übertragungen der Gespräche mit der Mutter und dem essayistischen Charakter des Films als ‚Bilderdenken‘ erschließt sich Irrall ‚kuratierend‘ die Versatzstücke ihrer Familiengeschichte. Doch ebenso in der Produktion des Films – im Versammeln und Einbeziehen von Lebenspartner\_innen und Gefährt\_innen – äußert sich der Wille zur Herstellung ‚anderer‘ Formen von Gemeinschaft, die gerade auch durch den Amateur-Ethos des ‚Selbermachen‘, des ‚Handgemachten‘ eine politische Qualität gewinnen. In der Archivierung und Recherche haben wir versucht, diesen in Elfriede Irralls Werk angelegten Prinzipien zu folgen. Filmamateur\_innen agieren als ‚Bricoleure\_innen‘ ihrer ‚Ego-Dokumente‘ und Archivar\_innen tragen Sorge, vermitteln und setzen diese Dokumente ein weiteres Mal zusammen. Die Filme, Tagebücher, Flugblätter und Notizen ergeben so im Zusammenspiel ein Bild von Elfriede Irralls Tätigkeit als Filmemacherin. Ihr Film *ums frei werden hätte es ja gehen sollen* ist dabei Angelpunkt kuratorischer und komparatistischer Praxen des ‚Filme-machens‘, ‚Filme-bewahrens‘ und ‚Filme-ausstellens‘.