

Kurt Denzer (Hrsg.)
Funde, Filme, falsche Freunde

Deutsch — Englisch



CINARCHEA
5. INTERNATIONALES ARCHÄOLOGIE-FILM-KUNST-FESTIVAL
KIEL, 24. – 27. APRIL 2002

Die Schirmherrschaft über das
5. Internationale Archäologie-Film-Kunst-Festival
hatte die Ministerpräsidentin des Landes Schleswig-Holstein,
Frau Heide Simonis.

Das Symposium wurde unterstützt von der
Sparkassenstiftung Schleswig-Holstein.

Dieser Symposiumsbericht ist gefördert vom
Innenminister des Landes Schleswig-Holstein.

Kurt Denzer (Hrsg.)

Funde, Filme, falsche Freunde

DER ARCHÄOLOGIEFILM IM DIENST VON PROFIT UND PROPAGANDA

EIN SYMPOSIUM IM RAHMEN VON CINARCHEA 2002

Deutsch — Englisch

Ludwig

2003

Herausgeber:

Kurt Denzer

mit

Förderverein CINARCHEA e.V.

Arbeitsgruppe Film der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Breiter Weg 10, 24105 Kiel

Tel.: (0)431-579 49 41 • Fax: (0)431-579 49 40

E-mail: agfilm@email.uni-kiel.de

www.cinarchea.com

Übersetzungen Deutsch – Englisch:

Allison Browne, Stephen Locke, Agie Reeves,

Pamela Selwyn, Rebecca Stuart, M. J. Walker

Übersetzungen Englisch – Deutsch:

Margrit Steffen

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2003 by Verlag Ludwig

Westring 431–451

24118 Kiel

Tel.: (0)431-85464

Fax: (0)431-8058305

e-mail: info@verlag-ludwig.de

www.verlag-ludwig.de

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 3-933598-72-9

INHALTSVERZEICHNIS

Kurt Denzer

Vorwort — 7

Preface — 14

Regina Heilmann

Über die Rolle von Archäologie und Geschichtsforschung
im Film PLANET OF THE APES — 21

On the Role of Archaeology and Historical Research
in the Film PLANET OF THE APES — 43

Lauri Kärk

Was zeigt oder verbirgt die Leinwand? — 63

What Does the Movie Screen Show or Conceal? — 69

Carole Lazio

Gleiches Filmmaterial, verschiedene Geschichten — 75

Same Footage, Different Stories — 86

Tom Stern

Germanen gegen Pharaonen — 96

Germans Against the Pharaohs — 109

Ruth Lindner

Antikfilm und Propaganda – Rom und Romanitas
im Rumänien der Ära Ceaușescu — 122

Classical Epics and (Film) Propaganda – Rome and Romanitas
in Romania during the Ceausescu Era — 134

Thomas Tode & Tom Stern

Die Darstellung der Varusschlacht im Film — 145

The Presentation of the Varus Battle in Film — 168

Patricia Rahemipour

- Faszinierend Fremd – Einige Aspekte zum Bild
des Fremden im Archäologiefilm — 190
Fascinatingly Foreign – Some Aspects of the Image
of the Strange in Archaeological Film — 201

Thomas Balkenhol

- Ein Dorf, das man sieht, braucht keinen Fremdenführer – Archäologie im
Fernsehen aus der Sicht der Dokumentarfilmmontage — 211
A Village You Can See Doesn't Need a Tour Guide – Archaeology on
Television from the Perspective of Documentary-Film Editing — 219

Peter S. Allen

- Die Filmserie des Archäologiemagazins: Form oder Inhalt? — 227
The Archaeology Magazine Film Series: Substance or Style? — 234

Sultana Zorpidu

- Über die Sichtbarwerdung des Verhältnisses zwischen Archäologie und
imperialistischer Politik im populären Spielfilm — 240
On the Emerging Appearance of the Relationship between Archaeology
and Imperialistic Politics in Popular Feature Film — 258

Die Referenten/Autoren — 274

Danksagung — 275

CINARCHEA-Veröffentlichungen — 275

Kurt Denzer

Vorwort

FUNDE — FILME — FALSCHER FREUNDE

Der Archäologiefilm im Dienst von Profit und Propaganda – Die Referate im Rahmen von CINARCHEA 2002

Die Reflexion auf die Geschichte des eigenen Fachs sollte zum Selbstverständnis wissenschaftlicher Arbeit gehören – eine ebenso triviale wie unerfüllte Forderung. Als auf dem Germanistentag 1966 in München Vertreter einer jüngeren Generation die Aufarbeitung des eigenen Fachs im Hinblick auf die Verquickung mit der NS-Ideologie betrieben (vgl. edition suhrkamp 204), war dies ein erster, über die Fachwelt hinausreichender Schritt, der aber zunächst eine singuläre Erscheinung blieb. Bis heute haben bei weitem nicht alle Fächer diese kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit betrieben. Der Blick auf die Zeit der Nazi-Herrschaft war für einige inzwischen ein leichter Einstieg, sofern die Veröffentlichung der Ergebnisse nicht von Überlebenden oder deren Sachwaltern be- und sogar z.T. verhindert wurde. Einige Disziplinen – wie die Klassischen Altertumswissenschaften – hielten sich für immun gegen jegliche Ideologie in Vergangenheit und Zukunft und wollten nicht wahrhaben, fatal verstrickt gewesen zu sein.^{*} Zur Geschichte der Archäologie in Deutschland war im rheinischen Landesmuseum in Trier bis zum 6.1.03 die Ausstellung »Propaganda. Macht. Geschichte. Archäologie an Rhein und Mosel im Dienst des Nationalsozialismus« zu besichtigen. Achim Leube und Morten Hegewisch gaben den Band »Prähistorie und Nationalsozialismus: Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933–1945« heraus, erschienen bei: Synchron Wissenschaftsverlag, Heidelberg 2002, 674 S. Aber die Geschichte der Archäologie beginnt – wenn dieses Fach auch zu den

^{*} vgl. dazu T. Stern, »Germanen gegen Pharaonen« in diesem Band, Seite 96 ff. mit weiteren Literaturangaben

jüngeren gehört –, nicht erst 1933, und die kritische Beschäftigung mit außerfachlichen Einflüssen sollte nicht mit dem Jahr 1945 für beendet angesehen werden. Die Zwänge, Zugeständnisse, Verwicklungen sind heute andere, und nicht immer sind sie so offensichtlich wie in der Zeit der NS-Herrschaft.

Komplizierter – weil komplexer – wird es, wenn wir uns den Sujets zuwenden, die in der filmischen Aufarbeitung anzutreffen sind, weil hier noch die Strukturen, Interessen und Distributionsformen der audiovisuellen Medien hinzukommen. Bei der Sichtung einer großen Zahl von Filmen zur Archäologie fallen Eigenarten auf, die weder mit reiner Dokumentation oder Wissensvermittlung zu erklären sind noch mit dem scheinbaren Zwang, populär sein zu müssen. Das Interesse von Archäologen, Produzenten, Redakteuren und Realisatoren kann ein je verschiedenes sein, den professionellen Autorenfilm gibt es in diesem Genre kaum, so daß es oft schwerfällt, Ursachen und Urheber für Abweichungen vom geraden Weg strikter Wissensvermittlung zu benennen. Nicht immer sind die hier jeweils herrschenden Interessen zu identifizieren, oft ist es nur ein Gefühl des Unbehagens, das den Zuschauer beschleicht. Von diesem Erlebnis geht Carole Lazio aus in ihrem Beitrag »Same footage. Different Stories« und analysiert die Unterschiede anhand der verschiedenen Verarbeitung der Ergebnisse von Johan Rinehard's Expedition von 1996 in der Serie ICE MUMMIES. – Das vor ein paar Jahren noch arg störende product placement ist inzwischen zum kaum noch bemerkbaren »Stilmittel« mutiert. Offensichtlich erkennbar sind Produzentenvorgaben fast nur in totalitären Staaten, sofern diese Filme Auftragsarbeiten sind. So wurde bei der ersten CINARCHEA 1994 ein Nachmittag mit Produktionen aus dem zwölfjährigen Reich präsentiert und mit den Zuschauern diskutiert. Beispiele wie GERMANEN GEGEN PHARAONEN oder WIR WANDERN MIT DEN OSTGERMANEN drängten ihre Absicht derart plump auf, daß diese nicht extra herauspräpariert werden mußte; doch es schien nötig, dem interessierten Publikum, das nicht nur aus Fachleuten bestand, zu erklären, worin die Fälschung bestand und was denn sachlich immerhin an diesen Produkten noch stimmte.

Unser steter Wunsch, entsprechende Werke aus dem Gebiet der UdSSR, des Warschauer Pakts oder auch nur der DDR zu bekommen, schlug leider fehl. Dieses Defizit an eklatanten Beispielen führte aber dazu, die bei uns gezeigten aktuellen Filme auf kaum merkbare Tendenzen hin zu untersuchen und sensibel zu werden fürhaltungen, die – sofern sie als einzelnes Beispiel auftauchen – kaum auffallen. Erst in der Häufung, wie z.B. auf einem Festival, können Verdachtsmomente zur Gewißheit werden. Hierher gehören TV-Beiträge, die das Hauen&Stechen der großen Ausgrabungstycoons behandeln, wie es Tilman Scholl für Spiegel-TV im Abstecken der Claims in Abessinien be-

handelt. So fügte es sich gerade recht, die Symposiums-Referate in das Programm zu integrieren und Filme im Programm zu platzieren, die zum Thema passen, wie z. B. *HITLER'S SEARCH FOR THE HOLY GRAIL*, der u.a. die Rolle Jankuhns als hoher Funktionär in der NS-Kulturorganisation »Ahnenerbe« thematisiert, sowie Beccatinis *UN SECOLO DI CINEMA E ARCHEOLOGIA*, der die gegenseitige Einflußnahme von Film und Archäologie (vor allem) im italienischen Film abhandelt. – Daß derartige Eingriffe seitens staatlicher Auftraggeber auch in unserem Land heutzutage möglich sind, habe ich 1985 bei der Endfertigung des Auftrags-Films *DIE WELT DER WIKINGER* erfahren: auf Drängen der damaligen Staatskanzlei sollte ich zwei historische Fälschungen zum vermeintlichen Ruhm des Landes Schleswig-Holstein vornehmen. Sie wurden von mir nie im Film realisiert; die vorgesehene Premiere fiel daher aus.

Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs schien eine Analyse aktueller Produktionen nach ideologischen Implikationen obsolet geworden zu sein – in Wirklichkeit ist sie nur interessanter, weil subtiler und präziser analysiert und gearbeitet werden muß. So zeigen auch die während des Festivals gehaltenen Vorträge in diesem Band, daß die Herangehensweise an das Thema oder das Interesse am Gegenstand keineswegs einheitlich ist, sondern vielfältige Motivationen offenbart.

Das regierungsamtlich verordnete Verbot voraussetzungsloser Wissenschaft und den Konflikt bei der Konfrontation mit Ergebnissen, welche die Forschung hervorbringt, präsentiert Regina Heilmann in ihrem Beitrag »Über die Rolle von Archäologie und Geschichtsforschung im Film *PLANET OF THE APES*«. Hier ist es gerade ein Archäologe, der die Verlogenheit der Staatsdoktrin anhand von Ausgrabungsfunden erkennt. Heilmann stellt die Entstehung dieser Produktion in einen Zusammenhang mit der gesellschaftspolitischen Situation zur Zeit des Wettrennens zwischen den USA und der UdSSR um die Vorherrschaft im Weltraum und die gesellschaftliche Atmosphäre jener Zeit, in der auch starke Tendenzen einer Gegenauflärung zu verzeichnen waren, wie aus der Ablehnung der Evolutionstheorie zu erkennen ist. Eine pikante Note erhält der Film durch die Besetzung des Protagonisten mit Charlton Heston, dessen Rolle als Präsident der National Rifle Association (NRA) in Michael Moores jüngstem Dokumentarfilm *BOWLING FOR COLUMBINE* kritisch beleuchtet wird.

Lauri Kärk reflektiert in »Was zeigt oder verbirgt die Leinwand?« über den naiven Glauben an das Medium Film, Wirklichkeit abbilden, ja überhaupt erfassen zu können, und rekurriert dabei auf die elementare Beschaffenheit des Materials, dies gerade nicht zweifelsfrei leisten zu können. Wenn Godards dictum, Film sei 24 mal Wahrheit pro Sekunde stimme, müsse es auch den

Umkehrschluß geben: 24 verschiedene Wahrheiten oder Fälschungen in nur einer Sekunde. Für ihn ist also die Möglichkeit zur Propaganda seit Beginn der Kinematographie in dieser gleichsam inhärent, wie er mit Beispielen aus der Anfangszeit der Kinematographie zeigt. – Da es in der Zeit der UdSSR kaum Filme zur Archäologie gab, referiert Lauri Kärk ein Beispiel aus der Zeit des Stalinismus, wo die handwerklich gut angewendete Kenntnis des metaphorischen Schnitts der russischen Schule der 20er Jahre für die Verherrlichung des Landlebens in der UdSSR eingesetzt wird. Aus dem estnischen Trickfilmschaffen präsentierte er bei seinem Vortrag einen Film des jungen renommierten Regisseurs Prit Pärn, wo in der Original-Fassung ein schwarzer (!) Hai zu einem U-Boot mutiert, aus dessen zähnebleckendem Maul eine Rakete aufsteigt, während in der offiziellen Fassung dem Hai lediglich zwei niedlich-harmlose Sehrohre aus dem Schädel wachsen.

Von Tom Stern haben wir sein überarbeitetes Referat über den NS-Film GERMANEN GEGEN PHARAONEN aufgenommen, das er auf einem Symposium in München gehalten hatte. Der Film lief 1994 bei CINARCHEA, wurde anschließend diskutiert und regte zu weiterer Beschäftigung an. Im Januar 1998 lief er im Berliner »Eiszeit Kino« mit anderen NS-Kulturfilmen im Zusammenhang mit der aktuellen Dokumentation SCHWARZE SONNE von Rüdiger Sünder; Kolja Mensing nannte diese Filme in der BZ vom 31. I. 98 »die äußere Zelluloid-Hülle des mordenden Herrschaftsapparates«.

Zu den Vorträgen, die sich mit explizit politisch motivierter Haltung im Historienfilm beschäftigen, gehört Ruth Lindners Beitrag »Antikfilm und Propaganda – Rom und Romanitas im Rumänien der Ära Ceauşescu«. Sie behandelt die Filme COLUMNA (1968) und BUREBISTA (1980) vor dem Hintergrund der politischen Diktatur im Regime Ceauşescus, der die glorifizierte eigene Vorzeit als identitätsstiftende Projektion der Ethnogenese in Dienst nimmt. »Generell« sagt Lindner, »verbinden wir dieses Phänomen [...] mit dem 19. Jh. Hier diene das historische bzw. pseudohistorische Argument primär der Abgrenzung.« In der zweiten Hälfte des 20. Jh. scheine die nationale Identifikation über vorgeschichtliche Ereignisse obsolet. Um so bemerkenswerter sei der Fall Rumänien, wo »dakische Autochthonie einerseits und Romanitas andererseits als Wurzeln rumänischer Identität zur Staatsdoktrin« erhoben worden seien.

Der Archäologe Tom Stern greift in Zusammenarbeit mit dem Dokumentaristen und Filmhistoriker Thomas Tode (dem Enkel des Archäologen Alfred Tode) ein scheinbar typisch deutsches Thema auf: das Motiv der Varus-Schlacht in der Filmgeschichte unter dem Titel: » »Noch immer geht der Schatten des Varus um und nimmt an den Enkeln des Arminius fürchterliche Rache«. Die

Darstellung der Varusschlacht im Film«. Stern und Thode untersuchen Spielfilme nicht nur im Hinblick auf historische Treue, sondern analysieren vor allem die Erzählperspektive, die Darstellung der Protagonisten und deren Verhältnis zu den Opfern. In den Dokumentarfilmen und Magazin-Beiträgen arbeiten sie heraus, welches Geschichtsbild jeweils vermittelt wird. Erstaunlicherweise ist der »Sandalenfilm« nicht immer der »böse Bube« in der historischen Aufarbeitung, und die Berücksichtigung aller Genres – so auch der Satire – macht diese Untersuchung so vielfältig und regt an, heutige TV-Beiträge mit kritischerer Aufmerksamkeit zu betrachten.

Bereits bei der ersten Diskussion bei CINARCHEA 94 wurde die bevorzugte Verwendung ganz weniger Sprecher (-innen gibt es in diesen Sendungen kaum) angemerkt und deren ideologische Implikation benannt: Diese Praxis transportiere ein (unreflektiertes?) Verständnis von Wissenschaft, das kaum einmal aufgedeckt werde. Alle Epochen, alle geographischen Orte, jedes Genre werde durch den Einsatz desselben Sprechers eingegebenet in einen Geschichtsbrei, der suggeriere, alle Epochen, alle Kulturen, alle wissenschaftlichen Herangehensweisen seien von unserem heutigen Standpunkt aus gleich zu beurteilen. Wenn es darüberhinaus noch eine Stimme sei, die man aus amtlichen Verlautbarungen kenne, aus Nachrichtensendungen o.ä., habe diese Stimme gleichsam den Status einer Aussage ex cathedra. Nicht einmal an die Aufnahmefähigkeit der Zuschauer denke man und gönne diesen nicht einmal die Abwechslung mehrerer Stimmen – und wenn, dann sei die Verteilung selten inhaltlich begründet, sondern höchstens nach Zeiteinheiten gegliedert. – Ein weiteres Problem ist die Darstellung von Ereignissen in Form nachgespielter Szenen – ein beliebtes, leider aber auch arg strapaziertes und überaus problematisches Mittel, Anschaulichkeit mit Lebendigkeit zu verbinden. »Die Wirksamkeit dieser Darstellungsform legt zugleich die Schranken frei, an die das Fernsehen mit seinem Auftrag zur Information und Dokumentation stoßen kann: Die sich zwingend auf den Zuschauer übertragende Suggestivkraft szenischer Darstellung läßt in ihm allzu leicht die angemessene skeptische Haltung: ›So könnte es gewesen sein‹ zurücktreten hinter die feste Überzeugung: ›So war es!‹« (Manfred Delling, Bonanza & Co., Fernsehen als Unterhaltung und Politik, Reinbek 1976, S. 81)

Thomas Balkenhol wirft in seinem Beitrag »Ein Dorf, das man sieht, braucht keinen Fremdenführer« aus der Sicht des Cutters einen Blick auf die Gepflogenheiten bei Fernsehanstalten, mit Dokumentarfilmmaterial umzugehen. Die Sucht, alles vollzutexten, nur dem Wort zu vertrauen und das Bild bestenfalls als Illustration, oft nur als Folie für den Kommentar zu verwenden, ist für ihn ein Zeugnis, die Kraft filmischer Gestaltung zu leugnen. »Während beim Film

visuelle, akustische und rhythmische Aspekte im Vordergrund stehen, erhalten beim Fernsehen verbale und didaktische Aspekte den Vorzug. Beim Archäologiefilm scheint diese Tendenz noch massiver.« Balkenhol beschreibt die seiner Ansicht nach bestmögliche Zusammenarbeit zwischen Redakteur, Kameramann und Cutter und gibt Beispiele aus seiner Praxis, wo er eigenständig Schnitte eingefügt hat, die nicht im Filmmaterial angeboten waren. Er macht allerdings nicht auf die Möglichkeit aufmerksam, in letzter Konsequenz einen solchen Film auch als Autorenfilm gestalten zu können. Balkenhol liebt den Dokumentarfilm und sagt, dieser erhalte seine Kraft aus dem unverfälschten echten Material, während die heute angebotenen marshmallow-transitions künstliche Eingriffe von außen seien, die der Glaubwürdigkeit schaden. Statt Einheimische zu Wort kommen zu lassen, werde in deren Namen gesprochen (mit einer Stimme – so möchte ich anfügen – die als quasi-objektive Verlautbarung wirkt). Eine schöne und überzeugende Alternative zitierte er während seines Vortrags aus dem Film *LES DERNIERS JOURS DE ZEUGMA* von Thierry Ragobert (dem mehrfachen Gewinner bei *CINARCHEA*), wo das Entsetzen der Einheimischen angesichts der Überflutung der antiken Mosaiken durch die Aufstauung des Euphrats so ergreifend ist, weil kein Kommentar den Eindruck stört.

Peter Allen behandelt in »Die Filmreihe des Archäologie-Magazins: Substanz oder Stil?« die Realisierung einer kleinen Serie von Filmen über archäologische Themen mit einer Länge von 25 Minuten, die vom *Archeological Magazine* herausgegeben wurden, um die Archäologie populär zu machen. In Abgrenzung zu anderen TV-Produktionen, die allzu sehr die Sensationslust bedienen, attestiert er ihnen Seriosität und solide, wenn auch uninspirierte Machart. Gleichwohl eigneten sie sich unter Anleitung eines Lehrers zum Einsatz im Unterricht in der Schule. Den leichten Hang zum Spektakulären erkennt er in der Formulierung der Titel, die das Geheimnis, die Sensation, das Top-Ereignis herausstellen. Das direkt Propagandistische sieht er in dem Film über die Schlacht am Little Big Horn, ansonsten vermag er keine direkte Tendenz zu erkennen.

Auf den Aspekt des kolonialistischen Blicks der Archäologen im Spielfilm weist Sultana S. Zorpidou hin in »Über die Sichtbarwerdung des Verhältnisses zwischen Archäologie und imperialistischer Politik im populären Spielfilm. Drei Männlichkeitsewürfe für den Archäologen.« Sie erinnert an die Anfangszeit der großen Grabungen Ende des 19. Jahrhunderts, an die Verflechtung mit der Kolonialzeit und deren enge Einbindung in wirtschafts- und machtpolitische Interessen, als große Museen sich mit den wichtigsten und wertvollsten Fundstücken fremder Kulturen schmückten – und von deren Aura sie heute noch profitieren. Eine ungebrochene Darstellung dieser Haltung er-

kennt sie in den Rollen, die Archäologen in kassenträchtigen Spielfilmen darstellen: in *MARCH OR DIE*, *STARGATE* und der *INDIANA-JONES*-Trilogie.

Um Aspekte des Fremden im Archäologiefilm geht es im Aufsatz »Faszinierend Fremd« von Patricia Rahempour. Sie betrachtet die Repräsentationen von Klischees im Archäologiefilm, z.B. die Darstellung von Steinzeitmenschen oder Druiden, die verdeutlichen, wie hartnäckig sich Bilder unserer Vorzeit im Medium Film zu halten scheinen, für die es keine wissenschaftlichen Erkenntnisse gibt. Oftmals scheinen heutige Vorstellungen in bezug auf Rollenklischees unkritisch auf die Lebensverhältnisse vergangener Zeiten übertragen zu werden. Die Untersuchung bietet zahlreiche weitere Ansatzmöglichkeiten einer weiterführenden Analyse, z.B. hinsichtlich von Mythen im Archäologiefilm.

CINARCHEA hat diesmal besonders jüngeren Wissenschaftlern und -innen die Gelegenheit geboten, ihre Arbeiten vorzustellen. Deren genauer Blick auf filmische Gestaltungsmittel und ihre Funktionalisierung hat uns erstaunt und erfreut. Ich hoffe, daß dies eine Anregung sein kann zur ständigen kritischen Begleitung filmischer Beschäftigung mit archäologischen Themen.

Kurt Denzer

Preface

FINDS — FILMS — FALSE FRIENDS

The Archaeological Film in the Service of Profit and
Propaganda – Lectures within the Framework of
CINARCHEA 2002

Reflection on the history of one's own field of study should be an integral part of the way one understands scientific pursuit—a demand as trivial as it is unfulfilled. An initial step in this direction that achieved an impact beyond academic circles was undertaken in 1966 during the *Germanistentag* in Munich, a conference where representatives of the younger generation of German scholars attempted to come to terms with past ties in the field of German studies with Nazi-ideology (cf. Edition Suhrkamp, Frankfurt 1967, Vol.204). For some time, this was the only such attempt, and even to this day not all the disciplines have critically confronted their own past. Meanwhile, an examination of the period of Nazi rule has given some fields easy access to the topic, insofar as the publication of the findings was not obstructed, or in some cases prevented, by survivors of that era or their advocates. Some disciplines—such as the study of classical antiquity—imagined themselves to be immune to any form of ideology, past or future, and thus refused to believe that they could have been fatally involved. A recent exhibition on the history of archeology in Germany under the title “Propaganda. Power. History. Archeology at the Rhine and Mosel in the Service of National Socialism” was on display at the Rheinisches Landesmuseum in Trier until January 6, 2003. Achim Leube and Morten Hegewisch published the volume “Prähistorie und Nationalsozialismus: Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933–1945” (Prehistory and National Socialism: Earliest and Prehistoric Research in Central and Eastern Europe in the Years 1933–1945), published by Synchron Wis-

senschaftsverlag, Heidelberg 2002, 674 pp. However, even if it is one of the younger disciplines, the history of archeology does not begin in 1933, and the critical analysis of extradisciplinary influences should not be considered finished with the year 1945. The pressures, concessions and intrigues are different today, and they are not always as obvious to us as they are for the period of the NS regime.

It becomes more complicated—because more complex—when we turn to the subjects that were treated in the form of films, because we also have to consider such additional aspects as the structures, interests and distribution forms of the audiovisual media. When viewing a great number of films on archeology, we notice certain peculiarities in these works which cannot be explained either by their attempt to produce pure documentation or to communicate knowledge or by their apparent compulsion to be popular. The interests of archeologists, producers, TV department heads and directors can all be different, and there is almost no such thing as the professional *auteur* film in this genre, so that it is often difficult to pinpoint the causes or the persons responsible for departures from the straight path of communicating knowledge. It is also not always possible to identify the respective interests, and it is often only a feeling of uneasiness that comes over the viewer.

This experience is the point of departure for Carole Lazio in her contribution “Same Footage. Different Stories”, in which she analyzes differences on the basis of the different treatment of the findings of John Rinehardt’s expedition from 1966 in the series ICE MUMMIES. – The phenomenon of product placement, which up until a few years ago was felt to be very disturbing, has mutated to a barely noticed “stylistic device”. It is almost only in works from totalitarian states that instructions from the producers are clearly recognizable, insofar as these films were commissioned by the state. In this vein, productions from the twelve-year Reich were presented and discussed with the spectators at the first CINARCHEA in 1994. Examples such as GERMANEN GEGEN PHARAONEN (GERMANS AGAINST THE PHARAOHS) or WIR WANDERN MIT DEN OSTGERMANEN (WANDERING WITH THE EASTERN GERMAN TRIBES) impose their intention so blatantly on the viewers that it was no longer necessary to dress it up. And yet there seemed to be a need to explain to the audience, which was made up of more than just professional participants, where exactly the falsification began and which parts of these productions were nevertheless correct.

We wanted very much to get hold of analogous works from the territories of the USSR, the Warsaw Pact countries or even from the GDR, but unfortunately did not succeed. However, it was precisely the lack of such obvious

examples that led us to take a closer look at barely perceivable tendencies in the films we were showing and to become sensitive to attitudes which otherwise—if, for instance, they were only to be found in a single example—would hardly be noticed. It is only when we can see such tendencies beginning to accumulate, such as when we see many films at a festival, that suspicions can become certainty. Some television productions belong in this context, such as those dealing with the infighting of the big excavation tycoons, the way Tilman Scholl treats the topic in his report for Spiegel-TV about the staking off of claims in Abyssinia. We were in the fortunate position to be able to integrate the symposium lectures into the program and show films there which were appropriate to the topic, such as *HITLER'S SEARCH FOR THE HOLY GRAIL*, which deals, among other things, with Jankuhn's role as high-ranking functionary in the NS cultural organization "Ahnenerbe" (Ancestral Heritage), or Beccatini's *UN SECOLO DI CINEMA E ARCHEOLOGIA*, which treats the mutual influence of film and archeology (above all) in Italian cinema.—I had the unfortunate experience of discovering that it is still possible for state officials in our country to intervene in this way when I was completing a film commissioned by them in 1985: *DIE WELT DER WIKINGER* (*THE WORLD OF THE VIKINGS*). At the insistence of the state chancellery then in office, I was supposed to insert two historical falsifications to the supposed glory of the Land Schleswig-Holstein. I did not put them in the film, and the planned premiere was therefore cancelled.

After the fall of the Iron Curtain, it seemed that it had become obsolete to analyze current productions with regard to their ideological implications—in reality, however, it has only become more interesting, because the analysis has to be more subtle and precise. In this respect, the lectures in this volume held during the festival demonstrate that the ways of approaching a topic and the interest in the subject matter are by no means uniform, but rather testify to a variety of motivations.

In her contribution "On the Role of Archaeology and Historical Research in the Film Planet of the Apes" Regina Heilmann addresses the topic of the banning of impartial science by official government decree and the conflict that can arise through confrontation with research findings, using the example of the science fiction film *PLANET OF THE APES*. Here it is in fact an archeologist who recognizes the hypocrisy of the state-sanctioned doctrine by using excavation findings. Heilmann places the genesis of this production in the context of the socio-political climate at the time of the race between the USA and the USSR for supremacy in space and the atmosphere in society at the time, in which strong anti-enlightenment tendencies were noted, as could be seen, for example, in the dismissal of the theory of evolution. An ironic postscript

to the film is that the lead was played by Charlton Heston, whose role as president of the National Rifle Association (NRA) was recently examined most critically by Michael Moore in his documentary *BOWLING FOR COLUMBINE*.

In “What Does the Movie Screen Show or Conceal?”, Lauri Kärk reflects on the naïve belief in the ability of the medium of film to represent, or even grasp, reality and takes reference to the elementary property of film material, which is not unequivocally in a position to do this. If Godard’s dictum is correct that film is truth, 24 times a second, then there must also be an inverse conclusion: in every second there are 24 different truths or falsehoods. For Lauri Kärk, cinematography has had the inherent possibility, ever since its conception, of making propaganda, which he demonstrates by means of examples from the beginning of cinema history.—Since there were hardly any films made about archeology when the USSR existed as a confederation, Lauri Kärk cited an example from the Stalinist era in which the skillfully applied knowledge of metamorphic montage from the Russian school of the 1920s is used to glorify rural life in the USSR. In his lecture he also presented an early animated film by the famous Estonian director Prit Pärn in which in the original version a black (!) shark mutates into a submarine out of whose sharp-toothed jaws a rocket is propelled, while in the official version we see only two harmless little periscopes popping up out of the shark’s head.

We have included in this volume the lecture “Germans Against the Pharaohs” by Tom Stern about the above-mentioned NS film *GERMANEN GEGEN PHARONEN*, a short version of which he held during a symposium in Munich and which he has expanded here into an impressive analysis of the topic. The film was screened during *CINARCHEA* in 1994 and provoked considerable debate and stimulated further study of the topic. In January 1998 the movie was shown in the Berlin cinema “Eiszeit Kino” together with other cultural films from the Nazi period in connection with the concurrent documentation *SCHWARZE SONNE (BLACK SUN)* by Rüdiger Sünner; Kolja Mensing, writing in the Berlin newspaper *BZ* from 31 January 1998, called these films “the outer celluloid shell of the murderous political machine”.

Ruth Lindner’s contribution “Classical Epics and (Film) Propaganda – Rome and Romanitas the Romania during the Ceausescu Era” is among the lectures dealing with history films which exhibit a stance motivated explicitly by political ideology. She examines the films *COLUMNA (1968)* and *BUREBISTA (1980)* against the backdrop of the political dictatorship of Ceausescu, who makes use of the glorified early history of Romania as an identity-generating projection of ethnogenesis. “Generally,” says Lindner, “we associate this phenomenon [...] with the 19th century. Here the historical or pseudo-historical argument served

primarily as a means of differentiation.” In the second half of the 20th century, she continues, national identification by means of prehistoric events appears to have become obsolete. This makes the case of Romania all the more remarkable, because in that country “Dacian autochthony on the one hand and Romanitas on the other were raised to official state doctrine as roots of Romanian identity”.

The archeologist Tom Stern, working in cooperation with documentary filmmaker and film historian Thomas Thode (the grandson of the archeologist Alfred Tode), took up an apparently typical German topic: the motif of the Battle of Varus at Teutoburg Forest in film history. Under the title “The Shades of Varus are still Looming and Coming down on the Grandchildren of Arminius with a Formidable Vengeance: The Presentation of the Varus Battle in Film”, Stern and Thode examine feature films not only with respect to their historical fidelity, but analyze above all the narrative perspective, the depiction of the protagonists and their relationship to the victims. They work out the respective concept of history that is being conveyed in the documentary films and TV reports. Surprisingly, it turns out that these historical epics are not always the villains in the piece when it comes to accurate portrayal, and the fact that this study takes all genres—including satire—into account gives it such a broad range and stimulates us to pay critical attention to present-day TV programs.

The preferential use of only a very few narrators (almost always men; women’s voices are seldom heard in these programs) was noted even in the first discussion at CINARCHEA 1994. The ideological implication behind this practice was pinpointed at the time: it transports an (unreflected?) understanding of science which is hardly ever detected. By using one and the same narrator, all different epochs, all geographical places, all genres are leveled down into a historical mishmash that implies that all eras, all cultures, all scientific approaches are to be judged equally from our present-day standpoint. Moreover, if it is a voice that is familiar to viewers from official pronouncements or news broadcasts, etc., it has the same status of a statement *ex cathedra*, as it were. The receptivity of the viewers is not even taken into consideration and they are not given the pleasure of a variety of voices—and if so, then the voices are seldom employed according to principles of content, but rather divided into portions of time, at best.—A further problem is the representation of events in the form of staged scenes, a popular, albeit overused and highly problematical means of combining descriptiveness with lively presentation. “The fact that this kind of representation is so effective lowers the barriers encountered by television broadcasters in their brief to provide information and documentation. The suggestive power of scenic representation, which is necessarily transferred

to viewers, allows their appropriately skeptical attitude of 'It might have been that way' to be turned all too easily into a strong conviction: 'That's how it was!'" (cf. Manfred Dellling, Bonanza & Co., Fernsehen als Unterhaltung und Politik, Reinbek 1976, p. 81.)

From the viewpoint of a film editor, Thomas Balkenhol takes a look at the practices of television stations when it comes to dealing with documentary film stock. In his article "A Village You can See Doesn't Need a Tourist Guide" he explains that the TV producers' tendency to overload everything with text, trusting only the spoken word and using images primarily as illustration and often as a mere foil for the commentary, attests to their denial of the power of filmic representation. While visual, acoustic and rhythmic aspects come to the fore in film, television prefers verbal and didactic aspects. This tendency appears even more pronounced with archeological films. Balkenhol describes what he sees as the best possible cooperation between responsible producer, cameraman and film editor and gives examples from his own experience of when he inserted certain cuts himself when such transitions were not provided by the film material itself. He does not, however, point out the possibility of making such a film as an *auteur* film, in the final analysis. Balkenhol loves documentary films and says that this kind of film takes its strength from unadulterated, genuine material, whereas the marshmallow transitions offered nowadays are artificial operations performed from without which are detrimental to credibility. Instead of letting indigenous people speak for themselves, words are spoken in their name (with a voice, I might add, which makes it appear like a quasi-objective statement). During his lecture he cited an attractive and convincing alternative possibility from the film *LES DERNIERS JOURS DE ZEUGMA* by Thierry Ragobert (a perennial winner at CINARCHEA), in which the dismay of the local people at the sight of their ancient mosaics being flooded is so moving precisely because no commentary gets in the way of this impression.

In his lecture "Archeological Magazine's Film Series: Substance or Style?" Peter Allen deals with the short series of 25-minute films on archeological topics which were produced by Archeological Magazine in order to popularize archeology. In contrast to other TV productions that make exaggerated use of sensationalism, he attests to their reliability and solid, if perhaps unimaginative, style. Nevertheless, under the direction of a teacher they are a useful tool for instruction in school. He sees a slight tendency to the spectacular in the formulation of the titles, which stress mystery, sensation and the uniqueness of an event. For him, the episode about the *BATTLE OF LITTLE BIG HORN* is clearly propagandistic, but otherwise he sees no such direct tendency.

Sultana S. Zorpidou draws attention to the aspect of the colonialist standpoint of archeologists in feature films in her article on “On the Emergence of the Relationship between Archeology and Imperialistic Politics in Popular Feature Films. Three Images of Masculinity for the Archeologist”. She recalls the early period of the major excavations at the end of the 19th century, the entanglement with the colonial period and the close collaboration of archeologists with power politics and economic interests, when big museums decked themselves out with the most important and valuable finds of foreign cultures—and profit even today from their aura. She recognizes a straightforward illustration of this attitude in the roles played by archeologists in such box-office hits as *MARCH OR DIE*, *STARGATE* or the *INDIANA-JONES*-trilogy.

In her article “Fascinatingly Foreign”, Patricia Rahemipour examines aspects of foreignness in archeological films. She takes a look at the representations of clichés in archeological films, e.g. the depiction of Stone Age people or Druids, which illustrate how stubbornly images of prehistoric times for which there is no scientific evidence have apparently become embedded through the medium of film. Often our present-day notions of role clichés seem to be carried over uncritically to living conditions in past eras. Her study offers numerous other possible points of departure for further analysis, e.g. in regard to myths in archeological films.

This time *CINARCHEA* has given younger scientists in particular the opportunity to present their findings. Their studied examination of the means of filmic representation and its functionalization have astonished and delighted us. I hope that the ideas in this volume can offer stimulation for an ongoing critical surveillance of filmic involvement in archeological topics.