

Haben und Nichthaben, das Sein und Nichtsein der Bilder*

»Recherche, Ton und Montage sind unsere heutige redaktionelle Leistung, die Filme aber sind das bewegte Bild ihrer Zeit.« So endet der Aufsatz »Die Filme und ihre Quellen«, den wir in den Bänden »Die Deutschen 1918 bis 1945« und »Die Deutschen 1945 bis 1972« veröffentlicht haben. Im Band »Die Deutschen 1815 bis 1918« haben wir uns im Beitrag »Die Wahrheit – 24mal in der Sekunde?« mit der Erfindung der »Lichtschrift« zu Beginn des 19. Jahrhundert und ihrem Weg zum Film beschäftigt. In diesem Beitrag geht es um die Frage nach der Beweiskraft der Bilder. Die Aussage, »die Filme aber sind das bewegte Bild ihrer Zeit«, bezieht sich dabei auf die Film- und Videoquellen, die wir recherchiert, vertont und montiert haben. Diese Aussage wird im Folgenden relativiert.

Unsere mehrjährige Recherche hat Bildquellen erschlossen, die nicht leicht zugänglich sind, an Orten, die abseits der Trampelpfade der Dokumentarfilmproduzenten liegen, aber auch Geschehen abseits nationaler oder internationaler Großereignisse zeigen. Die Quellen sind Kamerabänder (also noch ungeschnittenen Filmaufnahmen) oder Filme von Laien, Amateuren und Berufsfilmern, die auch schon in Schnitt und Ton eine Dramaturgie zeigen.

Auch wenn die Recherche oft systematisch und flächendeckend war, sind unsere Ergebnisse letztlich zufällig. Sie zeigen deutsche Wirklichkeit zwischen den Jahren 1896 und dem Jahr 2006, mit Glück und unter vielen Zufällen entdeckt. Es sind Bilder im subjektiven Blick ihrer Macher oder Auftraggeber. Sie könnten durch eine x-fach größere Menge anderer Blicke anders gewichtet, widerlegt und umgedeutet werden. Auch diese anderen Bilder hätten wir mit noch mehr Glück und weiteren Zufällen gefunden.

Aber was ist mit den Bildern, die wir nicht haben?

In zeitgeschichtlichen TV-Dokumentationen wird über weite Strecken mit erhaltenen und erschlossenen Filmen aus den allgemein zugänglichen Archiven erzählt. Bereits in dem Aufsatz »Die Filme und ihre Quellen« haben

wir auf die Gefahren für die Erzählung hingewiesen, wenn wir uns dabei – wie die meisten Geschichtsfilmer im öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehen – der wohl bekannten Filmarchive bedienen hätten: »Wer auf diese Quellen zurückgreift, muß schon im Rechercheansatz bewußt gegensteuern, um nicht die bei vielen Geschichtsdokumentationen oft zentralistische, von der ‚großen Politik‘ bestimmte Perspektive zu übernehmen. Dies ist meist ein Blick auf die Metropolen, auf Berlin, München, Frankfurt, oder auf die großen Städte des Rheinlandes und des Ruhrgebietes. Hier kommen die Kameraleute der Wochenschauen hin und zeigen Großereignisse und die Mächtigen am Regierungs-, Unternehmens- oder Verbandssitz.

Mit diesen Aufnahmen läuft der Dokumentarist Gefahr, einseitig das Bild der großen Städte, der technischen, industriellen und kulturellen Avantgarde, der modisch Up-to-date-Lebenden zu zeigen. Wir wollen aber auch auf die Ungleichmäßigkeit der Entwicklungen hinweisen, die Rückständigkeit mit der Spitze der Moderne vergleichen, das Alltägliche in Arbeit, Freizeit und Familie mit dem Offiziellen in Politik, Wirtschaft und Kultur.«

Für die drei Filme »Die Deutschen 1972 bis 1982«, »Die Deutschen 1982 bis 1990« und »Die Deutschen 1990 bis heute« haben wir nicht, wie schon bei den Quellen zur zweiten Hälfte der Fünfziger Jahre, systematisch die Regionen der Bundesrepublik nach Filmquellen durchkämmt. Die Gründe haben wir in »Die Filme und ihre Quellen« genannt. Sie liegen in unserer Arbeits- und der Finanzökonomie: »Bis 1923 sind nicht-fiktionale Filmquellen selten, zwischen 1923 und 1935 rar. Ab 1935 setzt zumindest in Deutschland eine filmische Massenproduktion ein, von deren Beständen allerdings einiges in den Kriegswirren verloren geht. Mit Beginn der elektronischen Aufzeichnung, der Einführung des Super-8-Films und der Filmkassette wird diese Produktion noch einmal gesteigert. Seitdem Video bei den Amateuren den Schmalfilm verdrängt hat, gibt es auch außerhalb des Fernsehens, des Industrie- und Dokumentarfilms eine wahre Flut bewegter Bilder. Und mit der Einführung des filmenden Handys wird wohl jedes große und kleine Ereignis, jede Katastrophe und jeder freudige Anlaß im bewegten Film festgehalten und dokumentiert werden können.

Diese von uns vermutete Quellenlage hat unsere Recherche bestimmt. Auf der Suche nach Filmen bis zum Jahr 1918 sind wir in ganz Deutschland systematisch geographisch vorgegangen. Für den Zeitraum 1923 und 1935 haben wir flächendeckend in jenen, vor allem ländlichen Regionen recherchiert, in denen Filmquellen bis dahin eher unerschlossen waren. Der Zeitraum 1935 bis Mitte der fünfziger Jahre ist in Filmquellen gut dokumentiert. Hier galt es zwischen vielen Quellen auszuwählen, die schon leichter zu-

gänglich waren. Ab 1955 sind wir in der Recherche nur noch thematisch und punktuell, nicht mehr systematisch geographisch vorgegangen.

Allgemeine Aufrufe nach Material hätten uns mit Filmquellen überschwemmt, ihre Überspielung und Sichtung unsere finanziellen und personellen Kräfte überfordert. «In den letzten drei Filmen haben wir zudem in der Recherche sowohl versucht, regionale und landsmannschaftliche Lücken zu füllen, als auch Themen und Orte aus den vorangegangenen Folgen wieder aufzunehmen. In den Filmen steckt aber auch eine thematische Kontinuität. So verfolgen wir die Entwicklung in der Landwirtschaft bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts, obwohl ihre ökonomische und soziale Bedeutung seit den sechziger Jahren stark zurückgegangen ist. Und wir verwenden über dreieinhalb Jahrzehnte hinweg Material einzelner Filmamateure.

Fernsehen, Film und Farbe

Obwohl das Fernsehen in Ost- und West seit Beginn der sechziger Jahre in Massen und in großer thematischer Breite und Tiefe Bilder produziert und in der Regel auch archiviert hat, haben wir auf diese Bilderwelten zunächst verzichten müssen und im Fortgang der Recherche auch wollen. Wir meinen so mit dem Ergebnis unserer Materialrecherche ein optisch anderes Bild der Bundesrepublik und der DDR von 1960 bis heute liefern zu können, als es Produktionen aus öffentlich-rechtlichen Quellen der ARD, des ZDF und des DDR-Fernsehens zeichnen würden. Dies Bild ist privater, vereinzelt intimer, manchmal alltäglicher, oft wohl auch banaler als das Fernsehen, das in der kurzen Form von Nachrichten und Magazinbeiträgen »News« und Sensationen damit Außergewöhnliches braucht, es archiviert hat. Trotzdem herrscht Mangel an Dokumentationsmaterial, wie es ein Ralph Giordano, Eberhard Fechner und Georg Stefan Troller geschaffen haben. Wahrscheinlich hätten wir aber Skrupel gehabt, Bilder aus ihren Meisterwerken als Steinbruch für unser deutsches Mosaik zu verwenden.

Nur zweimal haben wir in den Filmen über die Jahre 1972 bis heute Fernsehbilder eingesetzt. Wir zeigen vom 1. Januar 1985 die erste Moderation des ersten deutschen Privatsenders, aus dem bald sat1 hervorging. Und die zu recht mit dem Grimme-Preis ausgezeichnete Live-Berichterstattung und Moderation von Peter Kloeppe für seinen Sender RTL vom 9. September 2001. Zwischen beiden liegen Welten und 16 Jahre, die zeigen wie rasant sich im Fernsehen Handwerk, Bildsprache und Bildübertragung verändert haben.

Schwarz-rot-gold ist nicht immer das gleiche schwarz, das gleiche rot und das gleiche Gold. Das zeigen die Bilder von wehenden Fahnen. Die Farbunterschiede sind nicht den Stoffwebereien und Färbereien geschuldet, sondern dem Aufzeichnungsmaterials. In unseren Filmen aus den achtziger Jahren prallen Farbwelten aufeinander, weil der unscharfe, kontrastarme Look von 8mm-Schmalfilmen auf die Härte und Kontrastschärfe früher Videoaufzeichnungen stößt. Diese wird z.B. von den unabhängigen Filmemachern der Medienwerkstatt Freiburg noch durch jeden Farbverzicht und schwarz/weiß-Aufzeichnung verstärkt. Gleichzeitig ist auch das Material von DDR-Orwo und West-Agfa in seiner Farbsättigung und -wiedergabe deutlich zu unterscheiden ist. Der 8mm-Look in Darstellungen der späten achtziger und frühen neunziger Jahre irritiert und scheint in ein falsches Zeitfenster geraten zu sein. Das elektronische Bild, wie wir es aus Nachrichten und den meisten Dokumentationen kennen und wie es ab ca. 1988 auch unsere Quellen immer mehr dominiert, erscheint aus den heutigen Sehgewohnheiten heraus als zeitgemäß, wenn es auch zunächst als handwerklicher Rückschritt wahrgenommen werden kann. 35mm-Filmaufnahmen dieser Jahre, z.B. des Deutschen Bundestages von 1987, befremden dagegen wegen ihrer Farbigkeit, die keinen Kino-Look der dreißiger und Fünfziger Jahre mehr zitieren mag und die Videoclip-Ästhetik noch nicht antizipiert hat. Einige Aufnahmen aus den späten neunziger Jahren wie z.B. die Aufnahmen aus Glashütte zeigen, daß Videotechnik, Filmhandwerk und hoher Anspruch ans Bild eine Symbiose bilden können.

Der binäre Code des historischen Dokumentarfilms

Es steckt nach unserer Meinung ein Vorteil in unserem Ansatz, die deutsche Geschichte der letzten zwei Jahrhunderte aus den bildlichen Quellen und nicht nach einem recherchierten »Plot«, einem Handlungsstrang, zu erzählen. Aber auch bei diesem bleibt eine Gefahr:

Erzählen wir nicht nur das, was wir im bewegten Bild, im Notfall in der Fotografie, zeigen können? Was ist mit den unzählbaren Momenten, in denen keine Kamera bei Wichtigem und Unwichtigem eingeschaltet war? Oder die Bilder in den Zeitläuften verloren gingen, gar mit Absicht vernichtet wurden?

Geschichtsdokumentationen aus filmischen und fotografischen Quellen sind deshalb ungewollt ein binärer Code, wie ihn der Philosoph, Mathema-

tiker und Historiker Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz (*1646; †1716) im Jahr 1679 erfunden hat. Leibniz schuf eine mathematische Sprache, die mehr als 250 Jahre später auch die Maschinen verstehen, die man Computer nennt. Das binäre System, auch »Duales System« genannt, besteht nur aus den Ziffern »1« und »0«. In diesem System werden alle Zahlen, letztlich auch Buchstaben, Zeichen und Bilder, nur aus den Ziffern zusammengesetzt, denen die Werte Null oder Eins zugeordnet sind. Die Anordnung von »0« und »1« bestimmt den Wert. Seit Leibniz kann mit diesen beiden Gegensätzen das gesamte Zahlenuniversum auf der Basis Zwei ausgedrückt werden: Die Zwei wird darin z.B. als 10 dargestellt, die Vier als 100, die Acht als 1000 und so weiter.

Null und Eins, Haben und Nichthaben, Sein und Nichtsein, das sind auch Zustände, wie sie in der historischen Filmdokumentation anzutreffen sind. Man hat etwas oder man hat nichts. Leibniz hat den Zustand göttlich gefunden, »weil die leere Tiefe und Finsternis zu Null und Nichts, aber der Geist Gottes mit seinem Lichte zum Allmächtigen Eins gehört«. (Des Freyherrn von Leibnitz Kleinere philosophische Schriften)

Die »Eins«, das, was in »Lichtschrift« auf Foto und Film da ist, ist in der Tat allmächtig, wie ein Blick in das Fernsehprogramm beweist. Hier gibt es Unmengen an Dokumentationen zu kleinen Geschichten und großer Geschichte, bei der die Kamera – in der Regel mit Absicht – lief. Leere herrscht im TV-Programm, wo Null und Nichts im Bild überliefert ist.

Auch in der mit Buchstaben geschriebenen Geschichte gibt es den Zustand »0«. Obwohl im Text x-tausendfach mehr überliefert ist als im Bild, ist das Meiste doch undokumentiert und unbeschrieben. Trotzdem bieten die schriftlichen Quellen um ein Vielfaches mehr Garn für das Knüpfen des Netzes, in dem Geschichte eingefangen werden kann, als die bildnerischen. Soviel, das die Meisten aus der schreibenden Zunft der Historiker den Zustand »Null« selten reflektieren, geschweige denn ihn beschreiben oder konstatieren.

Die filmische Erzählung kommt fast immer aus dem Text. Die Bilder dazu illustrieren. Da wo sie fehlen, werden sie nachinszeniert oder verbales Wissen in Interview- und Gesprächssituationen filmisch gemacht. Demjenigen, der mit Filmen erzählen will, geht sonst zuviel an Geschichte durch das Netz, wenn er allein mit den Bildquellen erzählt. Die Zunft der TV-Historiker zieht deshalb über ihr oft weitmaschiges dokumentarisches Bildnetz mehrere weitere: Fachleute und Zeitzeugen erzählen – im Bild – was wir im Groben und im Detail mangels Quellen nicht sehen können. Schauspieler und Statisten spielen nach (sog. »Reenactment«), was schriftliche Quellen

überliefert haben. Ihr Spiel wird dann mit authentischen Abbildern aus Foto und Film, manchmal historischen Spielfilmausschnitten und den im Bild Interviewten »vernetzt«.

Wir aber möchten das bewegte Bild der jeweiligen Zeit wiedergeben. »Uns kommt es darauf an, nicht eine Geschichte bzw. einen Sachverhalt zu illustrieren, sondern aus den Quellen zu erzählen« haben wir im Aufsatz »Die Filme und ihre Quellen« erklärt.

Bei unserer Erzählung aus den Quellen sind wir uns des dualen Zustands der Materiallage des Habens und des Nichthabens bewusst: Wir machen ihn uns dramaturgisch zunutze und dem Eingeweihten sichtbar, in dem wir nach jeder Quelle, die eine oder mehrere Geschichten erzählt, ins Nichts, ins Schwarze, blenden.

Leibniz binärer Code hat es 250 Jahre später erlaubt, das Maschinen schnell rechnen und aus den Rechengängen die Welt virtuell neu schaffen können. Diese Fähigkeit beeinflusst die bildnerische Erzählung von Geschichte heute so, dass mit dem Eindringen der elektronischen Datenverarbeitung in die Bildwelten vom Ende des »Fotografischen Zeitalters«, das 1839 mit der Erfindung von Daguerre begonnen und der Einführung des Films eine Blüte erlebt hat, gesprochen werden kann.

Heute kann der Computer aus dem binären System, aus der leeren »Tiefe und Finsternis zu Null und Nichts« fehlende Bilder zaubern. Für die Programmierung der Computer sind die zwei Zustände »Null« und »Eins« die Genesis, die Schöpfungsgeschichte. Für die Maschine heißen sie im binären System »Strom an« oder »Strom aus«. »0« bedeutet »Strom aus« und »1« »Strom an«. Gespeichert werden solche »ja oder nein«-Entscheidungen in »Bits«, der kleinsten Speichereinheit eines Computers. Aus in der Regel acht Bits setzen sich »Bytes« zusammen. Ein Byte entspricht in vielen Fällen dem zum Speichern eines einzelnen Buchstabens nötigen Platz. Auch die auf Punkten aufgebaute Speicherung eines Bildes erfasst der Computer aus Bytes und Bytes binär. Graustufen benötigen 8 Bit, RGB Halbtöne 24 Bit und für die Generierung Cyan, Magenta, Yellow und Key (schwarz), der sog. »CMYK-Halbtöne« sind es 32 Bit. So speichert letztlich das binäre System Bilder – digital aus endlosen Informationsketten über fließenden und nicht-fließenden Strom.

Wir haben in unserer filmischen Dokumentation »Die Deutschen« die Null-Stelle mit eingebaut. Nicht nur durch das kurze Blenden in das schwarze Nichts zwischen den Szenen, sondern auch in die »Charaktereigenschaften« unserer Bilderanordnung haben wir das Fehlende aufgenommen. So weisen wir im begleitenden Texte auf die »Anwesenheit des Abwesenden« hin.

Beobachten, Teilnehmen, Montieren

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist die Fotografie mit der Möglichkeit der Momentaufnahme perfektioniert worden. Die Hoffnungen auf eine exakte Reproduktion der Wirklichkeit, die sich Menschen seit der Neuzeit wieder machten, schienen damit eingelöst. Das Abbild in der Fotografie schien ein unwiderlegbarer Beweis von Geschehen, selbst »Realität« zu sein. Die Fotografie und später der dokumentarische Film wurden zunehmend in ihren Potentialen auf diese Funktion »des sichtbaren Beweises« reduziert. Diese Funktion reklamieren auch noch die Pioniere des Dokumentarfilms wie der Amerikaner Robert J. Flaherty (*1884; †1951) und der Niederländer Joris Ivens (*1898; †1989) für ihr Schaffen. Dabei hat vor allem Flaherty mit seiner durch die Kamera begleiteten »teilnehmenden Beobachtung« durch die bloße Anwesenheit der Kamera das Geschehen radikal verändert und – wie man heute weiß – oft, wie bei seinem Film »Man of Aran«, inszeniert.

Die Beweiskraft der Bilder wird heute von den Filmemachern und Fotografen nicht mehr behauptet, aber in der üblichen Dramaturgie suggeriert. Eine subjektive Konstruktion durch die vielen Möglichkeiten des Bildschnitts und der Einfluss ästhetische Überlegungen und Vorstellung, z.B. durch die Wahl der Einstellungen und des Ausschnitts, werden eingestanden, wenn auch gerade die Fernsehzuschauer den Bildproduzenten eine Glaubwürdigkeitsvorschuss gibt (»Das hab' ich im Fernsehen gesehen!«).

Auch wir haben stark in das Material eingegriffen. »Die Deutschen« ist deshalb nicht »die deutsche Geschichte«, sondern unsere Sicht auf sie. Bei ungeschnittenen Filmaufnahmen übernehmen wir von den uns oft unbekanntem Machern zunächst die Motivwahl, dann die Kameraeinstellung und -führung und nicht zuletzt den Bildausschnitt. Diesen Bildausschnitt können wir in der digitalen Bildbearbeitung durch Aufzoomen leicht verändern, die Kameraführung durch Kürzungen, manchmal durch Rückwärtslauf oder Spiegelung, kontrastieren. Den stärksten Einfluss aber nehmen wir in der Bildauswahl. Nicht selten verwenden wir in unseren Szenen, die wir »Icons« nennen und mit »Abbildfolge« übersetzen würden, weniger als 1 Prozent des Originalmaterials, selten mehr als 10 Prozent.

Auch bei geschnittenen und vertonten Filmen gehen selten mehr als 10 Prozent in unsere Icons ein. Doch können es häufig bis zu 100 Prozent einer Szenenfolge sein, wenn wir z.B. aus einem Film ein Thema auswählen und mit allem vorhandenen Material übernehmen. Auch wenn wir die Reihenfolge der Einstellungen in den Originalfilmen ändern, Geräusche neu anlegen und mischen und den Originalton in Teilen oder ganz entfernen,

übernehmen wir doch gezwungenermaßen die Themen- und Bildauswahl der Macher und viel von ihrer Montage.

Bei Unternehmens- und Stadtporträts, in Werbeaufnahmen und offiziellen Wochenschauen ist das Bild häufig geschönt, kann sich aber z.B. 30 Jahre nach der Entstehung ungewollt schon selbst karikieren. In kritischen Dokumentationen, z.B. von Medienkooperativen, Bürgerinitiativen und Dokumentarfilmern, ist es nicht selten zu negativ gezeichnet. Auch hier liefert die verflossene Zeit und unsere heutige wissende Perspektive häufig schon die Korrektur und entlarvt nicht selten die damalige Ideologie der Produzenten.

Als Folge des Einsatzes von fertigen Filmen in unserer Dokumentation »Die Deutschen« sind fast alle in hundert Jahren Filmgeschichte gebräuchlichen Schnitttechniken zu sehen. Unsere Zusammenstellung selbst ist filmtheoretisch wohl eine Parallelmontage. Diese wird in filmischen Erzählungen eingesetzt, um zwei oder mehr gleichzeitig ablaufende Handlungsstränge zu zeigen. Bei uns treffen sie sich selten in einem Kulminationspunkt. Die Rolle des Kulminationspunkts nimmt die jeweilige Zeitepoche ein, die wir darstellen. Auf die Parallelmontage verweisen auch die Schwarzblenden, die einen Handlungsstrang (Icon) einleiten und beenden.

Vom Manifest »Dogma-95«, das die dänischen Regisseure Lars von Trier und Thomas Vinterberg 1995 verkündet haben, übernehmen wir die »Regel Nr. 2«: »Der Ton darf niemals unabhängig von den Bildern produziert werden oder umgekehrt. Musik darf nur dann verwendet werden, wenn sie dort live gespielt wird, wo die jeweilige Szene gedreht wird«. Deshalb können wir selbst selten zur rhythmischen Montage greifen. Das ist eine bei Cuttern sehr geschätzte Methode, bei allen mit Musik unterlegten Sequenzen den Rhythmus der Musik auf den Filmschnitt zu übertragen. Wenn wir aber z.B. vertonte Tanzszenen übernehmen, kommen rhythmische Montagen aber ebenso vor wie bei uns vertonte Szenen zu Tanzveranstaltungen und Marschmusik.

Selten erlaubt uns unser Erzählmuster, einen »long-take« zu übernehmen (der im Übrigen bei Filmmaterial von Laien fast nie vorkommt!). Lange Einstellungen, in einem Stück gedreht, ungekürzt und nicht mit anderen Einstellungen verschnitten, kommen aber z.B. bei einigen Verkehrs- oder Industriefilmen vor. Dann wird die Fahrt von Bus und Bahn in Bildern aus dem Führerstand in Filmbewegung übersetzt. Oder eine auf Schienen montierte oder einem Kran hängende Kamera fährt ein Produktionsband ab. Dynamik müssen wir dann nicht durch die Montage erzeugen, sondern können sie vom Original übernehmen.

Der Raum, den unsere Filmquellen beschreiben, bildet mit Ausnahme einiger Schwenks immer nur eine 180 Grad Perspektive ab. Beim Ton versuchen wir diese Beschränkung zu überwinden. Im Sounddesign, das unter allen Filmen, auch im Original unvertonten liegt, wenden wir nicht den, vielen Tonmeistern zu eigen gewordenen, Reflex »See cow, hear cow!« an. Wir vertonen nicht nur, was wir augenblicklich im Bild sehen. Wir schaffen und unterlegen auch Geräusche, die außerhalb des Bildfeldes vermutet werden dürfen: der Hund, der hinter dem Kameramann bellt, das ferne Läuten von Glocken und Stimmen, wenn kein Mensch im Bild zu sehen ist. Geräusche, die die Aufnahme oder auch die Vorführung machen, ignorieren wir in unserer neu erschaffenen Geräuschwelt.

In der Regel erzählen wir klassisch, und das heißt »linear«. Diese erzählende Montage ist die gebräuchlichste Form, einen Film zu gestalten. Der Zuschauer soll in die Wirklichkeit schauen, aber mit leichter Verfremdung durch die lenkende Hand der Bildauswahl und des Bildschnitts. Um diesen Eindruck zu erzeugen, prallen nie unterschiedliche Einstellungsgrößen wie bei Avantgardisten kontrastiv aufeinander, sondern werden in der Abfolge miteinander vermittelt.

Der Aufbau einer Szene erfolgt durch mehrere Einstellungen, die den Wahrnehmungsgewohnheiten eines Menschen angenähert sind. Zunächst versuchen wir mit einer Totalen oder Halbtotalen eine Übersichtseinstellung zu zeigen. Danach folgen oft halbnah Einstellungen, die die Zuschauer näher an den Gegenstand heranführen. Nah- und Großaufnahmen von Menschen und Objekten schließen häufig einen Erzählstrang ab. Sollten wir mehrere Nah- oder Großeinstellungen ins Bild gebracht haben, montieren wir häufig wieder eine Übersichtseinstellung, damit sich der Zuschauer wieder im filmischen Raum und im Thema orientieren kann. Im Prinzip gehen vom Fernen zum Nahen, vom Allgemeinen, z.B. einem städtischen Raum, zum konkreten, z.B. einem Menschen.

Parallel-Effekte und Bild-Text-Prognosen

Wir bedienen uns häufig auch einer Bild-/Text-Montage, die von vielen Dokumentarfilm-Puristen als »Text-/Bild-Schere« denunziert wird. Denn bei uns laufen nicht, wie bei einer geöffneten Schere, die Spitzen, Ton und Bild immer weiter auseinander, sondern parallel. Sie haben etwas miteinander zu tun. Und sollen dabei einen »Parallel-Effekt« erzielen, der der Kontrast-

montage im Bildschnitt, bei der Bilder zusammengefügt werden, zwischen denen weder eine zeitliche Beziehung noch eine erzählerische Zusammengehörigkeit besteht, entspricht. »Parallel-Effekt« und Kontrastmontage können Assoziationen beim Betrachter und Zuhörer wecken, die in unserem Falle bildnerische Leerstellen überspringen.

Während manchmal im Bild banales passiert, informiert unser Text mit aus schriftlichen Quellen überliefertem Wissen über große, manchmal dramatische zur gleichen Zeit stattfindende Ereignisse. Wenn das Bild solch dramatisches Geschehen zeigt, berichten wir auch schon einmal vom Alltäglichen, das Andernorts, manchmal gleich nebenan, auch in immer gleichen Bahnen weiterläuft.

Ein anderer Effekt, dessen wir uns bedienen, ist die »Bild-Text-Prognose«, die wir uns in der Erzählperspektive des quasi allwissenden Erzählers leicht wagen können. Wir eilen dann im Text der Bildzeit voraus, weissagen z.B. durch Textinformationen, was den Menschen, die wir im Bild sehen, später passieren wird. Oder verheißen Dingen Erfolg, die sich zu ihrer abgelihten Schaffenszeit noch nicht gut anließen.

Wir führen schon so eine aktuelle Kategorie des Dokumentarischen ein, die im Übrigen die Welt des Computers, die die Digitalisierung der Bilder und damit alle Möglichkeiten des neu Erschaffens und Manipulierens gebracht hat, erfordert. Der Produzent der Bilder, der Filmemacher, hat sich in der historischen Dokumentation seinen Zuschauern sein Tun und Lassen zu erklären. Denn die Bilder, die er zeigt, sind durch das unendlich Fehlende und Verlorene nur ein Teil der Wahrheit. Sie können dank der digitalen Bildbearbeitung und -schaffung beim Anschein des Authentischen wahr, aber auch unwahr sein. Wenn schon durch die halbe Wahrheit der fehlenden Bilder gelogen werden kann, wie groß ist dann erst die Gefahr der Lüge mit »unwahren Bildern«?

Die Digitalisierung und das dokumentarische Bild

Außerhalb der Bilder hat der Macher in Text, Kommentar, vielleicht auch durch neue Formen des Bildschnitts und der Kombination von Bild und Ton die Beziehung zur historischen Wirklichkeit, wie sie erforscht, gedeutet und somit bekannt ist, deutlich zu machen. Denn seine von ihm genutzten Bilder, authentisch oder digital-virtuell, zeigen Wirklichkeit fortan »nicht um sie zu beglaubigen, sondern um sie zu deuten« - so der Medienwissen-

schaftler Karl Prümm 1996 in: »Die Bilder lügen immer. Die Digitalisierung und die Krise des dokumentarischen Bildes«. Prümm und andere haben seit Mitte der Neunziger Jahre mit dem Aufkommen der digitalen Bildbearbeitung auch im Film das Ende des »Zeitalters der Fotografie« konstatiert.

Fotografie ist immer analog. Unseren Aufsatz im Band »Die Deutschen 1815 bis 1918« haben wir mit einer Begriffsbestimmung begonnen: »Das Wort ‚Fotografie‘ stammt von dem britischen Astronomen, Mathematiker und Chemiker John Herschel (*1792, †1871), der den Begriff 1839 zum ersten Mal benutzt. Er setzt sich aus den griechischen Begriffen ‚Licht‘ und ‚Schreiben‘ zusammen.« Bei der digitalen Fotografie wird auch noch Licht aufgenommen und dann in die Töne gewandelt, die in Bits und Bytes gespeichert werden. Wenn diese Fotografien aber dann digital bearbeitet werden, spielt Licht keine Rolle mehr. Ab einem bestimmten Grad der Bearbeitung dominieren die elektronischen Impulse des geschriebenen Lichts. Das Bild ist keine »Spur des Lichts« mehr, sondern ein mathematisches »Kluster«. Dieses altdeutsche Wort meint nach dem Grimmschen Wörterbuch von 1852 »was dicht und dick zusammensitzt« und entspricht in etwa dem englischen cluster. Der Marburger Historiker und Medienwissenschaftler Karl Prümm: »Eine vom Computer generierte Abbildung ist kein Lichtabdruck mehr, und ihr Betrachter kann auch nicht mehr die unmittelbare Lichtspur der Erscheinungen aufnehmen. ... (Die) Fotografie wird ihrer ursprünglichen Materialität entäußert.«

Diese Kluster/Cluster schaffen eine eigene Welt. Sie ist virtuell. »Virtuell« ist nach gängiger Definition eine Sache, wenn sie in ihrem Wesen und ihrer Wirkung einer real existierenden Sache in ihrer Art gleich ist, aber nicht in der Form existiert, in der sie zu wirken scheint. Ein virtuelles Bild, das einem Vorgang abbildet, von dem wir aus Wort und Text wissen, das er so stattgefunden hat, existiert zwar nicht in Form einer Fotografie (Lichtschrift), aber mit großer Sicherheit als »Geschichte«. Ist deshalb ein virtuelles Bild weniger »versiegelte Zeit«, wie der russische Filmemacher Andrej Tarkovskij einmal den Film in einem Buch gleichen Namens bezeichnet hat?

Karl Prümm schreibt schon 1996: »Allmählich kommt aber auch ins Bewußtsein, daß die Techniken der Digitalisierung tief in die Wahrnehmungsordnungen eingreifen. Mehr noch als für Text und Schrift gilt dies für die visuellen Medien, für die Bilderwelten, die seit dem 19. Jahrhundert zunehmend unsere Kultur prägen. Produktion und Gebrauch der Bilder wandeln sich radikal, und damit verändert sich auch unser Blick auf die Welt, gelten für das Sehen und für das Erkennen neue Bedingungen. Bislang rekurrerten alle modernen Medien auf eine Maschine, auf die fotografische Kamera.«

In Zukunft dürften historische Filme und Fotografien nur noch Modulationsmaterial für die Digitaltechniker sein, die den Historikern, die bildnerisch erzählen, liefern, was heute noch mit Reenactment von Schauspieler und Statisten nachgespielt wird. In Filmen, die Schauplätze des 1. Weltkrieges zeigen, ist dann der Gefreite des 16. Bayerischen Reserve-Infanterie-Regiments »List«, Adolf Hitler, einzumontieren wie im Film »Forrest Gump« der Schauspieler Tom Hanks, der im Weißen Haus dem US-Präsidenten Kennedy Hand schüttelt und mit ihm plauscht. Die in diesem Fall fiktionale Figur ist schon 1994 dem dokumentarischen Material so angeglichen worden, als hätte sie immer dazugehört.

Ein Jahrzehnt später sind die virtuellen Bearbeitungswerkzeuge weiter entwickelt, die Rechenvorgänge schneller, Perspektiven besser anzupassen. Es ist nur noch eine Frage der Zeit, wann Avatare (die künstlichen Personen oder ein grafischen Stellvertreter einer echten Person) echten Menschen oder dem Original täuschend ähnlich sehen und statt Schauspielern einmontiert werden. Spätestens dann kann sich niemand mehr darauf verlassen, dass ein Film wirklich ein Film ist.

Die Möglichkeiten der Digitalisierung erfordern deshalb ein neues Verhältnis zum Bild. »Nicht nur das aktuelle Wirklichkeitsbild ist so konsequent entwertet, auch der bildhaften Überlieferung droht ein gigantisches Computer-Recycling« (Karl Prümm). Das Recycling historischer Bilder muss nicht eine Bedrohung sein. Es droht nicht nur Gefahr der Lüge mit »unwahren Bildern«. Es gibt auch die Chance, zu zeigen, was mit Absicht verborgen bleiben sollte, von dem aber andere als bildnerische Quellen zu berichten wissen.

So stehen in Auschwitz längst nicht mehr alle Gebäude. Einige hat die SS beim Vormarsch der Roten Armee, um ihre Spuren zu verwischen, noch abreißen lassen. Der Kreativdirektor von BBC History, Laurence Rees, hat in seiner sechsteiligen Dokumentation »Auschwitz: The Nazis and the Final Solution« im Jahr 2005 nach originalen Bauplänen die Gebäude virtuell nachbauen, aber auch Handlungen virtuell visualisieren lassen. So gelingt es ihm, bildlich die perfekte Planung einer Todesfabrik sichtbar zu machen. Das Bild ist in diesem Falle kein Beglaubigungsinstrument. Das sind die originalen Pläne. Aber es schafft eine »virtuelle Authentizität«, die heute viele Zuschauer erwarten. Wenn Rees die Gebäude über die grüne Gitter-Struktur von CAD/CAM-Programmen Gestalt, Flächen und Farben annehmen lässt, verrät das vielleicht schon den dramaturgischen Umgang, den die recycelten, voll- und teilvirtuellen Bilder der Zukunft verlangen.

Die technischen Aggregatzustände »0« und »1« der Computertechnik werden eines nicht so fernen Tages die Quellenlage austarieren. »Leere Tiefe und Finsternis zu Null und Nichts« und »allmächtige Eins«, Haben und Nicht-haben, die der Historiker, Mathematiker und Philosoph Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz zum Baustein eines mathematischen Systems erkor, sind in der bildnerischen Geschichtsdarstellung dank der Digitalisierung dann besser auszutarieren.

** Erschienen in dem Band: Rolf Hosfeld/Hermann Pölking, Die Deutschen 1972 bis heute, Piper Verlag, © bei Piper Verlag und der Saeculum Verlagsgesellschaft*