

Kay Hoffmann

## Trau – Schau – Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form

1996

<https://doi.org/10.17192/ep1996.2.4231>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hoffmann, Kay: Trau – Schau – Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 13 (1996), Nr. 2, S. 137–140. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1996.2.4231>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## Standpunkte

**Kay Hoffmann:**

### **Trau – Schau – Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form**

Ein Umbruch ist im Gange. Er betrifft unseren Umgang mit Bildern, insbesondere dokumentarischen. Denn viele Zuschauerinnen und Zuschauer begreifen den Dokumentarfilm immer noch als Abbild der Wirklichkeit, was zu keinem Zeitpunkt gerechtfertigt war.

Nach der offiziellen Filmgeschichtsschreibung beginnt die Geschichte des Dokumentarfilms erst Mitte der zwanziger Jahre, als Grierson in einer Filmkritik Flahertys *Moana* „dokumentarische Qualitäten“ bescheinigte. Natürlich gab es auch zuvor dokumentarische Aufnahmen. In der Filmwissenschaft herrscht jedoch mittlerweile ein Konsens darüber, daß es sich hierbei um für die Kamera aufbereitete und inszenierte Realität handelt, wie etwa der *KINtop*-Band zu den Anfängen des dokumentarischen Films aufzeigte. Auch ein anerkannter Dokumentarfilm-Pionier wie Robert Flaherty ist inzwischen bekannt für seine Inszenierung, dramaturgische Zuspitzung und aufwendigen Castings, die die Kameratauglichkeit seiner Akteure garantieren sollten. Selbst Joris Ivens re-inszenierte eine Demonstration, nachdem er für seinen Film über den Arbeiterstreik in der Borinage zu spät zum Drehort gekommen war. Jeder Filmemacher verfolgt ein bestimmtes Ziel; das Ergebnis seiner Arbeit hängt nicht nur stark davon ab, was er dreht, sondern vor allem, wie er es dreht und welche Passagen letztlich Eingang in den Film finden. Dem Publikum bleiben diese Gestaltungsprinzipien größtenteils verborgen. Dessen Verhältnis zum bewegten Bild wird sich jedoch bald grundlegend verändern. Die Digitalisierung ermöglicht Eingriffe in jedes Bild, jeder einzelne Bildpunkt kann verändert werden, aus mehreren Bildelementen läßt sich ein neues, künstliches Bild erzeugen. Die digitale Technik gewährleistet, daß die Bildbearbeitung – genauer: die Bildmanipulation – zum einen ohne Qualitätsverlust in den verschiedenen Generationen vollzogen werden kann, die Veränderungen der bits und bytes zum anderen nicht nachweisbar sind, wodurch der referentielle Wert der Bilder gegen Null geht.

Angewendet werden solche Verfahren bisher vor allem in der Werbung und im kommerziellen Spielfilm, denn noch sind sie relativ kostenintensiv. Dort ist es legitim; es geht schließlich um die Erzeugung von Illusionen. Beim dokumentarischen Bild sollte zumindest ein Diskussionsprozeß über Konsequenzen beginnen. Denn bei vielen der Debatten und Tagungen zur Digitalisierung stehen bisher allein die technische Machbarkeit und die ökonomische Verwertbarkeit im Vordergrund. Die weitreichenden Folgen für unsere Wahrnehmung und unseren Umgang mit Bildern wurden bisher weitgehend vernachlässigt.

Das Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart führte Anfang März die Tagung „Trau – Schau – Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form“ durch, bei

der diese Fragen im Vordergrund standen. Aktualität erhielt die Tagung sicher durch die Diskussionen um die Filme von Michael Born. Er hatte – den harten Gesetzen des Medienmarktes folgend – immer sensationellere Filme dadurch liefern können, daß er die unglaublichsten Geschichten mit bezahlten Statisten inszenierte. Er verkaufte seine Doku-Fiktionen als dokumentarische Beiträge an Fernseh-Magazine fast aller Sender – öffentlich-rechtliche und private. Eine solche Inszenierung wird in Zukunft gar nicht mehr notwendig sein. Ein Griff in die digitalen Bildarchive wird genügen, um sich die Bilder zu bauen, die man braucht. So wird ein trister Himmel zu einem wundervollen Sonnenuntergang und statt weniger hundert Demonstranten können die Gewerkschaften im Kampf um ihre Interessen per Duplizierung wieder die Massen mobilisieren.

Immer häufiger wird schon heute im Spielfilm dokumentarisches Material verarbeitet. Die Grenze zwischen „fiction“, „fact“ und „fake“ löst sich seit einigen Jahren sowieso auf. In Wolfgang Petersens *In the Line of Fire* wurden Statisten vervielfacht, dokumentarisches Material vom Bush- und Clinton-Wahlkampf überarbeitet, um es der Filmhandlung einzupassen sowie die Präsidentenmaschine Air Force One im Computer simuliert. Ebenso wurden Bilder von Clint Eastwood aus *Dirty Harry* im Computer überarbeitet. Der Schauspieler erhielt einen digitalen Haarschnitt und Kleidung der sechziger Jahre, damit diese Bilder bruchlos mit jenen von John F. Kennedy montiert werden konnten. In *Forrest Gump* schüttelt Tom Hanks verschiedenen Präsidenten die Hand, die mit ihm sogar Dialogsätze wechseln. Wenn Bildpunkte zur variablen Masse werden, wie dies im Kino vorgeführt wird, dann stellt sich die Frage nach der Zukunft des dokumentarischen Bildes.

Darin waren sich auf der Stuttgarter Tagung eigentlich alle einig: Den Anspruch, beweiskräftiges Abbild der „Wirklichkeit“ zu sein, verliert das dokumentarische Bild durch die neuen Verfahren digitaler Bildbearbeitung nun endgültig. Klaus Kreimeier bettete dieses Fazit in einen kulturhistorischen Vortrag über den Begriff des Authentischen ein. Brian Winston von der University in Cardiff ging darüber hinaus und forderte vehement, sich von den traditionellen Konzepten des Dokumentarfilms á la Grierson endlich zu trennen. Diese mit pädagogischem und besserwisserischem Impetus vorgetragene Anklage im Stil des Betroffenheitsjournalismus seien tödlich langweilig und hätten viel dazu beigetragen, daß der Dokumentarfilm eine solch marginale Rolle spiele. Die Digitalisierung sieht er als Chance, den Dokumentarfilm von den Ketten der Vergangenheit zu befreien. Auch Volker Bartsch sah darin neue Möglichkeiten für den Dokumentarfilm. Angesichts der Bilderflut könne man ständig alles sehen, das wenigste davon jedoch verstehen. Durch die Digitalisierung könnten analog nicht vermittelbare Aussagen visualisiert, bisher Unsichtbares sichtbar gemacht werden.

Wie das in der Praxis aussehen könnte, zeigten Beispiele von Leo Lorez, der schon Anfang der neunziger Jahre in „Videogrammen“ verschiedene Pläne und

Projekte russischer Konstruktivistinnen wie El Lissitzky, Konstantin Melnikow oder Alexander Michailowitsch Rodtschenko zum Leben erweckte. Neben traditionellen Plänen, Zeichnungen und Modellen wurden sie als Simulationen in dokumentarische Filme eingefügt. Joachim Faulstich hat sich seit einigen Jahren auf Simulationen im Fernsehfeature spezialisiert. In *Crash 2030* zeigt er die Konsequenzen unseres ökologischen Handelns in Form eines fiktiven Rückblicks aus dem Jahr 2030. Bilder wurden mit der traditionellen Paintbox bearbeitet, um sein Umwelt-Szenario zu visualisieren. Fingierte Augenzeugen greifen als „Betroffene“ bisherige Strategien des Authentischen auf. Das Medium Fernsehen wird in *Bleiben Sie dran!* von Claus Strigel und Bertram Verhaag mit neuen Gestaltungsprinzipien thematisiert. Die Kamera fängt die Bilder quasi aus der Position der Fernsehgeräte heraus ein und beobachtet dem TV verfallene Opfer des medialen Zeitalters. Interviews offenbaren, daß der Tagesablauf durch das TV-Programm bestimmt wird. Das laufende Programm wird eingespiegelt, und es kommt zu einer Vielschichtigkeit des Bildes, die bisher nur mit erheblichem Aufwand hätte hergestellt werden können. Mit ähnlichen Stilmitteln arbeitet auch der Züricher Regisseur Samir in *Das große Mitte-Land/Babylon 2* über die zweite Generation von Ausländern in der Alpenrepublik. Ein eher dröges Thema wird hier pfiffig aufgearbeitet in einer faszinierenden Collage aus dokumentarischen Aufnahmen, Fotos, inszenierten Szenen, Amateuraufnahmen, Schriftzeichen usw., die zugleich die Zerrissenheit der Protagonisten symbolisiert. Doch seine Kraft bezieht der Film gerade nicht aus technischen Spielereien, sondern aus der Stärke seiner Interviewpartner. Ziel war es dabei nie, einen „objektiven“ Film über dieses politische Problem zu drehen, sondern der Ansatz war von vornherein subjektiv, wie der Cutter des Films, Ronnie Wahli, in Stuttgart erzählte. Dieser Mut zur Subjektivität ist keine neue Qualität des Dokumentarfilms; vielmehr drückt sich darin ein Anspruch aus, der in den letzten beiden Jahrzehnten verloren ging und nun wiederentdeckt werden muß. Das alles sind erste gelungene Ansätze, wie Filmemacherinnen und -macher auf die Digitalisierung reagieren können. Inwieweit neue Techniken eingesetzt werden sollten, hängt in erster Linie vom Thema ab. Auf der anderen Seite ist es wichtig anzumerken, daß im Bereich der Computeranimation viele Aktive „filmisch illiterat, wenn nicht gar filmische Analphabeten sind“, wie Martin Emele von der HfG Karlsruhe in seinem provokativen Vortrag über die Rolle der archäologischen Simulation konstatierte. Filmsprache und -gestaltung würden dort nur in Ausnahmefällen angewendet. Trotzdem sah er für die Zukunft positive Entwicklungen, so daß die Technik mehr und mehr auch von den Kreativen genutzt werden könnte.

Die Nachrichten sind sicher der sensibelste Bereich für den Einsatz digitaler Bildbearbeitung. Und doch muß man die Bekenntnisse der Chefredakteure von ARD-aktuell, Ulrich Deppendorf, und von Pro 7, Gerd Berger, bei ihnen würde es so etwas nicht geben, da das die Glaubwürdigkeit gefährde, hinterfragen. Denn Pro 7 ist schließlich der Sender, der bisher am stärksten Computeranimation und

-rekonstruktionen einsetzt. Auch die Tagesthemen bieten immer häufiger Beispiele dafür, sei es zur Unterhaltung oder als vornehmlich „informationsunterstützende Grafik“. Schließlich experimentierte die ARD im vergangenen Jahr sogar mit der virtuellen Studioteknik. Die Nachrichten brauchen täglich Bilder, und die Verlockung, sie einfach synthetisch herzustellen, wird durch die Einfachheit der Handhabung steigen. Hier sind von den Sendern sicher neue Glaubwürdigkeitsstrategien gefordert, die weniger vom authentischen Bild ausgehen dürfen, als von dem Vertrauen in bestimmte Bildermacher, sprich Korrespondenten, die zugleich den Prozeß der Bildherstellung transparent machen müssen. Anonyme Bilderpools, die von jedem beliefert werden können und bei denen sich jeder Redakteur die benötigten Bildschnipsel angeln kann, sind in dieser Hinsicht auf jeden Fall kontraproduktiv. Die öffentlich-rechtlichen Sender dürfen sich nicht, unter dem Postulat der Aktualität, in einen Wettlauf um immer sensationellere Bilder drängen lassen. Gerade angesichts der Beschleunigung der Bildproduktion durch neue Techniken – ich denke dabei z.B. an den integrierten Schnittcomputer in der Kamera – sollte man den Mut zu einer gewissen Gelassenheit haben. Wichtiger als die schnelle Information wird in Zukunft vielleicht wieder die gründlich recherchierte und von der Redaktion überprüfte Nachricht werden. Wichtig wäre ebenso, das Publikum wieder häufiger über das Medium Fernsehen und seine Produktionsbedingungen zu informieren. Entsprechende Ansätze wie *betrifft: fernsehen* oder *Glashaus* wurden Anfang der achtziger Jahre leider eingestellt.

Im Bereich der Printmedien wird uns dies tagtäglich vorgeführt. Denn dort sind die Leserinnen und Leser schon kritischer gegenüber den einzelnen Publikationen geworden. Den einen wird eher getraut als den anderen. Doch auch dort werden die meisten Fotos digital überarbeitet, und wenn es sein muß, werden Caroline von Monaco für aktuelle Titelblätter fremde Babys in den Arm montiert – ihr Baby hielt sich mit der Geburt nicht an die Drucktermine. Der Hamburger Fotograf Günter Zint hat schon ein ganzes Diaprogramm mit derartigen Beispielen gesammelt, und er wies insbesondere auch auf urheberrechtliche Probleme für ihn und seine Kolleginnen und Kollegen hin.

### Fazit

Unser Vertrauen in das bewegte Bild hat eine kurze Tradition. Zuvor waren alle Bilder von der Welt gemalt und gezeichnet, d.h. ganz offensichtlich individuell gestaltet. Mit der Fotografie kam die Idee auf, daß wir nun ein Medium hätten, das ein wirkliches Abbild der Wirklichkeit darstellt. Doch diese Vorstellung wurde schnell erschüttert. Das bewegte Bild galt lange Zeit als schwer manipulierbar. Dies ändert sich nun. Einen ähnlich kritischen Blick, wie wir ihn im Umgang mit der Fotografie und den Printmedien gelernt haben, müssen wir uns nun für die bewegten Bilder aneignen. Denn nur dadurch haben wir die Chance, einen anderen Umgang mit ihnen zu erlernen.