

Matthias Steinle

Das Archivbild und seine ‹Geburt› als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14294>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Steinle, Matthias: Das Archivbild und seine ‹Geburt› als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren. In: Corinna Müller, Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg: Schüren 2007 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 15), S. 259–282. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14294>.

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.

Das Archibild und seine <Geburt> als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren

Ob man ins Kino geht oder durchs Programm zappt, Archibilder, in welcher Form auch immer, sind aus Film und Fernsehen nicht wegzudenken. Und das nicht nur in dokumentarischen Formaten von TV-Nachrichten über Heinrich Breloer bis hin zum Dauerbeschuss aus der Knopp'schen «Clip-Schule vom Lerchenberg» (*Der Spiegel*). Auch in Spielfilmen wie *LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN* (*DIE WUNDERBARE WELT DER AMÉLIE*, 2001) kommen Bilder mit der Patina des Archivs zum Einsatz. Selbst Videoclips nutzen ausgiebig die visuelle Ressource aus der Vergangenheit: Von Michal Jackson, der Aufnahmen einer Atombombenexplosion in *MAN IN THE MIRROR* (1987) einbaut, über den kalkulierten Tabubruch mit Riefenstahls Olympiabildern im Rammstein-Clip *STRIPPED* (1998) bis zur Gruppe Incubus, die in *MEGALOMANIAC* (2004) den Führer in Eva Brauns Amateurbildern durchs Bild tanzen lässt. Und was sich im Netz jenseits der Präsentation von offiziellen Archivbeständen tumelt, entzieht sich sowieso jedwedem Überblick.

Archibilder sind ein nachgefragter Artikel im Gemischtwarenladen der Audiovisionen, in dem mehr oder weniger Selbstbedienung zu herrschen scheint. Dabei handelt es sich nicht um ein aktuelles Phänomen im Zeitalter medialer Endlosverwertung: Eine Studie über die Darstellung des Nationalsozialismus im deutschen Spielfilm von 1945 bis 1955 konstatiert, dass der Einsatz von dokumentarischem Filmmaterial selbstverständlich sei und «kaum ein Spielfilm über die jüngste deutsche Vergangenheit auf die Einblendung von Filmdokumenten» verzichte.¹ Vor dem Hintergrund einer seit Jahrzehnten praktizierten Verwendung von Archivmaterial in den unterschiedlichsten Kontexten verwundert die geringe wissenschaftliche Beachtung dieses Phänomens, das fast ausschließlich im thematischen Zusammenhang von NS-Propaganda und Judenvernichtung problematisiert wird.²

1 Wolfgang Becker u. a. (Hg.): *Die Zeit des Nationalsozialismus im deutschen Spielfilm 1945 bis 1955. Abschlußbericht zum Forschungsprojekt der Stiftung Volkswagen*. 4 Bde., Osnabrück 1986, Bd. 1, S. 273.

2 Neben der – zumeist kritisch-ablehnenden – Auseinandersetzung mit der ZDF/Guido Knopp-Methode (vgl. die Diskussion in: 1999. *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahr-*

Auf der Produktionsseite ist die Verwendung von Archivbildern vielfältig motiviert, wobei narrative, diskursive, ästhetische und ökonomische Gründe häufig miteinander verknüpft sind:

- ♦ In der Narration können Archivbilder selbst Thema und Ausgangspunkt der Handlung sein, wie z. B. in Peter Delpeuts Film *THE FORBIDDEN QUEST* (*DIE VERBOTENEN SUCHE*, 1993), in dem anhand des angeblichen Fundes von alten Filmen und mit diesen eine mysteriöse Polarexpedition präsentiert wird. Oder der Einsatz von Archivbildern kann die Handlung vorantreiben – und das nicht nur in dokumentarischen, sondern auch in fiktionalen Formen, wie z. B. der Amateurfilm von Kennedys Ermordung in Oliver Stones *JFK* (1991).
- ♦ Archivbilder schreiben sich ein in einen dokumentarisch-historischen Diskurs und legitimieren das Gezeigte als unhinterfragbares *«So war es»*.
- ♦ Die Wiederverwendung von Bildern kann aber auch deren inhärente Qualitäten oder Bekanntheit zur eigenen Aufwertung nutzen, sei es in Form einer Hommage wie im Rammstein-Clip, sei es als kritisch gemeinte Collage à la Incubus.
- ♦ Eine wichtige ästhetische Funktion besteht darin, für Zeitkolorit zu sorgen.
- ♦ In der Montage können Archivbilder eingesetzt werden, um Übergänge zu signalisieren, Anschlüsse zu schaffen und die raumzeitliche Orientierung zu erleichtern.
- ♦ Aus ökonomischer und produktionstechnischer Perspektive können bereits vorhandene Aufnahmen die einfachere und/oder preiswertere Lösung sein. So war beispielsweise das geringe Budget ein maßgeblicher Grund dafür, dass Frank Capra die *WHY WE FIGHT*-Reihe im Zweiten Weltkrieg hauptsächlich mit Fremdmaterial der Kriegsgegner herstellte.³

In der Verwendung evident, handelt es sich um ein heterogenes Ensemble audiovisueller Konstruktionen. Der geläufige Archivbild-Begriff soll hier als Konzept mit einer spezifisch diskursiven Funktion verstanden werden. Um sich dem zu nähern werden zunächst verschiedene Ansätze zur Beschreibung des Phänomens vorgestellt und darauf aufbauend ein semio-pragmatischer Zugriff entwickelt. Im Anschluss wird die historische Entwicklung des Archiv(bild)-Diskurses und der Fremdmaterial-Verwendung nachgezeichnet und damit das Titelversprechen von der *«Geburt»* des Archivbildes eingelöst. Dabei geht es weniger um eine genaue Datierung als vielmehr um den Prozess, aus dem das Archivbild als mediales

hundreds, 2/2002) ist bisher vor allem die Fotografie ausführlich untersucht worden: Cornelia Brink: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Berlin 1998. Habbo Knoch: *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*. Hamburg 2001.

3 Joseph McBride: *Frank Capra: The Catastrophe of Success*. New York u. a. 1993, S. 458.

Wahrnehmungsphänomen im heutigen Sinn resultiert. Am Ende steht ein kurzer Ausblick auf aktuelle Tendenzen und die Frage, inwieweit eine Veränderung in der Verwendung und Wahrnehmung von Archivbildern zu beobachten ist.

1. *Kompilation als Methode, Found Footage als Quelle*

Unter den Stichwörtern ›Archivaufnahme‹ oder ›Stock Shot‹ erklären Sachlexika, dass es sich dabei um bereits existierende Bilder handelt, die in einen neuen Zusammenhang montiert werden.⁴ Dazu verweisen die Nachschlagewerke einhellig auf den Kompilationsfilm. Als Jay Leyda 1963 einen Namen für Filme suchte, die am «Schneidetisch unter Verwendung von bereits vorhandenem Aufnahmematerial[, das] irgendwann in der Vergangenheit entstanden ist» basieren, fand er nur die Bezeichnung «Kompilationsfilm».⁵ Obwohl er selbst damit nicht zufrieden war, hat sich Leydas Vorschlag mittlerweile als Genrebezeichnung für Dokumentarfilme aus rekontextualisiertem Material durchgesetzt.⁶ Dabei ist die Abgrenzung zu anderen Formen und Formaten wie Montagefilm, TV-Dokumentation, Archivkunstfilm, Found Footage usw. problematisch.

Über den Kompilationsfilm als «Filmgattung»⁷ im Sinne Leydas lässt sich dem Phänomen ›Archivbild‹ kaum näher kommen. Begreift man aber Kompilation von Vorgefundenem als methodischen Zugriff, lassen sich der Diskussion um den Kompilationsfilm Einsichten in mediale Zuschreibungen, den daraus resultierenden Status von Archivbildern und damit deren Funktion und Problematik entnehmen: Der Status des Vorgefundenen, bereits Existierenden und unabhängig vom Benutzer Entstandenen fördert die Illusion unmittelbarer und ungefilterter Wiedergabe von Geschichte bzw. vergangener Wirklichkeit. Das Kernproblem der kompilatorischen Methode besteht in der Frage nach dem Umgang mit der den Bildern eingeschriebenen Ästhetik und Ideologie: Bei Material beispielsweise aus dem ›Dritten Reich‹ besteht die Gefahr, die Propaganda-Ästhetik der Bilder faszinativ fortzuschreiben.⁸ Ähnliches gilt aber auch oder gerade für ›harmlose‹ Bilder wie beispielsweise Wochenschauberichte von Modenschauen oder Sportereignissen mit ihren Geschlechterstereotypen.⁹

4 James Monaco: *Film Verstehen*. Hamburg 1996, S. 542. Rainer Rother (Hg.): *Sachlexikon Film*. Hamburg 1997, S. 279.

5 Jay Leyda: *Filme aus Filmen – Eine Studie über den Kompilationsfilm*. Berlin 1967 [1963], S. 7.

6 Vgl. Rother: *Sachlexikon Film* (wie Anm. 4), S. 176 f. Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, S. 313 f.

7 Leyda: *Filme aus Filmen* (wie Anm. 5), S. 7, S. 39.

8 Heinz-B. Heller: «Vergangenheit im filmischen Präsens. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte». In: Knut Hickethier/Eggo Müller/Rainer Rother (Hg.): *Der Film in der Geschichte*. Berlin 1997, S. 220–227, hier: S. 223 f.

9 Vgl. Uta Schwarz: *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*. Frankfurt/M./New York 2002.

An der semantisch-medialen Präformierung bereits existierender Bilder als Quelle reibt sich der Found Footage-Film und versucht diese mit z. T. radikalen Mitteln zu unterlaufen: Neben dem ästhetischen Verfahren der Collage zählen dazu Eingriffe in den physischen Träger durch neue Farbgebung, Kratzen auf der Filmoberfläche, Braten in der Pfanne oder Kontakt mit Chemikalien, Algen und Bakterien.¹⁰ Grob vereinfacht, steht im Found Footage-Film, der dem Avantgarde- und Experimentalfilm zugeordnet wird¹¹, weniger – wie beim Kompilationsfilm als Subgenre des Dokumentarfilms – der Inhalt der Bilder im Mittelpunkt, sondern deren Status als (Vor-)Gefundenes, häufig von der Gesellschaft Ausgesondertes. So sind Archivbilder für den Found Footage-Film als eine mögliche Quelle unter anderen nur der Ausgangspunkt für eine weitere Bearbeitung, während sie essenzieller Bestandteil der historischen Kompilation/Dokumentation sind.

2. Zur Funktion von Archivbildern

William C. Wees unterscheidet drei <Spielarten> von Found Footage, die er nach der Verwendungsart des vorgefundenen Materials differenziert: *Kompilation*, *Collage* und *Aneignung*. In diesem Raster favorisiert er die Collage, weil sie «die grundlegendsten und schärfsten Fragen an die Macht filmischer Darstellung stellt»¹². Die Funktion von Archivbildern lässt sich in einem ähnlichen Schema fassen, das sich aber nicht am medienkritischen Potenzial der Methode, sondern an der medial-erinnerungskulturellen Funktion orientiert: Vorgefundene Bilder 1) als *Beweis* im Sinne eines zeithistorischen *Dokumentes*, 2) als *Verweis* auf etwas Vergangenes im Sinne eines *Monumentes* und 3) als *Illustration* ohne referenziellen Mehrwert. Die Begriffe Monument/Dokument werden unterschiedlich verwendet. Im Kontext visueller Überlieferung bietet sich die Definition von Ruggiero Romano an, der darauf hinweist, dass die Fotografie kein Dokument ist, «wenn Dokument Unterweisung meint (das aus dem lateinischen docere = unterrichten kommt). Die Fotografie ist ein Monument (aus dem lateinischen memini = Erinnern), das an Dinge erinnert.»¹³

Wie aber funktionieren <Archivbilder>? Scheinbar sind sie so einfach zu erkennen, dass die Frage nach den Prozessen, die zu einer entsprechenden Deko-

10 Willem de Greef: «Found Footage Film als eine Kunst der Reproduktion». In: Cecilia Hausheer/Christoph Settele (Hg.): *Found Footage Film*. Luzern 1992, S. 76–89, hier: S. 78 f.

11 Vgl. Peter Tscherkassy: «Die Analogien der Avantgarde». In: Hausherr/Settele (wie Anm. 10), S. 26–34.

12 William C. Wees: «Found Footage und Fragen der Repräsentation». In: Hausherr/Settele (wie Anm. 10), S. 36–53, hier: S. 38.

13 Interview mit Ruggiero Romano: «Fotografie-Geschichte – Geschichte der Fotografie». In: *Fotogeschichte*. 7. Jg. (1987), H. 25, S. 3–6, hier: S. 5.

dierung führen, nicht in den Blick gerät. Die Wahrnehmung als Zitat, also als direkte Wiedergabe von vorgefassten Inhalten, ist die *sine qua non* des Status' von Archibildern. Die ohnehin spärliche Literatur zum ›Filmzitat‹ hat sich dem Thema des direkten Zitats von Bildern nicht zugewandt. Stattdessen steht im Mittelpunkt des Interesses das indirekte Zitat, das mit der ›Nouvelle Vague‹ als Spiel mit der Anspielung zu einem zentralen Aspekt von Selbstreflexivität im modernen Film wird.¹⁴ Ähnlich dem Filmzitat gerät auch der Komplex ›Film im Film‹ vor allem unter dem Aspekt filmischer Selbstreflexion in den Blick.¹⁵ Unter diesen Vorzeichen wird das Spiel mit Archibildern in einem *fake documentary* wie *THE FORBIDDEN QUEST* untersucht.¹⁶ Oder aber das Material gerät unter Gesichtspunkten der Quellenkritik wie in *JFK* ins Zentrum der Aufmerksamkeit.¹⁷ Die Vermittlungsleistung der Bilder als historische wird dabei immer vorausgesetzt.

Welche Form der Wahrnehmung aber garantiert, dass Archibilder wie beispielsweise in *AMÉLIE* problemlos als authentische Zeitzeugnisse und damit dokumentarisch wahrgenommen werden, ohne den fiktionalen Charakter zu stören? Eine Antwort darauf ermöglicht der semio-pragmatische Ansatz, der im doppelten Prozess der Text-Produktion (einerseits im Raum der Herstellung und andererseits im Raum der Lektüre) das Kommunikationsangebot des Films an den Zuschauer in den Mittelpunkt stellt: Externe und binnenästhetische Hinweise sollen den Rezipienten zu einer bestimmten Lektüreform bewegen. Roger Odin differenziert verschiedene Modi der Sinn- und Affektproduktion: neben einem fiktionalisierenden und einem dokumentarisierenden Modus¹⁸ einen spektakularisierenden, fabularisierenden, privaten, künstlerischen und ästhetischen Modus. Ein zentrales Unterscheidungskriterium ist die Konstruktion des «Enunziators», d. h. die Konstruktion der Äußerungsinstanz durch den Rezipienten.¹⁹ Das Modell ließe sich erweitern um eine *historisierende Lektüre*, die die Wahrnehmung von Bildern *der* Vergangenheit – wie z. B. beim Historienfilm – ebenso steuert wie die Wahrnehmung von Bildern *aus der* Vergangenheit, d. h. Archibilder. Dieser *historisierende Modus* zeichnet sich dadurch aus, dass

14 Vgl. Burkhard Röwekamp: «Ein Zitat ist ein zitat ist ein zITAT. Anmerkungen zum Filmzitat». In: Ders./Matthias Steinle: *Selbst/Reflexionen*. Marburg 2004, S. 113–126.

15 Vgl. Jürgen Felix: «Film im Film». In: Koebner: *Reclams Sachlexikon* (wie Anm. 6), S. 180–181.

16 Manfred Hattendorf: «Fingierter Dokumentarfilm: Peter Delpouts *THE FORBIDDEN QUEST*». In: Ders. (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München 1995, S. 191–211.

17 Linda Williams: «Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm» (1999). In: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 24–44, hier: S. 26 ff.

18 Roger Odin: «Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre». In: Christa Blümlinger (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1990, S. 125–146.

19 Roger Odin: «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz». In: *montage/av.* 11/2/02, S. 42–57, hier: S. 42 f.

er auf der Zeitleiste zurückweist und auf <die Geschichte> als realen Enunziator verweist. Im Falle von Archivbildern konkretisiert sich die Äußerungsinstanz zudem in der das Bildmaterial zur Verfügung stellenden Instanz: dem Archiv. Der *historisierende Modus* ist mit anderen Rezeptionsmodi auf unterschiedlichen Ebenen kombinierbar, so dass die Archivaufnahmen in *AMÉLIE* zwar als authentisch und damit dokumentarisch wahrgenommen werden, trotzdem aber eine <fiktionalisierende Lektüre> als dominanter Modus vorherrscht.

Zwar hat sich Gilles Deleuze in seinem Band *Zeit-Bild* nicht explizit mit Bildern aus vergangenen Zeiten auseinandergesetzt, dafür aber mit Darstellungsstrategien, die eine historisierende Lektüre mit der medialen Erinnerungsfunktion verknüpfen: So wird die Rückblende als «konventionelles und extrinsisches Verfahren» mit Markierungen wie einer Überblendung eingeführt und durch Überbelichtung gekennzeichnet, um «Achtung, Erinnerung!» zu signalisieren.²⁰ Diese Beschreibung lässt sich auf die gängige Repräsentationsstrategie zur Kennzeichnung von Archivmaterial übertragen, das zumeist bereits durch qualitative Differenzen (heute vor allem Schwarzweiß oder Alterungsmerkmale des Bildträgers) <Achtung, Vergangenheit!> signalisiert. Laut Deleuze bleibt die Rückblende eine «bequeme Konvention», wenn sie nicht anderswoher eine Rechtfertigung als «Erinnerungsbild» erhält.²¹ Zudem sei die Rückblende nicht nur hinsichtlich des Erinnerungsbildes unzulänglich, «erst recht besteht eine Unzulänglichkeit des Erinnerungsbildes in Bezug auf die Vergangenheit.»²² Deleuze' Kritik richtet sich vehement gegen das narrativ-ästhetische Verfahren eines Erinnerungs-Diskurses, der raumzeitliche Linearität und einen direkten Zugang zu einer vergangenen Wirklichkeit suggeriert. Gerade Archivbilder bieten sich aufgrund ihrer <historischen Aura> für diesen Unmittelbarkeits-Diskurs an, dessen zentrale Legitimationsinstanz *das Archiv* ist – unabhängig davon, ob das Material auch dort aufbewahrt worden ist.

3. Autorität Archiv(bild)

Die Tatsache des <Aufgehoben-> oder <Neu-entdeckt-worden-Seins> verdoppelt den apparativ erzeugten Glaubwürdigkeitseffekt der Fotografie. Billy Wilder verwendet in *A FOREIGN AFFAIR* (*EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE*, 1948) Archivbilder als Film im Film, die über ihre dramaturgische Funktion hinaus auch ein ironischer Kommentar bezüglich der Macht des Archivs, der Macht des Bildes und nicht zuletzt der des Archivbildes sind: Mittels einer NS-Wochenschau versucht die US-Kongress-Abgeordnete Phoebe Frost die Rolle der von Marlene Dietrich

20 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M. 1991, S. 69.

21 Ebd., S. 163.

22 Ebd., S. 76.

gespielten Nachtclub-Sängerin Erika von Schlutow im NS-Staat zu klären. Die Bilder zeigen eingangs eine Rede von Goebbels mit Originalaufnahmen, gefolgt von einer Opernaufführung, bei der Erika/Marlene Dietrich sich mit dem Führer unterhält und sie zusammen lachen (Abb. 1–3).

Jetzt kann auch Erikas Geliebter Captain Pringle ihre Verstrickung ins System nicht mehr leugnen. Die Szene zeigt die Macht des ‹Archivdokuments›, das als scheinbar selbstevidenter Beweis keiner Kontextualisierung bedarf. Gleichzeitig geht Wilder ironisch-selbstreflexiv mit der Autorität des Archibildes um: Trotz vorangegangenen ‹echten› Goebbels verweisen Hitler-Charge und Marlene Dietrich eindeutig auf die fiktionale Form und zeigen dabei deutlich, dass diese hier für den Zuschauer mögliche Unterscheidung auch nur eine Frage der Form ist. Das Archiv selbst wird in *A FOREIGN AFFAIR* zum Ort einer amourösen Verfolgungsjagd, weil der US-Offizier belastende Unterlagen verschwinden lassen will. Es ist der Raum, in dem Machtverhältnisse (US-Besatzung) und Herrschaftspraxis (Entnazifizierung) zum Ausdruck kommen.

Auf Jacques Derridas Diktum: ‹Es gibt keine politische Macht ohne Kontrolle über die Archive, ohne Kontrolle über das Gedächtnis› antwortet Aleida Assmann, dass es ohne Archiv auch ‹keine Öffentlichkeit und keine Kritik, [...] keine res publica und keine Republik› gäbe.²³ Wie auch immer man die Institution werten mag, als Autorität im Hintergrund verleiht sie dem Aufbe-



Abb. 1–3 *A FOREIGN AFFAIR* (Billy Wilder)

23 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 344.

wahrten Gewicht und authentisiert es, was für Akten ebenso wie für Bilder gilt – in den Worten von Thomas Fischer, Leiter der Redaktion Bildung und Zeitgeschehen beim SWR: «Archivbilder haben per se die Überzeugungskraft beglaubigter Dokumente.»²⁴ So schafft das Archivdispositiv den diskursiven Rahmen, der dem Monument Foto/Film Dokumentstatus verleiht. Aus der «Nobilitierung» zum Archivbild resultiert eine *dokumentarisierende* Selbstevidenz, mit dem paradoxen Effekt einer *Monumentalisierung* dieser Bildklasse zum historischen Artefakt, das mehr an Vergangenes erinnert als Konkretes bezeugt, ja für Vergangenheit per se steht. Gerade der scheinbar eindeutige Status bedingt die Offenheit sowohl in der Verwendung als auch in der Lektüre. Monument und Dokument sind dabei die funktionalen Pole, zwischen denen Archivbilder changieren.

Zusammenfassend lässt sich das «Archivbild» als Zeichenkomplex beschreiben, der aufgrund ästhetischer Markierungen zeitlich in der Vergangenheit und räumlich in einem anderen Ursprungskontext situiert wird. Es handelt sich um ein Wahrnehmungsphänomen, das sich erst im Kommunikationsakt zwischen filmischem Text und Zuschauer konstituiert. Aufgrund der Zuschreibung einer Aufbewahrung im Archiv sowie dem Akt der Wiederverwendung wird Archivbildern eine besondere Signifikanz zugesprochen. Analog zur Dokumentarfilmtheorie stellt sich somit nicht die Frage: «Was ist ein Archivbild?», sondern: «Wann ist ein Archivbild?», die sich über den Gebrauch und die Funktion beantwortet.²⁵ So kann alles zum Archivbild werden (neben fiktionalen und nichtfiktionalen Filmen auch abgefilmte Fotos, Dokumente, Akten, Gemälde, Statuen, Bauten etc.) unabhängig der konkreten Herkunft. Um die Bilder als «Archivbild» entziffern zu können, müssen eingeschliffene Genreerfahrungen vorhanden sein. Das Verständnis von dem, was Archivbilder sind, hat sich historisch entwickelt. Diese Entwicklung verlief entlang des Diskurses um den Quellenwert von Bildern und der Errichtung von Filmarchiven, beeinflusst von politischer Instrumentalisierung, ökonomischer Optimierung und erinnerungskulturellen Bedürfnissen.

4. Auf dem Weg zum filmischen Archivbild: Wissenschaft, Kommerz und Propaganda

Bereits 1898 sah der in Paris lebende polnische Kameramann Boleslas Matuszewski in den «lebenden Photographien» ein «Mittel, die Vergangenheit zu studieren» und regte aufgrund ihres Status» einer «bevorrechteten Quelle der Ge-

24 Thomas Fischer: «Geschichte als Ereignis. Das Format Zeitgeschichte im Fernsehen». In: Fabio Crivellari/Kay Kirchmann/Marcus Sandl/Rudolf Schlögl (Hg.): *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*. Konstanz 2004, S. 511–529, hier: S. 522.

25 Dirk Eitzen: «When is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception». In: *Cinema Journal*. Vol. 35 (1995), Nr. 1, S. 81–102.

schichte» deren Archivierung an.²⁶ Sein Appell blieb lange Zeit ungehört. Obwohl Bibliotheken und Museen (z. B. Library of Congress, Imperial War Museum) Filme in ihre Sammlungen aufnahmen, kam es zur Gründung der ersten offiziellen Filmarchive erst nach der Erfindung des Tonfilms in den 1930er Jahren, und der *iconic turn* ließ noch ein bisschen länger auf sich warten.

Die späte Entwicklung ist erstaunlich, da es schon früh Projekte gab, mit dem Medium der Fotografie vom Verfall bedrohte Baudenkmäler²⁷ sowie vom Aussterben bedrohte Kulturen/Ethnien für kommende Generationen im Bild zu bewahren. In der Ethnografie, vor allem der *salvage ethnography*, spielte der ›Rettungsgedanke‹ – zumeist unter kolonialistischen Vorzeichen – mit der Foto- und Filmkamera eine wichtige Rolle.²⁸ Felix-Louis Regnault (1863-1938) war nicht nur einer der ersten Anthropologen, der Film als positivistisches Werkzeug für seine Forschung einsetzte (und Film sogar dem Referenten vorzog), er konzeptualisierte auch die wissenschaftliche Funktion des anwachsenden Archivs bewegter ethnografischer Bilder.²⁹ Bereits 1900 schlug Regnault vor, dass alle Museen «moving artifacts» des menschlichen Verhaltens für Studien- und Ausstellungszwecke sammeln sollten.³⁰

Um «ein für alle Mal sämtliche Aspekte der menschlichen Aktivität festzuhalten, deren fatales Verschwinden wahrscheinlich nur noch eine Frage der Zeit sei»³¹, rief 1912 der französische Bankier und Mäzen Albert Kahn das Projekt der «Archives de la Planète» ins Leben. Es ging um nicht weniger, als mit den modernen Mitteln der Bildproduktion das visuelle Archiv des Planeten, eine «Humangeographie in Bildern»³², zu erstellen. Zu diesem Zweck finanzierte Kahn Reisen von Fotografen und Kameralenten in die ganze Welt. Bis 1931 das Projekt aufgrund der Pleite des Förderers abgebrochen werden musste, fanden sich in der Sammlung über 72.000 autochrome Aufnahmen (Farbfotografien auf Glasplatte), 4.000 Stereoskopien und 183.000 Meter Film aus 48 Ländern, wozu noch 17.000 Meter Wochenschauen kamen.³³ Erstmals wurde damit der Archiv-

26 Boleslas Matuszewski: «Eine neue Quelle für die Geschichte. Die Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie» (1898). In: *montage/av*. 7/2/1998, S. 6–12, hier: S. 7, S. 10.

27 Siehe Anne de Mondenard: *La Mission héliographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris 2002.

28 Vgl. Fatimah Tobing Rony: *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham North Carolina, London 1996, S. 68 ff.

29 Ebd., S. 21 ff., S. 48.

30 Jay Ruby: «Visual Anthropology». In: David Levinson/Melvin Ember (Hg.): *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. Bd. 4, New York 1996, S. 1345–1351, hier: S. 1347.

31 So das 1912 an den Projektleiter Jean Brunhes vermittelte Ziel. Zit. nach Iris Schröder: «Die Erde im Archiv. Das Projekt einer Humanbiografie in Bildern, 1911–1931». In: Dies./Sabin Höhler (Hg.): *Welt-Räume. Geschichte, Geographie und Globalisierung seit 1900*. Frankfurt/ M. 2005, S. 100–119, hier: S. 108.

32 Ebd., S. 101.

33 Paula Amad, «Cinema's sanctuary»: From pre-documentary to documentary film in Albert Kahn's *Archives de la Planète* (1908-1931)». In: *Film History*. Vol. 13 (2001), Nr. 2, S. 139-

gedanke für bewegte Bilder im Rahmen eines globalen, philanthropischen Projektes realisiert. Waren die Themen sehr weit, ja «irritierend beliebig» gefasst³⁴, so gehorchte die Auswahl der Motive sowie die Archivierung Kriterien des Dokumentes. Archiviert wurde das Material nur nach geografischen Kriterien ohne weitere Klassifikation.³⁵ Die meisten Filme liegen ungeschnitten vor, was darauf verweist, dass im Zentrum des Projekts die Bewahrung stand. Zugänglich machte Kahn die Bilder ausschließlich persönlich seinen Gästen; darüber hinaus nutzte nur noch der Projektleiter, der Geograph Jean Brunhes, den Bestand für seine Vorträge am Collège de France.³⁶ Diese Form der Nutzung ist charakteristisch für den frühen wissenschaftlichen Umgang mit archivierten (Film-)Bildern, der sich im Bewahren und Bereithalten für die Forscher erschöpfte. Unter Umständen wurden sie auch in Kombination mit anderen Medien bei Vorträgen einem interessierten Publikum vorgeführt, blieben jedoch an die Präsenz des Experten in einem wissenschaftlichen Rahmen gebunden.

Diskursiv hatte sich noch kein Verständnis für das histori(ografi)sche Potenzial des Mediums im Sinne Matuszewskis entwickelt. Auch gab es noch keine publizistischen Konzepte für einen breitenwirksamen Einsatz. Zwar war der Umgang mit bereits existierenden Bildern in der Filmindustrie schon früh gang und gäbe, dieser gehorchte aber ausschließlich produktionsökonomischen Motiven, wie Jay Leyda vermerkt:

Als mit dem Anwachsen des Rohmaterials sich auch die Profitmöglichkeiten vervielfachten, schossen Betriebe aus dem Boden und schneiderten an Filmen so lange herum, bis die Kameralleute von Edison oder Pathé ihre eigenen Erzeugnisse nicht einmal selbst mehr wiedererkannten.³⁷

In den 1910er Jahren wurden Biografien über Künstler und Staatsmänner nach der kompilatorischen Methode erstellt und ab den 1920er Jahren kamen Jahresrückblicke hinzu.³⁸ Damit tauchten Filmformen auf, die sich genrespezifisch durch die Verwendung bereits bestehender Aufnahmen charakterisieren. Deren Funktion bestand primär im Verweis auf Vergangenes – wobei die Bilder der Jahresrückblicke durch die zeitliche Nähe nicht als Vergangenheit wahrgenom-

159, hier: S. 139. Vgl. Teresa Castro: «*Les Archives de la Planète. A cinematographic atlas*». In: *Jump Cut*. (Winter 2006), Nr. 48, <http://www.ejumpcut.org/currentissue/KahnAtlas/index.html> (20.4.2006).

34 Schröder: Die Erde im Archiv (wie Anm. 31), S. 111.

35 Sam Rohdie: «*Geography, Photography, The Cinema. Les Archives de la Planète*» (1998). In: <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2000/01/geoall.HTML> (20.4.2006).

36 Schröder: Die Erde im Archiv (wie Anm. 31), S. 101, S. 116. Vgl. Rony: *The third eye* (wie Anm. 28), S. 80 ff.

37 Leyda: *Filme aus Filmen* (wie Anm. 5), S. 11.

38 Ebd., S. 20 f.

men wurden –, ohne dass ihr Dokumentstatus oder der Aspekt der Aufbewahrung eine diskursive Rolle spielte.

Zu den zunächst primär wirtschaftlichen Motiven der Materialwiederverwendung gesellten sich im Ersten Weltkrieg auch propagandistische und es gab erste Stimmen, die den Dokumentwert der bewegten Kriegsbilder hervorhoben.³⁹ Im Weltkriegsfilm spielte «die Echtheit und Authentizität der Aufnahmen in der Rezeption auch vollständig fiktionaler Filme eine Rolle wie sonst in keinem anderen Genre»⁴⁰. Der Katastrophe Krieg kommt in der Entwicklung der Wahrnehmung gerade bezüglich des Wertes von Archivbildern eine Schlüsselrolle zu und wenn in den 1920er Jahren das dokumentarische Potenzial von Wochenschaubildern diskutiert wurde, so war die Referenz häufig der Erste Weltkrieg.⁴¹ In der Praxis wurden in den nach 1918 produzierten Weltkriegsfilmen zahlreiche der im Krieg gedrehten Sequenzen integriert, um einen realistischen Effekt zu erzielen bzw. das Material zu authentifizieren oder um kostengünstiger zu produzieren.⁴² Darüber hinaus entstand durch die Mischung fiktionaler und dokumentarischer Teile eine neue semidokumentarische Form, in der ein spezifischer Wahrheitsanspruch zum Ausdruck kommt: So durchdringen sich in der «realen Erzählung» («récit réel») im *FILM DU POILU* ([FILM DES SOLDATEN], 1928) dokumentarische und fiktionale Ratio wechselseitig, weil sie die gleiche Idee von der Geschichte als gemeinsames Schicksal teilen.⁴³ Dementsprechend waren Genrecharakteristika (fiktional/nicht-fiktional) ebenso wie die Herkunft der Bilder (historisch/rekonstruiert) nicht die entscheidenden Parameter für Glaubwürdigkeit, sondern das glaubwürdig vermittelte Geschichtsbild: Die Wahrnehmung von Wahrheit lag in der Angemessenheit der Darstellung und nicht in der Materialität bzw. Autorität der Bilder begründet.

Esther (Esfir) Schub war die Erste, die im professionellen Umgang mit ›Chroniken‹ (alten Wochenschauen) ein Verständnis für deren «geschichtlichen Wert», der «mit jedem Jahr zunehmen mußte»⁴⁴, entwickelte und diesen zum tra-

39 Laurent Véray: «Le cinéma d'actualité témoin de l'histoire ou, selon Germaine Dulac le *Cinéma au service de L'Histoire* (1935)». In: Tami Williams (Hg.): Germaine Dulac, au-delà des impressions. 1895, hors série, juin 2006, S. 205–230, hier: S. 211.

40 Rainer Rother: «Zur Definition des ›nationalsozialistischen Films‹. Fiktionale und dokumentarische Formen». In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: ›Drittes Reich‹ 1933-1945*. Stuttgart 2005, Bd. 3, S. 574–589, hier: S. 587 f.

41 Véray: *Le cinéma d'actualité* (wie Anm. 39), S. 211. Siehe die ebd. zitierte Äußerung von Ricciotto Canudo, der als «films historiques, dans le sens pur et émouvant du mot» nur die Aktualitäten gelten lässt, wobei die tragischsten die «documentaires de la guerre» sind (*Paris-Midi*, 27.1.1923).

42 Vgl. Uli Jung: «Nicht-fiktionale Filmaufnahmen aus dem Kaiserreich in Kompilationsfilmen und Fernsehsendungen». In: Ders./Martin Loiperdinger (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland: Kaiserreich 1895-1918*. Stuttgart 2005, Bd. 1, S. 486–496, hier: S. 489.

43 Véray: *Le cinéma d'actualité* (wie Anm. 39), S. 213.

44 Schub in einem Interview (1927), zit. nach Leyda: *Filme aus Filmen* (wie Anm. 5), S. 28.

genden Konzept ihrer Arbeit machte. Für ihren Debütfilm über die Zarenzeit, PADENIJE DINASTII ROMANOWYCH (DER FALL DER ROMANOW-DYNASTIE, 1927) sammelte und identifizierte sie zunächst altes, ungeordnet vorliegendes Filmmaterial, um es dann in der Montage «auf seine dokumentarische Bedeutung hin» auszuwerten.⁴⁵ Für ihr Verständnis vom Wert des «Archivbildes» spricht die Tatsache, dass sie nie Originale verwandte, sondern nur umkopiertes Material.⁴⁶ Ihre Strategie, möglichst lange Einstellungen zu verwenden und nicht in den syntaktischen Aufbau der Originalsequenzen einzugreifen, wurde später zum «Tabu des Kompilationsfilms – nämlich die Unantastbarkeit der historischen Quellen»⁴⁷ – wobei Schub der Methode in späteren Filmen wie SEVODNYA (HEUTE, 1929) nicht treu blieb.

Nicht nur durch ihre Filmpraxis, die den Quellenwert historischer Aufnahmen dem Publikum vor Augen führte, auch in der theoretischen Reflexion ging Schub über Matuszewskis Gedanken hinaus, indem sie forderte, mit dem Drehen von «Nichtspielfilm»-Material aktiv Dokumente für eine zukünftige Verwendung zu schaffen.⁴⁸ Dieser Gedanke war ein zentrales Argument der Künstlergruppe Lef in Abgrenzung zu Dziga Vertov, dem vorgeworfen wurde, durch seine subjektiv-spontane Aneignung dem Wochenschaumaterial die Seele – «it's documentary quality» – zu nehmen und die Filmarchive in «piles of broken film» zu verwandeln.⁴⁹ Als Gegenentwurf entwickelten Lef-Theoretiker wie Ossip Brik und Viktor Shklovsky ein Modell, systematisch Archivbilder für die Zukunft zu schaffen: Zunächst sollte so viel visuelles Material wie möglich gesammelt, zentral katalogisiert und archiviert werden, um dann als «second hand»-Material von einem Cutter-Regisseur bearbeitet zu werden.⁵⁰ Die arbeitsteilige Filmherstellung im «Film Fabrik-Archiv» korrespondierte mit tayloristischen Produktionsmethoden und galt durch die raumzeitliche Entkopplung von Dokumentproduzent und -verwender als Garant von Authentizität und Objektivität. Die Lef-Utopie, den historischen Fortschritt in filmischer Form für eine zukünftige Repräsentation zu archivieren, sich in der Gegenwart ein Gedächtnis zu bilden «um sich seiner in der Zukunft zu bedienen, wenn das

45 Esther (Esfir) Schub: *Krupnym plaom*. Moskau 1959, zit. nach Leyda: *Filme aus Filmen* (wie Anm. 5), S. 28.

46 Leyda: *Filme aus Filmen* (wie Anm. 5), S. 32.

47 Wolfgang M. Hamdorf: «Madrid – oder Das Schweigen der alten Bilder. Basilio Martín Patiño und der Kompilationsfilm». In: Hans-Arthur Marsiske (Hg.): *Zeitmaschine Kino: Darstellung von Geschichte im Film*. Marburg 1992, S. 94–115, hier: S. 101.

48 Esther (Esfir) Schub: «Der Nichtspielfilm» (1929). In: Wolfgang Klau/Manfred Lichtenstein (Red.): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Berlin 1967, S. 131–135.

49 Viktor Shklovsky: «Where is Dziga Vertov Striding?» (1926). In: Richard Taylor/Ian Christie (Hg.): *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Cambridge 1988, S. 151–152, hier: S. 151.

50 Mikhail Yampolsky: «Reality at Second Hand». In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Vol. 11 (1991), Nr. 2, S. 161–171, hier: S. 163 f.

Gegenwärtige vergangen sein wird»⁵¹, stellt eine Form aktiver Vergangenheitspolitik dar. Es handelt sich dabei um ein erstes Beispiel für eine «produktionsseitige Funktionalisierung»⁵² von Archivbildern zur Bildung eines kollektiven Gedächtnisses. Für das Scheitern des Projektes war letztlich nicht nur der Stalinismus verantwortlich, sondern auch die Fetischisierung des Dokumentarfilms und der Fakten, was Schub rückblickend als größte Fehler erkannte.⁵³ Mit ihrem Namen aber sind nicht nur, wie sie es selbst sah, «die ersten großen historischen Dokumentarfilme verbunden»⁵⁴, sondern auch erste Konzepte, die dispositiv die Institution des Archivs mit der ideologischen Funktion von Bildern koppeln und pragmatisch ein gegenwartsbezogenes Modell zur Umsetzung eines auf die Zukunft gerichteten Vergangenheitsdiskurses entwickeln.

Ähnlich wie Esther (Esfir) Schub erkannte Germaine Dulac, eine Protagonistin der französischen Avantgarde, das Potenzial alter Wochenschaubilder dank ihrer Filmpraxis. Wie Vertov war sie von der technischen Überlegenheit des Kameraauges ebenso überzeugt wie von der sozialen und pädagogischen Qualität der Wochenschau und lobte deren Vorteile gegenüber dem Spielfilm.⁵⁵ Von 1932 bis 1934 leitete sie die Wochenschauproduktion von Gaumont und realisierte 1935 mit *LE CINÉMA AU SERVICE DE L'HISTOIRE* (*DER FILM IM DIENST DER GESCHICHTE*) eine Kompilation aus Wochenschauaufnahmen, die die Zeit vom Anfang des Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre zeitlich und thematisch gegliedert präsentiert. Ein Schrifttitel am Anfang verkündet, dass der Filme ein Monument der Zeitgeschichte sei («Ce film est un monument de l'Histoire contemporaine»). Dabei versteht Dulac die Bilder als Dokumente, deren Qualität mehr die historische Verfasstheit und weniger ästhetische Charakteristika ausmachen, wie die Entschuldigung im Vorspann für die von der Zeit verursachten Mängel im Material verdeutlicht. Es ging Dulac um mehr als die Vermittlung von Wissen über die Vergangenheit und eine Aneinanderreihung historischer Schlüsselbilder: Vielmehr galt es diese zu durchdringen und, z. B. mittels verwirrender Tonmontagen, zu deuten.⁵⁶ Es ist eine Reflexion über die Erfahrung von Geschichte mit Bildern, wie mit filmspezifischen Mitteln Geschichte gedacht werden kann. Laurent Véray sieht darin den Übergang von der filmischen Wiedergabe eines Ereignisses zu dessen Befragung in einem Prozess, in

51 Deleuze: *Zeit-Bild* (wie Anm. 20)a, S. 74 f.

52 Astrid Erll: «Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff». In: Dies./Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin 2004, S. 4–22, hier: S. 17.

53 Esther (Esfir) Schub: «Fehler des Dokumentarismus» (1936). In: Klaue/Lichtenstein: *Sowjetischer Dokumentarfilm* (wie Anm. 48), S. 138–139.

54 Esther (Esfir) Schub: «Der Weg, den wir zurückgelegt haben» (1934). In: Klaue/Lichtenstein: *Sowjetischer Dokumentarfilm* (wie Anm. 48), S. 137–138, hier: S. 137.

55 Germaine Dulac: «La portée éducative et sociale des actualités» (1934). In: Prosper Hillairet (Hg.): *Germaine Dulac. Écrits sur le cinéma (1919–1937)*. Paris 1994, S. 203–207, hier: S. 204.

56 Vgl. die ausführliche Analyse von Véray: *Le cinéma d'actualité* (wie Anm. 39), S. 215 ff.

dem jede Einstellung sowohl eine Spur der Vergangenheit als auch ein Zeichen zur Formung der Geschichte ist.⁵⁷ Auch den Wert des Archivs erkannte Dulac, den sie nicht nur in den aufbewahrten fertigen Filmen sah, sondern gerade auch in den nichtverwendeten Aufnahmen: «im Geheimen unserer Kinematheken verschließen wir, glauben Sie es, das wahre moderne Leben».⁵⁸

Im Gegensatz zu Dulacs euphorischem Konzept sowohl vom Wochenschau-Genre als auch vom Filmarchiv standen die kritisch-experimentellen Filme des Belgiers Henri Storck, der in *SUR LES BORDS DE LA CAMÉRA* ([AM RAND DER KAMERA], 1928) die reduzierte soziale Wahrnehmung der Wochenschauen anprangerte und in *HISTOIRE DU SOLDAT INCONNU* (DIE GESCHICHTE DES UNBEKANNTEN SOLDATEN, 1932) zwischen offizielle Kriegsbilder die Aufnahmen von Kriegsversehrten, Skeletten und demonstrierenden Kriegsgegnern schnitt. Im Spielfilm unternahm Orson Welles in *CITIZEN KANE* (1941) eine der ersten selbstreflexiv-kritischen Auseinandersetzungen mit dem geschichtsm manipulativen Potenzial von Wochenschaubildern: Nach dem Tod der fiktiven Hauptperson zeigt Welles die Rolle der öffentlichen Person Kane mit gefakten Wochenschaubildern im Stil der Magazin-Reihe *THE MARCH OF TIME* (1935-1951), in denen dieser u. a. Adolf Hitler trifft. Bezeichnenderweise ist es eine Fiktion, die auf der Suche nach einer komplexen Wahrheit die inhärente Ideologie, die Manipulierbarkeit und die kontextabhängige Aussagekraft «des Archivs von heute, das die Gegenwart von gestern ist» vorführt.⁵⁹

1939 produzierte Germaine Dulac den knapp fünfminütigen Wochenschaubeitrag *CE QU'IL A DIT, CE QU'IL A FAIT* [WAS ER GESAGT HAT, WAS ER GETAN HAT], in dem sie Hitlers Versprechen nach der Machtübernahme seine Taten nach der Machtkonsolidierung im Filmbild gegenüberstellt. Kennzeichnend für diesen dekuvierenden Umgang mit den Bildern der Vergangenheit ist, ähnlich wie bei Storck, ihre politische Gegenwartsbezogenheit. So sind die Bilder nicht Schlüssel zum Begreifen des Damals, sondern des Jetzt und werden dementsprechend als zur Gegenwart gehörig begriffen. Dieser Diskurs und die Methode, alte Wochenschauaufnahmen mit aktuellem Material zu mischen, charakterisieren auch zahlreiche politische Filme der Weimarer Republik, ob von links wie der im Auftrag der KPD hergestellte Film *WELTWEENDE* (1928) oder von rechts *BLUTENDES DEUTSCHLAND* (1932). Gerade solche Filme dienten wiederum der NS-Propaganda als Materialbasis zur Abrechnung mit der «Systemzeit»: Die in Streifen wie *TERROR ODER AUFBAU* (1933) und *AUFSTIEG ZUR WELTMACHT* (1935) entwickelte ‚Vorher-Nachher-Struktur‘ dominierte noch

57 Ebd., S. 222 f.

58 Germaine Dulac: «Les actualités ne sont pas toujours ce qu'elles devraient être» (1934). In: Hillairet: *Germaine Dulac*, S. 201–202, hier: S. 202 [Übers. MS].

59 François Niny: *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles 2000, S. 33, S. 254.

deutlicher jene Filme, die nach Überwindung der Arbeitslosigkeit die Erfolge des NS-Systems priesen wie beispielsweise DEUTSCHLAND GESTERN UND HEUTE (1936).⁶⁰ Die Bilder der Vergangenheit stehen hier als Verweis für eine überkommene Zeit, die es zu überwinden gilt bzw. die überwunden ist, was sowohl die Demokratie wie auch deren Bilderhaushalt betrifft. Ihnen geht es darum, die Gegenwart mit den Bildern der Vergangenheit zu (v)erklären und zu legitimieren sowie im Zuge einer mythologischen Überführung von «Geschichte in Natur»⁶¹ die Vergangenheit als politische Kategorie zu verabschieden.

Dafür sollten, ähnlich der Lef-Konzeption, Dokumente der ‹neuen Zeit› im Hinblick auf zukünftige Wahrnehmung geschaffen werden: Explizit sagt dies ein Schrifttitel im Vorspann von FEUERTAUF. DER FILM VOM EINSATZ DER DEUTSCHEN LUFTWAFFE IN POLEN (1940): «Als Beitrag zur Geschichte des größten Freiheitskampfes soll dieser Film lebenden und kommenden Geschlechtern ein Dokument sein.» Die medial in die Zukunft projizierte Vergangenheitspolitik brachte Goebbels 1945 in einem Appell an den Durchhaltewillen seiner Offiziere auf den Punkt:

Meine Herren, in hundert Jahren wird man einen schönen Farbfilm über die schrecklichen Tage zeigen, die wir durchleben. Möchten Sie nicht in diesem Film eine Rolle spielen? Halten Sie jetzt durch, damit die Zuschauer in hundert Jahren nicht johlen und pfeifen, wenn Sie auf der Leinwand erscheinen.⁶²

Mit Ausnahme, dass der Propagandaminister sich um 40 Jahre verschätzte, zeigt ein Film wie DER UNTERGANG (2004) seine erfolgreiche Erinnerungspolitik – und das nicht nur im Spielfilm. Lässt sich doch beim Betrachten der Wirkungsgeschichte der nationalsozialistischen Bildproduktion zugespitzt feststellen, dass der ‹wahre Triumph der Bilder› nach 1945 einsetzte und zwar zunächst vor allem in Form von den zu Archibildern geronnenen Kriegswochenschauen und Propagandafilmen, auf denen die großen Kompilationsfilme der 1960er Jahre aufbauten.⁶³

Die NS-Propaganda arbeitete auch ausschließlich für das Archiv, indem z. B. so genannte «Archivfilme» vom Autobahnbau⁶⁴ hergestellt wurden oder

60 Vgl. Peter Zimmermann: «GEBT MIR VIER JAHRE ZEIT. Erfolgsbilanz der NS-Propaganda». In: Ders./Hoffmann: *Geschichte des dokumentarischen Films* (wie Anm. 40), S. 530–553, hier: S. 535.

61 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. 1996 [1957], S. 113.

62 Zit. nach Erwin Leiser: *‹Deutschland erwache!› Propaganda im Film des Dritten Reichs*. Reinbek bei Hamburg 1968, S. 114.

63 Peter Zimmermann: «Kontinuitäten und Wandlungen im Zeichen von ‹Entnazifizierung› und ‹Reeducation›». In: Ders./Hoffmann: *Geschichte des dokumentarischen Films* (wie Anm. 40), S. 691–709, hier: S. 710.

64 Karlheinz Hofmann: «Straßen der Zukunft». Die Reichsautobahnen». In: Ebd., S. 277–286, hier: S. 280 f.

eine Sammlung von Portraits von Persönlichkeiten aus Kultur, Wirtschaft und Politik für kommende Generationen produziert wurde⁶⁵. Im Frühjahr 1941 sprach Hitler mit Leni Riefenstahl über ein anzulegendes «Filmarchiv des Nationalsozialismus», das «Jahrhunderte haltbar sein» sollte.⁶⁶ Auch der ethnografische Rettungsgedanke findet sich pervertiert im NS-Archiv wieder: Laut der schöngefärbten Erinnerung Fritz Hipplers hatte Goebbels diesem am 8. Oktober 1939 befohlen:

Lassen Sie Filmaufnahmen vom Leben in den polnischen Ghettos machen. [...] Wir müssen das alles an diesen Ursprungsstätten aufnehmen, denn bald werden hier keine Juden mehr sein. Der Führer will sie alle aussiedeln, nach Madagaskar oder in andere Gebiete. Deshalb brauchen wir diese Filmdokumente für unsere Archive.⁶⁷

Die so entstandenen Aufnahmen wurden für *DER EWIGE JUDE* (1940) verwendet, der daneben die unterschiedlichsten filmischen und nichtfilmischen Bildquellen willfährig in den Dienst des antisemitischen Diskurses stellt. Ist der faktische Umgang mit dem Material auch haarsträubend, gestaltet sich der mediale Zugriff z. T. äußerst innovativ. So legt *DER EWIGE JUDE* auf Spielfilmmaterial, das explizit als solches kenntlich gemacht wird, eine dokumentarisierende Lektüre in doppelter Hinsicht an: Ein Ausschnitt aus der US-amerikanischen Produktion *THE HOUSE OF ROTHSCHILD* (1934) soll zum einen die Geschichte jüdischen Bankwesens vermitteln; zum anderen wird die überspitzt-komödiantische fiktionale Darstellung zum authentischen Dokument jüdischer Selbstdarstellung umgedeutet. Wird der originalsprachliche Ausschnitt auch durch die deutschen Untertitel bewusst verfälscht, so ist doch die Idee, Spielfilme als dokumentarische Belege für zeithistorische Wahrnehmungsmuster zu lesen, neu und strategisch geschickt. Die westdeutsche Geschichtswissenschaft etwa nahm Spielfilme erst ab den 1970er Jahren wahr bzw. ernst.

Der Zweite Weltkrieg förderte die Produktion propagandistischer Kompilationsfilme, in denen ausgiebig Archivmaterial der Gegner verwandt wurde. Bereits 1941 hatte Alberto Cavalcanti in *YELLOW CESAR* (*DER FEIGE CÄSAR*) Mussolinis Biografie mit alten Wochenschaubildern rekonstruiert und die Theatralik seiner im Bild festgehaltenen Selbstinszenierung mit beißendem Spott demontiert. Auch die deutsche Propaganda antwortete mit der Waffe «umgedrehter» Wochenschaubilder aus dem Archiv, die in *RUND UM DIE FREIHEITSTATUE. EIN SPAZIERGANG DURCH DIE USA* (1941) und *HERR ROOSEVELT PLAU-*

65 Boguslaw Drewniak: *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf 1987, S. 411 f.

66 Jürgen Trimborn: *Riefenstahl. Eine deutsche Karriere*. Berlin 2002, S. 308 f.

67 Fritz Hippler: *Die Verstrickung*. Düsseldorf 1981, S. 187.

DETT (1943) die Widersprüche der US-Gesellschaft mit rassistischen Untertönen vorführten.⁶⁸

War Frank Capra auch nicht der Erfinder der propagandistischen Kriegskompilation, in der die Bilder des Feindes neuinterpretiert gegen den Urheber gewendet werden, so perfektionierte die unter seiner Leitung entstandene WHY WE FIGHT-Reihe (1943-1945) die Methode als ideologische Waffe. Dabei waren jedes Mittel und jede Bildquelle recht, was ein Mitarbeiter Capras folgendermaßen auf den Punkt brachte: «We took whatever we could find; the footage only illustrated our message. That's all you can do in war.»⁶⁹ Die ideologische Instrumentalisierung von Fremdmaterial à la Capra ist nicht ohne gravierende methodische Widersprüche: Je nach Bedürfnis wird dem gegnerischen Material an einer Stelle zugesprochen, authentisch die Wahrheit abzubilden, um dann an anderer Stelle wieder als Propaganda entlarvt zu werden, wobei eine rein illustrative Verwendung dominiert. Den Bildern wird so eine Dokumentfunktion zugesprochen, wobei sie – bestenfalls – wie Monumente behandelt werden.

Wenn Capra in seiner Autobiografie neben den Verdiensten seiner Arbeit für die US-Armee die Authentizität der Filme lobend hervorhebt⁷⁰, mag dies angesichts des willkürlichen Umgangs mit dem heterogenen Material – selbst größte Klischeebilder aus Gangster-Filmen werden dokumentarisch präsentiert – naiv oder zynisch erscheinen. Dahinter steht aber auch ein Wahrheitsbegriff, wie er bei den Ersten-Weltkriegsfilmen zu beobachten ist, dessen Maßstab ein korrektes Weltbild und nicht eine korrekte Bilderwelt ist. Zudem hatte sich in den 1930er Jahren eine dokumentarische Tradition entwickelt, die mit der Inszenierung und Rekonstruktion von Ereignissen arbeitete (beispielsweise MARCH OF TIME und Dokumentaristen wie Joris Ivens, Pare Lorentz, Robert Flaherty).⁷¹

Die Gräuelpropaganda des Ersten Weltkriegs hatte dazu geführt, dass die Berichte von der Befreiung der KZs am Ende des Zweiten Weltkriegs zunächst mit Zweifel aufgenommen wurden. Die Bildmedien sollten der Welt den unwiderlegbaren Beweis für die deutschen Verbrechen liefern. Die so entstandenen *atrocities pictures*, die die Gegenwart der Lager nach der Befreiung 1944/45 zeigten, prägen die Wahrnehmung der NS-Zeit bis heute. Für den Archibild-diskurs spielt die ›Tat als Bild‹ in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Rolle: Die Fotografen und Kameramänner sollten eine «visuelle Beweisaufnahme der Tatorte» leisten, um dokumentarische Glaubwürdigkeit und juristische Verwertbarkeit sicherzustellen.⁷² Dementsprechend wurden für die Herstellung Richt-

68 Tobias Nagl: «‹Von fremder Rasse durchsetzt›. Stereotype in Schwarz-Weiß». In: Zimmermann/Hoffmann: *Geschichte des dokumentarischen Films* (wie Anm. 40), S. 420–430, hier: S. 429.

69 Gottfried Reinhardt, Produktionsleiter von *HERE IS GERMANY* (1945), zit. nach: McBride: *Frank Capra* (wie Anm. 3), S. 481.

70 Frank Capra: *Autobiographie*. Zürich 1992 [1971], S. 633 f., S. 648.

71 McBride: *Frank Capra* (wie Anm. 3), S. 481.

72 Knoch: *Die Tat als Bild* (wie Anm. 2), S. 126 f.

linien aufgestellt, was wie zu filmen sei. Informationskampagnen und Wochenschauen präsentierten die Bilder mit moralischem Anspruch als selbstevidente Beweise, die dank der Kamera als unbeteiligtem Augenzeugen eine unmittelbare Repräsentation des Dargestellten boten.⁷³ Dieser Diskurs wurde bei der Wiederentdeckung der KZ-Bilder über ein Jahrzehnt später übernommen und durch die Autorität des Archivs zur unhinterfragbaren Wahrheit.

5. «Geburt» des Archivbildes in den 1950er Jahren

Nach der ersten punitiven Phase der Besatzungspolitik verschwanden die Dokumente des NS-Terrors recht schnell im Archiv. Die ersten westdeutschen Kompilationsfilme über die NS-Zeit *BIS 5 NACH 12* (1953) und *SO WAR DER DEUTSCHE LANDSER* (1955) verwendeten hauptsächlich NS-Wochenschau material, das – auch wenn die Nazis bzw. Hitler angeklagt wurden – im besten Fall unreflektiert auf seine Schauwerte hin ausgeschlachtet wurde.

Auf dem Weg zum Archivbild im heutigen Verständnis spielt die DDR-Produktion *DU UND MANCHER KAMERAD* (1956) eine Schlüsselrolle: Im Laufe der Recherchen für das aufwändige DEFA-Projekt wurden über eineinhalb Millionen Meter Film in Archiven der ganzen Welt gesichtet, teilweise restauriert und erstmals auf breiter Basis das nazistische Filmerbe ausgewertet. *DU UND MANCHER KAMERAD* entwirft das SED-Geschichtsbild in einer ausgefeilten Bild-Text-Argumentation, die den Einsatz von Archivbildern als tragendes legitimatorisches Prinzip entwickelt und mit einer Enthüllungsrhetorik versieht.

Dem Archiv kommt dabei die Rolle zu, Herrschaftspraxis aufzudecken, spektakuläre Ansichten zu bieten und neue Einsichten zu ermöglichen: Beispielsweise indem Bilder aus dem Warschauer Ghetto gezeigt werden und der Off-Kommentar betont, dass diese Aufnahmen dem Volk vorenthalten wurden und jetzt erstmals zu sehen sind.⁷⁴ So funktionieren Teile des Films im Sinne des Dokuments, wobei die meisten Bilder Verweischarakter haben und deren Auswahl propagandistischen Prämissen unterliegt.

Damit begründete *DU UND MANCHER KAMERAD* die Tradition des «Archivfilms»⁷⁵ in der DDR, mit stilbildendem Einfluss auf die DEFA. Darüber hinaus diente er auch europäischen Dokumentaristen als Vorlage, wie z. B. Paul Rotha und Erwin Leiser. Das erschlossene Archivmaterial aus dem «Dritten Reich» lieferte der DDR-Propaganda in der Auseinandersetzung mit der Bun-

73 Brink: *Ikonen der Vernichtung* (wie Anm. 2), S. 9, S. 79 ff.

74 Vgl. Matthias Steinle: *Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*. Konstanz 2003, S. 113 ff.

75 Hermann Herlinghaus: «Annelie und Andrew Thorndike». In: Institut für Filmwissenschaft (Hg.): *Filmdokumentaristen der DDR*. Berlin 1969, S. 11–103, hier: S. 30.

desrepublik neue Nahrung und wurde der Öffentlichkeit unter dem Reihentitel ARCHIVE SAGEN AUS (ab 1957) präsentiert. Dazu wurde ein eigener Vorspann geschaffen, der eine Kamerafahrt durch ein Filmarchiv zeigt, unterlegt mit Tonfetzen bekannter Reden und Musik aus dem Zweiten Weltkrieg. So vermittelt der Vorspann effektheischend das Versprechen, das audiovisuelle Gedächtnis einer Epoche zu bergen und Spektakuläres zu enthüllen, was bisher in den gezeigten Filmbüchsen schlummerte (Abb. 4–5).⁷⁶

Die propagandistische Instrumentalisierung des Archivmaterials steht in der Tradition kompilatorischer Filme aus dem Zweiten Weltkrieg. Nun aber werden die Bilder nicht nur als Dokumente präsentiert um als Monument oder Illustration zu funktionieren, sondern in Ansätzen innerdiegetisch auf ihren dokumentarischen Wert hin befragt. Zudem wird das Archiv explizit als realer Enunziator in Szene gesetzt.

Neben dieser propagandistischen Instrumentalisierung im Kalten Krieg entwickelt sich ebenfalls ein cineastisches Interesse für die Bilder der Vergangenheit sowie für das Archiv, wofür vor allem der Name Alain Resnais steht: In NUIT ET BROUILLARD (NACHT UND NEBEL, 1955) präsentierte Resnais erstmals in den 1950er Jahren einem breiten Publikum im Kino KZ-Bilder. Er folgt aber nicht einer Rhetorik der Evidenz, mit der die Bilder 1945 gedreht und gezeigt worden waren. Stattdessen thematisiert Resnais im Dialog mit den vorgefundenen Überresten die Gedächtnisbilder in ihrer Fragilität. Die Archibilder sind dabei nicht Beweis für die Verbrechen, sondern nur Verweis auf die Erinnerung an diese. So ist der Film eine Kritik am Archibild als selbstevidentes Fenster zur Vergangenheit *avant la lettre*; im Urteil von Deleuze: «*Nuit et brouillard* kann als die Summe der Möglichkeiten gelten, der Rückblende und der falschen Pietät des Erinnerungsbildes zu entkommen.»⁷⁷

76 Steinle: *Feindbild zum Fremdbild* (wie Anm. 74), S. 136 f.

77 Deleuze: *Zeit-Bild* (wie Anm. 20), S. 163.



Abb. 4–5 ARCHIVE SAGEN AUS

Mit *TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE* (ALLES GEDÄCHTNIS DER WELT) drehte Resnais 1956 eine Hommage an das größte Archiv Frankreichs, die Bibliothèque nationale. Rückblickend wird deutlich, wie die Diskussion um die Wertung des Archivs als Ort autoritärer Macht und Kontrolle im Derridaschen Sinne oder als Garant demokratischer Partizipation nach Aleida Assmann in die Struktur und Bilder von *TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE* eingeschrieben ist: Auf der einen Seite durchziehen Gefängnis-Metaphern, wie z. B. Bilder von sequestrierten Büchern, den Film mit visuellen Parallelen zum KZ-Universum von *NUIT ET BROUILLARD*. Auf der anderen Seite stehen lichtdurchflutete Aufnahmen vom Lesesaal und der Verfügbarkeit des gesammelten Wissens für die Menschen.

Resnais thematisiert in seinen Filmen die Gedächtnisproblematik im Zusammenhang mit Wahrnehmungs- und Machtdispositiven. Dabei führt er das Archivbild als Element der medialen Rhetorik vor, das wie in *NUIT ET BROUILLARD* eben keinen direkten Zugang zur Vergangenheit ermöglicht.⁷⁸ Vollständig untergräbt er dessen Autorität in *HIROSHIMA MON AMOUR* (1959), laut Marguerite Duras ein «falscher Dokumentarfilm»⁷⁹, in dem authentische, zeithistorische Dokumente von inszenierten kaum zu unterscheiden sind.

Dieses «Gewahrwerden» des Archivs und seiner Inhalte in den 1950er Jahren läutete am Ende des Jahrzehnts die Epoche der großen Kompilationsfilme ein, die sich samt und sonders mit dem Nationalsozialismus beschäftigten: angefangen bei Ernst Leisers *DEN BLODIGEN TAGEN* (*MEIN KAMPF*, 1960) über die 15-teilige Fernsehreihe des SWR von Heinz Huber *DAS DRITTE REICH* (1960/61), Frédéric Rossifs *LE TEMPS DU GHETTO* (*DIE ZEIT DES GHETTOS*, 1961), Paul Rothas *DAS LEBEN ADOLF HITLERS* (1962), die achteilige Reihe des französischen Fernsehens *TRENTE ANS D'HISTOIRE* (*[DREISSIG JAHRE GESCHICHTE]*, 1964/65) bis hin zu Michail Romms *OBYKNOVENNYI FASHIZM* (*DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS*, 1965).

Im Vorspann des DEFA-Films *DU UND MANCHER KAMERAD* kündigt ein Schrifttitel einen «Tatsachenbericht» an und versichert «Jede Aufnahme ist ein historisch nachprüfbares Dokument» – was wohlweislich der Praxis nachinszenierter Szenen und der Verwendung von Spielfilmausschnitten nicht widerspricht, wovon der Film mehrere enthält. Das wurde bei der Herstellung von den Verantwortlichen wohl auch nicht als Problem wahrgenommen, da das Programmheft drei Nachinszenierungen aufführte. Mit dem sich entwickelnden Archivbild-Diskurs aber wurde diese Praxis als «Fehler» wahrgenommen.⁸⁰ Erwin Leiser garantiert im Vorspann von *MEIN KAMPF*: «Jedes Bild in diesem Film ist authentisch. Alles, was hier gezeigt wird, ist geschehen.» Damit setzt er

78 Cyril Neyrat sieht in den Kurzfilmen sogar die Vorwegnahme der *Ausnahmezustand*-Thesen von Giorgio Agamben. Cyril Neyrat: «Horreur/bonheur: métamorphose». In: Positif (Hg.): *Alain Resnais*. Paris 2004, S. 47–54, hier: S. 50.

79 Marguerite Duras: *Hiroshima mon amour. Scénario et dialogue*. Paris 1984, S. 12.

80 Leyda: *Filme aus Filmen* (wie Anm. 5), S. 111.

nicht nur die Ebene des Faktischen mit jener der Bilder gleich, sondern attestiert darüber hinaus auch noch der NS-Propaganda Authentizität. Im Gegensatz zu diesem – Schule machenden – Abbildrealismus führt Michail Romm die Herkunft der Bilder aus den unterschiedlichen Archiven auf und thematisiert Leerstellen und Lücken in diesen, wie beispielsweise, dass es kaum Aufnahmen vom Zivilleben im ‹Dritten Reich› gibt. So wird die monumentale Führer-Inszenierung zum Dokument dieser Abwesenheit.⁸¹

Ein medienreflexiver Umgang wie der von Romm (dessen Film nicht weniger ideologisch von den Verwerfungen des Kalten Krieges geprägt ist) blieb die Ausnahme in der nun breiten Verwendung von Archibildern. Zu dieser hat auch das junge Fernsehen beigetragen: Einerseits indem jetzt ein breites, nicht primär an Geschichte oder Film interessiertes Publikum erreicht wurde und an die Form, Ästhetik und Methoden der Verwendung von Archibildern gewöhnt wurde.⁸² Andererseits indem das Fernsehen mit aufwändigen Projekten wie z. B. in der BRD der 15-teiligen Reihe *DAS DRITTE REICH* (1961) als ‹Agentur der Erinnerungsarbeit›⁸³ fungierte. Darüber hinaus wurden z. T. Historiker zu Rate gezogen und für die deutsch-französische Koproduktion *LA GRANDE GUERRE / 1914-1918 / DER ERSTE WELTKRIEG* (1964) war mit Marc Ferro ein Historiker als Autor verantwortlich, der den Authentizitäts-Effekt der Archibilder zusätzlich mit den Weihen akademischer Sorgfaltspflicht versah.

6. Archibild und kulturelle Erinnerung

Das Archibild hat sich seit den 1950er Jahren als Wahrnehmungsphänomen mit Bildern etabliert, die die Erinnerung an die Zeitgeschichte im westlichen Kulturkreis mitgeprägt haben. Angesichts der Dominanz des Themas Krieg und vor allem Nationalsozialismus mit dessen Verbrechen stellt sich die Frage, ob bzw. wie dies mit der ‹Genese des Archibildes› zusammenhängt. Die diesbezüglichen Bilder sind wichtige Elemente nationaler Erinnerungskultur(en): Nach den traumatischen Erfahrungen des Krieges haben Bilder und mit diesen verbundene Erinnerungen den Weg vom ‹Speichergedächtnis› ins ‹Funktionsgedächtnis› genommen. Damit lief der Transfer umgekehrt zum sonst üblichen Prozess, bei dem Erfahrung vom gelebten aktiven Erinnern des ‹Funktionsgedächtnisses› ins materiell aufgezeichnete und archivierte ‹Speichergedächtnis›

81 Zum Vergleich Resnais-Leiser-Romm siehe Judith Keilbach: ‹‹Neue Bilder› im Geschichtsfernsehen. Über Einsatz und Verwertung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus›. In: Crivellari u. a.: *Medien der Geschichte* (wie Anm. 24), S. 543–568, hier: S. 548 ff.

82 Vgl. das Kapitel ‹Kleine Bildfläche – größeres Publikum› in: Leyda: *Filme aus Filmen* (wie Anm. 5).

83 Knut Hickethier: ‹Der Krieg, der Film und das mediale Gedächtnis›. In: Waltraud ‹Wara› Wende (Hg.): *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld politischer, literarischer und filmischer Sinnkonstruktion*. Würzburg 2005, S. 347–365, hier: S. 349.

überführt wird.⁸⁴ Das Archiv hat so die Voraussetzungen für eine Belebung des kollektiven Gedächtnisses geschaffen, was die Massenmedien Film und Fernsehen mit der nötigen Breitenwirkung vermitteln konnten.

Filme werden dabei selbst zum Ort des Erinnerns, zum «Gedächtnisort»⁸⁵: Nirgendwo kann *die* NS-Propaganda so anschaulich nachvollzogen werden wie in TRIUMPH DES WILLENS (1935), *der* Résistance so heroisch gedacht werden wie mit LA BATAILLE DU RAIL (SCHIENENSCHLACHT, 1945) und *das* KZ so eindringlich besichtigt werden wie in NUIT ET BROUILLARD. Im Prozess der Wiederverwendung einiger weniger Schlüsselbilder aus diesen Filmen als Archivbild, gleich ob in Dokumentation oder Spielfilm, sind diese zu «Superzeichen»⁸⁶ geronnen, die vom eigentlichen Kontext losgelöst durch die Medien vabundieren. Dabei führen die Bilder ein Eigenleben, sind wie die Gedächtnisorte «Orte des Überschusses»⁸⁷: immer zugleich über- und unterdeterminiert. Ihr Sinngehalt wird durch die Zirkulation und die Geschichte ihrer Zirkulation entscheidend mitbestimmt.⁸⁸ So lassen sich Archivbilder analog zu den sie verwendenden Erinnerungskulturen als «dynamische Palimpseste»⁸⁹ beschreiben.

Das Palimpsest-Konzept greift jeweils auf den beiden von Odin unterschiedenen Ebenen der Herstellung und der Lektüre. Bereits der Produktionsprozess stellt keine «black box» dar, sondern wird von Sylvie Lindeperg als «Filmpalimpsest» beschrieben: Dieses beinhaltet die verschiedenen Entstehungsschichten, zu denen Briefverkehr, Skizzen, Drehbuchfassungen bis hin zu Zensurkarten zählen.⁹⁰ Ist der fertige Film ein Palimpsest auf der Produktionsebene, erfolgen neue Schichten der Sinnzuschreibung auf der Ebene der Gebrauchsgeschichte. In diesem Prozess kann es dazu kommen, dass «das, was das Bild dokumentiert, das Gegenteil dessen [ist], was es symbolisiert»⁹¹. Ein Beispiel dafür sind die Aufnahmen von Bulldozer und Leichenbergen im KZ Bergen-Belsen, die – nicht zuletzt durch die Verwendung im Film NUIT ET BROUILLARD – zu metonymischen Bildern des Genozid wurden, als Ersatz für die Spur des Unsichtbaren.⁹² So ste-

84 Assmann: *Erinnerungsräume* (wie Anm. 23), S. 409.

85 Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt/M. 1998, S. 11.

86 Manuel Köppen: «Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust». In: Ders./Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln u. a. 1997, S. 145–170, hier: S. 146.

87 Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (wie Anm. 85), S. 40.

88 Vgl. Willi Goetschel: «Zur Sprachlosigkeit der Bilder». In: Köppen/Scherpe: *Bilder des Holocaust* (wie Anm. 86), S. 131–144, hier: S. 134.

89 Knoch: *Die Tat als Bild* (wie Anm. 72), S. 22 f.

90 Sylvie Lindeperg: «Spuren, Dokumente, Monumente. Filmische Verwendung von Geschichte. Historische Verwendung des Films». In: Hohenberger/Keilbach: *Gegenwart der Vergangenheit* (wie Anm. 17), S. 65–81, hier: S. 66.

91 Nicole Wiedenmann: «So ist das, was das Bild dokumentiert, das Gegenteil dessen, was es symbolisiert.» Holocaustfotografie im Spannungsfeld zwischen Geschichtswissenschaft und Kulturellem Gedächtnis». In: Crivellari u. a.: *Medien der Geschichte* (wie Anm. 24), S. 317–349, hier: S. 324 f.

92 Sylvie Lindeperg: *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*. Paris 2000, S. 183 ff.

hen Bilder aus dem Westen, die die chaotischen Folgen der letzten Kriegssphase zeigen, stellvertretend für die industrialisierte Vernichtung im Osten. Guido Knopp rechtfertigt den Einsatz relativ beliebig austauschbarer «Symbolbilder» offensiv mit dem Argument, dass Holocaust-Bilder keiner Kommentierung bedürften, da sie «für sich» sprächen.⁹³ So naiv solch Selbstevidenz-Verständnis einerseits ist, argumentiert er damit andererseits durchaus auf der Höhe aktueller Forschung zum kulturellen Gedächtnis: Dieses operiere demzufolge in erster Linie mit Monumenten, so dass es weniger auf den dokumentarischen Wert der Bilder ankomme, als vielmehr auf den Wert der durch die Bilder hervorgerufenen Erinnerungsleistung.⁹⁴ So kommen Archibilder im ZDF zu ihrem Ausdruck als Monument, nicht aber zu ihrem Recht als Dokument.

7. Ausblick

Die stereotype Verwendung eines bestimmten Bildfundus' hat zu der Herausbildung begrenzter Ikonografien maßgeblich beigetragen. Die Monumentalisierung zu Symbolbildern hat gleichzeitig auch zu ihrer ›Abnutzung‹ geführt, so dass seit den 1990er Jahren ›unverbrauchte‹ Bilder gesucht wurden.⁹⁵ In Form von Amateuraufnahmen und/oder Farbbildern wurden ›neue‹ Archibilder gefunden und es setzte eine Welle von *XY in Farbe*-Filmen ein, in denen die Geschichte bis zur Karikatur auf die Ereignisse im zugänglichen Farbmateriale reduziert wird. Aber auch diese Ressource ist begrenzt. So ist die Kategorie der Archibilder selbst in Bewegung geraten und das Sortiment wird erweitert, nicht zuletzt durch die Möglichkeit der neuen Medien, wie beispielsweise in der britischen Produktion *THE SECRET PLOT TO KILL HITLER* (2004; *DIE VERSCHWÖRUNG*, RTL2: 20.7.2005) über das Attentat vom 20. Juli 1944: Für den «Virtual History»-Film wurden die Gesichter der historischen Akteure (Hitler, Churchill, Roosevelt, Stauffenberg) mittels digitaler Bildbearbeitung mit denen von Schauspielern ›verschmolzen‹ und diese Aufnahmen stilistisch zeitgenössischen Quellen angepasst – d. h. ruckeliger Rhythmus, ausgebleichene Farben, Kratzer.⁹⁶

Es können aber auch neue Archibild-Kategorien eingeführt werden, was exemplarisch *DER UNTERGANG* vorführt. Bernd Eichingers Produktion präsentiert nach 1945 entstandene Zeitzeugeninterviews über die NS-Zeit nicht als Zeugnisse der Erinnerungsgeschichte, sondern als Dokumente der Zeit selbst: Am Anfang und Ende von *UNTERGANG* stehen Ausschnitte aus André Hellers und Othmar Schmiders Interviewfilm mit Traudl Junge *IM TOTEN WINKEL* –

93 «Die Botschaft muß ankommen». In: *Der Spiegel* (1998), Nr. 19, S. 60–64.

94 Wiedenmann: So ist das, was das Bild dokumentiert (wie Anm. 91), S. 328.

95 Vgl. Keilbach: Neue Bilder (wie Anm. 81), S. 563 ff.

96 Christian Buss: «Hitler lebt!». In: *taz*. 20.7.2005.



Abb. 6–8 DER UNTERGANG

realismuseffekt ›Geschichte pur‹ verspricht. Allein die – notwendige – quellenkritische Prüfung nach Maßgaben des Dokumentes wird weder der komplexen Entstehungs- und Verwendungsgeschichte noch der erinnerungskulturellen Dimension von Archivbildern gerecht. Neben dem Offenlegen der (Um-) Deutungen und Festschreibungen durch den Gebrauch gilt es, «jenen konstanten und immer wieder umkehrbaren Wandel von Monument zu Dokument aufzudecken»⁹⁹. Gerade im diskursiven Prozess der Funktionszuweisung von Archivbildern werden kulturelle Wahrnehmungsmuster ebenso deutlich wie das Potenzial der Bilder in Hinblick auf ihren historischen Erkenntniswert.

HITLERS SEKRETÄRIN (2002). Damit instrumentalisiert die Fiktion die Funktion der Zeitzeugin, die die fiktionalen Bilder authentisiert (ohne dass sie filmintern oder -extern widersprechen kann, da Junge 2002 verstarb). Wo die Dokumentation die «Unzulänglichkeit des Erinnerungsbildes in bezug auf die Vergangenheit»⁹⁷ thematisiert, indem Junge ihre Aussagen bei wiederholtem Sehen im Interview korrigiert, besetzen Oliver Hirschbiegels Bilder diese Erinnerungen mit der Rhetorik des ›So war es‹ einer möglichst realistischen Inszenierung. Die Zeitzeugen-Erinnerung, die ansonsten neben Archivbildern für die ›Gegenwart der Vergangenheit‹ steht, wird hier zum die Vergangenheit vor 1945 repräsentierenden Archivbild erhoben (Abb. 6–8).⁹⁸

In den Archivbildkanon ist Bewegung gekommen, weniger in den Archivbilddiskurs, der nach wie vor mit dem durch die Prädikate ›historisch‹ und ›dokumentarisch‹ gedoppelten Re-

97 Deleuze: *Zeit-Bild* (wie Anm. 20), S. 76.

98 Vgl. Michael Wildt: «Der Untergang: Ein Film inszeniert sich als Quelle». In: *Zeithistorische Forschungen*: Online-Ausgabe, 2. Jg. (2005), H. 1, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Wildt-1-2005> (20.6.2006).

99 Lindeperg: *Spuren, Dokumente, Monumente* (wie Anm. 90), S. 80 f.