

Ulrich Kriest

Die Botschaft der Bilder (Stuttgart 25. - 27.9.1995)

1996

<https://doi.org/10.17192/ep1996.1.4097>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kriest, Ulrich: Die Botschaft der Bilder (Stuttgart 25. - 27.9.1995). In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 13 (1996), Nr. 1, S. 8–11. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1996.1.4097>.

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

Ulrich Kriest:

Die Botschaft der Bilder (Stuttgart 25. – 27.9.1995)

Filmgeschichte(n). Die Reise auf dem Fluß läßt genügend Zeit für Beobachtungen. Impressionistisch werden Bilder gesammelt. Seinen großzügigen, detailverliebten Umgang mit der Zeit wird der Film auch nach der Ankunft in der Metropole nicht aufgeben. Entgegen der Konvention bietet der Regisseur keine formale dramaturgische Durcharbeitung seines Materials; unvermittelt bricht der Film noch in der Stadt ab. Die Rede ist von Heinrich Hausers *Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago* (1931). Seinerzeit blieb dem Film das Prädikat „Lehrfilm“ verwehrt. Aus heutiger Perspektive kommuniziert er auf interessante Weise einerseits mit Ruttmanns *Berlin – Sinfonie einer Großstadt* (1927), andererseits mit Trenkers *Der verlorene Sohn* (1934). Nur kurz zitiert Hauser zeitgenössischer Topoi der Großstadtdarstellung im Zeichen synästhetischer Effekte, um sich in der Folge ausführlich der Stadt als sozialem Raum zu widmen: „Dort möchte man um keinen Preis begraben sein, geschweige denn leben. Ein Amerika, das schlechterdings nichts mit der uns allen sattsam bekannten Welt der amerikanischen Filme(!) gemein hat“, schrieb damals ein Kritiker.

Filmgeschichte(n). Das Jubiläumsjahr macht sie möglich – nach Bologna, vor Leipzig und Pordenone bot die diesjährige Herbsttagung des Hauses des Dokumentarfilms (Stuttgart) weitere drei Tage eine Möglichkeit, sich mit dem dokumentarischen Stummfilm zu beschäftigen. Thema waren die immer noch wenig bekannten (und zu großen Teilen wohl auch verlorenen) Filme, die nach den Gebrüdern Lumiere und vor den 'klassischen' Autoren des Dokumentarfilms der zwanziger Jahre (Flaherty, Vertov etc.) entstanden. Man sah in Stuttgart Bilder von längst vergessenen gesellschaftlichen Ereignissen, schier endlosen Militärparaden, Autorennen, Manövern, Reisen im Luftschiff, auch frühe Beispiele des Kulturfilms. Der „early non-fiction film“ – auf diesen Terminus scheint man sich einigen zu können – dokumentiert Physiognomien und Gesten von Menschen, widmet sich der Inszenierung von Körpern und Sexualität, aber auch der Konstruktion „des Fremden“ in einer Vielzahl von Kolonial- und Expeditionsfilmen. Deren Bilder bedürfen allerdings einer Kontextualisierung (z.B. durch die Memoiren ihrer Hersteller), um ihr mitunter rassistisches Unterfutter preiszugeben.

Filmgeschichtsschreibung. Rasch wurde deutlich, daß die Rede vom dokumentarischen Stummfilm eine Fiktion der Filmgeschichtsschreibung ist, sozusagen ein Zugriff der dominanten Schriftkultur auf den Film, gründet doch das „documentary“ auf einer Filmkritik Griersons von 1926, in der er Flahertys *Moana* „documentary value“ zuspricht. Den Erzählungen der Filmgeschichtsschreibung ist eine Fortschritts- und Innovationsmetaphorik inhärent, die den „non-fiction

film“ zwischen 1905 und 1920 zum weißen Fleck werden ließ. Vorträge von Thomas Elsaesser (Amsterdam), Nico de Klerk (Amsterdam) und Martin Loiperdinger (Frankfurt/M.) verwischten die gängige Unterscheidung zwischen Fiktion und Dokument. Daß es sich bei Dokumentarfilmen eher um „Dramatisierungen des Realen“ als um Abbildungen des „Lebens selbst“ handelt, belegte Elsaesser anhand der Rezeptionsgeschichte der Filme Lumieres, die vor knapp zwei Jahrzehnten im Umfeld des Kritikers Noël Burch (*Life to those Shadows*) in die Nähe des avantgardistischen, strukturellen Films gerückt werden konnten, indem ihnen ihre scheinbare dokumentarische Naivität mittels eines entschiedenen „close reading“ zugunsten einer raffinierten Künstlichkeit ausgetrieben wurde. Diese Lesart argumentierte bewußt unhistorisch und hatte keinen Blick für ökonomische oder technikgeschichtliche Zusammenhänge. Bereichert durch solche „Blicke“ ist es, so Elsaesser, an der Zeit, diese ihrerseits durch Daten aus der Kulturgeschichte, der Technikgeschichte oder der Aufführungspraxis zu kontextualisieren – und in dieser Engführung entstünde womöglichlich ein Raum für eine „counterfactual history“ (Elsaesser), d.h. einer Filmgeschichte, die auch vom Nichteingelösten, von Alternativen oder Wünschen berichtet. Diesen Ansatz ergänzte Nico de Klerk durch die Vorführung unkommentierter, gleichsam kontextloser Bilder, die ihrerseits nicht nur die Sinnfälligkeit einer Differenzierung von Fiktionalem und Dokumentarischem dementierten, sondern auch als Reste, Schnipsel noch über große Kraft verfügen – und sei es unter Camp-Gesichtspunkten. Wenn sich Akteure eigensinnig ihrer Instrumentalisierung bei der „Dramatisierung des Faktischen“ widersetzen und den (am Bildrand sichtbaren) Regieanweisungen zuwiderhandeln oder beharrlich ins Bild drängen, so besitzt diese dokumentierte Subversivität nicht nur einen hohen Unterhaltungswert, sondern ist überdies auch ein bedenkenswertes Plädoyer für das humoristische Potential einer 'sichtbaren Kamera'. In der Auflösung des Werkbegriffs, im Abbau des Autor-Konzepts, im Eingeständnis der Kontingenz gewählter Analyseperspektiven, in der Betonung des Fragmentarischen liegt eine Möglichkeit, daß die Beschäftigung mit dem frühen Film Anschluß findet an aktuelle kulturwissenschaftliche Diskussionen, wie z.B. dem new historicism. Von hier aus könnte auch das Projekt einer „contrafactual history“ seine Konturen schärfen.

Auf die prinzipielle Kontingenz der Filmgeschichtsschreibung machte Loiperdinger provokant aufmerksam, indem er die Geburtsstunde des Dokumentarfilms mit der Premiere von *The Battle of the Somme* (1916) problemlos ein gutes Jahrzehnt zurückdatieren konnte; sich abkehrend vom Blick auf das autonome Kunstwerk eines Flaherty und dafür die enge Beziehung zwischen Dokumentarfilm und Propaganda pointierend. Könnte es sein, daß der Film seine Funktion als „illustrierter Baedeker“ verlor, als ein Bedarf nach einer „Dramatisierung des Faktischen“ gerade deshalb entstand, weil sich „das Faktische“ des modernen Grabenkrieges, zumindest unter den Bedingungen der Militärensensur, als dramaturgisch und visuell unbefriedigend erwies? Die Resultate ei-

nes sicheren Kamerablicks auf die Kampfhandlungen unterscheiden sich in seiner Abstraktheit kaum mehr von Körnungspunkten des Filmmaterials, weshalb die propagandistisch interessierte Berichterstattung auf Inszenierung umstellen mußte. Andererseits wird berichtet, daß informierte Teile unter den Zuschauern (z.B. Soldaten auf Heimaturlaub), die Vorführung dieses Materials defätistisch umfunktionierten; sie verlachten die Inszenierungen. Welchen Schauwert dagegen die inszenierte Wirklichkeit besitzt, zeigt sich darin, daß sich bis heute in historische Dokumentationen Spielfilmsequenzen einschleichen können. Und wenn sich das kollektive Bildgedächtnis an die Grabenkämpfe des 1. Weltkrieges erinnert, könnte es sich auch um Bilder aus *All quiet on the Western Front* (1930) handeln.

Präsentation, Projektion. Wo hat der „early non-fiction film“ (s)einen Ort? Nur dort, wo er sich ohnehin befindet? In den Archiven? Die Beschäftigung mit dem frühen Film konzentriert sich derzeit weitestgehend auf die Fachöffentlichkeit, was die auffällige Präsenz von Archivaren auf der Tagung erklären mag. Repräsentanten der Archive in Frankfurt, Duisburg und Berlin sprachen über ihre Arbeit, ihre Bestände und ihre ökonomischen Probleme. Karl Griep (Berlin) berichtete, daß das Bundesarchiv wohl noch knapp 200 Jahre brauche, um die alten Nitratkopien auf beständigeres und ungefährlicheres Material zu retten, berechnet auf der Grundlage des personellen und finanziellen status quo. Wie rhetorisch eine solche Rechnung ist, belegte eindrucksvoll die Vorführung von *Lyrisch Nitraat* (Peter Delpout, 1990), der zeigt, wie sich dieses Problem der Archive auf Dauer wohl von selbst erledigen wird. Der Film kompiliert „Bits & Pieces“ aus der Filmsammlung von Jean Desmet, die heute vom Niederländischen Filmuseum betreut wird und dokumentiert die Zerfallsprozesse des Materials, die allerdings auf eine einnehmende Weise schön erscheinen. Der Verfall führt in die Abstraktion. Auf diesen Auflösungsprozeß reagieren die Archivare mit einer Präsentation des Partikularen. Da die Materiallage gar keine Kanon-Diskussion (etwa im Sinne des Bewahrungswürdigen) zuläßt, geraten selbst Kürzestfilme in den Blick, was mittelfristig zu einem völligen Wandel im Umgang mit Film führen muß. Angesichts derlei fundamentaler Probleme scheint die Frage nach dem Adressaten solcher Archivbemühungen doch manchem sekundär. Dennoch ist es wohl notwendig, daß mögliche Präsentationsformen der Filme diskutiert werden. Nico de Klerk berichtete vom großen Publikumserfolg des Niederländischen Filmmuseums, das versucht hat, 'einfach' einen historischen Kinoabend zu rekonstruieren – als Nummernrevue mit Variété-Einlagen, bei der auch „Films“ vorgeführt wurden. Er berichtete auch davon, daß das niederländische Fernsehen dem Filmmuseum im Herbst 3,5 Stunden Sendezeit überlassen will – zur freien Verfügung: eine Carte Blanche für 'die' Filmgeschichte. Andererseits stieß das umfangreiche Filmprogramm, das die Archive im Rahmen der Stuttgarter Tagung zeigten, nur auf ein geringes öffentliches Interesse. Umso befremdlicher war der Stellenwert, den die nicht spezifizierte Kategorie

‘Öffentlichkeit’ in den Überlegungen der Archivare spielte. Die kolportierte Provokation Brandlmeiers, daß der insistierende Nutzer der Störfaktor für der Archivarbeit sei, blieb undiskutiert. Es ist jedoch darüber nachzudenken, inwieweit Teile des Archivbestandes Interessierten auf eine nutzerfreundliche Weise zugänglich gemacht werden können, wie es etwa das British Film Institute mit seiner Early Film-Kompilation getan hat. Auf diesen Zusammenhang der angemessenen Präsentationsform verwies auch eine Video-Kompilation, die das Dokumentarfilmarchiv Krasnogorsk (GUS) vorstellte. Sie präsentierte Material aus der Zeit vor 1917, das seltsamerweise in den Archiven überdauert hat. Eitle Selbstdarstellungen der Romanovs wechseln mit fröhlich spielenden Zarenkindern, unterlegt mit getragener Musik und einem Kommentar, der sich wesentlich auf Adelsgenealogien kapriziert. Solch ein ‘Gewaltakt’ rekonstruiert eine ‘ausgelöschte’ Epoche ohne ein historisches Bewußtsein. Die Ausstrahlung im russischen Fernsehen jedenfalls, so wurde glaubhaft versichert, war ein voller Erfolg. Die Freude darüber fällt schwer.

Anzumerken bleibt: Das frühe Kino erhielt seinen sozialen Sinn auch als Ort nicht regulierter Zeit in einer Zeit der Durchrationalisierung. Davon blieb auf der Tagung lediglich – sehr modern – der Eindruck permanenter Zeitknappheit. Selbst lebhaft Diskussionen mußten zugunsten des Zeitplans abgebrochen werden. Und: Der „Sorge um den Film“, von der häufig die Rede war, widersprach eine bedauerliche Unbekümmertheit im Umgang mit den Filmen und ihrer Projektion seitens einiger Referenten und seitens der Veranstalter. Auch dies sind Präsentationsfragen, über die ein Nachdenken lohnt.