

Mit Bildern Geschichte erzählen – Perspektiven und Begrenzungen im Dokumentarfilm

Martin Baer

Einleitung

Schon das Wort „Geschichtsschreibung“ weist darauf hin, wie sehr sich historische Forschung auf Schrift und Text stützt und ihre Erkenntnisse wiederum in Schriftform vermittelt. Zwar nutzt auch die Historiographie seit geraumer Zeit nicht-schriftliche Quellen. Wie aber werden historische Erkenntnisse nicht als Text, sondern in anderer Form aufbereitet? Inwieweit nutzt das Medium Film seine Möglichkeiten, um historisches Wissen zu vermitteln? Welche Techniken wenden Dokumentarfilmer_innen an, um Geschichte zu erzählen?

1. „The Pencil of Nature“

Geschichte (be)schreibt sich zunächst einmal in Form von Texten. Ein Dokument war und ist eben ein Schriftstück, zumal ein amtliches, es ist ein „documentum“, eine „beweisende Urkunde“. Ist aber die Beweiskraft und Objektivität der Darstellung nicht ungleich größer, wenn diese durch eine technische Apparatur angefertigt wird statt von der Hand eines mehr oder weniger fähigen Schreibers oder Malers? „Ohne die Hilfe des Stifts“ eines Künstlers sollen „natürliche Objekte [...] sich selbst abbilden“, so verstand William Henry Fox Talbot seine Erfindung der Fotografie (Talbot 1839). Doch im Jahre 1839 weigerte sich die britische Akademie der Wissenschaften, Talbots Arbeit zu berücksichtigen – zu viel Kunst, zu wenig Wissenschaft. Den neuartigen „Lichtbildern“ schrieb man zunächst den „prinzipiell fiktionalen Charakter des Kunstwerks“ (Hardtwig 1998, S. 316)

zu. Gerade in Deutschland trug die Überfrachtung mit abendländischen Bildungsvorstellungen dazu bei, dass „Kunstwissenschaft nicht immer als eine Bildwissenschaft, sondern eher als eine hohepriesterliche Lehre von den unsichtbaren Geheimnissen der Geschichte wahrgenommen wurde“ (Bruhn 2004). Die „inkomparable Qualität des Bildwerks als Quelle“ hinderte die „Wirklichkeitswissenschaft“ Geschichte lange daran, Bilder im Allgemeinen und Fotos und Filme im Besonderen als Dokument, Quelle, Teil der Wirklichkeit zu betrachten. Wie stark die „quellentechnische Problematik von Bildern“ (Schalenberg 2003, S. 27f) eine ganze Kategorie von Quellen aus dem Fokus historischen Forschungsinteresses rückte, zeigen die „Textwüsten“, die „dem Auge selten etwas zu bieten haben“ (Roeck 2003, S. 294).

So schwer sich die Geschichtswissenschaft damit tat, Bilder als historische Quelle zu entdecken, so begeistert machten sich Filmer_innen an die Herstellung von Geschichtsfilmen. Für sie war „Historie“ nicht nur eine unerschöpfliche Quelle von Geschichten, sondern zugleich Herausforderung, den schriftlichen Darstellungen der Welt neuartige Erzählungen entgegenzusetzen. Schon 1898 setzte sich der polnische Kameramann Bolesław Matuszewski für die Schaffung eines Bild- und Filmarchivs ein, um diese „Nouvelle Source de l'Histoire“ in einem „kinematographischen Museum“ zugänglich zu machen (Barnouw 1993, S. 26f). Im Bereich des Spielfilms nutzten Pioniere wie D. W. Griffith („Die Geburt einer Nation“ USA 1915) und Cecil B. DeMille („Die Jungfrau von Orleans“ USA 1916) die neuen Möglichkeiten, Geschichte frei nachzuerzählen. Was aber macht den nicht-fiktionalen Film aus? Müssen die Dokumentaristen sich auf die Aspekte der Welt beschränken, die tatsächlich gefilmt worden sind, oder dürfen sie die Lücken im Bildgedächtnis auffüllen?

2. Geschichte(n) mit Bildern neu erzählen

„Arbeiter verlassen die Lumière-Werke“¹ gilt als erster Film der Brüder Lumière und in mehrerer Hinsicht als stilbildend. Ob das für die Kamera inszenierte Werk der erste Dokumentarfilm überhaupt ist, sei dahingestellt, jedenfalls handelt es sich um ein frühes Beispiel „jener Traditionslinie, die dem kinematographischen Status des Protokollmediums exemplarisch zu entsprechen schien und in Opposition zum Spielfilm stand“ (Bruns 2008, S. 154).

Die „Aktualitätenfilme“ der Lumières wurden so erfolgreich, dass bald überall gefilmt, dokumentiert, abgebildet wurde, sich sogar eigene Genres bildeten („factory gate films“, mit denen die Arbeiter in die Kinovorführungen gelockt wurden) und ein reicher Fundus an Material entstand, aus dem sich die Chronisten und Historiker unter den Filmemachern von nun an bedienen konnten. Als eine der ersten tat das Esfir Shub mit ihrer Trilogie über das Ende der Zarenzeit und die Revolution.² Sie hielt sich eng an das alte Archivmaterial, sah sich jedoch gezwungen, nicht mehr verwendbare Passagen durch selbstgedrehte Szenen zu ersetzen³.

Die ersten Experimente mit Montage führte Lew Kuleschow durch, für den das Wesen des Films nicht in den einzelnen Bildern, sondern in der Verkettung der Einstellungen lag. Kuleschows Theorie eröffnete Esfir Shub, Sergej Eisenstein, Dziga Wertow und anderen einen neuen Zugang zu altem und neugedrehtem Material. Den sowjetischen Filmemacher_innen ging es neben der Beschreibung der Welt und ihrer Geschichte eindeutig um deren Veränderung. Dziga Wertow:

„Ich [...] schaffe einen Menschen, der
vollkommener ist als Adam, ich schaffe Tausende

¹Louis Lumière: La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon. 1895

²Esfir Shub: Der Fall der Dynastie Romanow. Der grosse Weg. Leo Tolstoi und das Russland Nikolaus II. SU 1927/1928.

³Die zaristische Geheimpolizei hatte das Potenzial des neuen Mediums früh erkannt und Aufnahmen von der Massenpanik nach den Krönungsfeierlichkeiten von Nikolaus II konfisziert und vernichtet. Vgl. Barnouw 1993, S. 14f.

verschiedene Menschen nach verschiedenen, vorher entworfenen Plänen und Schemata. [...] Von einem nehme ich die stärksten und geschicktesten Hände, von einem anderen die schlanksten und schnellsten Beine, von einem dritten den schönsten und ausdrucksvollsten Kopf und schaffe durch die Montage einen neuen, vollkommenen Menschen“. (Wertow 1923)

Ein solcher „Querschnittsfilm“ ist Wertows berühmter „Mann mit der Kamera“⁴, in dem Aufnahmen von Moskau, Kiew und Odessa zu einer idealen Stadt zusammengeführt werden. Lew Kuleschow postulierte, dass nicht die Aufnahme an sich entscheidend sei, sondern die Art, wie diese mit anderen Einstellungen zusammengeschnitten wird. Dieser Blick auf das Material aus den ersten fünfzig Jahren Filmgeschichte gab den Bildern neuen Wert und neue Bedeutung.

Der Debütfilm der französischen Dokumentaristin Nicole Vedrès, eine Geschichte des Pariser Fin de siècle⁵, wurde wegen der jahrzehntealten Aufnahmen (gedreht vom seinerzeit noch unbekanntem Alain Resnais), vor allem aber wegen seiner eigenwilligen Gestaltung begeistert aufgenommen und in den USA für den Oscar nominiert. Was Esfir Shub und Nicole Vedrès erfunden und begonnen hatten, setzten Erwin Leiser, Frederic Rossif und Mikhail Romm⁶ fort, indem sie vor allem Wochenschaumaterial zu eindrucklichen Filmen über Krieg und Faschismus kompilierten.

„City of Gold“ (1957) und „The Real West“ (1961) nutzten alte Fotos, um die Eroberung des amerikanischen Westens zu erzählen,

⁴Dziga Wertow: Der Mann mit der Kamera. SU 1929.

⁵Nicole Vedrès: Paris 1900. F 1947.

⁶Erwin Leiser: Mein Kampf. D 1960. Frederic Rossif: Mourir a Madrid. F 1962. Mikhail Romm: Der gewöhnliche Faschismus SU 1965.

und schon im Jahre 1949 illustrierte Victoria Mercanton die Geschichte der Revolution „1848“⁷ mit zeitgenössischen Stichen, Karikaturen und Plakaten. Bildmaterial aus unterschiedlichsten Quellen wurde nun zum Material visueller Geschichtsschreibung. In dieser Phase lehnten es die meisten Dokumentarfilmer_innen grundsätzlich ab, Szenen nachzustellen: „re-enactments“, schreibt Eric Barnouw, „were felt to belong to historical fiction“: „Für die meisten Dokumentaristen waren Rekonstruktionen nur im Falle nachgestellter Gerichtsszenen akzeptabel, da hierbei präzise Transkripte einen sicheren dokumentarischen Fixpunkt boten“ (Barnouw 1993, S. 206).

Wie aber konnte man dann Zeiten und Ereignisse darstellen, die nicht fotografiert oder gefilmt, ja nicht einmal gezeichnet oder gemalt worden waren? Eine Antwort hatte der Schweizer Curt Oertel bereits im Jahre 1940 mit seinem Film über das Leben Michelangelos gegeben. Dass Aufnahmen heutiger Landschaften und Orte, Bilder des Künstlers sowie Töne, Texte, Gedichte und Musik Material für eine Darstellung eines Renaissancelebens werden können, war eine Offenbarung. 1951 gewann „Michelangelo“⁸ in der von Robert Flaherty nach dem Krieg überarbeiteten Fassung den Oscar (und ließ den ebenfalls nominierten „Paris 1900“ leer ausgehen).

Die Kritiker sahen in „Michelangelo“ eine ganz neue Form filmischer Geschichtsschreibung. Indem Aufnahmen aus der Gegenwart in Beziehung zu Kunstwerken und zu Sprache und Tönen gesetzt wurden, ließ(en) sich auch gänzlich ungefilmte Geschichte(n) erzählen. Das bezog sich nicht nur auf Zeiten vor der Erfindung des Films, sondern vor allem auf Ereignisse, die nicht fotografiert werden konnten oder durften.

Zwanzig Jahre nach der Shoah zeigte der polnische Filmmacher

⁷ Victoria Mercanton, Marguerite de la Mure: La Révolution de 1848. F 1949.

⁸ Curt Oertel: Michelangelo. Das Leben eines Titanen. CH/D 1938-40. Überarbeitete Fassung Robert Flaherty, Richard Lyford: The Titan: Story of Michelangelo. USA 1950.

Andrzej Brzozowski Archäologen bei Ausgrabungen am Krematorium von Auschwitz-Birkenau⁹ und erzählte so über den Holocaust. Es gibt sowieso keine (oder nur sehr wenige) Bilder der Massenmorde, und verwenden würde er sie niemals, sagte Claude Lanzmann. Den Versuch, die Mordtaten nachzuinszenieren, bezeichnete er als „blasphemisch“. Also kommt in Lanzmanns mehr als neun Stunden langem Film „Shoah“ keine Sekunde mit Archivmaterial vor, denn „dies (ist) nicht die Art, wie ich denke und arbeite“ (Lanzmann 1994). Lanzmann machte aus Interviews mit Augenzeugen und Aufnahmen seiner Reisen zu den Orten der Vernichtungslager einen eindrücklichen Film über einen der grössten Massenmorde der Geschichte, ohne einen einzigen Leichnam zu zeigen. „Shoah“, schrieb Klaus Kreimeier, „erarbeitet für das Thema eine neue Ebene des filmischen Sprechens und filmischer Zeichen.“ Der Film „überschreitet ... die Grenzen dessen, was Menschen überhaupt ausdrücken können“, er dokumentiert Geschichte und „das Sprechen *über* Geschichte“ (Kreimeier 1986).

3. Die Formatierungsmacht des Fernsehens

Haben technischer Fortschritt, leichterer Zugang zu Archiven, neue Möglichkeiten der Montage und zunehmende Vertrautheit des Publikums mit filmischen Mitteln inzwischen neue Formen und eine größere Vielfalt des Geschichtsfilms hervorgebracht? Anzunehmen wäre es, wo doch jeder Jahrestag Anlass gibt, historische Themen ins Programm zu heben. „Erinnerungskultur ist beständig Teil des Fernsehens, in einem höheren Maß als je zuvor“, schreibt der Filmkritiker Fritz Wolf (Wolf 2016).

Spätestens seit den 1960er Jahren nutzen filmische Geschichtsschreiber alle denkbaren Bilder, Dokumente,

⁹ Andrzej Brzozowski: Archeologia. PL 1968.

Gegenstände, Spuren und Überbleibsel. Die meisten Zuschauer aber sehen überwiegend Kompilationsfilme oder davon abgeleitete Formen, denn das sind die Filme, die von Anfang an im Fernsehen laufen. Die von NBC beziehungsweise CBS produzierten Reihen „Victory at Sea“ (1952) oder „Das Zwanzigste Jahrhundert“ (1957-1966) wurden zum Vorbild für TV-Geschichtsaufbereitung – und sind es in gewisser Weise geblieben. Denn auch wenn Duktus und Wortwahl heute weniger an Wochenschau und Propagandafilme erinnern als in der Frühzeit des Fernsehens, so haben sich doch einige Stilarten der Aufbereitung von Archivmaterial geradezu in einen ungeschriebenen Leitfaden für „Geschichte in der Fernseh-Dokumentation“ verfestigt. Zugleich schränkte der Erfolg dieser Archivfilme gerade innovative oder unabhängig von grossen Sendanstalten arbeitende Filmemacherinnen zunehmend ein, denn kaum war der Wert alter Filmdokumente erkannt, entwickelte sich ein florierender Markt, auf dem Nutzungsrechte an historischem Material seither teuer gehandelt werden.

Die Ressource Archivmaterial mag immer teurer werden und inzwischen auch übernutzt sein, wenn die immer gleichen Aufnahmen in verschiedenen Zusammenhängen gezeigt werden (womöglich gerade *weil* sie den Zuschauern schon vertraut sind), trotzdem kommt den „Originalaufnahmen“ bei der Darstellung von Geschichte im Fernsehen nach wie vor zentrale Bedeutung zu; ihnen wird besondere Beweiskraft und dokumentarischer Wert an sich beigemessen. Gerne fällt in diesem Zusammenhang das Wort „Authentizität“. Der Wirkung des Materials wird aber nun genauso misstraut wie den Fähigkeiten des Zuschauers, Gesehenes und Gehörtes einzuordnen. Meist übernehmen der Text und das gesprochene Wort die tragende Rolle, oft sollen die Bilder das Gesagte nur illustrieren, selten befragt der Kommentar die Bilder oder stellt sie infrage. „Teilen die Bilder im Fernsehen Wesentliches über die behandelten Gegenstände mit oder sind sie bloße Illustrationen zu einem von ihnen unabhängigen Text?“,

heißt es in der Ankündigung von Farockis „Der Ärger mit den Bildern“¹⁰, 1973 für den WDR produzierte „Telekritik“. Wenn in einem Film „viele Dokumente mit einer Off-Stimme unterlegt werden, die alles erklärt, wird diese zu einer die Realität in eine historische Wahrheit umdeutenden Stimme Gottes“, so Jorge Semprun zu seinem Film über den spanischen Bürgerkrieg¹¹. „Die zwei Erinnerungen“, wie Semprun seinen „semi-documental“ nannte, zeigten statt der einen Version der Wirklichkeit „die sich widersprechenden Wahrheiten“ (Semprun 1977).

Aber ohne diese alles erklärende und einordnende „Stimme Gottes“ geht es meistens nicht. Diese Erfahrung machte jüngst wieder ein französischer Dokumentarfilmer, dem vorgeworfen wurde, dass er in "Les Salafistes" islamistische Fundamentalisten kommentarlos reden ließe. François Margolin konterte, dass sich der Standpunkt seines Films aus den Fragen ergebe, die er ihnen stelle: "Mit der Idee, dass ein Film Kommentare brauche, fallen wir fünfzig Jahre zurück. Die größten Dokumentarfilmer (Depardon, Lanzman, Frederick Wiseman, Jean Rouch) fügen ihrer Arbeit keinen Kommentar hinzu. Es ist, als hätte das Fernsehen die Köpfe derartig deformiert, dass man es nicht mehr erträgt, wenn der Journalist nicht sagt, was man denken soll. Das ist eine intellektuelle Regression, die mich empört.“ (Margolin 2016).

Diese Deformierung erwächst aus der Formatierung der meisten Fernsehsendungen. Die unterschiedlichsten Sujets müssen zunächst in enge Zeitvorgaben gepresst werden: „Was für ein Glück hatte Beethoven, dass man zu seiner Zeit die Schallplatte noch nicht kannte! Die Neunte hätte es sonst nicht gegeben. Passt ja nirgends drauf“, sagt Filmemacher Andreas Christoph Schmidt (2016). Die Formatierung umfasst auch Montage, Erzählformen

¹⁰ Harun Farocki: Der Ärger mit den Bildern. D 1973.

¹¹ Jorge Semprun: Les deux mémoires. F 1974.

oder etwa die Verwendung von Musik. Wer davon ausgeht, dass die Zuschauer am liebsten Geschichten über Menschen in klassischer Romanform sehen, gestaltet auch Dokumentarfilme über historische Stoffe in Form einer „Heldengeschichte“ und leistet so schon in der filmischen Form einer Geschichtsdarstellung Vorschub, die einzelne Akteure in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt.

Das formatierte Fernsehen schließt nicht nur Abweichungen wie den Verzicht auf Kommentar aus, sondern weitgehend auch Herangehensweisen wie die multiperspektivische von Semprun oder „subjektive“ oder „ironische“ Ansätze. Fast alle „künstlerischen Versuche, das Fernsehen zu kapern“, konstatiert Stephan Berg (2015), seien „an der Formatierungsmacht des Mediums“ gescheitert. Abgesehen davon, dass „dokumentarisch“ keineswegs „objektiv“ bedeutet (Kroesinger 2016), ignoriert die Fixierung auf Geschichtsdarstellung in Form von (Bewegt-)Bildern plus alles erklärendem Kommentartext gleich zwei wesentliche Entwicklungen der letzten Jahrzehnte. Zum einen stellt die Geschichtswissenschaft selbst den Glauben an die Wirklichkeit einer einzigen, wahren und objektiv beschreibbaren Version der Geschichte zunehmend infrage, zum anderen überwiegen längst die Zweifel an der Wahrhaftigkeit von Bildern.

Doch weder die Erkenntnisse der Historiografie noch die der kritischen Bildwissenschaft schlagen sich in dem nieder, was uns üblicherweise als geschichtlicher Dokumentarfilm geboten wird. Wenn es überhaupt neue Entwicklungen gibt, dann bestehen diese im verbreiteten Einsatz der einst geschmähten „Re-Enactments“, in dem sich der Glaube an die eine Realität der Geschichte mit dem an eine Art wissenschaftlicher Neutralität bildlicher Darstellungen verbindet. Anstatt historische Bilder kritisch zu betrachten, erschafft man Ersatzbilder und ignoriert alle Fragen, die die Geschichtswissenschaft an Quellen, Dokumente oder Belege stellt. Geschichte wird zur „Dokufiktion“, die uns als

innovativ angepriesen wird, eigentlich aber nur die Suggestion erzeugt, die Vergangenheit ließe sich mit etwas technischem Aufwand einfach nachstellen.

Interessantere Filme entstehen häufig erst, wenn die Filmemacher_innen von dieser und anderen Vorgaben abweichen und Formen und Rituale der Erinnerungskultur und der von ihr produzierten Geschichtsbilder hinterfragen. In „Bilder der Welt oder Inschrift des Krieges“ zeigt Harun Farocki, dass ein Film sich zugleich mit geschichtlichen Ereignissen und der Frage befassen kann, was unsere Erinnerung an diese Geschichte eigentlich ausmacht. In „Fotoamator“ benutzt Dariusz Jablonski Fotografien des Nazi-Beamten Genewein aus dem Ghetto von Lodz¹², um über den dokumentarischen Wert solcher Bilder und die Grenzen der Fotografie nachzudenken. Was erzählen uns eigentlich die Fotos der Täter, fragt auch Andreas Christoph Schmidt, wenn er die von Wehrmachtssoldaten bei der Bewachung von sowjetischen Kriegsgefangenen geknipsten Bilder untersucht¹³. Solche Filme „fallen mit ihren Erkenntnissen und Darstellungsmethoden aus dem Rahmen des üblichen Geschichts-Fernsehens“ (Wolf 2016).

4. Traut Euch was!

Beim ZDF gab es (und gibt es womöglich noch heute) einen Stempel zur Bewertung von Exposés und Drehbüchern: „Text-Bild-Schere“. Dieser Stempel markiert Verstöße gegen eine eherne Regel des Fernsehens. Aber sind es nicht gerade die Gegensätze zwischen Bild, Text, Musik, die Spannung zwischen den einzelnen Elementen und Ebenen, aus denen ein Film zusammengesetzt wird, die über die bloße Wiedergabe von „Natur“ oder „Ereignis“ hinausgehen? Wenn Brecht schon 1931

¹²Dariusz Jablonski: Fotoamator. D/PL 1998.

¹³Andreas Christoph Schmidt: Das vergessene Verbrechen. D 2016.

erkannte, dass „eine einfache Wiedergabe der Realität weniger denn je etwas über die Realität aussagt“, sollten wir dann nicht heute Schere, Montage, Widersprüchlichkeit, Ambivalenz viel mehr nutzen, um „eigentliche Realität“ abzubilden?

Schon sehr bald werden wir Filmbilder nicht mehr danach unterscheiden können, ob sie „reale“ Vorgänge zeigen, ob sie mehr oder weniger stark bearbeitet oder vollständig in einem Rechner generiert wurden. Höchste Zeit also, solche filmische Formen zu finden oder wieder zu entdecken, die diesen technischen Möglichkeiten angemessen sind und die das sich rasch verändernde Verhältnis der Bilder zu dem, was wir in ihnen sehen, berücksichtigen. Gerade das „lineare“ Fernsehen muss sich erneuern, wenn es weiterhin eine Rolle spielen soll, und das bedeutet auch, von den eingefahrenen Mustern und Formaten abweichende filmische Erzählformen zuzulassen. Es ist durchaus möglich, Geschichte im Dokumentarfilm zu erzählen und dabei die Entwicklungen und Entdeckungen sowohl des Films und seiner Techniken als auch die der Historiografie zu berücksichtigen. In „Das radikal Böse“¹⁴ verzichtete Stefan Ruzowitzky weitgehend auf Archivmaterial der von deutschen „Einsatzgruppen“ in Osteuropa begangenen Verbrechen. Ruzowitzky zeigt auch keine Nachinszenierungen im üblichen Sinne, aber Aufnahmen junger Männer in SS- und Wehrmachtsuniformen. Dass es sich dabei um Menschen von heute handelt, wird durch die verfremdende Splitscreen-Technik noch betont. Diese Bilder kommen uns heutigen Betrachtern viel näher als jedes „Dokument“. Sie erweitern die filmische Erzählung um einen beunruhigenden und ungewohnten Zugang zur Geschichte. Wie beunruhigend, das erkennt man schon daran, wie weit die Meinungen zu Filmen wie „Das radikal Böse“ auseinandergehen. „Bizarr ästhetisiert“ und „pseudodistanziert“ sei dieser „Unfug“, in den Augen Simon Rothöhlens geradezu eine

¹⁴ Stefan Ruzowitzky: Das radikal Böse. D/A 2013.

„Anthologie zweifelhafter Verfahren des Geschichtsdokugenres“ (Rothöhler 2014), wohingegen Heike Littger (2014) „die Vielschichtig- und Vielstimmigkeit“ des Filmes lobt und Bernd Graff (2015) dem „Nonfiction-Drama“ attestiert, es gehöre „zum besten, was eine historische TV-Dokumentation leisten kann“.

Immer wieder kommt es vor, dass Zuschauer, Kritiker und Senderverantwortliche geradezu panisch reagieren, wenn neue Erzählformen die Sehgewohnheiten infrage stellen. Als der britische Filmemacher Peter Watkins vor einem halben Jahrhundert in „The War Game“ Geschichte erzählte, indem er diese mit den Mitteln des Films in die Zukunft verlängerte und einen Atomkrieg zeigte, verhinderte die britische Regierung die Ausstrahlung seines „drama-documentary films“. Watkins bekam für den Film einen Oscar, aber dem britischen Fernsehpublikum wollte man das Werk nicht zumuten, es wäre „too horrifying“¹⁵. Lanzmanns „Shoah“ wollte der Bayerische Rundfunk 1985 eigentlich gar nicht zeigen und schob ihn schließlich auf einen späten Sendeplatz im Dritten Programm. Oft ist schwer zu beurteilen, ob es die Geschichte ist, von der diese Filme erzählen, oder die Form, die so sehr beunruhigt, dass man lieber gar nicht mehr hingucken will. Als „experimentelle Anordnung“ taten Kritiker die Hitler-Satire „Er ist wieder da“¹⁶ ab, David Wnendts Bestsellerverfilmung, die mit dokumentarischen Elementen und „mit zweifelhaften Mitteln arbeitet“, der „dümmste(n) und perfideste(n) Film, der seit langem in die Kinos gekommen ist“ (Hanfeld 2016). Die Kinobesucher teilten diese Ansicht offenbar nicht und machten „Er ist wieder da“ zu einem der erfolgreichsten deutschen Kinofilme der letzten Jahre.

Vielleicht ist es an der Zeit, den Zuschauern mehr zuzutrauen und häufiger filmische Experimente zu wagen. Denn, mit Brecht: „*Es*

¹⁵ Transkript der parlamentarischen Anfrage vom 2. Dez.

1965, <http://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/sixties-britain/bbc-film-censored/> (Juni 2016)

¹⁶ David Wnendt: Er ist wieder da. D 2015.

verändert sich die Wirklichkeit. Um sie darzustellen, muss die Darstellungsart sich ändern“.

Martin Baer, info@baerfilm.de

Literatur/Quellen

Barnouw, Erik: Documentary. A History of the Non-Fiction Film. New York 1993.

Berg, Stephan: TeleGen. Kunst und Fernsehen. München 2015.

Bruhn, Matthias: Historiografie der Bilder. In: Sichtbarkeit der Geschichte: Beiträge zu einer Historiografie der Bilder. In: http://edoc.hu-berlin.de/e_histfor/5/PDF/HistFor_5-2005.pdf, S. 5-14.

Bruns, Karin: True Stories, Visual Lies? In: Evidenz und Täuschung. Stellenwert, Wirkung und Kritik von Bildern. Hg. von Michael Hofer [u.a.]. Bielefeld 2008, S. 151-170.

Graff, Bernd: Bestien wie du und ich. In: Süddeutsche Zeitung, 29. April 2015.

Hanfeld, Michael: Der Adolf in uns allen. 3. Nov. 2015, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/fragwuerdige-botschaft-der-hitler-satire-er-ist-wieder-da-13889773.html> (Juni 2016)

Hardtwig, Wolfgang: Der Historiker und die Bilder. In:

Geschichte und Gesellschaft 24 (1998), S. 305-322.

Kreimeier, Klaus: Shoah. Unsagbares sagen. In: epd Film 2/1986.
Zit. nach <http://www.filmzentrale.com/rezis/shoahkk.htm>.

Kroesinger, Hans Werner, zit. in: Süddeutsche Zeitung, 2. Mai 2016.

Margolin, François im Gespräch mit Félicité Wintenberger in: La Règle du Jeu, 17. Februar 2016.

Lanzmann, Claude: Holocauste, la représentation impossible. In: Le Monde, 3. März 1994.

Littger, Heike: Wie wird ein Mensch zum Massenmörder? In: Die Zeit, 15. Jan. 2014.

Roeck, Bernd: Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder. In: Geschichte und Gesellschaft H. 2 (2003), S. 294-315.

Rothöhler, Simon: Alles was man falsch machen kann. In: taz, 20. Januar 2014.

Schalenberg, Marc: Bastardschwestern und Banausen: Wissenschaftshistorische Bemerkungen zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Geschichte. In: http://edoc.hu-berlin.de/e_histfor/5/PDF/HistFor_5-2005.pdf, S. 27-34.

Schmidt, Andreas Christoph, zit. nach <http://www.wolfsiehtfern.de/2016/03/dokumentarist-oder-dokumentarfilmer/>, April 2016.

Semprun, Jorge, in: Les Cahiers de la Cinémathèque, No 21, Januar 1977.

Talbot, William Henry Fox: An Account of the Art of Photogenic Drawing or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil. London 1839.

Wertow, Dsiga: Kinoki – Umsturz. In: Schriften zum Film. Hg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973, S. 11-24.

Wolf, Fritz: <http://www.wolfsiehtfern.de/2016/05/>, 30. Mai 2016.

