

Matthias Steinle

Das Archibild

Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen

Ob man ins Kino geht oder durchs Programm zappt: ‚Archivbilder‘, in welcher Form auch immer, sind aus Film und Fernsehen heute nicht wegzudenken. Und das nicht nur in dokumentarischen Formaten von TV-Nachrichten über Heinrich Breloer bis hin zum verhackstückten Dauerbeschluss aus der Knopp’schen ‚Clip-Schule vom Lerchenberg‘ (Der Spiegel, 46/1999, S.136). Auch in Spielfilmen, sei es *Le fabuleux destin d’Amélie Poulain* (Die wunderbare Welt der Amélie, 2001) oder *Pearl Harbour* (2001), kommen Bilder mit der Patina des Archivs zum Einsatz. Selbst Videoclips nutzen die visuelle Ressource aus der Vergangenheit, vom kalkulierten Tabubruch mit Riefenstahls Olympiabildern im Rammstein-Clip *Stripped* (1998) bis hin zum Clip *Megalomaniac* (2004), mit dem jüngst die Gruppe Incubus den ‚Führer‘ in Eva Brauns Amateurbildern durchs Bild tanzen lässt. Und was sich im Netz jenseits der offiziellen Präsentation von Archivbeständen tummelt, entzieht sich sowieso jedwedem Überblick.

Archivbilder sind ein nachgefragter Artikel im Gemischtwarenladen der Audiovisionen, in dem mehr oder weniger Selbstbedienung herrscht. Dabei handelt es sich nicht nur 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 geworden sei und „kaum ein Spielfilm über die jüngste deutsche Vergangenheit auf die Einblendung von Filmdokumenten“ verzichte (Becker u.a. 1986, Bd.1, S.273). 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.¹

Die Gründe für die Verwendung von Archivbildern sind vielfältig; diskursive, narrative, ästhetische und ökonomische Motive sind häufig miteinander verknüpft:

- Im dokumentarischen Diskurs legitimieren Archivbilder das Gezeigte als unhinterfragbares ‚So war es‘.
- In der Narration können Archivbilder selbst Thema und Ausgangspunkt der Handlung sein oder ihr Einsatz kann diese vorantreiben – und das nicht nur in

dokumentarischen, sondern auch in fiktionalen Formen, wie z.B. der Amateurfilm von Kennedys Ermordung in *JFK* (1991).

- Eine wichtige ästhetische Funktion besteht darin, für Zeitkolorit zu sorgen. In der Montage signalisieren Archivbilder häufig raumzeitliche Sprünge und dienen der Orientierung. Die Wiederverwendung der Bilder kann dabei deren inhärente Qualitäten oder ihre Bekanntheit zur eigenen Aufwertung nutzen, sei es in Form einer Hommage, sei es als Aneignung.

- Aus ökonomischer und produktionstechnischer Perspektive können bereits vorhandene Aufnahmen die einfachere und/oder preiswertere Lösung sein. So war ein maßgeblicher Grund dafür, dass Frank Capra seine *Why We Fight*-Reihe (1943-45) hauptsächlich mit Fremdmaterial der Kriegsgegner machte, das geringe Budget (McBride 1993, S.458).

Im Folgenden wird sich dem Phänomen ‚Archivbild‘ zunächst über verschiedene Beschreibungsansätze genähert, um darauf aufbauend eine pragmatische Definition anzubieten. Im Anschluss daran wird die historische Entwicklung des Archiv-/Bild-Diskurses nachgezeichnet und auf aktuelle Tendenzen eingegangen.

1. Zum Begriff

Unter den Stichwörtern „Archivaufnahme“ oder „Stock Shot“ erklären Sachlexika², dass es sich dabei um bereits existierende Aufnahmen handelt, die in einen neuen Zusammenhang montiert werden. 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“ (Leyda 1967, S.7). Obwohl er mit dieser nicht zufrieden war, hat sich Leydas Vorschlag mittlerweile als Genrebezeichnung für Dokumentarfilme aus rekontextualisiertem Material durchgesetzt.³ Dabei ist die Abgrenzung zu anderen Formen und Formaten wie Montagefilm, TV-Dokumentation, Archivkunstfilm, Found Footage etc. problematisch, wenn nicht unmöglich.

Über den Kompilationsfilm als „Filmgattung“ im Sinne Leydas lässt sich dem Phänomen ‚Archivbild‘ kaum näher kommen (Leyda S.7, S.39). Begreift man aber Kompilation von Vorgefundenem als methodischen Zugriff, lassen sich der Diskussion um den Kompilationsfilm zentrale 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: Gerade bei Material aus dem ‚Dritten Reich‘ besteht die Gefahr, die Propaganda-Ästhetik der Bilder faszinativ fortzuschreiben (Heller 1997, S.223f.).

An der semantisch-medialen Präformierung bereits existierender Bilder reibt sich programmatisch 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 (de Greef, S.78f.). Grob vereinfacht, steht im Found Footage-Film, der dem Avantgarde- und Experimentalfilm zugeordnet wird, 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. Dessen kreative Bearbeitung ermöglicht, „die Ästhetik politisch zu hinterfragen und umgekehrt“ (Beauvais 1992, S.8.), aber auch den „Triumph von Unlogik, Libido und Anarchie“ (de Greef 1992, S.78). So sind Archivbilder für den Found Footage-Film als eine mögliche Quelle unter anderen nur der Ausgangspunkt, während sie essentieller Bestandteil der Kompilation/Dokumentation sind.

Wie aber funktionieren ‚Archivbilder‘? Scheinbar sind sie so einfach zu erkennen, dass die Frage nach den Prozessen, die diese Zuschreibung veranlassen, nicht in den Blick geraten. Die Wahrnehmung als Zitat, also als Wiedergabe von vorgefassten Inhalten, ist die *conditio sine qua non* des Status‘ von Archivbildern. Die ohnehin spärliche Literatur zum ‚Filmzitat‘ hat sich dem Thema ‚Archivbild‘ als direktes Zitat nicht zugewandt. Statt dessen steht im Mittelpunkt des Interesses das indirekte Zitat, das mit der Nouvelle Vague als Spiel mit der Anspielung zu einem zentralen Aspekt filmischer Selbstreflexivität des modernen Films wird (vgl. Röwekamp 2004). Auch Gilles Deleuze hat sich nicht explizit mit Archivbildern auseinandergesetzt, dafür aber mit der „Rückblende“ als „konventionelles und extrinsisches Verfahren“. Mit Markierungen wie einer Überblendung eingeführt und durch Überbelichtung gekennzeichnet signalisiert die Rückblende „Achtung, Erinnerung!“ (Deleuze 1991, S.69). Diese Beschreibung gilt auch für gängige Verfahren zur Kennzeichnung von Archivmaterial, wenn sich dieses nicht ohnehin durch unterschiedliche Bildqualität mit der ‚Achtung, Erinnerung!‘-Konnotation abhebt. Laut Deleuze bleibt die Rückblende eine „bequeme Konvention“, wenn sie nicht anderswoher eine Rechtfertigung als „Erinnerungsbild“ erhält (ebd., S.163). Zudem sei die Rückblende nicht nur hinsichtlich des Erinnerungsbildes unzulänglich, „erst recht besteht eine Unzulänglichkeit des Erinnerungsbildes in bezug auf die Vergangenheit“ (ebd., S.76). Deleuze‘ Kritik richtet sich gegen ein ästhetisches Verfahren als Werkzeug eines Gedächtnisdiskurses, der raumzeitliche Linearität und einen direkten Zugang zur Vergangenheit suggeriert, wie er im Einsatz von Archivbildern als ‚materialisierte Erinnerung‘ dominiert.

Ähnlich dem Filmzitat gerät der Komplex ‚Film im Film‘ vor allem unter dem Aspekt filmischer Selbstreflexion in den Blick (Felix 2002). Unter diesen Vorzeichen wird das Spiel mit Archivbildern in einem *fake documentary* wie *The Forbidden Quest* (1993) untersucht (Hattendorf 1995). Oder aber das Material gerät unter Gesichtspunkten der Quellenkritik wie in *JFK* ins Zentrum der Aufmerksamkeit (Williams 1999, S.26ff). Die genannten Filme beziehen ihr verstörendes Potenzial aus dem Umgang mit zeithistorischen Quellen: *The Forbidden Quest* durch authentische Bilder, die eine falsche Behauptung – die Existenz einer unterirdischen Verbindung von Nord- und Südpol – illustrieren; *JFK*, indem nachinszenierte Aufnahmen mit authentischen gemischt werden und kaum voneinander zu unterscheiden sind. Die Wirkungsmacht und Autorität der Archivbilder liegt an ihrer historischen Aura, die die Inszenierung in den genannten Beispielen bewusst betont.

Diese historische Aura und die Tatsache des ‚Aufgehoben-‘ oder ‚Neuentdeckt-worden-‘ und damit ‚Von-nun-an-aufbewahrenswert-Seins‘ verdoppeln 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, des Bildes und nicht zuletzt des Archivbildes sind: Mittels einer NS-Wochenschau versucht die US-Kongress-Abgeordnete Phoebe Frost die Rolle der von Marlene Dietrich 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 dem Erika/Marlene Dietrich sich mit dem Führer unterhält und sie zusammen lachen. 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 Archivbildes 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 Ort, in dem Machtverhältnisse (US-Besatzung) und Herrschaftspraxis (Entnazifizierung) zum Ausdruck kommen. Auf 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 (Assmann 1999, S.344). Wie auch immer man die Institution werten mag, als Autorität im Hintergrund verleiht sie dem Aufbewahrten Gewicht und authentisiert es, was für Akten ebenso wie für Bilder gilt. „Archivbilder haben per

se die Überzeugungskraft beglaubigter Dokumente.“ (Fischer 2004, S.522) So schafft das Archivdispositiv den narrativen Rahmen, der dem Monument Foto/Film Dokumentstatus verleiht.⁵ Aber mit dieser *dokumentarischen* Selbstevidenz durch die Nobilitierung als Archivbild geht dessen Monumentalisierung zum historischen Artefakt einher, das mehr an Vergangenes erinnert als Konkretes bezeugt. Gerade der scheinbar eindeutige Status bedingt die Offenheit in der Verwendung ebenso wie in der Lektüre. Monument und Dokument sind dabei die Pole, zwischen denen Archivbilder changieren.

2. Das Archivbild als Wahrnehmungsphänomen: Einladung zu einer ‚historisierenden Lektüre‘

Zusammenfassend lässt sich das ‚Archivbild‘ als Zeichenkomplex beschreiben, der aufgrund ästhetischer Markierungen zeitlich in der Vergangenheit und räumlich in einem anderen medialen Kontext situiert wird. Aufgrund der Herkunft bzw. einer Aufbewahrung im Archiv sowie der Wiederverwendung wird Archivbildern eine besondere Signifikanz zugesprochen. Dementsprechend stellt sich analog zur Dokumentarfilmtheorie nicht die Frage: ‚Was ist ein Archivbild?‘, sondern: ‚Wann ist ein Archivbild?‘, die sich über den Gebrauch und die Funktion beantwortet (Eitzen 1995).

Darauf soll im Folgenden unter den Vorzeichen eines semio-pragmatischen Ansatzes, wie Roger Odin ihn entwickelt hat, eingegangen werden: „Die Semio-Pragmatik zeigt, dass die Text-Produktion ein doppelter Prozess ist: der eine spielt sich im Raum der Herstellung ab, der andere in dem der Lektüre.“ (Odin 2002, S.42) Dabei steht das Kommunikationsangebot des Films an den Zuschauer im Mittelpunkt: Externe und binnenästhetische Hinweise sollen den Rezipienten zu einer bestimmten Lektüreform bewegen. Im Fall des Spielfilms zu einer fiktionalisierenden und im Fall des Dokumentarfilms zu einer dokumentarisierenden Lektüre (Odin 1990). Neben diesen Modi der Sinn- und Affektproduktion differenziert Odin weiter zwischen einem spektakularisierenden, fabularisierenden, privaten, künstlerischen und ästhetischen Modus. Die beiden Letztgenannten unterscheidet er anhand der Konstruktion des Enunziators, worunter die Äußerungsinstanz verstanden wird. Während der ästhetische Modus auf der Abwesenheit eines Enunziators basiert, der Rezipient also den Gegenstand so sieht, wie er sich in der Lektüre präsentiert, konstruiert der Kunstmodus einen realen Enunziator, der der Institution Kunst angehört (Odin 2002, S.43ff.).

Das Modell ließe sich erweitern um eine ‚historisierende Lektüre‘, die die Wahrnehmung von Historienfilmen ebenso steuert wie die von Archivbildern und die mit anderen Modi kombinierbar ist: Der ‚historisierende Modus‘ zeichnet sich dadurch aus, dass er auf der Zeitleiste zurück- und auf eine fremde, externe Äußerungsinstanz verweist. Während dabei im Historienfilm ‚die Geschichte‘ als

Enunziator konstruiert wird, ist es im Falle von Archivmaterial deren Konkretisierung in der die historischen Bilder bereitstellenden Institution – ‚das Archiv‘, worauf der dokumentarische Status aufbaut. Der ‚historisierende Modus‘ ist mit anderen Modi kombinierbar, so dass die Archivbilder in *Amélie* zwar als authentisch und damit dokumentarisch wahrgenommen werden, trotzdem aber eine ‚fiktionalisierende Lektüre‘ als dominanter Modus vorherrscht.

Dementsprechend handelt es sich beim ‚Archivbild‘ um ein Wahrnehmungsphänomen, das sich erst im Kommunikationsakt zwischen filmischem Text und Zuschauer konstituiert. Archivbilder werden in der Absicht eingesetzt, eine ‚historisierende Lektüre‘ beim Rezipienten zu provozieren. Um die Bilder aber als ‚Archivbild‘ entziffern zu können, müssen eingeschlifene Genreerfahrungen vorhanden sein. Das Verständnis von dem, was Archivbilder sind, hat sich historisch entwickelt entlang des Diskurses um den Quellenwert von Bildern und der Funktion von Filmarchiven.

3. Auf dem Weg zum ‚Archivbild‘

Bereits 1898 sah Boleslas Matuszewski in den „lebenden Photographien“ ein „Mittel, die Vergangenheit zu studieren“ und regte aufgrund ihres Status‘ einer „bevorrechteten Quelle der Geschichte“ deren Archivierung an (Matuszewski 1898, S.7, 10). Sein Appell blieb lange Zeit ungehört, zur Gründung der ersten offiziellen Filmarchive kam es erst nach der Erfindung des Tonfilms in den 30er Jahren, und der *iconic turn* ließ noch ein bisschen länger auf sich warten.

In der frühen Filmgeschichte war der Umgang mit bereits existierenden Bildern zunächst rein ökonomisch orientiert, 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 Kameralente von Edison oder Pathé ihre eigenen Erzeugnisse nicht einmal selbst mehr wiedererkannten.“ (Leyda 1967, S.11) In den 10er Jahren kamen Biografien über Künstler und Staatsmänner nach der kompilatorischen Methode hinzu und ab den 20er Jahren wurden Jahresrückblicke erstellt. Zu den zunächst primär wirtschaftlichen Motiven gesellten sich im Ersten Weltkrieg auch propagandistische.

Esther Schub war die erste, die im Umgang mit ‚Chroniken‘ (alten Wochenschauen) ein Verständnis für deren „geschichtlichen Wert“, der „mit jedem Jahr zunehmen mußte“, entwickelte.⁶ 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.⁷ Für ihr Verständnis vom Wert des ‚Archivbildes‘ spricht die Tatsache, dass sie nie Originale verwandte, sondern nur umkopiertes Material (Leyda 1967, S.32).

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“ (Hamdorf 1992, S.101).

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 (Schub 1929). Dieser Gedanke war ein zentrales Argument der Künstlergruppe Lef in Abgrenzung zu Dziga Vertov, dem vorgeworfen wurde, durch seine subjektive Aneignung dem Wochenschaumaterial die Seele – „it’s documentary quality“ – zu nehmen und die Filmarchive in „piles of broken film“ zu verwandeln (Shklovsky 1926, S.151, vgl. Malitsky 2004). Als Gegenentwurf entwickelten Lef-Theoretiker 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 (Yampolsky 1991, S.163f.). Die arbeitsteilige Filmherstellung im „film factory-archive“ korrespondierte mit tayloristischen Produktionsmethoden und galt durch die raumzeitliche Entkoppelung von Dokument und Regisseur als Garant von Authentizität und Objektivität. Die Lef-Utopie, den historischen Fortschritt in filmischer Form für eine zukünftige Repräsentation zu archivieren, stellt eine auf die Zukunft hin orientierte Vergangenheitspolitik dar, war aber nicht zuletzt aufgrund der Fetischisierung des Rohmaterials und des Archivs als objektivierter Zugang zur Vergangenheit zum Scheitern verurteilt.⁸

Der Zweite Weltkrieg förderte die Produktion propagandistischer Kompilationsfilme, in denen ausgiebig Archivmaterial des Gegners sowie der Verbündeten verwandt wurde. War Frank Capra auch nicht der Erfinder des Verfahrens – bereits 1941 hatte Alberto Cavalcanti in *Yellow Cesar (Der feige Cäsar)* Mussolini mit alten Wochenschaubildern ironisch-satirisch demontiert –, so perfektionierte die *Why We Fight*-Reihe die kompilatorische 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.“

Eine der ersten selbstreflexiv-kritischen Auseinandersetzungen mit dem manipulativen Potenzial von Wochenschaubildern als ‚audio-visuelles Gedächtnis‘ der Zeit erfolgte in Orson Welles’ *Citizen Kane* (1941): Nach dem Tod der Hauptperson zeigt Welles die Rolle der öffentlichen Person Kane mit nachgestellten Wochenschaubildern im Stil der Magazin-Reihe *The March of Time*, darin u.a. ein Treffen des Pressemagnaten mit Adolf Hitler. 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 (Nancy 2000, S.33, S.254).

Im Kalten Krieg verschwanden die Dokumente des NS-Terrors recht schnell im Archiv, bis sie zusammen mit Bildern aus der Zeit des ‚Dritten Reichs‘ ab Mitte der 50er Jahre (wieder)entdeckt wurden. Westdeutsche Kompilationsfilme wie *Bis 5 nach 12* (1953) oder *So war der deutsche Landser* (1955) verwendeten hauptsächlich NS-Wochenschaumaterial, das unreflektiert auf seine Schauwerte hin ausgeschlachtet wurde. Auf dem Weg zum Archivbild im heutigen Verständnis spielt der DEFA-Film *Du und mancher Kamerad* (1956) in mehrfacher Hinsicht eine Vorreiterrolle: Im Laufe der Recherchen für das aufwändige 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 (Steinle 2003, S.113ff.). Damit begründete *Du und mancher Kamerad* die Tradition des „Archivfilms“ (Herlinghaus 1969, S.30) mit stilbildendem Einfluss auf die DEFA und diente darüber hinaus auch europäischen Dokumentaristen als Vorlage, wie z. B. Paul Rotha und Erwin Leiser (Leiser 1996, S.26). Das erschlossene Archivmaterial aus dem ‚Dritten Reich‘ lieferte der DDR-Propaganda in der Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik 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 effektheisend das Versprechen, das audiovisuelle Gedächtnis einer Epoche zu bergen und Spektakuläres zu enthüllen, was bisher in den gezeigten Filmbüchsen schlummerte (Steinle 2003, S.136f.).

Neben dieser propagandistischen Instrumentalisierung entwickelt sich ebenfalls ein cineastisches Interesse für das Archiv und dessen Inhalte, wofür vor allem der Name Alain Resnais steht: In *Nuit et brouillard* (*Nacht und Nebel*, 1955) präsentierte Resnais erstmals in den 50er 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 (vgl. Brink 1998, S.79; Knoch 2001, S.126), sondern thematisiert die Gedächtnisbilder in ihrer Fragilität. Die Archivbilder sind dabei nicht Beweis für die Verbrechen, sondern nur Verweis auf die Erinnerung an diese. „*Nuit et brouillard* kann als die Summe der Möglichkeiten gelten, der Rückblende und der falschen Pietät des Erinnerungsbildes zu entkommen.“

(Deleuze 1991, S.163) Im Dialog mit den vorgefundenen Überresten und den vom Kommentar evozierten Erinnerungen oszillieren die Archivaufnahmen in ihrer Funktion zwischen Dokument und Monument.

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 Derrida'schen 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 Gefängnismetaphern 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 den Menschen. Resnais thematisiert in seinen Filmen die Gedächtnisproblematik im Zusammenhang mit Wahrnehmungs- und Macht-dispositiven. Dabei führt er das Archivbild als Element der medialen Rhetorik vor, das wie in *Nuit et brouillard* eben keinen direkten Zugang zur Vergangenheit ermöglicht. Vollständig untergräbt er dessen Autorität in *Hiroshima mon amour* (1959), in dem authentische, zeithistorische Dokumente von inszenierten kaum zu unterscheiden sind.

Dieses ‚Gewahrwerden‘ des Archivs und seiner Inhalte läutet die Epoche der großen Kompilationsfilme ein, die sich samt und sonders mit dem Nationalsozialismus beschäftigen: angefangen bei Leisers *Den blodiga tiden* (*Mein Kampf*, 1960) über die 14teilige Fernsehreihe des SWR von Heinz Huber *Das Dritte Reich* (1960/61) bis hin zu Michail Romms *Obyknovennyi Fasism* (*Der gewöhnliche Faschismus*, 1965). Kündigte ein Schrifttitel im Vorspann des DEFA-Films *Du und mancher Kamerad* einen „Tatsachenbericht“ an und versicherte „Jede Aufnahme ist ein historisch nachprüfbares Dokument“ – was wohlweilich der Praxis nachinszenierter Szenen nicht widerspricht –, so garantiert Leiser im Vorspann: „Jedes Bild in diesem Film ist authentisch. Alles, was hier gezeigt wird, ist geschehen“ und setzt damit die Ebene des Faktischen mit der der Bilder gleich. Romm führt stattdessen die Herkunft der Bilder aus den unterschiedlichen Archiven auf und thematisiert Leerstellen und Lücken in diesen, wie bspw. dass es kaum Aufnahmen vom Zivilleben im ‚Dritten Reich‘ gibt.¹⁰

Das Archivbild hat sich seit den 50er Jahren als Wahrnehmungsphänomen mit Bildern etabliert, die die Erinnerung an die Zeitgeschichte mit geprägt haben.¹¹ Angesichts der Dominanz des Themas Nationalsozialismus und dessen Verbreiten stellt sich die Frage, ob bzw. wie dies mit der ‚Genese des Archivbildes‘ in den 50er Jahren zusammenhängt. Die diesbezüglichen Bilder sind wichtige Elemente der (nationalen) Erinnerungskultur(en): Nach den traumatischen Erfahrungen des Krieges haben Bilder und Erinnerung 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“ überführt wird (Assmann 1999, S.409). Das Archiv hat so die Voraussetzungen für eine Belebung des Gedächtnisses geschaffen, was die Massenmedien Film und Fernsehen mit der nötigen Breitenwirkung vermitteln konnten. Filme werden dabei selbst zum Ort des Erinnerns, zum „Gedächtnisort“ (Nora 1998, S.11): 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, gerinnen sie zu „Superzeichen“ (Köppen 1997, S.146.), die vom eigentlichen Kontext losgelöst durch die Medien vagabundieren. Dabei führen die Bilder ein Eigenleben, sind wie die Gedächtnisorte „Orte des Überschusses“ (Nora 1998, S.40): immer zugleich über- und unterdeterminiert. Ihr Sinngehalt wird durch die Zirkulation und die Geschichte ihrer Zirkulation entscheidend mitbestimmt (vgl. Goetschel 1997, S.134). So lassen sich Archivbilder analog zu den sie verwendenden Erinnerungskulturen als „dynamische Palimpseste“ (Knoch 2001, S.22f.) beschreiben.

Das Palimpsest-Konzept greift jeweils auf 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 (Lindeperg 2003a, S.66). 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“ (Wiedenmann 2004, S.324f.). 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 (Lindeperg 2000, S.183ff.). So stehen Bilder aus dem Westen, die die chaotischen Folgen der letzten Kriegsphase zeigen, stellvertretend für die industrialisierte Vernichtung im Osten.

Die stereotype Verwendung eines begrenzten Bildfundus‘ aus dem ‚Dritten Reich‘ hat zu dessen Monumentalisierung, aber auch Abnutzung geführt, so dass seit den 90er Jahren ‚unverbrauchte‘ Bilder gesucht wurden (Keilbach 2004, S.563ff.). In Form von Privataufnahmen und/oder Farbbildern wurden dann ‚neue‘ Archivbilder gefunden. Aber auch diese Ressource ist begrenzt, zumal mit dem Verschwinden der letzten Zeitzeugen eine kontextualisierende Instanz entfällt, die den Bildern den legitimierenden Dokumentstatus verleiht. So ist die Kategorie

der Archivbilder in Bewegung, das Sortiment wird erweitert, nicht zuletzt durch die Möglichkeit der neuen Medien, wie bspw. in der Discovery-Produktion *Die Verschwörung* (RTL2: 20.7.05) über den 20. Juli 1944: Für den „Virtual History“-Film wurden die Gesichter der historischen Akteure (Hitler, Churchill, Roosevelt, Stauffenberg) mittels digitaler Bildbearbeitung mit denen der Schauspieler ‚verschmolzen‘ und diese Aufnahmen stilistisch zeitgenössischen Quellen angepasst.¹²

Es können aber auch neue Kategorien als ‚Archivbilder‘ eingeführt werden. Dies führt exemplarisch *Der Untergang* (2004) vor, indem er nach 1945 entstandene Zeitzeugeninterviews zur NS-Zeit nicht als Zeugnisse der Erinnerungsgeschichte, sondern als Dokumente der Zeit selbst inszeniert. Am Anfang und Ende zeigt *Der Untergang* Ausschnitte aus André Hellers und Othmar Schmiders Interviewfilm mit Traudl Junge *Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin* (2002). Damit instrumentalisiert die Fiktion die Funktion der Zeitzugin, die die 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“ (Deleuze 1991, S.76.) thematisiert, 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 monumentalisiert.

Die Untersuchung von Archivbildern verlangt neben einer Quellenkritik, die verschiedenen Schichten der Entstehung und der Verwendung mit ihren (Um-)Deutungen und Festschreibungen offen zu legen. Aber allein die Überführung des Archivbilds ins ‚Dokument‘ gemäß den Regeln historiografischer Faktizität wird weder dessen Komplexität und Dynamik noch der des kulturellen Gedächtnisses gerecht (Wiedenmann 2004, S.328). So geht es vielmehr darum, „jenen konstanten und immer wieder umkehrbaren Wandel von Monument zu Dokument aufzudecken“ (Lindeperg 2003a, S.80f.) und gerade den changierenden Zwischenstatus vom Archivbild in den Blick zu bekommen, der dessen Potenzial ausmacht.

Anmerkungen

- ¹ Neben der – zumeist kritisch-ablehnenden – Auseinandersetzung mit der ZDF/Guido Knopp-Methode (vgl. die Diskussion in: 1999. *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*, 2/2002) ist bisher vor allem die Fotografie ausführlich untersucht worden: Brink 1998, Knoch 2001, Chéroux 2001.
- ² James Monaco: *Film Verstehen*. Hamburg 1996, S.542. Rainer Rother (Hg.): *Sachlexikon Film*, Hamburg 1997, S.279.
- ³ Rother (ebd.), S.176f. Ursula Vossen: „Kompilationsfilm“, in: Koebner 2002, S.313f.
- ⁴ William C. Wees unterscheidet drei „Spielarten“ von Found Footage: *Kompilation*, *Collage* und *Aneignung*, die er nach der Verwendungsart differenziert, wobei „die Collage die grundlegendsten und schärfsten Fragen an die Macht filmischer Darstellung stellt“. Wees: „Found

- Footage und Fragen der Repräsentation“, in: Hausheer/Settele 1992, S.36-53, hier S.38.
- ⁵ „Nun, die Fotografie ist kein Dokument, 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. [...] Der Historiker tendiert dazu, sich der Fotografie als eines Dokuments zu bedienen. Aber sie ist keines.“ Romano 1987, S.5.
- ⁶ Schub in einem Interview mit W. Pfeffer (1927), zit. nach Leyda 1967, S.28.
- ⁷ Esther Schub: *Krupnym plaom* (1959), zit. nach ebd., S.27.
- ⁸ Schub erkannte rückblickend die Fetischisierung des Dokumentarfilms und der Fakten als größte „Fehler des Dokumentarismus“ (Schub 1936).
- ⁹ Gottfried Reinhardt, Produktionsleiter von *Here Is Germany* (1945), zit. nach: McBride 1993, S.481.
- ¹⁰ Zum Vergleich Resnais/Leiser/Romm siehe Keilbach 2004, S.548ff.
- ¹¹ Erwin Leiser berichtet, dass sein Film *Mein Kampf* für viele „ein politisches Erwachen bedeutete, das bezeugte auch ein Politiker wie Joschka Fischer“. Leiser 1996, S.30.
- ¹² Zur Kritik an diesem ‚Histotainment-Spektakel‘: Christian Buss: „Hitler lebt!“, in: *taz*, 20.7.2005.

Literatur

- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H. Beck.
- Assmann, Aleida (2001): „Das Archiv und die neuen Medien des kulturellen Gedächtnisses“, in: Georg Stanitzek, Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*, Köln: DuMont, S.268-281.
- Becker, Wolfgang, Ruth Kaiser, Peter Nowotny, Heike Scheithauer-Becker, Norbert Schöll (1986): *Die Zeit des Nationalsozialismus im deutschen Spielfilm 1945 bis 1955. Abschlußbericht zum Forschungsprojekt der Stiftung Volkswagen*, 4 Bde, Osnabrück: Universität Osnabrück.
- Beauvais, Yann (1992): „Verloren und wiedergefunden“, in: Hausheer/Settele, S.8-24.
- Brink, Cornelia (1998): *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin: Akademie Verlag.
- Chéroux, Clément (2001): *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris: Marval.
- Crivellari, Fabio, Kay Kirchmann, Marcus Sandl, Rudolf Schlögl (Hg.) (2004): *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz: UVK.
- Deleuze, Gilles (1991) : *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985], Frankfurt/Main: Suhrkamp.

de Greef, Willem (1992): „Found Footage Film als eine Kunst der Reproduktion“, in: Hausheer/Settele, S.76-89.

Derrida, Jacques (1997): *Dem Archiv verschrieben. Eine Freud'sche Impression*, Berlin: Brinkmann+Bose.

Eitzen, Dirk (1995): „When is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception“, in: *Cinema Journal*, Vol. 35, N. 1, S.81-102.

Felix, Jürgen (2002): „Film im Film“, in: Koebner, S.180-181.

Fischer, Thomas (2004): „Geschichte als Ereignis. Das Format Zeitgeschichte im Fernsehen“, in: Crivellari u.a., S.511-529.

Goetschel, Willi (1997): „Zur Sprachlosigkeit der Bilder“, in: Köppen/Scherpe, S.131-144.

Hamdorf, Wolfgang Martin (1992): „Madrid - oder Das Schweigen der alten Bilder. Basilio Martín Patino und der Kompilationsfilm“, in: Hans-Arthur Marsiske (Hg.): *Zeitmaschine Kino: Darstellung von Geschichte im Film*, Marburg: Schüren, S.94-115.

Hattendorf, Manfred (1995): „Fingierter Dokumentarfilm: Peter Delpheuts THE FORBIDDEN QUEST“, in: Ders. (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs-Film-Verlag, S.191-211.

Hausheer, Cecilia, Christoph Settele (Hg.) (1992): *Found Footage Film*, Luzern: VIPER/zyklop verlag.

Halter, Regine (1976): „esther schub. ihre bedeutung für die entwicklung des dokumentarfilms“, in: *Frauen und Film*, Nr. 9, S.34-43.

Heller, Heinz-B. (1997): „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: Edition Sigma, S.220-227.

Herlinghaus, Hermann (1969): „Annelie und Andrew Thorndike“, in: Rolf Liebmann u.a. (Red.): *Filmdokumentaristen der DDR*. Berlin: Henschel, S.11-103.

Hohenberger, Eva, Judith Keilbach (Hg.) (2003): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8.

Keilbach, Judith (2004): „...Neue Bilder' im Geschichtsfernsehen. Über Einsatz und Verwertung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus“, in: Crivellari u.a., S.543-568.

Klaue, Wolfgang, Manfred Lichtenstein (Red.) (1967): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR.

- Knaap, Ewout van der (2002): „Monumente des Gedächtnisses – Der Beitrag von *Nacht und Nebel* zum Holocaust-Diskurs“, in: Waltraud ‚Wara‘ Wende (Hg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S.67-77.
- Koebner, Thomas (Hg.) (2002): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam.
- Köppen, Manuel (1997): „Von Effekten des Authentischen - *Schindlers Liste*: Film und Holocaust“, in: Ders./Scherpe, S.145-170.
- Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (Hg.) (1997): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, Köln u.a.: Böhlau.
- Knoch, Habbo (2001): *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg: Hamburger Edition.
- Leiser, Erwin (1996): *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Meine Filme 1960-1996*. Konstanz: UVK.
- Leyda, Jay (1967): *Filme aus Filmen - Eine Studie über den Kompilationsfilm*, Berlin: Henschel.
- Lindeperg, Sylvie (2000): *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération: archives du futur*, Paris: CNRS Éditions.
- Dies. (2003a): „Spuren, Dokumente, Monumente. Filmische Verwendung von Geschichte. Historische Verwendung des Films“, in: Hohenberger/Keilbach, S.65-81.
- Dies (2003b): „Que prouve l'image d'archive?“, in: Crac (Hg.): *La preuve par l'image? L'évidence des prises de vue*, Valence.
- McBride, Joseph (1993): *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, New York u.a.: Touchstone.
- Malitsky, Josh (2004): „Esfir Shub and the Film Factory-Archive: Soviet documentary from 1925-1928“, in: *Screening the past*, Nr. 17. ><http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/ftp17/newfirstrelease/fr17/JMfr17a.html>< (22.7.2005).
- Matuszewski, Boleslas (1898): „Eine neue Quelle für die Geschichte. Die Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie“, in: *montage/av* 7/2/98, S.6-12.
- Nora, Pierre (1998): *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt/Main: Fischer.
- Niney, François (2000): *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles: De Boeck Université
- Odin, Roger (1990): „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“, in: Christa Blümlinger (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien: Sonderzahl, S.125-146.

- Ders. (2002): „Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz“, in: *montage/av*, 11/2/02, S.42-57.
- Röwekamp, Burkhard (2004): „Ein Zitat ist ein *zitat* ist ein zITAT. Anmerkungen zum Filmzitat“, in: Ders., Matthias Steinle: *Selbst/Reflexionen. Von der Leinwand bis zum Interface*. Marburg: Schüren, S.113-126.
- Romano, Ruggiero (1987): „Fotografie-Geschichte – Geschichte der Fotografie“, in: *Fotogeschichte*, Jg. 7, H.25, S.3-6.
- Schub, Esfir (1929): „Der Nichtspielfilm“, in: Klaue/Lichtenstein, S.131-135.
- Dies. (1934): „Der Weg, den wir zurückgelegt haben“, in: Klaue/Lichtenstein, S.137-138.
- Dies. (1936): „Fehler des Dokumentarismus“, in: Klaue/Lichtenstein, S.138-139.
- Shklovsky, Viktor (1926): „Where is Dziga Vertov Striding?“, in: Richard Taylor, Ian Christie (Hg.): *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Cambridge: Harvard University Press 1988, S.151-152.
- Steinle, Matthias (2003): *Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*, Konstanz: UVK.
- Vignaux, Valérie (Hg.) (2003): „Archives“, *Revue: 1895*, Nr. 41
- Wiedenmann, Nicole (2004): „‚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., S.317-349.
- Williams, Linda (1999): „Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm“, in: Hohenberger/Keilbach 2003, S.24-44.
- Yampolsky, Mikhail (1991): „Reality at Second Hand“, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 11, No. 2, S.161-171.