

Anett Müller

FORMEN DES **ARCHIV**BILDES



Historisches Bewusstsein
im zeitgenössischen Spielfilm

büchner

Formen des Archivbildes

Anett Müller

Formen des Archivbildes

Historisches Bewusstsein
im zeitgenössischen Spielfilm

büchner-
verlag

wissenschaft und kultur

www.buechner-verlag.de

Anett Müller

Formen des Archivbildes

Historisches Bewusstsein im zeitgenössischen Spielfilm

ISBN (Print): 978-3-941310-17-9

ISBN (PDF): 978-3-96317-627-2

DOI: 10.14619/978-3-96317-627-2

Erschienen 2010 im Büchner-Verlag

Lektorat: Waldemar Kesler, Berlin

Umschlagmotiv: *Flags of our Fathers*. Warner Home Video, DVD; 2007

Umschlaggestaltung: Büchner-Verlag



Dieses Werk erscheint unter der Creative-Commons-Lizenz CC-BY-NC 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. Diese Lizenz erlaubt unter dem Vorbehalt der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium, jedoch nur für nicht kommerzielle Zwecke. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Inhalt

Einleitung.....	9
-----------------	---

Teil I

1. Das Archivbild.....	13
------------------------	----

2. Das Archiv	17
---------------------	----

2.1. Begriffsgeschichte und -bestimmung.....	17
--	----

2.2. Theorie-Verortung	18
------------------------------	----

2.3. Eine Zwischenbilanz.....	26
-------------------------------	----

2.4. Monument vs. Dokument.....	27
---------------------------------	----

<i>Exkurs: Walter Benjamins „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“</i>	<i>29</i>
--	-----------

2.5. Übergang vom Archiv zum Gedächtnis.....	32
--	----

2.6. Speichern und Übertragen	33
-------------------------------------	----

2.7. Das Gedächtnis.....	35
--------------------------	----

2.8. Gedächtnis im Wechsel zwischen Kultur und Geschichte ..	39
--	----

3. Jenseits des Genres	41
------------------------------	----

3.1. Kompilationsfilm.....	42
----------------------------	----

3.2. Collage-Film	44
-------------------------	----

3.3. Found Footage-Film.....	45
------------------------------	----

<i>Exkurs: Film-im-Film-Theorie</i>	<i>48</i>
---	-----------

4. Archivbilder im Wandel der Filmgeschichte	50
<i>Exkurs: CITIZEN KANE (1941)</i>	52
<i>Exkurs: HIROSHIMA, MON AMOUR (1959)</i>	55
<i>Exkurs: ZELIG (1983)</i>	58
<i>Exkurs: FORREST GUMP (1994)</i>	60
5. Zwischenbilanz und Fazit.....	62

Teil II

Ausgangspunkt.....	67
1. Clint Eastwood: FLAGS OF OUR FATHERS / LETTERS FROM IWO JIMA	69
1.1. Was wird erzählt?.....	69
1.1.1. FLAGS OF OUR FATHERS.....	70
1.1.2. LETTERS FROM IWO JIMA	71
1.2. Historisches Bewusstsein	72
1.3. Demontage des Heldentums	75
1.4. Artefakte des Gedächtnisses.....	77
1.4.1. Fotografie.....	78
1.4.2. Briefe.....	80
1.5. Bildästhetik	81
1.6. Fazit und Wirkung.....	82
2. Steven Soderbergh: THE GOOD GERMAN – IN DEN RUINEN VON BERLIN	84
2.1. Was wird erzählt?.....	84
2.2. Historisches Bewusstsein	85
2.3. Archivbilder in THE GOOD GERMAN	85
2.3.1. Berlin-Bild.....	86

2.3.2. Potsdamer Konferenz.....	87
2.3.3. Wochenschau	89
2.4. Filmisches Gedächtnis.....	90
2.4.1. Hommage an den Film Noir	90
2.4.2. Filmische Referenzen.....	93
2.5. Wirkung und Fazit.....	97
3. Sam Mendes: JARHEAD – WILLKOMMEN IM DRECK	99
3.1. Was wird erzählt?.....	99
3.2. Historisches Bewusstsein	100
3.3. Krieg ohne Bilder	102
3.4. Archivbilder.....	104
3.4.1. Highway (Miles) of Death.....	104
3.4.2. Brennende Ölfelder.....	105
3.4.3. Pferd	106
3.5. Warten. Formen der Ereignislosigkeit	106
3.6. Filmische Zitate	107
3.7. Fazit und Wirkung.....	109

Teil III

Fazit und Ausblick	113
Literatur	118
Filmverzeichnis.....	127
Anhang	131

Einleitung

Der Ort und die Struktur des Gedächtnisses, insofern sie überhaupt in einem Kunstwerk oder seiner Struktur angelegt waren, werden deplatziert, sie werden zum Ort und zur Struktur der Spektakelproduktion.¹

Filme können als „Spektakelproduktionen“ bezeichnet werden, die Bilder von historischen Ereignissen in den kulturellen Bildfundus einer Gesellschaft transferieren. Doch wo werden diese Bilder aufbewahrt? In einem Archiv. Das Archiv ist die Grundlage dafür, dass Filme als Bestandteile der Kultur auch für nachfolgende Generationen zugänglich sind. Filme arbeiten mit Bildern, die oft in einem Archiv zu finden sind – Archivbildern, die einen Teil unseres kulturellen Erbes sichern.

Wie aber funktionieren Archivbilder? Archivbilder arbeiten mit bildästhetischen Markierungen, die Archivmaterial mit „Achtung, Erinnerung!“² kennzeichnen. An diese Kennzeichnungen heften sich meistens Erinnerungsbilder, welche im kulturellen Gedächtnis bzw. im historischen Bewusstsein einer Gesellschaft verankert sind.

Die Anregung für dieses Buch lieferten zwei Texte von Matthias Steinle: „Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“³ und „Das Archivbild und seine „Geburt“ als Wahrnehmungsphänomen der 50er Jahre“⁴. Im ersten Teil dieses Buches soll zunächst das

1 Deron, Chris: Indiana Jones und die Ruine des Privatmuseums. In: Süddeutsche Zeitung vom 4.7.2008, Nr.154; S.14

2 Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1991; S.69

3 Steinle, Matthias: Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: MEDIENwissenschaft, 3/2005; S.295–309

4 Steinle, Matthias: Das Archivbild und seine „Geburt“ als Wahrnehmungsphänomen der 50er Jahre. In: Müller, Corinna; Scheidgen, Irina: Mediale Ordnungen. Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben. Marburg: Schüren Verlag, 2007; S.259–282

Archiv untersucht werden und dabei die Theorien von Michel Foucault, Boris Groys und Jacques Derrida näher betrachtet werden. Das Archiv ist schon früh sehr eng mit den Elementen des Gedächtnisses verbunden. Erinnerungskultur wird zum Beispiel aus der Perspektive des Gedächtnisses beschrieben. Als wissenschaftliche Grundlage für diese Kapitel dienten vor allem die Aufsätze von Aleida Assmann und Pierre Nora. Beide beschreiben die Wechselbeziehung zwischen Gedächtnis, Erinnerung, Geschichte und Gesellschaft. Archiv und Gedächtnis sind auch wesentliche Bestandteile von Filmen, die Archivbilder als Ausgangspunkt ihrer Geschichte nehmen. „Archivbildfilme“, wie ich sie bezeichne, gehen von den Genres „Found Footage“, „Kompilationsfilm“ und „Collage-Film“ aus.

Im zweiten Teil des vorliegenden Buches werden vier zeitgenössische Spielfilme untersucht: *FLAGS OF OUR FATHERS* (2006), *LETTERS FROM IWO JIMA* (2006), *THE GOOD GERMAN – IN DEN RUINEN VON BERLIN* (2006) und *JARHEAD – WILLKOMMEN IM DRECK* (2005). In diesen Filmen spielen Archivbilder eine wichtige Rolle: Sie fungieren einerseits als Ausgangspunkt der Geschichte und andererseits als Rekonstruktion von Geschichte. Jeder Film schafft somit sein eigenes Bildarchiv, dessen Erinnerungen zum kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft beitragen.

TEIL I

1. Das Archivbild

Ein „Bild“ ist mehr als ein Produkt von Wahrnehmung.⁵

Die Gründe für die Verwendung von Archivbildern im Film oder als Ausgangspunkt einer Geschichte sind vielseitig. Vor allem werden diskursive, narrative, ästhetische und ökonomische Motive miteinander verknüpft.⁶

Unter dem diskursiven Gesichtspunkt werden die Archivbilder vor dem Hintergrund des Gezeigten gestellt, welches das Dargestellte durch ein unhinterfragbares „So war es“ legitimiert. In der Narration können Archivbilder in ihrer Gänze genutzt und zum Ausgangspunkt bzw. zum Thema der Handlung gemacht werden. Fiktionale Geschichten können durch die dokumentarische Form einen neuen Impuls bekommen und die Handlung vorantreiben. Unter ästhetischen Gesichtspunkten steht vor allem die Schaffung eines Zeitkolorits durch Archivbilder im Vordergrund. Durch die Montage dienen Archivbilder der raumzeitlichen Orientierung, der Schaffung von Anschlüssen und der Signalisierung von Übergängen. Die ökonomischen Gründe, für die Nutzung von Archivmaterial, sind sehr profan: Vorhandene Aufnahmen sind eine einfache und vor allem preiswerte Lösung für die Produktion von Filmen.⁷

Heutzutage haben Archivbilder im Film drei verschiedene „medial-erinnerungskulturelle“⁸ Funktionen: Sie dienen „als Beweis eines zeithistorischen Dokuments, als Verweis auf etwas Vergangenes im

5 Belting, Hans: Bild-Anthropologie. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001; S.11

6 Steinle (2005); S.295–296

7 Frank Capra konzipierte seine WHY WE FIGHT-Reihe (1943–45) aus Wochenschau- und Dokumentarfilmmaterial. (Vgl. Steinle (2005), S.296)

8 Steinle (2007); S.262

Sinne eines Monuments und als Illustration ohne referenziellen Mehrwert.“⁹

Fotografische Bilder tragen oft das Versprechen einer präzisen Darstellung von Geschichte in sich. Dadurch erhalten sie durch die Tatsachen des „Aufgehoben-Seins“ und „Neu-entdeckt-worden-Seins“ den Gestus des historischen Beweises¹⁰: Auf der einen Seite wird durch die Ähnlichkeit mit der Realität Unmittelbarkeit vermittelt; auf der anderen Seite entsteht auch eine Wahrhaftigkeit. Diese wird vor allem durch die Beweiskraft des Bildes, die den Ausdruck einer Zeit suggeriert, entwickelt. Die Geschichte hinter dem Bild liegt somit nicht *in* dem Bild, sondern in seinem kontextuellen Rahmen, der dem Zuschauer die „Geschichte“ hinter dem Bild mitteilt: Wer hat es gemacht? Wo ist es entstanden? Warum wurde es gemacht? Von welchem Ort aus der Vergangenheit ist es beschreibbar?

Archivbilder besitzen den großen Vorteil, dass sie sich fast nahtlos in neue „Geschichten“ einfügen lassen. Oft sind sie auch Anhaltspunkte, um zum Beispiel die geschichtliche Herkunft einer Handlung zu charakterisieren.¹¹ In diesem Zusammenhang greift auch Walter Benjamins These, wonach „Geschichte zu schreiben, [...] Geschichte zu zitieren“¹² heißt. Durch das Entnehmen der Bilder aus dem Archiv werden diese zu gefilmten Repräsentanten bzw. zu „Erzählern“ von Begebenheiten und werden dadurch auf die Ebene eines Diskurses gebracht, der die Intention hat, den Zuschauer eine gewisse Zeit und einen bestimmten Raum zu verdeutlichen und diesen Raum somit rekontextualisiert. „Alle alten Bilder sind gewesene neue Bilder.“¹³ Archivbilder können aber auch als „Beschleuniger“ der Geschichte bezeichnet werden. Durch die Zerlegung von Daten und Fakten in gesonderte Standbilder findet eine Neudefinition von

9 Ebd., S.262

10 Vgl. ebd., S.264

11 Vgl. Zryd, Michael: Found Footage-Film als diskursive Metageschichte. Auf: http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Michael_Zryd-Found_Footage-Film_als_diskursive_Metageschichte.pdf, letzter Zugriff am 13.5.2008

12 Zitiert nach Wees, William C.: Found Footage und die Frage der Repräsentation. In: Hausheer, Cecilia; Settele, Christoph (Hrsg.): Found Footage Film. Luzern: VIPER/zyklop verlag, 1992; S.46

13 Belting, S.54

Zeit statt. Das Bild wird einzeln betrachtet und kann somit einer neuen Sinnebene zugeschrieben werden.

„Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern.“¹⁴ Alles, was man sieht oder wahrnimmt, kann sich zu einem Bild verwandeln. Der Mensch wendet auf gleiche Bilder unterschiedliche Diskurse an und wird somit zum „Ort der [seiner] Bilder“¹⁵. Man könnte auch sagen, er versucht die selbst erzeugten Bilder zu beherrschen, ist ihnen jedoch oftmals auch ausgeliefert. Viele Orte existieren für den Rezipienten häufig als Bild, welches in der Geschichte seine Spuren hinterlassen hat.¹⁶ Der Rezipient darf deshalb nicht nur das „Was“ in einem Bild suchen, sondern muss dieses „Was“ mit einem „Wie“ verbinden. Das „Wie“ ist die genuine Mitteilung des Bildes, seine Sprachform.¹⁷ Das Archivbild kann als Zeichenkomplex beschrieben werden, welches einerseits seine ästhetische Markierung und zeitliche Verortung in der Vergangenheit hat, und andererseits seine Räumlichkeit in einem anderen, oft neuen medialen Kontext erhält.¹⁸

Das Archivbild ist ein Wahrnehmungsphänomen, welches sich im Kommunikationsrahmen bzw. -akt zwischen dem filmischen Text und dem Rezipienten bewegt und den Zuschauer zu einer bestimmten Lektüre des Mediums Film anleitet: „Die Semio-Pragmatik¹⁹ zeigt, dass die Text-Produktion ein doppelter Prozess ist: der eine spielt sich im Raum der Handlung ab, der andere in dem der Lektüre.“²⁰ Archivbilder konstruieren somit einen „Enunziator“²¹, „d.h.

14 Ebd., S.11

15 Ebd., S.12

16 Ebd., S.61

17 Vgl. ebd., S.12

18 Steinle (2005), S.299

19 Als Semio-Pragmatik beschreibt Roger Odin eine Semiologie der Lektüre, die die Beziehung zwischen dokumentarisierender und fiktionalisierender Lektüre umfasst. Odin versucht dadurch die spezifischen Ausdrucksmittel eines Filmes aufgrund seiner Wirkungsweisen zu beschreiben. (Vgl. Hermann, Jasmin: Über: „Abschied von gestern (A. Kluge)“ – Eine semio-pragmatische Lektüre nach Roger Odin. Norderstedt: GRIN Verlag, 2000; S.6) Die Semio-Pragmatik beschäftigt sich mit zwei Feldern: Auf der einen Seite braucht der Zuschauer ein Vorwissen, um einen Film anzusehen, und auf der anderen Seite gibt es die Möglichkeit einen Film aus unterschiedlichen Perspektiven wahrzunehmen.

20 Odin, Roger: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: montage/av, 11.02.2002; S.42

die Konstruktion der Äußerungsinstanz durch den Rezipienten“.²² Dieser steuert die Wahrnehmung der Archivbilder als geschichtliche Zitate und zeichnet sich durch seinen historischen Gestus aus, der beim Rezipienten die Wirkung provoziert, den Film als eine „historisierende Lektüre“ zu verstehen, die die Narration an einer geschichtlichen Zeitleiste entlang führt und dadurch den realen „Enunziator“ – nämlich „die Geschichte“ – in den Vordergrund rückt.²³ Die Äußerungsinstanz wird durch das Archiv, welches das Bildmaterial zur Verfügung stellt, zusätzlich ergänzt. „Archivbilder haben per se die Überzeugungskraft beglaubigter Dokumente.“²⁴

21 Enunziation bezeichnet das Gezeigte.

22 Steinle (2007), S.263

23 Vgl. Odin, Roger: Dokumentarischer Film-dokumentarische Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1990; S.125–146

24 Fischer, Thomas zitiert nach Steinle (2005), S.298

2. Das Archiv

*Vergangenheit und Gegenwart gehören der Bibliothek,
die Zukunft gehört dem Archiv.*²⁵

Der Begriff des Archivs ist in den letzten Jahren zur einer „kulturtechnischen Universalmetapher avanciert“²⁶, die durch ihre ständige Verwendung Gebrauchsspuren oder Abnutzungserscheinungen aufweist. Jedoch gibt es ohne das Archiv keine Rezipierbarkeit, d.h. dass Archäologie gleichzeitig auch Archivologie ist, die zum historischen Bewusstsein/Gedächtnis beiträgt.²⁷

2.1. Begriffsgeschichte und -bestimmung

*Nicht alles, was Archiv heißt, meint auch Archiv.*²⁸

Der Begriff „Archiv“ lässt sich von zwei griechischen Wörtern ableiten: „arché“ und „archeion“. Das Wort „arché“ bedeutet Anfang oder Beginn und benennt gleichzeitig einen Befehl, sich zu erinnern, zu archivieren und zu bewahren.²⁹ Das Wort „archeion“ (bzw. lateinisch „archivum“) bezeichnet ein Haus (Amtsgebäude) oder eine Stätte, in der bestimmte Dokumente – Urkunden, Akten, Amtsbü-

25 Jochum, Uwe: Das Archiv der Bibliothek. In: Spieker, Sven (Hrsg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S.45

26 Ernst, Wolfgang: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin: Merve Verlag, 2002; S.7

27 Vgl. ebd., S.10

28 Ernst (2002), S.16

29 Kujundzic, Dragan: Archiv und Gedächtnis bei Freud, Yerushalmi und Derrida. In: Spieker, Sven (Hrsg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S.86

cher – gelagert und aufbewahrt werden³⁰, die aus rechtlichen Gründen oder administrativer Richtlinien erhalten bleiben sollen.³¹ Daraus wird deutlich, dass das Archiv von Beginn an mit Schrift, Akten und Bürokratie verbunden ist.

Archive sind Institutionen, die zur selektiven Sammlung und Speicherung von Dokumenten verschiedener Art (Bild- und Tondokumente, Schriftstücke) dienen. Der Begriff „Archiv“ verweist immer auf einen Ort, an dem das „Archivgut“³² verwahrt, gesammelt und gespeichert wird. Die medientheoretische Bedeutung des Archivs beinhaltet ein Aufzeichnungssystem, in dem dieses Archivgut als „externe Speichermedien“³³ auftritt.

2.2. Theorie-Verortung

*Es gibt kein leeres Archiv, das darauf wartet,
mit dem Abfall der Geschichte gefüllt zu werden.*³⁴

Michel Foucault nimmt in die „Archäologie des Wissens“³⁵ eine Umwertung des Begriffsverständnisses des Archivbegriffs vor. Eine materiale Definition des Archivs „allein“ reicht ihm nicht aus. Er fasst das Archiv vielmehr in seiner diskurstheoretischen Bedingung auf: „So wie sich die Aussagen zu Diskursen formieren, so formieren sich die Diskurse ihrerseits zu einem Archiv.“³⁶

30 Vgl. Spieker, Sven: Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs. In: Spieker, Sven (Hrsg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S.9

31 Roesler, Alexander; Stiegler, Bernd (Hrsg.): Grundbegriff der Medientheorie. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2006; S.17

32 Spieker, S.9

33 Roesler; Stiegler, S.17

34 Spieker, S.15

35 Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1981

36 Bublitz, Hannelore: Foucaults Archäologie des kulturellen Unbewussten. Zum Wissensarchiv und Wissensbegehren moderner Gesellschaften. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag, 1999; S.225

Für Foucault ist das Archiv kein abgekoppelter Datenspeicher, sondern ein Werkzeug der Repression, welches den Spielraum für Artikulationen und Gedanken einschränkt. Der poststrukturalistische Denker versteht unter dem Archiv nicht „die Summe aller Texte, die eine Kultur als Dokument ihrer eigenen Vergangenheit oder als Zeugnis ihrer beibehaltenen Identität bewahrt hat“³⁷, und auch nicht „die Einrichtungen, die in einer gegebenen Gesellschaft gestatten, die Diskurse zu registrieren und konservieren, die man im Gedächtnis und zur freien Verfügung behalten will.“³⁸ Das Archiv ist im Sinne Foucaults vielmehr das, „was bewirkt wird, dass so viele von so vielen Menschen seit Jahrtausenden gesagte Dinge [...] dank einem ganzen Spiel von Beziehungen erschienen sind, die die diskursive Ebene charakterisieren.“³⁹ D.h. das Archiv ist nicht abtrennbar von Ereignissen in der Gegenwart, sondern beschreibt diese mehr, indem es die Grenzen und Bedingungen vorgibt.

Das Archiv ist die Verfügbarkeit und Bereitstellung von Wissen – eine Art Aussagesystem⁴⁰, das sich aus Ereignissen und Dingen zusammensetzt und beschreibt, was in einer bestimmten Kultur von Bedeutung ist und was nicht. „All diese Aussagesysteme (Ereignisse einerseits und Dinge andererseits) schlage ich vor, Archiv zu nennen.“⁴¹ Das Archivkonzept Foucaults legt somit „die Bedingungen, das Erscheinungsgebiet und die möglichen Gesetzmöglichkeiten für Aussagen fest.“⁴² Das Archiv untersteht dadurch einer gewissen Aktualität. Es ist kein statischer Speicher, sondern kann als dynamisches „System der Formation und der Transformation der Aussagen“⁴³ aufgefasst werden, d.h. das Archiv ist ständig in Bewegung. Das Archiv ist das, „was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis und in dem Körper, indem sie sich gibt, von Anfang an das System ihrer Aussagbarkeit definiert.“⁴⁴ Die Existenz der Aussagen ist

37 Ebd., S.187

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Michel Foucault versteht unter einer Aussage eine Folge von Zeichen, die zu etwas Anderem eine Beziehung haben.

41 Foucault, S.186–187

42 Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2007; S.34

43 Foucault, S.188

44 Ebd.

bedingt durch ihre Transformation, die aufgrund der Wesenheit des Archivs gleichzeitig entstehen können. Unter dem Gesichtspunkt der Existenz von Aussagen kann man das Archiv in der Gegenwart niemals beschreiben, denn wir sind von den Aussagen, die es uns gibt, abhängig.

Das Archiv legt somit fest, wie diese Aussagen sich transformieren. Foucault grenzt sich mit seinem Archivkonzept von der Ideengeschichte ab und setzt dieser das historische Apriori⁴⁵ entgegen, welches das Feld der Voraussetzungen von möglichen Aussagen in einer Kultur definiert. Es geht um die Bedingungen unter denen Aussagen in einer Kultur existieren und um das „Zusammenspiel all jener Regeln, die bestimmen, was in einer bestimmten Kultur bedeutsam wird, und was nicht.“⁴⁶

Das Archiv kann als „Gegenort“⁴⁷ bezeichnet werden, der bei Michel Foucault also nicht die aufbewahrten Texte oder Dokumente umfasst, die eine Tradition bzw. Praxis übermittelt. „Sie [die Praxis] bildet nicht die zeit- und ortlose Bibliothek aller Bibliotheken [...]“. ⁴⁸ Das Foucaultsche Archiv ist abstrakter und formiert vielmehr die Bedingungen von Aussagen vor einem historischen Rahmen. Indem man diesen Rahmen feststeckt, trägt man zur Klärung bei, warum Aussagen getroffen wurden oder aber auch nicht. Das Archiv beinhaltet also nicht die Erinnerung an eine vergangene Aussage, sondern bezeichnet die *Möglichkeit* der Aussage – ihre Aussagbarkeit.

45 Als historisches Apriori kann man, „die Gesamtheit der Regeln, die eine diskursive Praxis charakterisieren“ (Foucault, S.185) beschreiben. Das historische Apriori stellt demzufolge die Realitätsbedingungen für Aussagen dar und bildet dadurch ein Grundelement des Archivs. Die Ursachen für Aussagen bekommen durch das historische Apriori eine Geschichte. Der dazugehörige Diskurs hat „nicht nur einen Sinn oder eine Wahrheit [...], sondern auch eine Geschichte, und zwar eine spezifische Geschichte, die ihn nicht auf die Gesetze eines unbekannten Werdens zurückführt.“ (Foucault, S.184–185)

46 Spieker, S.17

47 Michel Foucault spricht in diesem Zusammenhang auch von Heterotopien, die die utopischen Eigenschaften spezieller Räume mit realen Orten (in denen alltägliche Funktionen des Lebensraumes außer Kraft gesetzt werden) und der Zeit verbinden. Sie schaffen einen Raum außerhalb der Zeit, dadurch können diese Orte die Zeit in ein Bild verwandeln und somit auch *in* einem Bild erinnern.

48 Foucault, S.188

Foucaults Archiv ist somit mehr ein System der Bedingungen, unter denen derartige Sachen gesagt werden können, „eine Art Katalysator des Sagbaren.“⁴⁹ Das Archiv trägt dadurch zur Verschärfbarkeit der Bedingungen von Aussagbarkeit verschiedener Dinge bei, indem es besondere Bereiche eines Diskurses betont. „Das Archiv ist keine Tradition. Das Archiv ist keine Universalbibliothek. Das Archiv ist keine laufende Uminterpretationsmöglichkeit von neuen Wörtern, deren monumentale Bedeutung dem Vergessen anheim fällt.“⁵⁰ Das Foucaultsche Archiv lässt sich darum niemals in seiner Gänze (weder für eine Kultur, Gesellschaft oder Epoche) beschreiben. Es bildet die Struktur einer Kultur bzw. Gesellschaft, die durch die Archäologie den Zugang zum kulturellen Bewusstsein öffnet und somit das Denken und Handeln bestimmt, welches als historisches Unbewusstes zugrunde liegt.⁵¹ Die moderne Wissensarchäologie versucht „*das Archiv zu schreiben*“.⁵² „Dann ist das Archiv, im Sinne Foucaults, das Gesetz dessen, was gesagt, gedacht, imaginiert werden kann: der Gegenstand einer *Archäologie des Wissens*.“⁵³ Ein Archiv kommt also niemals zu seiner Vollendung. Es entzieht sich seiner endgültigen Beschreibung und „nährt das Interesse am Text“.⁵⁴

Für Boris Groys ist Michel Foucaults Theorie zu immateriell. Groys sieht das „kulturelle Archiv“ vielmehr als „das Neue“ an, was als real existierend zu verstehen ist „und in diesem Sinne auch durch die Zerstörung bedroht und deswegen endlich, exklusiv, begrenzt [ist], so daß nicht alle möglichen Aussagen in ihm vorformuliert gefunden werden können.“⁵⁵ Das Archiv (welches er als Museum und kulturelles Gedächtnis bezeichnet, jedoch nicht als Bibliothek) ist

49 Ruoff, S.71

50 Ebd.

51 Hannelore Bublitz bezeichnet als kulturelles Unbewusstes die Geschichte des Wissens, die das gesamte kulturelle System einer Gesellschaft trägt. (Vgl. Bublitz, S.226)

52 Ernst, Wolfgang: *Medium Foucault. Weimarer Vorlesungen über Archive, Archäologie, Monumente und Medien*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000; S.82

53 Ebd., S.57

54 Ebd., S.69

55 Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München: Carl Hanser Verlag, 1992; S.179

bei Groys das Gedächtnis der Kunst – ein Sammlungsort, der definiert, was in der Kultur einer Gesellschaft einmal als „neu“ bewertet wurde. Für ihn besteht eine Verbindung zwischen „Altem“ und „Neuem“:

„Jedes Ereignis des Neuen ist im Grund der Vollzug eines neuen Vergleichs von etwas, das bis dahin noch nicht verglichen wurde, weil niemandem dieser Vergleich früher in den Sinn kam. Das kulturelle Gedächtnis ist die Erinnerung an diese Vergleiche, und das Neue findet nur dann Eingang ins kulturelle Gedächtnis, wenn es seinerseits ein neuer derartiger Vergleich ist.“⁵⁶

Jacques Derrida wiederum weckt in seinem Buch „Dem Archiv verschrieben“⁵⁷ das Interesse auf die Aporie des Archivs und führt den Begriff des „archivierenden Archivs“⁵⁸ ein. Das Derridasche Archiv⁵⁹ wird an den Polen des Topologischen und des Nomologischen festgemacht: Das Topologische beschreibt die Ansiedlung des Archivs auf einem „festen Träger“, seiner Ortszuweisung. Das Nomologische umfasst die „legitime hermeneutische Autorität“⁶⁰, die Denkgesetze.⁶¹ Zusätzlich kommt noch die „archivkonstituierende Konsignationsmacht“⁶² hinzu, die das Archiv zu einer einheitlichen Form zusam-

56 Ebd., S.49

57 Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben: Eine Freudsche Impression. Berlin: Brinkmann und Bose, 1997

58 Ebd., S.35

59 Jacques Derrida versucht seinen Archivbegriff vor dem Rahmen der Geschichte der Psychoanalyse zu beschreiben. Er untersucht, wie weit die Psychoanalyse „zu einer Theorie des Archivs und nicht nur zu einer Theorie des Gedächtnisses“ (Derrida, S.39) werden kann. Die psychoanalytische Archivtheorie ist durch zwei Richtungen gekennzeichnet: Einerseits betont Derrida die Möglichkeit der Memorisierung, die einer „Logik der Wiederholung“ (ebd. S.35) zugrunde liegt, ähnlich des im Freudschen Sinne beschriebenen destruktiven Wiederholungszwangs. Die Bedrohung des Archivs durch diesen „Todestrieb“ bezeichnet Derrida als „Archivübel“ („le mal d’archive“, ebd. 26). Andererseits bezieht sich Derrida in seinen allgemeinen Überlegungen zu den medialen Rahmenbedingungen des Archivierens auf Sigmund Freuds Modell des Wunderblocks, den man sich „als interne Archivierung“ (ebd. S.29) des Gedächtnisses vorstellen muss.

60 Ebd., S.12

61 Vgl. Scharf, Julia: Das Archiv ist die Kunst. Verfahren der textuellen Selbstreproduktion im Moskauer Konzeptualismus. Bremen: Forschungsstelle Osteuropa, 2006; S.15

62 Derrida, S.12

menfasst, d.h. zu einer „Versammlung von Zeichen“.⁶³ „Kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne draußen.“⁶⁴

Konsignation bezeichnet eine topologische „Ortzuweisung“ oder auch die „Aufbewahrung an einem Ort oder auf einem Träger“⁶⁵. Das Versammeln von Zeichen begünstigt die Technik des Speicherns, die eine Vereinheitlichung der archivierten Gegenstände bewirkt. Das archivistische Prinzip der Konsignation entspricht somit „ein[em] einzige[n] Korpus zu einem System oder zu einer idealen Konfiguration.“⁶⁶ Jacques Derrida beschreibt damit das Archivieren als „parergonale Rahmungstechnik“⁶⁷, in der das Außen ins Innere einwirkt.⁶⁸ Hierbei kommt der Begriff des „archivierenden Archivs“ zum Tragen, dessen technische Form „die Struktur des archivierbaren Inhalts schon in seiner Entstehung und in seiner Beziehung zur Zukunft“⁶⁹ bestimmt. Der Träger und der Sinn sind dabei miteinander verknüpft. Derrida stellt die These auf, dass „die Archivierung [...] das Ereignis im gleichem Maße hervor [bringt], wie sie es aufzeichnet.“⁷⁰ In diesem Zusammenhang sieht Derrida einen Schnittpunkt zur Mediengeschichte: Die Hervorhebung des Sinns wurde durch die Medien begünstigt und beeinflusst.⁷¹ „Mediengeschichte prägt, was gedacht werden kann.“⁷²

Das Archiv schafft sich im Sinne Derridas seine zu archivierenden Ereignisse, um dann an deren Archivierung zu scheitern. Das Archiv kann in seiner Totalität nicht erfasst werden.⁷³ Jacques Derrida stellt

63 Ebd.

64 Ebd., S.25

65 Ebd., S.13

66 Ebd.

67 Roesler, Stiegler, S.23

68 Vgl. ebd.

69 Derrida, S.35

70 Vgl. ebd.

71 Ebd.

72 Bunz, Mercedes: Die Ökonomie des Archivs. Zum Geschichtsbegriff von Jacques Derrida zwischen Kultur- und Mediengeschichte. Auf: http://www.mercedes-bunz.de/wp-content/uploads/2007/07/bunz_oekonomiedesarchivs.pdf, letzter Zugriff am 25.5.2008; S.4

73 Vgl. Scharf, S.16

den Fragen des Archivs keine Fragen der Vergangenheit gegenüber und kehrt dadurch die Zeitstruktur des Archivs um. Für den Theoretiker ist das Archiv „nichts Abgeschlossenes, [...] sondern die Öffnung auf das, was noch kommt.“⁷⁴ Das Archiv hat somit nicht den Zweck der Bewahrung, sondern vielmehr den Zweck, die Gewalt „einer anarchischen Tendenz zur disseminativen Auflösung des Gesammlen“⁷⁵ zu auszulösen. Das Archiv ist nicht nur ein Ort an dem Dokumente aufbewahrt werden, sondern auch Vergangenheit produziert wird.

Sven Spieker siedelt die „Ver-Ortung“ des Archivs zwischen den Dimensionen des Raumes und der Materialität ihres Ausdruckes zwischen dem Innen und Außen des Archivs an.⁷⁶ Das „Nicht-Archiv“, der „archivfreie Raum“ oder das „Vergessen-können“⁷⁷ gehören wesentlich zu den Bestimmungen dessen, was ein Archiv definiert.

Das klassische Archiv ist heute jener „andere Ort“⁷⁸, organisierte Räume, an denen man nicht nur die Sammlungen von Daten oder Informationen abrufen kann, sondern auch an denen wir etwas Vergessenes, nicht Archiviertes⁷⁹ entdecken können. Archive lassen sich im Sinne Spiekers an zwei Dingen festmachen: Einerseits haben sie ein mehr oder weniger großes Konvolut von Dokumenten inne; andererseits ist ein Archiv der Ort, an dem dieses Konvolut aufbewahrt wird.⁸⁰ Das bedeutet auch, dass in Archiven gespeicherte Daten immer schon verortet sind. „Archive [sammeln] nicht einfach [nur] Spuren der Wirklichkeit [...], sondern vielmehr bereits Gesammltes – also wiederum Archive.“⁸¹ Jedoch geben Archive keinen expliziten Zugang zum sogenannten Anderen – zum Beispiel zur

74 Därmann, Iris; Thiel, Detlef: Gespenstergespräche. Über einige Archive des Vergessenen und Institutionen der Psychoanalyse. In: Bismarck, Beatrice von (Hrsg.) *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2002; S.130

75 Roesler, Stiegler, S.23

76 Vgl. Spieker, S.7–25

77 Ebd. S.8

78 Vgl. ebd.

79 Vgl. ebd., S.9

80 Ebd.

81 Ebd., S.10

Vergangenheit oder zum Unbewussten –, „sondern sie verweisen auf dieses Andere an seinem Ort.“⁸²

Sven Spieker sieht in diesem Zusammenhang auch einen Bezugspunkt zu der Unterscheidung von „sites“ und „nonsites“, die der amerikanische Künstler Robert Smithson trifft. Smithson fasst unter „nonsites“ Sammlungen von Objekten wie Museen oder Archiven zusammen, d.h. Nicht-Orte. „Sites“ sind für Robert Smithson Orte, an denen Objekte zu „nonsites“ exportiert werden. Die Objekte der „nonsites“ (Galerien, Museen, Archive), die gesammelt und aufbewahrt werden, lenken unser Interesse immer wieder auf den anderen Ort oder „site“, an dem sie sich vor dem Transfer ins Archiv befanden.⁸³ Das Archiv ist somit der einzige Ort, an dem das Authentische noch existieren kann.

Archive rekonstruieren als „nonsites“ im Sinne Smithson einen „anderen Ort“, an dem zum Beispiel Akten zusammengestellt werden. Ins Archiv dieser Akten wird nicht nur der Inhalt aufgenommen, sondern auch der Hintergrund, vor dem sie entstanden sind. „Im Archiv sind die gespeicherten Materialien, die Prinzipien seiner Organisation und die Medien, die sie aufzeichnen, so miteinander verschränkt, dass sie nicht voneinander abgezogen werden können.“⁸⁴ Somit schaffen Archive einen „archivinternen außerhistorischen Ort“.⁸⁵ Sven Spieker kennzeichnet in diesem Zusammenhang auch die Bedeutung des Archivs für die Wirklichkeit: Das Archiv wird ihrem Instrument, „mit Hilfe dessen diese Wirklichkeit wahrnehmbar wird, und zwar als Archiv.“⁸⁶

82 Ebd., S.11

83 Vgl. ebd.

84 Ebd., S.15

85 Scharf, S.13

86 Spieker, S.19–20

2.3. Eine Zwischenbilanz

*Das Archiv schreibt sich.*⁸⁷

Michel Foucault ist in seiner „Archäologie des Wissens“ der Auffassung, dass der vergangenen Gegenwart keine Rekonstruktion als künstliche Welt namens Geschichte widerfahren darf. Foucault beschränkt seinen Archivbegriff nur auf geschriebene Texte.⁸⁸ Heutzutage muss das Archivkonzept auf die audiovisuellen Medien erweitert werden. Denn schon Henri Bergson sagte, dass „der Mechanismus unserer gewöhnlichen Erinnerungen [...] kinematographischer Natur [ist]“⁸⁹. Das Archiv ist im Sinne Foucaults das, was gesagt und gedacht wird. Es ist dafür verantwortlich, dass ein Interesse am Text bzw. an den heutigen Medien besteht.

„Die Ordnung des Wissens, die das Archiv installiert, wirft Fragen auf, erzeugt Evidenzen und verrückt Bedeutungen. [...] Allein durch seine Technik bestimmt das Archiv, wie es in Jacques Derridas jüngster Schrift heißt, „nicht mehr nur allein den Moment der bewahrenden Aufzeichnung, sondern schon die Institution des archivierbaren Ereignisses.“⁹⁰

Das Archivkonzept Derridas wird durch den Einfluss der neuen Medien durch die Funktion des Speicherns erweitert, d.h. dass die Wirklichkeit des Gedächtnisses nicht mehr in der Vergangenheit liegt, sondern in der Art ihrer Aufzeichnung bzw. Aufbewahrung. Das Fundament der heutigen Gegenwart ist das Archiv, welches „voraussetzt, dass wir unserer Geschichte ins Gesicht sehen.“⁹¹ Wissen wird nicht historisch betrachtet, sondern unter dem Gesichtspunkt des Archivs rekonstruiert, d.h. dass man nicht „historisch“ über das Archiv spricht, sondern das Archiv sprechen lässt.⁹²

Jacques Derrida und Michel Foucault kommen im Hinblick auf diese Tatsache auf einen gemeinsamen Nenner: Das Archiv rahmt die Zeit, gibt der Gegenwart eine Umrandung und schreibt der Vergan-

87 Ernst (2000), S.10

88 Ebd., S.9

89 Bergson, Henri zitiert nach ebd., S.20

90 Raulff, Ulrich zitiert nach ebd., S.69

91 Chirac, Jacques zitiert nach ebd., S.70

92 Vgl. ebd., S.99

genheit eine andauernde Aktualität zu. Das Archiv bildet somit keine „zeit- oder ortlose Bibliothek aller Bibliotheken“⁹³ Die Bedeutung der Narration als Medium der Geschichte wird von Boris Groys folgendermaßen zusammengefasst: „Vielmehr bietet das Archiv die Voraussetzung dafür, dass so etwas wie Geschichte überhaupt stattfinden kann.“⁹⁴

2.4. Monument vs. Dokument

*Die Medienkultur hat es mit einem demonumentalisierten Gedächtnis zu tun.*⁹⁵

Die Wichtigkeit eines Dokumentes steht trotz Michel Foucaults Eingrenzungen, dass nur geschriebene Texte ins Archiv gelangen, im Vordergrund. Archive sind die Orte, an denen Dokumente aufbewahrt werden. Dadurch werden die im Archiv vorgefundenen Dokumente zu „Quellen“ des allgemeinen, gegenwärtigen Diskurses, der seine Allgemeinheit dadurch erhält, dass er sich auf diese Quellen bezieht.⁹⁶

Archive erhalten den Wechsel zwischen Gegenwärtigem und Vergangenen aufrecht und vergleichen aktuelle Bild- und Tondokumente mit den Dokumenten der Vergangenheit. Erst dadurch lässt sich klären, ob die heutigen Bilder und Texte originär und wirklich in dieser (unserer) Zeit entstanden sind.⁹⁷

Das Gedächtnis ist durch eine Ordnungsmacht gekennzeichnet, die die Aufgabe übernimmt, gespeicherte Daten in Ordnung zu bringen und zu halten. Die Geschichte in ihrer traditionellen Form unternahm es, „die *Monumente* der Vergangenheit zu ‚memorisieren‘, sie

93 Ernst (2002), S.18

94 Groys, Boris zitiert nach ebd., S.20

95 Ebd., S.132

96 Vgl. Jochum, S.47

97 Vgl. Groys, Boris: Die Aura der Archive. In: Spieker, Sven (Hrsg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S.164

in *Dokumente* zu transformieren und diese Spuren sprechen zu lassen.“⁹⁸

Archive sind Objekte, möglicherweise sogar Monumente.⁹⁹ Im Sinne Foucault werden die Textartefakte im Archivkontext nicht als wissensarchäologische Monumente behandelt, sondern als Dokumente in einem historischen Diskurs. Das heißt auch, dass die diskursiven Ereignisse nicht als Dokument des Archivs analysiert werden und wahrzunehmen sind, sondern als kleinste fassbare Monumente, die Daten in Informationen verwandeln. Archive bestehen somit nicht nur aus ihrer äußeren Architektur und ihren Dokumenten, sondern zeichnen sich auch durch ihre Funktionen als kulturelle Objekte, Wissensobjekte und durch deren Nutzung aus.¹⁰⁰ Erinnern heißt in diesem Zusammenhang das „Jetzt“ mit einem „Damals“ zu verbinden und somit Monumente einer gewesenen Verbindung zu Orten oder Menschen in Bildern zu aktivieren, um das Vergangene als Teil seiner eigenen Gegenwart zu erleben.¹⁰¹

Sollte man in Archiven nur Vorbilder von Bildern und Zeichen finden, dann kann man nicht mit Gewissheit sagen, dass diese Bilder oder Texte alleine dieser Zeit angehören und in ihr ihren geschichtlichen Ursprung haben. Sie repräsentieren somit vielmehr Kopien von Bild- und Tondokumenten früherer Epochen. Ihr Status als geschichtliche Wirklichkeit wird dadurch infrage gestellt.¹⁰²

98 Foucault, S.15

99 Keller, Christoph: Archives as Objects as Monuments. In: Ernst, Wolfgang; Heidenreich, Stefan; Holl, Ute (Hrsg.): Suchbilder – Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2003; S.46

100 Vgl. ebd., S.47

101 Vgl. Ernst, Wolfgang: Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende (des 20.Jahrhunderts). Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007; S.35

102 Vgl. ebd., S.164

Exkurs: Walter Benjamins „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“

Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst.¹⁰³

„Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden.“¹⁰⁴ Die Wiederverwendung von Bildern schließt das Kopieren dieser mit ein. Walter Benjamin zeigt in seinem Aufsatz, dass moderne Reproduktionstechniken nicht nur zur Zerstörung des Bildes beitragen, sondern sie vielmehr zu einem wiederholten Bild machen.

„Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.“¹⁰⁵

Kennzeichnend für das heutige Zeitalter ist auch die Abwendung von einer einmaligen, kostbaren Form und die Hinwendung zur Wiederholbarkeit, Verfügbarkeit und unmittelbaren Nähe.¹⁰⁶ Durch die Fotografie und den Film sind nach Benjamin die Begriffe einmalig, einzigartig und original inhaltslos geworden. Von diesen beiden Medien können unendliche viele Kopien gemacht werden und sie sind zusätzlich für jedermann zugänglich.

Der Film besteht im Unterschied zu einer Fotografie nicht nur aus einem materiellen Träger (Filmrolle, Zelluloid), sondern beinhaltet auch den immateriellen Aspekt des projizierten Bildes auf der Leinwand. Solange ein Film also als Filmrolle besteht und in der Dose bleibt, ist er kein Film.

103 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2006; S.55

104 Ebd., S.9

105 Ebd., S.16–17

106 Ebd., S.20

Benjamin spricht in seinem Text vom Verfall der Aura: Das Medium der Wahrnehmung erfährt durch die hinzugekommene Abbildfunktion eine Veränderung. „Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr.“¹⁰⁷ Der Verlust der Aura kennzeichnet somit auch einen Ortverlust, d.h. Bilder verlieren bedingt durch die technische Massenproduktion ihre Authentizität und ihren Ort. Heutzutage müssen Bildbenutzer somit diese nicht mehr an ihrem angestammten Platz suchen; die Bilder kommen zu ihnen, zum Beispiel im Kino. Sven Spieker sieht in den neuen Orten und Medien der Speicherung von Bildern ein Teil der verloren gegangenen Aura zurückgewonnen: Kinos sind Orte, die sich (re-) auratisieren, indem sie andere Orte darstellen und repräsentieren.¹⁰⁸ „Diese Orte selber aber existieren nur noch im oder durch das Archiv.“¹⁰⁹ Der Film fügt die Abbildung einer Zeit und die Bilderreihen aus dem Archiv in eine Geschichte ein und schafft damit „Zeit-Bilder“. „Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist Vergangenheit festzuhalten.“¹¹⁰ Durch die filmische Speicherung von Zeit entsteht ein neuer Raum, der ein Archiv in den Köpfen der Zuschauer schafft. Archive speichern somit letzten Endes Archive.¹¹¹

Archive haben den großen Vorteil, dass sie (aus ökonomischen Gründen) einen Großteil von Archiven ausschließen und ihren Unikat-Status bekommen, weil sie nur wenige Exemplare von Texten und Bildern behalten. Diesem Status haftet die Ausstrahlung des Authentischen an.¹¹² Es wird somit nur das aus einer geschichtlichen Epoche ausgewählt, was die Originalität des Objektes und seinen Status in der Epoche ausmacht, d.h. keine Kopie und keine Wiederholung, die bereits in einem Archiv vorhanden ist. „Die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit der Texte und Bilder ändert nichts am Verfahren der Ermittlung ihrer geschichtlichen Originali-

107 Ebd., S.40

108 Vgl. Spieker, S.13

109 Ebd.

110 Benjamin, Walter zitiert nach Ernst (2007), S.161

111 Vgl. Spieker, S.13

112 Vgl. Groys, S.164–165

tät.“¹¹³ Diese Bilder und Texte (bzw. auch Tondokumente und Filme) sind ins Archiv aufgenommen worden, „weil sie sich als archi-
visch original erwiesen haben.“¹¹⁴

In Bezug auf Walter Benjamin lässt sich zusammenfassen, dass die Aura erst durch die moderne Technik des Reproduzierens entsteht – „d.h., sie entsteht gerade in dem Moment, in dem sie verlorengeht. Und sie entsteht auch aus dem gleichen Grund, aus dem sie verlorengeht.“¹¹⁵

Benjamin unterscheidet zwischen Original und Kopie aufgrund der unterschiedlichen Kontexte ihres Erscheinens. Das Original ist ein Original, weil es einen Ort hat und ein einzigartiger Gegenstand der Geschichte ist. Die Kopie hingegen zeichnet sich durch ihre Virtualität und Entortung aus. Heutzutage zieht es der Massenkonsument vor, dass die Kunst ihm „zugestellt“ wird, d.h. das Original soll zu ihm nach Hause kommen – es kommt als Kopie zu ihm. „Wenn man sich zu einem Kunstwerk begibt, ist es ein Original. Wenn man das Kunstwerk zwingt, zu einem zu kommen – ist es eine Kopie.“¹¹⁶

Die Unterscheidung zwischen Original und Kopie muss deshalb einer Neuinterpretation unterzogen werden. Es besteht im heutigen, modernen Massenmedienzeitalter die Möglichkeit „nicht nur aus einem Original eine Kopie zu machen, sondern auch aus einer Kopie ein Original.“¹¹⁷ Die Ursprünglichkeit eines Werkes wird nicht an seiner materiellen Beschaffenheit festgestellt, sondern durch seine Verortung und Zuschreibung von Zeit und Sinn in einem Archiv. „Wir sehen nämlich ins Archiv, um dort die Dinge an ihrem Ort zu besuchen.“¹¹⁸ Indem Medien einen festen Ort in der Topologie eines Archivs erhalten, bekommen sie eine Aura der Authentizität.

113 Ebd., S.166

114 Ebd.

115 Ebd., S.167

116 Ebd., S.169

117 Ebd., S.170

118 Ebd., S.171

2.5. Übergang vom Archiv zum Gedächtnis

*Archive sind Bollwerke des Gedächtnisses.*¹¹⁹

Wolfgang Ernsts Archivkonzept kreist zwischen dem konkreten Archiv (das nicht-diskursive Gedächtnis einer Verwaltung) und der Bibliothek (das diskursiv gefasste Gedächtnis eines Kollektivs).¹²⁰ „Archive handeln vom Verschwinden; die Angst vor Verlust suchen sie durch Anhäufung von Gedächtnis zu exorzieren.“¹²¹

Ernst geht von der Ansicht aus, dass das kulturelle Gedächtnis immer schon von technischen Zugriffsmöglichkeiten abhängig ist; d.h. erst die Daten, die gespeichert werden, können als Informationen wiederverwendet werden.¹²² In diesem Sinne ist das Archiv eine durch Veränderung bestimmte Interpretation der Realität. „Das Gedächtnis leistet damit nichts anderes als die Aufrechterhaltung zirkulierender Informationen.“¹²³ Durch die Möglichkeiten der neuen Medien wird das Leben „selbst archivisch anschreibbar“.¹²⁴ An die Stelle des Gedächtnisses rückt im Sinne Ernsts die Schaltung des Speicherns, d.h. zwischen Archiv, Gedächtnis und Leben tritt ein „Dazwischen“ ein. Die zum Beispiel im Film gezeigten Bilder sind keine Abbilder des Realen, sondern bewusst erzeugte Bilder. Das Medium ist auch im Sinne Marshall McLuhans gleichzeitig Form und Botschaft.¹²⁵ „Denn wenn das Medium zur Form wird, generiert es sein vorgeordnetes Medium als Botschaft.“¹²⁶

119 Ernst (2002), S.68

120 Vgl. ebd., S.18

121 Ernst, Wolfgang zitiert nach Hermann, Hans-Christian von: Trauma-Inventare. In: Spieker, Sven (Hrsg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S.177

122 Vgl. Ernst, Wolfgang: Archive im Übergang. In: Bismarck, Beatrice von (Hrsg.) Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2002; S.137

123 Ebd., S.142

124 Ernst, Wolfgang: Halluzinationen des Lebens=Prosopopöie des Archivs. Maskenspiele. In: Spieker, Sven (Hrsg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S.245

125 Vgl. ebd., S.255

126 Ebd., S.255

Das Gedächtnis konstruiert Raum und Zeit: „Gespeicherte Zeit zusammenfügen, das ist die Funktion des Archivs, das jetzt Medien heißt.“¹²⁷ Das Archiv ist eine hochkodierte Form der Speicherung, die die Daten der Vergangenheit erfasst und die „Gesetze“ ihrer medialen Bedingungen neuformuliert.

Das Archiv ist bei Wolfgang Ernst „kein Agent historischer Zeit, sondern das Medium einer entzeitlichten Gegenwart von Speichern.“¹²⁸ Erinnerungen sind somit keine Bestandteile des Gedächtnisses. Das Gedächtnis ist vielmehr der Ort an dem Erinnerungen gebildet werden. Es ist ein Informationsspeicher, der vergangene Wahrheiten konstruiert und Verbindungen zwischen vorhandenen Elementen herstellt. Das Gedächtnis wird dadurch als archivischer Raum wahrgenommen, der in seiner Präsenz zum Medium der Geschichtsschreibung avanciert.

„Das Archiv ist immer Gegenwart.“¹²⁹ Dem Archiv haftet durch die Aufrechterhaltung zirkulierender Informationen die Form der Nachhaltigkeit an. Dadurch kann man auch jedes Archiv/Gedächtnis gegen den Strich lesen. Das Archiv bzw. Gedächtnis bleibt durch den fortwährenden Austausch zwischen Speichern und Übertragen in einem ständigen Fluss.

2.6. Speichern und Übertragen

*Das Reale des Gedächtnisses liegt
nicht in der Vergangenheit, sondern im Speichern.*¹³⁰

Im Hinblick auf das Archiv und das mit diesem verbundene Gedächtnis wird die Bedeutung des Speicherns immer wichtiger. Das Prinzip „Sammeln – Bearbeiten – Speichern – Übertragen“¹³¹ ist heutzutage unabdingbar. Die Apparate der Datenspeicherung prägen

127 Ernst (2000), S.94

128 Ernst (2002), S.39

129 Ebd., S.77

130 Ernst (2000), S.69

131 Vgl. ebd., S.10

den nachrichtentechnischen Begriff des Mediums, aus dem sich die Definition der gespeicherten Daten deuten lässt.¹³² Schon Marshall McLuhan verwies in seinem Text „Understanding Media“¹³³ darauf, dass der Mensch über einen Übertragungs- und Umformungsapparat verfügt, der Erfahrungen speichern kann. Medien sind vor allem Erweiterungen unserer eigener Körperorgane. McLuhan bezeichnet die Medien auch als Prothesen des Körpers, die den Zugriff auf Zeit und Raum verbessern.¹³⁴ Heutzutage hat die menschliche Gedächtnisapparatur mit Medien wie Film, Fernsehen und Computern Konkurrenz bekommen. „An der Kreuzung von Speichern, Übertragen und dem Feedback von Gedächtnis an die Arbeit der Gegenwart steht das Archiv.“¹³⁵

Die Bedeutung des Gedächtnisses liegt heutzutage nicht in der Vergangenheit, sondern in ihrem Speichern.¹³⁶ Etwas zu speichern heißt, es abzulegen und wiederauffindbar zu machen. Das Gedächtnis/Archiv kann auch als Aufschreibungssystem bezeichnet werden, dass als Datenspeicher dient und Daten in Informationen umwandelt.¹³⁷ Durch das Speichern werden diese in Ordnung gebracht. Die Elektronisierung von Daten macht Archive redundant. Sie schiebt die Daten an Orte, an denen sie geschrieben werden. Durch das Speichern und Übertragen wird das Archiv „eingeholt“.^{138 139} Die Gedächtniskultur verschiebt sich vom Archiv zur Übertragung. Speicher dienen dazu Neues mit Bekanntem abzugleichen und neu zu verorten. Der Raum des Archivs tritt an die Stelle der Zeit der Erinnerung. Das Archiv bzw. der Speicher ist nicht mehr an Artefakte der

132 Vgl. ebd., S.31

133 McLuhan, Marshall: Understanding Media. Dresden: Verlag der Kunst, 1994; S.21

134 Ebd., S.45

135 Ernst (2007), S.73

136 Vgl. Ernst (2002), S.59

137 In diesem Zusammenhang kommt auch Foucaults Archivbegriff wieder zum Tragen: „All diese Aussagesysteme (Ereignisse einerseits und Dinge andererseits) schlage ich vor, Archiv zu nennen.“ (Foucault, S.186–187)

138 Vgl. Ernst (2000), S.135

139 Und in Form des Internets erweitert. Die Entwicklung des Internets führt dazu, dass Archivträger dem Blick des Betrachters entzogen werden und durch einen kleinen Programmfehler Daten komplett gelöscht werden können.

Vergangenheit gebunden, sondern nun an Datenbanken. Archive sind somit an Medien gekoppelt: „Das 20. Jahrhundert ist selbst Archiv geworden. Dieser Moment macht die wissensarchäologische Umschichtung seines Gedächtnisses vom narrativen Paradigma *Geschichte* zu dem medialen Paradigma des *Speichers* sensibel.“¹⁴⁰

2.7. Das Gedächtnis

*Was der Raum für die Gedächtniskunst,
ist die Zeit für die Erinnerungskultur.*¹⁴¹

Das Archiv ist eng mit den Funktionen des Gedächtnisses verbunden. Dieses¹⁴² erweitert den Archivraum, schafft Zeit, trägt zur Erinnerungskultur bei und wird dadurch zu einem „Gedächtnisort“.¹⁴³ Erst die Erinnerungsfähigkeit eines Menschen oder auch einer Gesellschaft ist der „Stoff“, aus dem sich Erfahrungen, Beziehungen und Kommunikation formen. Jeder Mensch, jede Kultur und jede Gesellschaft ist an ein WIR gebunden, welches zwar aus unterschiedlichen Zeit- und Gedächtnishorizonten¹⁴⁴ besteht, aber die wichtigste Grundlage der eigenen „Identität“ bildet.¹⁴⁵

Das Gedächtnis als soziales Phänomen entsteht vor allem zwischen Menschen, welches sich zwischen den Faktoren der Kommunikation und der Gedächtnismedien entwickelt. Die Theorie des kulturellen Gedächtnisses stellt die Frage nach dem kulturellen As-

140 Ernst (2007), S.27

141 Assmann, Jan zitiert nach Ernst (2000), S.94

142 Vgl. hierzu Belting, S.66: „Unser Gedächtnis ist selbst ein körpereigenes, neuronales System aus fiktiven Orten der Erinnerung. Es baut sich aus einem Geflecht von Orten auf, an denen wir diejenigen Bilder aufsuchen, die den Stoff unserer eigenen Erinnerung bilden.“

143 Vgl. Steinle, S.290

144 Aleida Assmann unterscheidet vier verschiedene Arten von Gedächtnis: das individuelle, soziale, politische und kulturelle Gedächtnis.

145 Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2007; S.23

pekt, der für die Gedächtnisbildung und dessen Medien und Institutionen verantwortlich ist und das „Dazwischen“ organisiert.¹⁴⁶

Das Kommunikationsgedächtnis bezieht sich auf eine „lebende“ Vergangenheit, in der Menschen ihre Erinnerungen mit anderen teilen. Medien ermöglichen den Übergang des kommunikativen Gedächtnisses ins kulturelle Gedächtnis. Sie nehmen somit den Gestus von Zeitzeugen aus längst vergangenen Zeiten an. Durch die Materialisierung von Erinnerungen auf Datenträgern werden diese Erinnerungen gesichert und nehmen einen Platz im kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft ein. Filme, Fotografien, Tonbänder oder Dokumente werden „in der großen Datenbank objektiver Vergangenheit archiviert.“¹⁴⁷

Das Gedächtnis einer Gesellschaft wird in unterschiedliche Gedächtnisse aufgespalten, „die im Nebeneinander und Gegeneinander der Altersgruppen für eine Vielfalt der Perspektiven, aber auch für Spannungen, Reibungen und Konflikte sorgen“¹⁴⁸. Das bedeutet, dass jede Generation einen anderen Zugang zur Vergangenheit entwickelt und eine eigene Perspektive auf diese hat. Das Erinnerungsprofil einer Gesellschaft wird insofern auch durch den Wechsel der Generationen bestimmt. Der Generationenwechsel ist entscheidend für das Gedächtnis einer Gesellschaft, denn erst dadurch können traumatische Erinnerungen verarbeitet werden. Dieses (soziale) Gedächtnis besitzt einen Zeithorizont, der drei bis vier Generationen umfasst und nicht verlängerbar ist.¹⁴⁹ Es besitzt „den Charakter eines Schattens, der mit der Gegenwart mitläuft“.¹⁵⁰

Unter dem Gesichtspunkt des Archivs und dem historischen Bewusstsein ist vor allem das kulturelle Gedächtnis¹⁵¹ von Bedeutung.

146 Vgl. Assmann, Aleida; Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weichenberg, Siegfried (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994; S.114

147 Ebd., S.120

148 Assmann (2007), S.27

149 Vgl. ebd. S.28

150 Ebd.

151 Maurice Halbwachs stellt in diesem Zusammenhang auch die Bedeutung des kollektiven Gedächtnisses in den Vordergrund. Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses ist umstritten. Halbwachs setzt das kollektive Gedächtnis mit Ideolo-

Dieses beruht auf zeitliche Medien (Texte, Bilder, Filme) und besitzt einen langfristigen Zeithorizont. Es besteht aus kodifizierten und gespeicherten Zeichen, die Bildungsinstitutionen als allgemeines und spezialisiertes Wissen aufnehmen.¹⁵² Diese Zeichen sind die Inhalte des kulturellen Gedächtnisses; durch die Auseinandersetzung mit diesen tragen sie zu Teilen unserer Identität bei.

Die Spuren einer Kultur bzw. einer Vergangenheit werden entweder im Speicher- oder Funktionsgedächtnis archiviert und bekommen dadurch die Chance auf ein „zweites Leben“. Das Speichergedächtnis umfasst das kulturelle Archiv, in dem ein Anteil der materiellen Überreste einer Epoche aufbewahrt wird – auch noch, nachdem sie ihre „lebendigen“ Kontexte verloren haben. Visuelle und verbale Dokumente werden infolgedessen zu Zeitzeugen. Das Funktionsgedächtnis beinhaltet die aufgehobenen Artefakte, die gegen das Vergessen geschützt werden müssen. Diese Artefakte sind durch ein Verfahren der Auswahl und Kanonisierung hindurchgegangen und haben dadurch einen aktiven Platz im kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft erhalten. Durch die Speicherung im Funktionsgedächtnis haben diese Artefakte einen Anspruch auf immer wieder neue Auführungen, Ausstellungen und Auseinandersetzungen und werden

gien gleich, die aus suggestiven Bildspeichern bestehen und damit den Glauben, das Fühlen und Meinen von Menschen beeinflussen und steuern. (Vgl. Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1985). Auch für Susan Sontag sind Ideologien eine Möglichkeit, ein Archiv zu erweitern: „Ideologien schaffen fundierende Archive repräsentativer Bilder, die gemeinschaftliche Vorstellungen von dem, was bedeutsam sei, auf eine Formel bringen und voraussehbare Gedanken und Empfindungen auslösen.“ (Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005; S.100) Aleida Assmann verwendet in ihren Schriften den Begriff der Ideologie nicht, auch der Begriff des kollektiven Gedächtnisses grenzt sie ein. Sie fasst unter dem kollektiven Gedächtnis vielmehr die Grundlage für die Bildung von kulturellen Symbolen und Zeichen. (Vgl. Assmann, Aleida: Vom individuellen zu kollektiven Konstruktionen der Vergangenheit. Auf: www.univie.ac.at/zeitgeschichte/veranstaltungen/a-05-06-3.rtf; letzter Zugriff am 1.6.2008) Und auch Hans Belting beschreibt das kollektive Gedächtnis als eine Funktion der Kultur, aus der verschiedene Traditionen Bilder abrufen können, die im institutionellen Gedächtnis der Archive und Apparate ihren technischen Körper haben. (Belting, S.66)

152 Vgl. Assmann, Aleida: Soziales und kollektives Gedächtnis. Auf: <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf>, letzter Zugriff am 1.6.2008

über Generationen hinweg immer wieder neu aufgenommen und betrachtet.¹⁵³ Die Grenzen zwischen Funktions- und Speichergedächtnis sind fließend und können in beide Richtungen übertreten werden. An den Elemente, die im Funktionsgedächtnis aufbewahrt werden, kann jedoch nach einer gewissen Zeit das Interesse abschwächen. „Neue“ Entdeckungen können aber auch aus dem Speichergedächtnis ins Funktionsgedächtnis „heraufgeholt“ werden.

Das kulturelle Gedächtnis ermöglicht eine „identitätsbildende Kommunikation über zeitliche Abstände hinweg“.¹⁵⁴ Es schafft dadurch die Voraussetzung für eine „überlebenszeitliche interaktionsfreie Kommunikation“¹⁵⁵, die die Nutzung des Wissens und Könnens früherer Generationen ermöglicht, wie auch eine kritische Reflexion auf diese und somit den Transport von Wissen über die Generationenschwelle trägt. „Die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit wird durch das Zusammenspiel von Zurücklegen und Zurückgreifen offen gehalten.“¹⁵⁶ Das kulturelle Gedächtnis steht im ständigen „Spannungsverhältnis zwischen Erinnertem und Vergessenem, Bewusstem und Unbewusstem, Manifestem und Latentem“¹⁵⁷. Dadurch bekommt es eine große Komplexität und Wandlungsfähigkeit. Aleida Assmann fasst die Möglichkeit der „kontinuierliche[n] Selbst- und Fremdbegegnung von Menschen im geschichtlichen Wandel der Zeit“¹⁵⁸ mit folgenden Worten zusammen: „Wir sind, mit anderen Worten, zu ganz wesentlichen Teilen das, was wir erinnern und vergessen. Unsere Erinnerung hat dabei nicht nur an den Erinnerungen anderer teil, sondern auch an dem symbolischen Universum kultureller Objektivationen.“¹⁵⁹

153 Vgl. Assmann, Aleida: Vom individuellen zu kollektiven Konstruktionen der Vergangenheit

154 Assmann (2007), S.60

155 Ebd.

156 Ebd., S.61

157 Assmann: Soziales und kollektives Gedächtnis.

158 Assmann (2007), S.61

159 Ebd.

2.8. Gedächtnis im Wechsel zwischen Kultur und Geschichte

*Zwischen Historie und Archäologie,
Geschichte und Gedächtnis schiebt sich das Archiv.¹⁶⁰*

Pierre Nora bezeichnet die Geschichte als unser Ersatz-Imaginäres¹⁶¹, denn „alles, was man heute Gedächtnis nennt, ist somit kein Gedächtnis, sondern bereits Geschichte“¹⁶². Das Archiv ermöglicht einen Transfer zwischen den Gedächtnissen. Durch die Speicherung von Medien auf Datenträgern wird Kultur gesichert. Kultur ist ein hypertextuell-strukturiertes Archiv, in dem die „synchrone Summe aller Diskurse und möglichen Diskursverknüpfungen“¹⁶³ gespeichert ist. Sie ist „ein nicht-erbliches Gedächtnis eines menschlichen Kollektivs, [...] [ein] Mechanismus.“¹⁶⁴ Aleida und Jan Assmann erweitern den Kulturbegriff noch, in dem sie ihn als „historisch veränderlichen Zusammenhang von Kommunikation, Gedächtnis und Medien“¹⁶⁵ definieren. Kultur ist eine Funktion des Gedächtnisses und erfüllt zwei Aufgaben: Koordination und Kontinuität.¹⁶⁶ Durch Koordination wird durch Gleichzeitigkeit Kommunikation ermöglicht, die eine Ausbildung symbolischer Zeichensysteme und „die technische und begriffliche Zurichtung eines Lebens-Horizonts“¹⁶⁷ befähigt, vor dem eine Verständigung und Begegnung zwischen den Teilnehmer der Kultur geschaffen wird. Durch Kontinuität schafft Kultur eine Grundlage, auf der nicht jede neue und einzelne Genera-

160 Ernst: Halluzinationen des Lebens, S.253

161 Vgl. Nora, Pierre: Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998; S.21

162 Ebd., S.41

163 Baßler, Moritz: Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: Baßler, Moritz (Hrsg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995; S.18

164 Lotman, Jurij M. und Uspenskij, B.A. zitiert nach Ernst (2007), S.228

165 Assmann, S.23

166 Vgl. ebd., S.114–115

167 Ebd.

tion von vorne beginnen muss, d.h. die synchrone Dimension führt in die diachrone hinüber.¹⁶⁸

Das Gedächtnis und somit auch das historische Bewusstsein gehören zur Diachronie, die eine Ausdehnung von Zeit ermöglicht. Zwei weitere wichtige Funktionen sind Speicherung und Wiederherstellung. Das Gedächtnis ist eine Form der Reproduktion, die auf Programmierung beruht, die wiederum die Fortsetzung kultureller Muster bewirkt. Die Speicherung von Formen ermöglicht und sichert eine Wiederholbarkeit, durch die Kultur reproduktionsfähig wird. Kultur ist somit ein Festwertspeicher des Gedächtnisses.

Die Massenmedien schaffen Möglichkeiten wie auch wichtige Impulse, Anregungen und Reize für das kulturelle Gedächtnis, ohne dass sie selbst eins bilden. „Die Massenmedien nehmen den Gedächtnisball auf und lassen ihn in der Gesellschaft zirkulieren.“¹⁶⁹ Sie sind somit unentbehrlich, denn erst durch die Massenmedien wird das kulturelle Gedächtnis aktiviert. Das Medium Film öffnet somit eine Erfahrungsgemeinschaft und ermöglicht einem breiten Publikum mit unterschiedlichem Erfahrungshorizont und -hintergrund einen Zugang zur Vergangenheit einer Gesellschaft und zu deren geschichtlichen Identität. Das mediale Gedächtnis hat dadurch eine Wirkung auf die Gestaltung und Ästhetik von Vergangenheit.

168 Vgl. ebd., S.115

169 Assmann, S.243

3. Jenseits des Genres

*Die Archivbilder stehen oft buchstäblich zum Verkauf,
auch ihre Bedeutungen sind wie Freiwild.¹⁷⁰*

Filme, die ihre Geschichte auf den Stützpfählen von Archivbildern bzw. um sie bauen, können keinem eigenständigen Genre zugeschrieben werden. Das Phänomen „Archivbildfilm“ speist seine Tradition aus drei verschiedenen filmischen Stilrichtungen und rückt in die Nähe von Kompilations-, Collage- und Found Footage-Film. Die Filmschaffenden sind „Bricoleure“, die aus bereits vorhandenen Bildern neue Bedeutungen basteln, um daraus einen neuen Sinn entstehen zu lassen.¹⁷¹

Die Filme, die in diesem Buch analysiert werden, können keiner der aufgeführten Genretraditionen zugeschrieben werden. Über das Phänomen des „Archivbildfilms“ kommt man dem Thema kaum näher. Betrachtet man die Filme als eine Mischung aus verschiedenen Elementen der nachfolgenden aufgeführten Genres, lassen sich mediale Zuschreibungen herauslesen, die den Status von Archivbildern und ihren Funktionen im Film beschreiben. Durch ihren Charakter des Vorgefundenen wird eine bestimmte Sichtweise auf Geschichte und historischer Wirklichkeit gefördert.

170 Sekula, Allen zitiert nach Wees, S.46

171 Der Begriff „Bricoleur“ wurde durch den Ethnologen Claude Lévi-Strauss geprägt, der damit die Denkschemata der Mythenbildung und deren Nutzbarmachung charakterisierte. (Vgl. Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1973)

3.1. Kompilationsfilm

Der Kompilationsfilm vereint bereits existierende-filmische mit nichtfilmischen Materialien. Er ist ein Subgenre des Dokumentarfilms.¹⁷² Der Kompilationsfilm verwendet neben Filmbildern auch Fotografien, Zeitungsartikel oder Zeichnungen und Interviewaufnahmen. Diese Elemente werden durch die Montage und Sprechkommentare zu einer neuen Geschichte vereint.¹⁷³ Kompilationsfilme bilden nie eine historische Realität ab, sondern präsentieren die subjektive Wahrnehmung des Filmmachers¹⁷⁴ und unterwerfen das Filmmaterial „einer Vielzahl von rhetorischen Intentionen“¹⁷⁵.

Der amerikanische Avantgarde-Filmmacher Jay Leyda suchte 1963 einen Namen für Filme, die am „Schneidetisch unter der Verwendung von bereits vorhandenem Aufnahmемaterialien [...], [welches] irgendwann in der Vergangenheit entstanden ist“¹⁷⁶, beschreibt. Er entwickelte die Bezeichnung „Kompilationsfilm“¹⁷⁷. Obwohl Leyda mit diesem Begriff nicht zufrieden war, setzte er sich als Genretypus für Dokumentarfilme aus bereits vorhandenem Material durch.¹⁷⁸ „Schließlich sollte die Bezeichnung auch andeuten, dass es sich bei dem Film um die Verwirklichung einer Idee handelt, da die meisten so hergestellten Filme sich nicht damit zufriedengeben, bloße Aufzeichnungen oder Dokumente zu sein.“¹⁷⁹

172 Vgl. Zryd

173 Oft sind die Urheberrechte für das verwendete Archivmaterial ungeklärt, weil bei älterem Material oft der Eigentümer nicht auszumachen ist.

174 Vossen, Ursula: Kompilationsfilm. In: Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007; S.364–366

175 Zryd

176 Leyda, Jay: Filme aus Filmen – Eine Studie über den Kompilationsfilm. Berlin: Henschel, 1967; S.7

177 Ebd.

178 „Meine Absicht war, die Entwicklung und Problematik des „Kompilationsfilms“ zu untersuchen, ich fand aber keinen Namen für diese Filmgattung als jene unbeholfene, missverständliche und ungebräuchliche Bezeichnung „Archivfilm“? Hier könnte leicht eine Verwechslung mit irgendwelchen Filmen aufkommen, die dich in Archiven befinden. Das gleiche gilt auch für die Bezeichnung „Bibliotheksfilm“. „Archiv-Aufnahme-Film“ sagt zwar schon mehr über das Filmgenre aus, engt aber andererseits den Begriff allzu sehr ein.“ (Ebd.)

179 Ebd.

Die im Kompilationsfilm durchgeführte Rekontextualisierung entwickelt eine Art Bewusstsein für eine breitere Deutung des verwendeten Materials. Anders als im Found Footage-Genre wird hier die Montage als ästhetisches Verfahren und nicht als Argumentation in den Blickpunkt des Filmes gerückt. Die Verbindung zwischen den Bildern und ihren genutzten Quellen wird als gegeben präsentiert und nicht thematisiert. Die gezeigte Realität wird durch die Archivbilder im Film begründet und bekommt dadurch den Gestus der Glaubwürdigkeit. Jay Leyda beschreibt das Ziel von Kompilationsfilmen mit folgenden Worten:

„Alle Mittel, die die Zuschauenden zwingen, vertraute Bilder anzusehen, als ob sie sie nie zuvor gesehen hätten, wodurch sie ein Verständnis für die tiefere Bedeutung alten Materials entwickeln – das ist das Ziel der richtigen Kompilation.“¹⁸⁰

Kompilationsfilme bestehen aus filmischen und virtuellen Zitaten, die aus ihrem Zusammenhang gerissen werden und durch die Montage und Vorstellung des Filmemachers in einen neuen Substanzrahmen gesetzt werden. „In solchen Fällen sind Zitat und Darstellung synonym.“¹⁸¹ Ein „zitiertes“ Bild wird dabei in seiner Substanz berührt, d.h. es wird umgestaltet und verändert. Man kann das Zitieren von Bildern deshalb auch als einen „operative[n] Eingriff“¹⁸² betrachten.

Die Beziehungen zwischen der „archivierte[n] Repräsentation von Geschichte und [den] in Kompilationsfilmen produzierte[n] Bedeutungen“¹⁸³ lassen sich anhand der von Emile Benveniste aufgestellten Kategorien „Histoire“ und „Discours“ aufzeigen.¹⁸⁴ Als „Histoire“ bezeichnet Benveniste das anonyme Material, welches in Filmarchiven vorhanden ist. „Es gibt keinen Erzähler mehr. Die Geschehnisse werden chronologisch aufgerollt. Keiner spricht hier; die Ereignisse

180 Leyda, Jay zitiert nach Wees, S.46

181 Ebd.

182 Greef, William de: Found Footage-Film als eine Kunst der Reproduktion. In: Hausheer, Cecilia, Settele, Christoph (Hrsg.): Found Footage Film. Luzern: VPPER/zyklop verlag, 1992; S.80

183 Wees, S.46

184 Vgl. ebd.

scheinen sich selbst zu erzählen.“¹⁸⁵ „Discours“ beinhaltet gefilmte Darstellungen von Ereignissen, die aus unterschiedlichen Archiven herausgeholt werden und nach den Vorstellungen des Filmemachers verwendet werden.

3.2. Collage-Film

Der Collage-Film steht in der Found Footage-Tradition und ist deren Fortsetzung.¹⁸⁶ Einerseits umfasst der Collage-Film „konventionell montierte Filme“¹⁸⁷, andererseits kann man auch die Zunahme der „Collage-Film-Ästhetik“ in Musikvideos in den Bereich des Collage-Films mit einbeziehen.

Im Collage-Film geht es vordergründig nicht um ein eindeutiges Thema, sondern um eine Uminterpretation der gezeigten Bilder. Yann Beauvais beschreibt die daraus entstehenden Möglichkeiten folgendermaßen:

„Es handelt sich um bereits bestehende, von anderen zu bestimmten Zwecken erzeugte Bilder, die in der Folge eine andere Auswertung erfahren. Diese besondere Verwertung begünstigte seit langem das Entstehen einer spezifischen Kinematographie, die sich im Bereich der Collage ansiedeln lässt.“¹⁸⁸

Der Collage-Film zielt auf eine Auseinandersetzung mit dem Medium Film ab.¹⁸⁹ Wie werden Bilder präsentiert und in einem neuen Kontext umgeschrieben? Dieses Genre verlagert den Blick auf das Hinterfragen des Mediums, indem es „auf Elemente außerhalb des Me-

185 Benveniste, Emile zitiert nach Wees, S.46

186 Vgl. ebd., S.38

187 Ebd.

188 Beauvais, S.8

189 Vgl. Bacher, Josef: Found Footage Film. Einzelarbeit in Kulturgeschichte und Kulturtheorie. als Teil der Masterthesis „v-stream21“ am ICCM 2001. Wien, 2002. Auf: http://www.servus.at/v-stream21/thesis/pdf/Situationsanalyse/Found_Footage_Film.pdf, letzter Zugriff am 14.5.2008; S.10

diums zurückgreift“¹⁹⁰. Im Zentrum steht die Rekontextualisierung der Bilder als künstlerisches Verfahren; Collage-Filme stellen die Thematiken des „Abbildungsverfahrens“ und der „Bedeutungsproduktion“¹⁹¹ in den Vordergrund und verrücken den Blick vom Signifikat zum Signifikanten¹⁹² hin, indem sie mittels und durch das Bild die Thematiken der Filme infrage stellen. Der Charakter des Hergestellten wird betont; das Verhältnis zwischen dem Abbild und Abgebildetem rückt in den Hintergrund.¹⁹³

Collage-Filmemacher (wie auch Found Footage-Filmemacher) bedienen sich an den Bildern der Massenmedien und reißen diese aus ihrem kontextuellen Zusammenhang, um sie als Fragmente ihrer „Medien-Realität“¹⁹⁴ in ihren Filmen einzusetzen. Dieses Verfahren ermöglicht eine Neuinterpretation der verwendeten Bilder.

Der Collage-Film grenzt sich durch seine Aussagekraft von Found Footage-Filmen und Kompilationsfilmen ab. Anders als diese Genres versucht der Collage-Film eine Stellungnahme gegenüber den Bildern zu entwickeln und sie kritisch wie auch analytisch zu betrachten.

3.3. Found Footage-Film

*Found Footage ist der Schwanengesang des Films,
faszinierend und traurig zu gleich.*¹⁹⁵

Ähnlich wie der Collage-Film schöpft der Found Footage-Film sein Material aus vorhandenem, gefundenem Bildmaterial. Der Found Footage-Film kann als spezielles Subgenre des Avantgarde- und Ex-

190 Beauvais, Yann: Verloren und Wiedergefunden. In: Hausheer, Cecilia; Settele, Christoph (Hrsg.): Found Footage Film. Luzern: VIPER/zyklop Verlag, 1992; S.8

191 Ebd., S.10

192 Vgl. ebd., S.10

193 Vgl. Tscherkassky, Peter: Die Analogien der Avantgarde. In: Hausheer, Cecilia; Settele, Christoph (Hrsg.): Found Footage Film. Luzern: VIPER/zyklop verlag, 1992, S.28

194 Wees, S.50

195 Tscherkassky, S.28–29

perimentalfilms bezeichnet werden, in dem vorgefundenes Filmmaterial als Bestandteil einer neuen Filmproduktion integriert wird.¹⁹⁶ Found Footage-Filme stechen weniger durch den Inhalt der Bilder heraus, sondern durch das Zuschaustellen des „(Vor-) Gefundenen“¹⁹⁷.

William C. Wees benennt drei Bestandteile von Found Footage-Filmen: Kompilation, Collage und Aneignung¹⁹⁸, die jeweils in ihren kulturellen Produktionsformen und kulturtheoretischen Genre anzusiedeln sind. Jedoch sind die Quellen, die Beschaffenheit sowie die Repräsentationsformen der gezeigten Found Footage-Bilder mannigfaltig. Der größte Teil des verwendeten Materials ist nicht archiviert, sondern wurde in Privatarchive oder Trödeläden gefunden. Deshalb können die wiedergenutzten Bilder auch als „Abfall“ bezeichnet werden, aus dem Filmmacher Neues schaffen. „Found Footage-Filme realisieren bedeutet nicht [...] einen bestimmten Typ von Film zu schaffen, sondern durch die Vielfalt des zur Verfügung stehenden Materials die Lesarten des Films zu erweitern.“¹⁹⁹ William de Greef bezeichnet diese Lesart auch als „Ode an den Abfallmeister“.²⁰⁰

Neben dem stilistischen Verfahren der Collage erhalten Found Footage-Filme vor allem durch physische Eingriffe wie neue Farbgebung, Kratzer auf dem Filmmaterial oder Kontakt mit Chemikalien ihre Besonderheiten.²⁰¹ Der Found Footage-Künstler versucht die Geschichte hinter dem Bild, seine Produktion und Verbreitung kritisch zu hinterfragen, um die „Geschichtlichkeit“²⁰² der Bilder aufzuschlüsseln.

Die verwendeten Bilder fungieren als eine Art Mittler, der die Hintergründe (Wann und wo ist es entstanden?) und die Produktionsverhältnisse (Wer hat es gemacht? Warum?) in den Vordergrund stellt. Der Found Footage-Künstler rückt das (vorgefundene) Mate-

196 Vgl. Zryd

197 Steinle (2005), S.297

198 Vgl. Wees, S.38

199 Beauvais, S.24

200 Greef, S.78

201 Vgl. Steinle, S.297

202 Zryd

rial in den Mittelpunkt, stellt es aber auch in einen neuen Kontextrahmen, „der die Diskurse hinter dem Bild in den Vordergrund bringt und kritisch beleuchtet.“²⁰³ Schon seit dem Beginn der Filmgeschichte haben sich Filmschaffende an Archivbildern bedient und diese in neue filmische bzw. thematische Kontexte gebracht, um dem Material als filmisches Zitat neue Deutungsmöglichkeiten zuzuschreiben. Walter Benjamin sieht die Idee eines Zitates darin, „dass man ein gegebenes historisches Objekt aus seinem Zusammenhang herausreißen muss.“²⁰⁴ Yann Beauvais beschreibt diese neue „Lesbarkeit“ eines Filmes mit folgenden Worten: „Etwas Verschwundenes zum Vorschein bringen – so entsteht ein filmisches Gedächtnis.“²⁰⁵ Found Footage-Filme kommentieren kulturelle Diskurse und narrative Strukturen, die um die historischen Ereignisse liegen.²⁰⁶ Das Found Footage-Genre versucht ideologische Diskurse zu strukturieren, die für die Verbreitung der Bilder verantwortlich sind und fördert dadurch eine historische Rekonstruktion und eine kritische Sichtweise. Durch die Filmmontage erfährt das Filmmaterial eine Neuverortung, die Antworten auf die Frage fordert, *warum* es gefilmt wurde. Craig Baldwin beschreibt die Fülle der Vielfältigkeit und die daraus entstehenden Möglichkeiten folgendermaßen:

„Man kann jede Richtung einschlagen. Das macht das Wesen von Found Footage aus. Ich mag diese Art von Fortpflanzung und Vervielfachung – es bricht auf und bringt eine ganz eigene Komplexität zum Vorschein, Schicht um Schicht um Schicht.“²⁰⁷

Die Verwendung von Archivbildern im Film ist zusätzlich eine Form des filmischen Zitates. Der „Archivbildfilm“ ist somit auch zwischen den Grenzen der Selbstreflexivität und Selbstreferentialität angesiedelt.

203 Ebd.

204 Wees, S.46

205 Beauvais, S.22

206 Vgl. Zrdy

207 Baldwin, Craig zitiert nach Zrdy

Exkurs: Film-im-Film-Theorie

Selbstreferenzielle Filme thematisieren die Bereiche und Situationen, in denen ein Film konstituiert wird, d.h. die Produktion und die Distribution bis hin zum Produkt Film und seinem Konsum im Kino.²⁰⁸ Der bekannteste Bereich ist dabei der Film-im-Film, der sich auf Filmgenres, Epochen der Filmgeschichte und die „bewusste Thematisierung von filmästhetischen Mitteln“²⁰⁹, wie auch auf Anspielungen bekannter Szenen und Zitate bezieht.

Selbstreflexive Filme thematisieren die Fragen nach dem Selbst des Films und nach seinem Status. Es wird eine zusätzliche Bedeutungsebene aufgezeigt, in der es weniger um die Aspekte der Narration geht, sondern eher darum, wie sie zu verstehen und zu deuten ist.²¹⁰ Der Film lenkt durch verschiedene Mittel die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich selbst; „der Film wird selbst Teil seiner eigenen Diegese.“²¹¹

Kay Kirchmann beschreibt als selbstreflexiven Film einen solchen, „der eine oder mehrere seiner Konstituenten thematisiert.“²¹² Er teilt den Komplex der Selbstreflexivität in sechs Kategorien: Film als Kunstwerk, Film und Wahrnehmung, Film als Gegenstand und (Industrie-) Produkt, Film und Gesellschaft, Film als Historikum, Film und seine Rezeption, wie auch Film und Fernsehen.²¹³ Diese unterschiedlichen Kategorien machen auf die Breite und Vielzahl der mannigfachen Reflexionsformen aufmerksam. Für Kirchmann ist

208 Vgl. Withalm, Gloria: Der Blick des Films auf Film und Kino. Selbstreferentialität und Selbstreflexivität im Überblick. In: Latzer, Michael (Hrsg.): Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft. Innsbruck–Wien: Studien-Verlag; S.147–160

209 Ebd., S.148

210 Vgl. Christen, Thomas: How to Play the Game. Selbstreflexivität in den Filmen von Steven Soderbergh. In: Arnold, Frank: Experimente in Hollywood – Steven Soderbergh und seine Filme. Mainz: Bender-Verlag, 2003; S.19

211 Withalm, S.150

212 Kirchmann, Kay: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmische Modernität. In: Karpf, Ernst: Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst. Marburg: Schüren Verlag, 1996; S.68

213 Vgl. ebd., S.69–72

nicht nur die Erscheinungsform der Selbstreflexivität wichtig, sondern auch die Selbstreflexivität auf der Ebene der Strukturen.

Selbstreflexive Filme verweisen aber nicht nur auf sich selbst und auf ihren Status als Film, sondern auch auf den Prozess des Sehens. Deshalb stehen beim Betrachten selbstreflexiver Filme auch immer die beiden Fragen „Was ist ein Bild? und „Wie strukturiert sich Wahrnehmung?“²¹⁴ im Vordergrund.

214 Reinecke, Stefan: Wenn das Kino über sich selbst staunt. In: Karpf, Ernst (Hrsg.): Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst. Marburg: Schüren Verlag, 1996; S.11

4. Archivbilder im Wandel der Filmgeschichte

In den 1930er Jahren ließen die ersten offiziellen Filmarchive nach der Erfindung des Tonfilms auf sich warten. Der französische Bankier Albert Kahn sammelte seit 1912 mit seinem Projekt „Archives de la Planète“ Archivmaterial, um eine „Humangeografie in Bildern“²¹⁵ anzufertigen. Dieses Projekt musste 1931 aufgrund des Konkurses Kahns abgebrochen werden. Bis dahin umfasste seine Sammlung 72.000 autochrome Aufnahmen, 4.000 Stereoskopien und 183.000 Meter Film aus 48 verschiedenen Ländern, zu denen noch 17.000 Meter Wochenschaumaterial hinzu kamen.²¹⁶ Albert Kahn verschrieb sich erstmals dem Gedanken, bewegten Bildern einen Rahmen bzw. ein Archiv zu geben, um sie für die Nachwelt aufzubewahren. Der Umgang mit Archivmaterial war in den frühen Jahren der Filmgeschichte schon gang und gäbe, jedoch war dieser Umgang mit archivierten Bildern zunächst ökonomisch orientiert.²¹⁷ Jay Leyda beschreibt die damalige Situation folgendermaßen:

„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“.²¹⁸

In den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts kamen vor allem Biografien über Künstler und Staatsmänner in Form von Kompilationsfilmen in

215 Schröder, Iris zitiert nach Steinle (2007), S.267

216 Vgl. ebd.

217 Exemplarisch ist Edwin S. Porters Film DAS LEBEN ALS FEUERWEHRMANN (1903), der auf das Archivmaterial der Firma Edison zurückgreift.

218 Leyda, S.11

die Kinos. In den 1920er Jahren kamen Jahresrückblicke hinzu, die neben wirtschaftlichen Motiven auch propagandistische hegten. Zum ersten Mal in der Filmgeschichte tauchten Filmformen auf, die sich durch die Verwendung von vorhandenem Material ein eigenes Genre formten. Die Funktion des Materials war vor allem der Verweis auf Vergangenes bzw. Historisches. Die Bilder der Jahresrückblicke verwiesen nicht nur auf die Vergangenheit, sondern schafften eine zeitliche Nähe.

Der Erste und vor allem der Zweite Weltkrieg förderte die Produktion von propagandistischen Kompilationsfilmen, die Archivbilder der Gegner mit dem Archivmaterial der Verbündeten vereinten. „Dennoch haben nicht so sehr die zeitgenössischen Fotografien und Filme [...] das kollektive Gedächtnis der Nachgeborenen geprägt als vielmehr die retrospektiven fotografischen Veröffentlichungen und filmischen Inszenierungen.“²¹⁹ Die gezeigten Weltkriegsfilme integrierten im Krieg gedrehte Szenen, um dem Material einen Realitätseffekt zu geben und um es zu authentifizieren, aber auch um kostengünstiger zu drehen. Der Katastrophe „Krieg“ kam in den 1920er Jahren als Wahrnehmungsphänomen eine Schlüsselrolle zu, die nicht nur das dokumentarische Potenzial der Wochenschauaufnahmen in den Mittelpunkt stellte, sondern deren Referenz der Erste Weltkrieg war.²²⁰ „Von Anbeginn an war die Visualisierung des Krieges durch Fotografie und Film [...] eine Geschichte der bewussten Inszenierung von Kriegsbildern, durch die propagandistische Deutungen realer Ereignisse dem Publikum als authentische Abbildungen offeriert wurden.“²²¹ Die Mischung aus fiktionalen und dokumentarischen Teilen gab dem Film eine semidokumentarische Form²²², in der vor allem der Wahrheitsanspruch der gezeigten Bilder thematisiert wurde. Für die Glaubwürdigkeit der Bilder stand weniger das Genre (fiktional oder non-fiktional) oder die Herkunft der Bilder im Vordergrund (historisch oder rekonstruiert), sondern die Art der Wahrnehmung von Wahrheit durch den Realitätsanspruch der Bilder.

219 Paul, Gerhard: Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 2004; S.133

220 Steinle (2007), S.269

221 Paul, S.473

222 Vgl. Steinle (2007), S.269

Wochenschauen waren ein herausragendes Mittel, um Einfluss auf die Bevölkerung zu nehmen. Gerhard Paul beschreibt die Gewichtung dieser Bilder folgendermaßen: „Speziell die Kriegs-Wochenschau erschien [...] mit der Aura des Authentischen, die dem Publikum an der Heimatfront nicht nur suggeriere, ein wahres Bild des Krieges zu transportieren, sondern zugleich das Gefühl des Dabeiseins vermittelte.“²²³ Welches manipulatives Potenzial Wochenschau-bilder als „audio-visuelles Gedächtnis der Zeit“²²⁴ hatten, zeigt Orson Welles’ *CITIZEN KANE* (1941)²²⁵. Der Film setzt sich selbstreflexiv-kritisch mit dem gezeigten Material auseinander.

Exkurs: CITIZEN KANE (1941)

*Neuigkeiten gibt es in der Welt die ganzen 24 Stunden.*²²⁶

Der Zeitungsmagnat Charles Forster Kane stirbt einsam in seinem märchenhaften Schloss Xanadu. Sein letztes Wort lautet „Rosebud“, danach lässt Kane eine Glaskugel mit einem Haus im Schneesturm auf den Boden fallen. (Abb.1) In nachgestellten Wochenschau-aufnahmen, die an die Magazin-Reihe *THE MARCH OF TIME* (1935-1951)²²⁷ angelehnt sind, wird das Leben der öffentlichen Person Kane erzählt. (Abb.2 und Abb.3) Ein Reporter wird losgeschickt, um das Rätsel von Kanes letztem Wort zu lösen. Durch Recherchen und Gespräche mit Kanes wichtigsten Wegbegleitern versucht er vergeblich, hinter das Rätsel zu kommen.

In Rückblenden bzw. Erinnerungen des Anwalts Thatcher, der Weggefährten Bernstein und Leland, seiner zweiten Ehefrau Susan und dem Butler Raymond wird versucht, Kane zu begreifen, jedoch haben die Menschen um ihn herum (wie auch der Zuschauer) nur einen Einblick in dessen Außenwelt.

²²³ Paul, S.233

²²⁴ Steinle (2005), S.301

²²⁵ Welles, Orson: *CITIZEN KANE*. Kinowelt Home Entertainment, DVD; 2001

²²⁶ 00:34:00–00:34:03

²²⁷ Vgl. Steinle (2007), S.272

Welles zeigt Kanes frühe Trennung von der Mutter, er wächst bei dem Anwalt Thatcher auf, übernimmt eine Zeitung und baut ein Nachrichtenimperium auf. Kane gewinnt an Macht und Einfluss, lässt sich als Gouverneurskandidat aufstellen, scheitert aber durch eine Affäre mit der Sängerin Susan, die er später heiratet und zum Star machen will. Die Ehe scheitert. Am Ende sitzt Charles Forster Kane alleine und einsam inmitten seiner Kunstgegenstände aus der ganzen Welt. (Abb.4 und Abb.5) Als sie zum Schluss des Filmes verbrannt werden sollen, wird auch der Schlitten verbrannt, mit dem Kane am Tag seines Abschiedes von seinen Eltern noch spielte, nur für den Zuschauer ist nun zu sehen, wie der Schriftzug „Rosebud“ verglimmt. (Abb.6)

Das besondere an Orson Welles' Debütfilm CITIZEN KANE ist, dass das Leben von Charles Forster Kane in Rückblenden erzählt wird. „Die Geschichte ist als Versuch einer mehrfachen und letztlich scheiternden Rekonstruktion zu begreifen.“²²⁸ Die zum Beginn des Filmes gezeigten Wochenschauaufnahmen nehmen die Form des „fiktiven“ Genres des Dokumentarfilms an und geben ein Leben wieder, das nur eine Außensicht offenbart. Kanes Leben ist zu keinem Zeitpunkt im Film greifbar, sondern kann nur durch Annäherungen eingekreist werden. Die vom Reporter befragten Personen geben nur ihre subjektive Sichtweise wieder und zeichnen dadurch ein glänzendes Bild von Charles Forster Kane. Die Erinnerungen lösen sich jedoch oft von dieser subjektiven Perspektive und versuchen eine Innenansicht des Protagonisten zu geben. Die verschiedenen gezeigten Erinnerungen sind bis auf wenige Ausnahmen chronologisch geordnet, so dass die Wegbegleiter Kanes als wechselnde Erzähler einer biographischen Erzählung fungieren. Das „Lexikon des internationalen Films“ schreibt über Welles' Film abschließend:

„Die verschachtelte Rückblenden-Technik [...] zersplittert den Charakter in eine Vielzahl widersprüchlicher Facetten; die Figur des „Bürgers Kane“ entsteht erst im Schnittpunkt ihrer öffentlichen und privaten

228 Hickethier, Knut: Citizen Kane. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Filmklassiker, Band 1. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006; S.481

Existenz, im Zusammenspiel aus Erinnerung, Kommentar und fiktivem Dokument.²²⁹

Fernab von Hollywood-Studiosystem wurden nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges die Meldungen über die Befreiung der Konzentrationslager und die Gräueltaten der SS, aufgrund der Propagandameldungen, zunächst mit Skepsis aufgenommen. Es entstanden sogenannte „atrocity pictures“²³⁰, die die Zustände der Konzentrationslager nach der Befreiung durch die Alliierten 1945 zeigten. Diese Bilder prägen die Wahrnehmung der NS-Gräueltaten bis heute. Die Fotografen und Kameramänner versuchten mit den Bildern, eine „visuelle Beweisaufnahme der Tatorte“²³¹ zu leisten. Die Bilder sind Augenzeugen der NS-Verbrechen und präsentieren eine unmittelbare Nähe zum Dargestellten.

Alain Resnais verbindet in seinem halbstündigen Kurzfilm *NACHT UND NEBEL* (1955) dokumentarische Archivbilder des Konzentrationslagers mit farbigen Sequenzen, die das zerfallende Konzentrationslager Auschwitz zeigen. Beide Filmebenen sind kontrapunktisch aufeinander bezogen.

„Resnais Dokumentarfilm ist eines der wichtigsten filmischen Werke über die deutschen Konzentrationslager. Mit größter stilistischer Zurückhaltung [...] wird eine Darstellung des Grauens erarbeitet, in der die zeitgenössische Wirklichkeit von Auschwitz/Birkenau mit den Dokumenten der Alliierten Wochenschau-Bilder konterkariert wird. Ein Film aus der Erinnerung des Nichtschilderbaren heraus: Er antizipiert die Unmöglichkeit, den Holocaust zu dramatisieren und desavouiert alle wohlfeilen Versuche, die Geschichte dieser Monstrosität ‘zu er-zählen’.“²³²

„Die Archivbilder sind dabei nicht Beweis für ein Verbrechen, sondern nur Verweis auf die Erinnerung an diese.“²³³ Alain Resnais erkundete in seinen Filmen „die Funktion von Zeit und Erinnerung

229 Lexikon des internationalen Films. Band 1. Frankfurt/Main: Zweitausend Eins Verlag, 2002; S.484–485

230 Vgl. Steinle (2007), S.275

231 Ebd., S.277

232 <http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=32705&sucheNach=titel>;
letzter Zugriff am 22.5.2008

233 Steinle (2007), S.277

ung.²³⁴ Der Gang der Gegenwart führt somit im direkten Bezug in die Gegenwart zurück.²³⁵ In den darauffolgenden Jahren kam eine Vielzahl von Filmen in die Kinos, die Archivbilder als Ausgangspunkt ihrer Geschichte machten. Alain Resnais versuchte in seinem ersten Spielfilm HIROSHIMA, MON AMOUR (1959)²³⁶, eine Annäherung an das sensible Thema des Atombombenabwurfs auf Hiroshima. Resnais' Film kann als „falscher Dokumentarfilm“²³⁷ bezeichnet werden, weil er historische Dokumente bis zu Ununterscheidbarkeit mit inszenierten Elementen vermischt.

Exkurs: HIROSHIMA, MON AMOUR (1959)

*Du hast nichts gesehen in Hiroshima. Nichts!
Ich habe alles gesehen. Alles.*²³⁸

„Ein Film von bemerkenswerter Eigenart, mit großen psychologischen und künstlerischen Qualitäten, tief und pessimistisch in seinem Menschenbild“²³⁹, schreibt das „Lexikon des internationalen Films“ über Alain Resnais ersten Spielfilm.

Zwei Körper, eng umschlungen, plötzlich wirkt die Haut wie von Asche bedeckt (Abb.7), werden kontrastiert mit Dokumentarfilmaufnahmen, die die Verwüstung nach dem Abwurf der Atombombe auf Hiroshima zeigen. (Abb.8, 9 und 10) Resnais erzählt die kurze Liebesgeschichte zwischen einer französischen Schauspielerin, die im gesamten Film namenslos bleibt und in Hiroshima einen „Film über den Frieden“ dreht, und einem japanischen Architekten, dessen Fa-

234 Monaco, James: Film verstehen. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004; S.335

235 Vgl. Heller, Heinz-B.: Vergangenheit im filmischen Präsens. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte. In: Hickethier, Knut (Hrsg.): Der Film in der Geschichte. Berlin: Rainer Bohn Verlag, 1997; S.225

236 Resnais, Alain: HIROSHIMA, MON AMOUR. Süddeutsche Zeitung GmbH; DVD, 2006

237 Steinle (2007), S.278

238 00:03:07–00:03:16

239 Lexikon des internationalen Films. Band 2; S.937

milie bei der Atombombenexplosion ums Leben gekommen ist. Die beiden treffen sich in den Straßen von Hiroshima immer wieder. Die Schauspielerin erzählt von ihrer großen Liebe: einem deutschen Besatzungssoldaten, den sie im Loire-Städtchen Nevers, getroffen hat. Bei der Befreiung wurde er erschossen und starb in ihren Armen. Ihr, der „Kollaborateurin“, wurden daraufhin die Haare geschoren; ihre Eltern versteckten sie aus Scham im Keller, in dem sie, verrückt geworden, die Wände mit ihren Händen zerkratzte. (Abb.11) Eines Nachts fuhr sie mit dem Fahrrad nach Paris, als sie dort ankam, stand die Meldung über dem Atombombenabwurf in allen Zeitungen.

Schon in der Eingangsszene verbindet Alain Resnais Gegenwart und Vergangenheit und reflektiert über das Erinnern und das Vergessen, über Ästhetik und Moral.

„Nicht in äußeren Vorgängen verläuft der Film, sondern in gleichsam meditativen Bildern der Detailbeobachtung und der Erinnerung. Gegenwart und erinnerte Vergangenheit werden durch eine genialische Bildmontage nahtlos verschmolzen.“²⁴⁰

Durch glasklare Schwarzweißbilder schafft Resnais eine Verbindung zwischen historischem Bewusstsein und persönlichem Unglück. Theodor Adorno schrieb 1949 „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben“.²⁴¹ Alain Resnais stellt in *HIROSHIMA, MON AMOUR* eine ähnliche Frage: Ist es möglich nach Auschwitz und Hiroshima noch illustrierte Bilder zu machen oder einen Film über die Liebe vor einem Hintergrund des Schreckens? Resnais' Film gesteht dies zu, weil es „zu den Paradoxien des wirklichen Lebens“²⁴² gehört. Alain Resnais zeigt in den ersten fünfzehn Minuten wie wenig fassbar Hiroshima ist. Der Regisseur zeigt die Orte, die Fotos und Dokumentarfilmaufnahmen nach dem Abwurf der Atombombe auf den Kör-

240 Der Spiegel, 18/1960 Auf: http://de.wikipedia.org/wiki/Hiroshima%2C_mon_amour; letzter Zugriff am 20.5.2008

241 Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Kiedaisch, Petra (Hrsg.): Lyrik nach Auschwitz: Adorno und die Dichter. Stuttgart: Reclam Verlag, 1995; S.49

242 Koebner, Thomas: Hiroshima, mon amour. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Filmklassiker, Band 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006; S.407

pern nackter Menschen in ihrer Umarmung. (Abb.12) „Die Dokumentarbilder des Grauens [...] sind eingesprengt in die Bilder der Intimität.“²⁴³ Der Betäubung wird kein Riegel vorgeschoben, die Qual wird nicht versteckt. Alain Resnais beschreibt das Rückerinnern und das Gedenken an Hiroshima ohne, dass einmal die Begriffe „Trauerarbeit“ oder „Vergangenheitsbewältigung“ fallen. Durch die Geschichte der Schauspielerin und des Architekten, ihren beidseitig vorhandenen, tiefsitzenden Schmerz, wird eine Rückgewinnung des Gedächtnisses erreicht. Resnais macht dem „unausweichlichen und grausamen Prozess des Existierens“²⁴⁴ Platz.

Archivbilder bestimmen seit den 1950er Jahren den Diskurs als Wahrnehmungsphänomen, welcher die Erinnerung an die geschichtliche Vergangenheit mitgeprägt hat. Alexander Kluge stellt die These auf, dass Vergangenheit sich nicht zeigen lässt, solange sie nicht als Erinnerung in den Köpfen der Rezipienten vorhanden ist.²⁴⁵ Die Massenmedien haben durch ihre nötige Breitenwirkung eine Belebung des historischen Bewusstseins ermöglicht. Filme werden zu Orte des Erinnerns; sie werden zu „Gedächtnisort[en]“²⁴⁶ und schaffen dadurch eine Form der Zeitlichkeit.

Die Bilder der NS-Zeit verschwanden während des Kalten Krieges in den Archiven und wurden, zusammen mit den Archivaufnahmen aus der Zeit des Dritten Reichs in den 1950er Jahren wiederentdeckt. Die Archivbilder wurden zu einem unhinterfragbaren Ausdruck von Authentizität.

Aber auch Filmemacher wie Woody Allen²⁴⁷ verwendeten Archivbilder in ihren Filmen auch als eine Form des Experimentierens: Die Zeit der 1940er Jahre und des deutschen Nationalsozialismus wird vor dem Hintergrund einer Komödie erzählt.

243 Ebd. S.407

244 Ebd. S.408

245 Ernst (2007), S.133

246 Steinle (2005), S.304

247 Allen, Woody: ZELIG. MGM Home Entertainment GmbH, DVD; 2005

Exkurs: ZELIG (1983)

*I worked with Freud in Vienna.
We broke over the concept of penis envy.
Freud felt that it should be limited to women.*²⁴⁸

New York, Ende der zwanziger oder Anfang der dreißiger Jahre: Ein kleiner Jude namens Leonard Zelig wird zum Medienereignis. Zelig ist ein menschliches Chamäleon, das imstande ist, sich innerhalb von wenigen Minuten in jede Person zu verwandeln und sich an jede Umgebung anzupassen. Ist er unter Dicken, nimmt er in wenigen Minuten zu; ist er gerade mit Chinesen zusammen, wird er ihnen ähnlich. Zelig selbst scheint keine Identität zu haben. (Abb.13 und 14) „Sein Leben ist eine permanente Assimilation.“²⁴⁹ Er ist im Sinne Robert Musils ein moderner Mann ohne Eigenschaften, bis auf die eine, nämlich sich allem und jedem anzupassen, um geliebt zu werden.

Zelig wird im Manhattan-Hospital behandelt. Die Ärzte versuchen seinem Wesen auf die Spur zu kommen. Zelig gilt als medizinische und sensationelle Entdeckung, die neben der Presse auch Hollywood und die Musikindustrie anzieht. Zelig avanciert zum Star: Filme und Lieder tragen seinen Namen. Nur die Psychiaterin Dr. Eudora Fletcher erkennt in Zelig mehr als nur einen klinischen Fall und ein Medienereignis. Zelig und Fletcher verlieben sich ineinander, und diese Liebe löst in Zelig einen Heilungsprozess aus. Er entwickelt langsam eine eigene Persönlichkeit und nimmt keine fremden Identitäten mehr an, bis ihn seine Vergangenheit als Chamäleon einholt. Unterschiedliche Frauen behaupten, mit Zelig verheiratet zu sein und gemeinsame mit ihm Kinder zu haben. Ein Sturm moralischer Empörung schlägt Zelig entgegen, der daraufhin spurlos verschwindet. Erst nach Monaten wird er von Eudora in einer Wochenschauausgabe entdeckt. Bei einer Rede von Adolf Hitler steht Zelig hinter ihm in Naziuniform auf dem Podium. (Abb.15) Eudora reist nach Berlin. Zelig erkennt sie im Publikum und flieht mit ihr in Re-

248 00:07:01–00:07:08

249 Kiefer, Bernd: Zelig. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Filmklassiker, Band 4. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006; S.222

kordzeit nach New York. Dort werden beide als Helden geehrt und werden ein glückliches Ehepaar.

Woody Allens Film ZELIG weist sich im Vorspann als „documentary“ aus, die vor allem Dr. Eudora Fletcher für ihre Mitarbeit dankt. (Abb.16) Der Film ist selbstredend keine Dokumentation, wirkt aber durch die Montage aus falschem und echtem Dokumentarmaterial wie Fotos, Musik der Zeit und eingeschnittenen Zeitzeugenaussagen und Kommentaren (z.B. kommen Susan Sontag (Abb.17) und Saul Bellow zu Wort) wie eine perfekte Simulation eines Dokuments.²⁵⁰ ZELIG zeigt den Fakt auf, dass sich in der modernen Medienlandschaft Sein und Schein nicht mehr trennen lassen und es kaum möglich ist, Persönlichkeiten jenseits der vorgegebenen Muster auszubilden. Der Film zeigt auch die Herrschaft der Bilder. ZELIG enthält Bilder aus Hollywood-Spielfilmen über Zelig, die zu einer „Reflexion über eigene und enteignete Geschichte“²⁵¹ werden. (Abb.18)

„In Stil und Gestus eine perfekte Vortäuschung eines gängigen Dokumentarfilms über eine Person der Zeitgeschichte. Eine meisterliche Satire auf Pathos, Verlogenheit, Authentizitätsgehebe und Sensationsgier einer medienbestimmten Öffentlichkeit, aber auch ein filmisches Essay über Identität und Anpassung in der modernen Welt.“²⁵²

Bis heute wird diskutiert, wie weit und in welchem Umfang ein Regisseur sein Ausgangsmaterial bearbeiten darf. Die Argumentation zirkuliert immer zwischen dem Respekt vor dem Bild und die Fragen nach der künstlerischen Freiheit. Wie weit darf ein Bild durch Zeitraffer, Zeitlupen, Vorwärts- und Rückwärtsprojektionen manipuliert werden? Einigkeit herrscht vor allem in Bezug auf Eingriffe wie Retusche, Herausschneiden von Personen und das Hinzufügen von falschen Angaben zum Aufnahmezeitpunkt oder Aufnahmeort wie auch das Vorgeben eines historischen Kontextes.²⁵³ Die Grenzen zur Propaganda sind in diesen Fällen gefährlich nahe. Im Zeitalter der

250 Vgl. ebd. S.222

251 Ebd. S.223

252 Lexikon des internationalen Films. Band 3; S.3669–3670

253 Vgl. Vossen, S.365

digitalen Bildbearbeitung steigt die Gefahr solcher Manipulationen, da es immer schwieriger wird, ein digitales Filmbild von einem authentischen Archivbild zu unterscheiden.²⁵⁴ Exemplarisch zeigt sich dieser Fakt an Robert Zemeckis' Film *FORREST GUMP*²⁵⁵: Dokumentar- und Spielfilmmaterial werden bis zur Ununterscheidbarkeit verfremdet, indem zum Beispiel die Hauptfigur mit amerikanischen Präsidenten zusammengefügt wird.

Exkurs: FORREST GUMP (1994)

*Lauf Forrest! Lauf!*²⁵⁶

Eine weiße Feder tanzt im Luftstrom, schwebt über die Straße hinweg und bleibt auf dem rechten Fuß eines Passanten liegen. Dieser hebt die Feder auf und bewahrt sie in einem alten Kinderbuch auf. Der Passant ist Forrest Gump, der seiner Banknachbarin Geschichten aus seinem Leben erzählt. (Diese chronologische Nacherzählung seiner Biographie dauert fast bis zum Ende des Films.) Forrest Gump war als Kind gehbehindert. Sein Intelligenzquotient liegt bei 75. Trotzdem machte er eine Karriere als Football-Spieler, ausgezeichneter Vietnamheld, Tischtennis-As (Abb.19) und Unternehmer. Zum Ende des Filmes findet Forrest auch sein privates Glück und heiratet seine große Liebe Jenny.

Was besonders aus dem Film heraussticht, sind die Einfügung des Hauptdarstellers Tom Hanks in historische Filmaufnahmen (Abb.20, 21 und 22), die so täuschend echt sind, dass man als Zuschauer tatsächlich glaubt, Forrest Gump würde zum Beispiel Präsident Kennedy oder Präsident Nixon die Hand schütteln. (Abb.23 und 24)

Robert Zemeckis' Film ist eine Reminiszenz auf vierzig Jahre amerikanischer Geschichte. Jedoch gibt der Regisseur keine kritische Sichtweise auf die Ereignisse zwischen Kriegswahn und Attentaten.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S.365

²⁵⁵ Zemeckis, Robert: *FORREST GUMP*. Paramount Home Entertainment, DVD; 2002

²⁵⁶ 00:15:14

FORREST GUMP ist vielmehr eine melancholische Erinnerungsarbeit, „die so frei bleibt von pathetischen und patriotischen Anwandlungen wie Forrest Gump selber“.²⁵⁷

FORREST GUMP erzählt die Geschichte eines einfachen Mannes, der durch Glück und Zufall zum Kriegshelden und Millionär wird. In Amerika wurde der Film mit großer Zustimmung aufgenommen, sogar von amerikanischen Intellektuellen (zum Beispiel Roger Ebert) gelobt. In Deutschland wurde Zemeckis' Film skeptisch bis ablehnend rezipiert.²⁵⁸

„Eine ganz auf den nicht immer überzeugenden Hauptdarsteller zugeschnittene Mär vom reinen Tor, der unbeirrt auf seiner Suche nach Glück durch die amerikanische Zeitgeschichte wandelt. Das naive Buch und die uninspirierte Regie halten mit dem technischen Aufwand nicht Schritt, so dass sich nur in Ansätzen Reflexion und ironische Brechung des Zeitgeschehens einstellen.“²⁵⁹

FORREST GUMP strebt somit keine Erinnerungsarbeit an, die mit der amerikanischen Vergangenheit abrechnet, sondern erzählt nur eine Geschichte, die, scheinbar zufällig, vor dem Hintergrund wichtiger Geschehnisse stattfindet.

257 Koebner, Thomas: Forrest Gump. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Filmklassiker, Band 5. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006; S.76

258 Vgl. ebd.

259 Lexikon des internationalen Films. Band 1; S.937

5. Zwischenbilanz und Fazit

*Das Gedächtnis arbeitet mit Standbildern,
und die Grundeinheit bleibt das einzelne Bild.*²⁶⁰

Archivbilder haben in den letzten Jahren eine unglaubliche Nachfrage erfahren. Der Einsatz von bereits gefilmtem, dokumentarischem Filmmaterial ist zu einer Selbstverständlichkeit geworden. Dadurch ist in die Konzepte Archiv und ins Archivbild Bewegung gekommen. Im Vordergrund steht nun die Frage: Welche Rolle spielt Bedeutung in Bildern? Die erinnerungs-kulturellen Dimensionen haben sich erweitert. Das Potenzial eines Bildes mit historischem Wiedererkennungswert hat großen Einfluss auf die kulturellen Wahrnehmungsmuster und trägt zu Stabilisierung sowie Erweiterung des kulturellen Gedächtnisses bei. Archivbilder nehmen somit – in Anlehnung an Gilles Deleuzes Zeitbilder – die Funktion von Denkbildern ein, die aus ihrem Handlungsraum heraustreten und Zeit wahrnehmbar machen.²⁶¹ Archivbilder sind wichtige Bestandteile der Erinnerungskultur einer Gesellschaft. Der Transfer vom gelebten aktiven Erinnern des „Funktionsgedächtnis“ zu archivierten, materiell aufgezeichneten Erinnerungen des „Speichergedächtnis“ ist nahezu fließend.

Der Mensch sucht folglich nach Orten der Erinnerung (*lieux de mémoire*)²⁶², an denen alte und neue Vorstellungen Spuren hinterlassen haben und zu einem mehrschichtigen, dynamischen Palimpsest²⁶³

260 Sontag, S.29

261 Vgl. Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild (Kino 1). Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1989

262 Vgl. Nora, S.11

263 Matthias Steinle greift das Palimpsest-Konzept auf und vertritt die Ansicht, dass bereits der Produktionsprozess eines Filmes ein Palimpsest ist, welcher verschiedene Entstehungsschichten (Drehbuchfassung, Briefverkehr, Skizzen etc.) umfasst: „Ist der fertige Film ein Palimpsest auf der Produktionsebene, erfolgen

wurden. Die Relation zwischen Ort und Bild hat sich verschoben, weil man viele Orte nur noch im Bild kennt. „Statt Bilder an bestimmten Orten zu besuchen, besuchen wir heute lieber Orte im Bild.“²⁶⁴ Der menschliche Körper besitzt die Fähigkeit, Orte und Dinge in Bilder zu verwandeln und festzuhalten, um sie im Gedächtnis abzuspeichern und durch die Erinnerung bei Gebrauch zu aktivieren.

Die Medien sind dafür verantwortlich, dass Bilder sichtbar gemacht werden und dass durch sie eine Form der Kommunikation entsteht. Das filmische Bild ist der beste Beweis für die „Medialität der Bilder“²⁶⁵, denn es entsteht zwar im „filmischen Raum“, wird aber erst durch die Assoziation und Erinnerung des Betrachters lebendig. Der Gedächtnisort schafft einen Gedächtnisraum, der als Grundlage für Filme dient. Der Kinosaal ist folglich ein „öffentlicher Ort der Bilder“²⁶⁶, in dem die Bilder des Filmes überfließen oder als eigene Erinnerungen zurückbleiben. „Der Film existiert als Medium nur für die augenblickliche Wahrnehmung und nur in der Zeit der veranstalteten Wahrnehmung. Es bedeutet die radikale Verzeitlichung des Bildes und somit auch eine andere Wahrnehmungsart.“²⁶⁷ Die Unterscheidung, ob man sich *in* Bildern oder *an* Bildern erinnert, ist oft nicht zu treffen. Sie haben aber einen Platz in unserem Gedächtnis erhalten. Das Gedächtnis mischt ähnlich wie der Film Geschichten: diejenige, die man gesehen und erlebt hat, und diejenigen, die man erzählt bekommen hat. „Die Bilder sind die Nomaden der Medien. Sie schlagen in jedem neuen Medium, das in der Geschichte der Bilder eingerichtet wurde, ihre Zelte auf, bevor sie in das nächste Medium weiterziehen“.²⁶⁸

Der „Archivbildfilm“ zirkuliert zwischen verschiedene Genrekonzepthen und setzt sich aus drei wesentlichen Filmkomponenten zusammen: dem Kompilations-, dem Collage-, und dem Found Foo-

neue Schichten der Sinnzuschreibung auf der Ebene der Gebrauchsgeschichte.“
(Vgl. Steinle (2005), S.304)

264 Belting, S.62

265 Ebd., S.27

266 Ebd., S.75

267 Ebd.

268 Ebd., S.214

tage-Film. Alle drei Formen verwenden auf unterschiedlicher Art und Weise vorgefundenes Material.

Archivbilder sind folglich Gedächtnisprothesen, die im „Archivbildfilm“ rotieren und eine Verbindung zwischen dem filmischen Text und dem Zuschauer schaffen, der den Film als Wahrnehmungsphänomen empfindet, welches historische Fakten als „Geschichte pur“ vermittelt und somit eine Verfügbarkeit von Wissen schafft. Der Raum des Archivs tritt „an die Stelle der Zeit der Erinnerung“.²⁶⁹

269 Ernst (2007), S.32

TEIL II

Ausgangspunkt

Im analytischen Teil dieses Buches wird von drei unterschiedlichen Arten von Archivbildern in zeitgenössischen Spielfilmen ausgegangen: Erstens dienen Archivbilder als Ausgangspunkt der Geschichte, zweitens fungieren Archivbilder als Bindeglied zwischen fiktionaler Geschichte und historischem Dokumentarmaterial und drittens wird eine Geschichte erzählt, die auf eine wahre Begebenheit beruht und vor dem Hintergrund historischer Archivbilder erzählt wird.

Die Geschehnisse und die Wirkung eines der berühmtesten Fotos des zweiten Weltkrieges veranschaulichen die Filme *FLAGS OF OUR FATHERS*²⁷⁰ und *LETTERS FROM IWO JIMA*²⁷¹ (beide 2006) von Clint Eastwood. Auf dieser Fotografie von Joe Rosenthal hissen sechs amerikanische Soldaten eine Flagge am Mount Suribachi. Die beiden Eastwood-Filme werden aus zwei unterschiedlichen Blickpunkten erzählt: aus der amerikanischen und aus der japanischen Sichtweise. Eastwood bedient sich zwei verschiedener Gedächtnisprothesen, um die er herum seine Geschichte erzählt: Die Artefakte des Gedächtnisses sind zum einen das Joe Rosenthal-Bild in *FLAGS OF OUR FATHERS* und zum anderen die Briefe der japanischen Soldaten in *LETTERS FROM IWO JIMA*.

Steven Soderberghs Film *THE GOOD GERMAN – IN DEN RUINEN VON BERLIN* (2006)²⁷² verknüpft Archivbildaufnahmen, u.a. von Billy Wilder, mit Filmbildern der vierziger Jahre und nimmt diese als Anknüpfungspunkte, um eine Geschichte im Stil des *Film Noir* vor

270 Eastwood, Clint: *FLAGS OF OUR FATHERS*. Warner Home Video, DVD; 2007

271 Eastwood, Clint: *LETTERS FROM IWO JIMA*. Warner Home Video, DVD; 2007

272 Soderbergh, Steven: *THE GOOD GERMAN – IN DEN RUINEN VON BERLIN*. Warner Home Video, DVD; 2007

dem Hintergrund der Potsdamer Konferenz im Jahr 1945 zu erzählen.

Der Film *JARHEAD – WILLKOMMEN IM DRECK* (2005)²⁷³ von Sam Mendes basiert auf dem gleichnamigen Buch von Anthony Swofford²⁷⁴, der während des zweiten Golfkrieges (1990/91) als Scharfschütze an der vordersten Front in Saudi-Arabien, in Kuwait und im Irak diente. Sam Mendes adaptiert Swoffords wahre Geschichte und stellt seine Erinnerungen in einem filmischen Kontext. Der zweite Golfkrieg wurde nicht am Boden, sondern aus der Luft entschieden. Es gibt wenige Bilder von den Kampfhandlungen. Das Fernsehen zeigte während des ersten Irak-Krieges vielmehr flackern-de Bilder von Bombenanschlägen auf Fabrikanlagen und Brücken. „Ein Krieg, über den wir keine Bilder haben.“²⁷⁵

Die ausgewählten Filme behandeln zwar ähnliche Thematiken (Krieg, Nachkriegszeit), werden jedoch aus den Gesichtspunkten der diskursiven, narrativen, ästhetischen und ökonomischen Motive²⁷⁶ analysiert. Die Umsetzung und Verwendung dieser Motive ist im Film bei jedem Filmemacher anders. In meiner Analyse wird auf die vier Motive nicht explizit eingegangen, jedoch werden die Filme vor ihrem Hintergrund untersucht.

273 Mendes, Sam: *JARHEAD – WILLKOMMEN IM DRECK*. Universal, DVD; 2006

274 Swofford, Anthony: *Jarhead – Erinnerungen eines US-Marines*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005

275 Zander, Peter: Warten auf Saddam. Sam Mendes' Film „Jarhead handelt vom ersten Golfkrieg. Aber es geht nicht ums Kämpfen, sondern um die Langeweile vor dem Kampf. Auf: http://www.welt.de/print-welt/article188603/Warten_auf_Saddam.html; letzter Zugriff am 29.6.2008

276 Vgl. Kapitel 1: Das Archivbild

1. Clint Eastwood:

FLAGS OF OUR FATHERS / LETTERS FROM IWO JIMA

Clint Eastwoods Filme *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* können als Kriegsfilm-Diptychon bezeichnet werden, „dessen einzelne Seiten für sich stehen können, aber zusammengekommen das Bild vervollständigen“²⁷⁷ und sich gegenseitig verstärken. Durch die unterschiedlichen Perspektiven entsteht „ein produktiver Spalt“²⁷⁸, indem sich Freund- und Feindbilder miteinander vermischen und ineinander stürzen.

1.1. Was wird erzählt?

Eastwoods Filme erzählen beide die Geschichte der Schlacht um die „Schwefelinsel“²⁷⁹ Iwo Jima, die 1945 im Pazifik stattfand.²⁸⁰ Die

277 Steinwender, Harald: Men at war. Die Kriegsfilme von Firefox bis Letters from Iwo Jima. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne: Film Konzepte 8: Clint Eastwood. München: edition text + kritik, 2007; S.81

278 Maurer, Roman: Vorwort. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne: Film Konzepte 8: Clint Eastwood. München: edition text + kritik, 2007; S.5

279 Vgl. Charyn, Jerome: Nichts ist ungeheurer als der Mensch. Clint Eastwood hat zwei großartige Filme über den Pazifikkrieg gedreht: „Flags of our Fathers“ und „Letters from Iwo Jima“. Auf: <http://www.zeit.de/2007/04/Clint-Eastwood>; letzter Zugriff am 25.6.2008

280 Die Kampfhandlungen begannen am 19. Februar 1945 und dauerten 36 Tage lang. (Vgl. Schmitt, Uwe: Clint Eastwood macht Japan glücklich. Auf: http://www.welt.de/kultur/article704900/Clint_Eastwood_macht_Japan_gluecklich.html; letzter Zugriff am 24.6.2008)

Kampfhandlungen dauerten einen Monat und kosteten 21.000 japanische²⁸¹ und 7.000 amerikanische Soldaten das Leben.²⁸²

1.1.1. FLAGS OF OUR FATHERS

*Wer will berühmt werden?*²⁸³

Ein Foto verändert die Welt: Auf drei Zeitebenen erzählt Clint Eastwood die Geschichte von sechs Männern, die am 23. Februar 1945, fünf Tage nach der Landung auf der Vulkaninsel Iwo Jima, die amerikanische Flagge auf dem Mount Suribachi hissten. Eine Fotografie davon geht durch die amerikanischen Medien und bewirkt ein Umdenken in der Bevölkerung.

Nur drei der sechs Männer auf dem Foto haben überlebt: der Sanitäter John „Doc“ Bradley, der Kurier Rene Gagnon und der Indianer Ira Hayes. Die „Helden“ von Iwo Jima werden nach Hause in die USA gebracht, um dort Werbung für die siebte nationale Kriegsanleihe zu machen, damit die weiteren Kampfhandlungen in Japan finanziert werden können.

Die drei Männer werden als „Helden“ instrumentalisiert und begeben sich auf eine physisch und psychisch erschöpfende Tournee durch Amerika: Sie müssen als Helden posieren, ihre „Heldentat“ auf einem Papphügel in dem ausverkauften Chicagoer Football-Stadium „Soldier Field“ rekonstruieren und sich auch den Müttern der Toten stellen.

281 Es überlebten circa 1.000 japanische Soldaten. (Vgl. Beier, Lars-Olav: Zwischen Freund und Feind. Auf: <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=50186332&top=SPIEGEL>; letzter Zugriff am 24.6.2008) 12.000 Japaner gelten bis heute als vermisst und sind in den verzweigten Höhlenanlagen noch immer verschüttet. (Vgl. Auf: <http://www.filmevonaz.de/filmsuche.cfm?wert=528316&sucheNach=titel>; letzter Zugriff am 8.7.2008)

282 Vgl. Zander, Peter: Jeder Krieg ist ein Krieg um Bilder. Auf: http://www.welt.de/printwelt/article709017/Jeder_Krieg_ist_ein_Krieg_um_Bilder.htmlgl; letzter Zugriff am 24.6.2008

283 01:13:29

1.1.2. LETTERS FROM IWO JIMA

*Wir opfern unser Leben,
um unsere Familien in der Heimat zu schützen.
Aber gerade wegen unserer Familien fällt es uns so schwer, zu sterben.²⁸⁴*

Im Mittelpunkt von LETTERS FROM IWO JIMA steht der japanische General Tadamichi Kuribayashi, der Ende 1944 auf Iwo Jima eintrifft, um die Verteidigung der Insel gegen die Amerikaner zu planen. Kuribayashi verlegt zuallererst die Artillerie vom Strand auf die Anhöhe – was ihm von den anderen Offizieren als Feigheit ausgelegt wird. Er lässt in einen nahe gelegenen Berg ein Tunnelsystem schlagen, welches die Soldaten nicht nur vor den feindlichen Bomben schützen soll, sondern auch die wichtigsten strategischen Punkte miteinander verbindet.

Clint Eastwood konzentriert sich zusätzlich noch auf drei weitere Schicksale im Film: Baron Takeichi Nishi ist Leutnant und gewann 1932 in Los Angeles die olympische Goldmedaille im Springreiten. Er war u.a. mit den Hollywood-Stars Douglas Fairbanks und Mary Pickford befreundet. Der junge Soldat Saigo war vor seiner Einberufung Bäcker. Er will für seine hochschwangere Ehefrau nach Hause zurückkehren. Saigo freundet sich nach anfänglichem Misstrauen, mit dem Eliterekruten Shimizu an, der es bei seiner Arbeit als Militärpolizist nicht über sich brachte, einen Hund zu erschießen und deshalb an die Front geschickt wurde.

1.2. Historisches Bewusstsein

*Die Dinge, die wir getan haben und gesehen haben, sind unfassbar.
Deshalb muss man ihnen einen Sinn geben, eine leicht zu verstehende Wahrheit.
Und verdammt wenig Worte.*²⁸⁵

Die Bilder in *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* erhalten ihr Bewusstsein durch ihre geschichtliche Distanzierung: Die Bilder der Ereignisse werden aus heutiger Sicht mit einem anderen Wissen wahrgenommen.²⁸⁶ Dadurch entsteht ein historisches Bewusstsein, welches durch die Narration zusätzlich begünstigt wird. Narration und Bewusstsein beeinflussen sich gegenseitig. Durch die zwei Sichtweisen des Diptychons bekommt der Feind ein Gesicht und eine eigene Geschichte. Dadurch bleiben die Feinde nicht (wie in anderen Kriegsfilmern) stumme Täter bzw. Betrachter der Kampfhandlungen. Mit *LETTERS FROM IWO JIMA* wechselt Eastwood die Perspektive und präsentiert „als diskursives Gegenbild“²⁸⁷ zu *FLAGS OF OUR FATHERS* den Kampf ausschließlich aus japanischer Sicht. Eastwood bringt den Zuschauer in einen inneren Konflikt: Mit wem soll man sich identifizieren – Täter oder Opfer? Aber wer sind die Täter und wer die Opfer? Dem Regisseur gelingt es vielmehr einen Einblick in die Position des „Anderen“ zu gewähren, d.h. in die kulturelle Außenperspektive der Japaner. Begünstigt wird diese auch dadurch, dass *LETTERS FROM IWO JIMA* bis auf zwei kurze Szenen in japanischer Sprache mit Untertiteln inszeniert ist.

FLAGS OF OUR FATHERS erzählt das historische Ereignis auf Iwo Jima aus der amerikanischen Perspektive; *LETTERS FROM IWO JIMA* wird aus den Blickwinkeln der japanischen Soldaten erzählt. Clint Eastwood wendet in beiden Filmen die Form des multiplen Erzählens an: Die Filme vereinen drei Zeitebenen, die einander ständig überlagern: die Gegenwart als Rahmen, die Vergangenheit als Bin-

285 00:04:02–00:04:05

286 Vgl. Seeßlen, Georg: Kriege, die wir nie führen wollten. Filme von Clint Eastwood, Robert de Niro und Steven Soderbergh auf der Berlinale: Gebrochene Helden für einen gebrochenen Patriotismus. In: *Die Zeit* vom 8.2.2007, Nr.7; S.43

287 Steinwender, S.79

nenhandlung und die Vorvergangenheit als Rückblenden.²⁸⁸ Beide Filme vereinen mehrere Protagonisten und erzählen ihre unterschiedlichen Geschichten. Der Film „verunsichert vielmehr durch ein Mosaik der Perspektiven.“²⁸⁹ Eastwood legt „seinen Erzählrahmen um (tote) Figuren herum, als könnte man sie damit bergen.“²⁹⁰

Die Geschichte von *FLAGS OF OUR FATHERS* wird aus der Sicht von James Bradley²⁹¹ erzählt, dessen Vater einer der sechs amerikanischen Soldaten war, der im zweiten Weltkrieg die amerikanische Flagge auf dem Mount Suribachi gehisst hat. (Abb.25) In Rückblenden werden die Kampfhandlungen mit den Ereignissen der Kriegs-anleihen-Tour parallelisiert. Zum Beispiel laufen die beiden Handlungsstränge des nachgestellten Hissens der Fahne im „Soldier Field“-Stadium und dem tatsächlichen Hissen auf Iwo Jima in einer Parallelmontage zusammen. Die unterschiedlichen Zeitebenen im Film „bilden einen Gegenpol zur Geradlinigkeit jener Propagandageschichte, die „Flags of Our Fathers“ dekonstruiert.“²⁹²

LETTERS FROM IWO JIMA ist im Gegensatz zu *FLAGS OF OUR FATHERS* geradliniger erzählt. Der Film beginnt in der Gegenwart: Zerfallende Kanonen tauchen zwischen Sträuchern und Felsen auf; ein schlichter schwarzer Stein erinnert an die Kämpfe auf Iwo Jima. (Abb.26) Eine Gruppe japanischer Archäologen will auf der Vulkaninsel das weitläufige Tunnelsystem aus der Kriegszeit erforschen und stößt auf einen vergrabenen Gegenstand: einen Sack mit Briefen, die die Soldaten, die die Insel nicht mehr verlassen konnten, an ihre Familien geschrieben haben. Dann wechselt die Geschichte ins Jahr

288 Vgl. Maurer, Roman: „Sometimes trouble just follows a man“ Männliche Destruktivität und der Wunsch nach Erlösung. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne: *Film Konzepte 8: Clint Eastwood*. München: edition text+kritik, 2007; S.25

289 Schifferle, Hans: *Flags of our Fathers*. Clint Eastwoods Film über die „größte Generation“ der Amerikaner. Auf: http://www.epd-film.de/33178_47428.php; letzter Zugriff am 25.6.2008

290 Kümmel, Peter: *Der alte Mann und der Krieg*. Was lernen wir aus Gewalt? Nicht genug, sagt Clint Eastwood. Eine Begegnung mit dem Regisseur in Berlin. (Interview mit Clint Eastwood) In: *Die Zeit* vom 22.2.2007, Nr.9; S.45

291 Bradley, James; Powers, Ron: *Die Flaggen unserer Väter*. München: Heyne Verlag, 2007

292 <http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=528001&sucheNach=titel>; letzter Zugriff am 8.7.2008

1944. Anders als in *FLAGS OF OUR FATHERS*, stehen die Kampfhandlungen in *LETTERS FROM IWO JIMA* im Vordergrund. Trotz vertiefender Rückblicke, die die Familiengeschichten von Saigo, Shimizu und General Tadamichi Kuribayashi erzählen, bleibt die Geschichte fast ausschließlich auf Iwo Jima. „In zwei Filmen wird die erinnerte Zeit als produktiver Verwirrungsstifter eingesetzt, um die einfache Psychologie der Backstory zu unterhöhlen.“²⁹³

Clint Eastwood vereint die Achsen Kultur, Zeit und Figur zu einem „multi-perspektivischen System“²⁹⁴, das dem Blick eines Vexier spiegels ähnelt.²⁹⁵ Auch innerhalb einer Kultur gibt es Querschnitte: Die Geschichte in *LETTERS FROM IWO JIMA* wird aus der Perspektive des Ranghöchsten (General Kuribayashi) und des Rangniedrigsten (dem Soldaten Saigo) erzählt. Eastwood lässt die persönlichen Geschichten der beiden wie ein Wechselspiel im Film mehrfach miteinander kreuzen. Auch das ideologische Spektrum wird dargestellt: Die Weltoffenheit des Generals Kuribayashi steht im Kontrast zur Engstirnigkeit der anderen Offiziere. Auch der Lebenswille von Saigo wird mit der Hörigkeit seiner Kameraden kontrastiert, die sich für den Kaiser selbst töten.²⁹⁶

LETTERS FROM IWO JIMA ist ein klaustrophobisches Kammerstück: Die Handlung findet größtenteils unter der Erde statt. Es ist selten, dass die Soldaten das Tunnelsystem verlassen. Es gibt kaum Licht und Platz, wodurch beim Zuschauer ein Gefühl der Klaustrophobie entsteht. Durch die Enge der Höhlen ist auch der Blick des Zuschauers eingeschränkt, d.h. der Rezipient ahnt nicht, was passieren wird. Während der Zuschauer in *FLAGS OF OUR FATHERS* zum Beispiel sieht, wie ein amerikanischer Soldat einen Flammenwerfer in einen Tunnel hält²⁹⁷, wird der Zuschauer in *LETTERS FROM IWO JIMA* darüber aufgeklärt, was der Flammenwerfers anrichtet: ein japani-

293 Maurer, S.25

294 Ebd.; S.24

295 Vgl. Vossen, Ursula: Der Individualist. Selbstjustiz, Todesstrafe und Sterbehilfe. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne: Film Konzepte 8: Clint Eastwood. München: edition text + kritik, 2007; S.42

296 Vgl. Maurer, S.25

297 00:33:13–00:33:52 und 01:07:02–01:07:14

scher Soldat steht plötzlich in Flammen²⁹⁸ (Abb.27) Immer wieder gibt es Berührungspunkte zwischen beiden Filmen, die Leerstellen schließen. LETTERS FROM IWO JIMA zeigt zum Beispiel auch, was aus dem Soldaten Ralph „Iggy“ Ignatowski geworden ist, der in FLAGS OF OUR FATHERS verzweifelt von John „Doc“ Bradley gesucht und nicht gefunden wird. Iggy ist in einen von den Japanern ausgehobenen und umzingelten Tunnel gestürzt und wurde von den Soldaten grausam ermordet.

In FLAGS OF OUR FATHERS erscheinen die japanischen Soldaten als unsichtbare Feinde, die die amerikanischen GIs aus unterirdischen Tunneln mit „körperlose[m] Blick“²⁹⁹ bekämpfen. (Abb.28) Die Kamera wechselt aus der fast identischen Einstellung in LETTERS FROM IWO JIMA die Perspektive, hin zu den Verteidigern. Der Rekrut Saigo erblickt die bis zum Horizont reichende amerikanische Flotte und erschrickt bei diesem Anblick.³⁰⁰

Auch die auf dem Mount Suribachi gehisste amerikanische Flagge zeigt Eastwood in LETTERS FROM IWO JIMA nur ein einziges Mal, fast beiläufig, klein am rechten Rand des Bildes. Aus dieser Perspektive erscheint der bedeutsam ikonische Moment völlig belanglos.³⁰¹ (Abb.29)

1.3. Demontage des Heldentums

„Flags“ entlarvt das gemachte Heldentum – wie man Leute zu Helden erklärt, die selbst finden, dass sie sich nur verteidigt haben: Ich habe nur versucht, nicht erschossen zu werden.“³⁰² Clint Eastwoods Blick auf die mediale Inszenierung des Krieges ist ironisch: Die traumatisierten Männer werden auf Kosten des Krieges durchs Land

298 00:56:54–00:57:02

299 Steinwender, S.80

300 00:53:29–00:53:41

301 01:13:10

302 Göttler, Fritz; Vahabzadeh, Susan: Im Herz der Inselhölle. (Interview mit Clint Eastwood) Auf: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/434/102332/>; letzter Zugriff am 25.6.2008

geschickt, um für den Fortsetzung des Krieges zu werben. Eastwood parallelisiert die Bilder der Öffentlichkeitsauftritte mit den Bildern der Kämpfe. Blitzlichtgewitter und Feuerwerk hinterlassen bei den drei Soldaten dieselbe Wirkung wie Mörserfeuer und Bombendetonationen. Clint Eastwood zeigt in *FLAGS OF OUR FATHERS* die zunehmenden Spannungen der drei Soldaten, die sich dem großen Druck der Öffentlichkeit immer weniger gewachsen fühlen. Der Drehbuchautor Paul Haggis beschreibt diese Vermarktung von „Heldentum“ mit folgenden Worten: „Im Nachhinein sollen sechs Soldaten zu Helden gemacht werden. Aber nicht, weil sie Helden sind. Sondern weil es der Regierung gerade recht war. Weil sie Helden brauchte.“³⁰³

Die Amerikaner nennen die Männer auf dem Foto „The Greatest Generation“.³⁰⁴ Jedoch werden die drei Soldaten vielmehr von dem Schuldgefühl verfolgt, ihre Kameraden an der Front zurückgelassen zu haben. Besonders der Pima-Indianers Ira Hayes kommt mit der Rolle als „Held“ nicht zurecht. Trotz seines Ruhms wird er wegen seiner Hautfarbe diskriminiert und verfällt dem Alkohol. Er lässt sich zurück an die Front schicken. Nachdem Hayes aus dem Krieg zurückgekehrt ist, beginnt er als Wanderarbeiter auf einem Feld zu arbeiten. In einer Sequenz wird gezeigt, wie ein Auto anhält, aus dem eine Familie aussteigt. Sie geht auf den „Helden“ Ira Hayes³⁰⁵ zu und bittet ihn um ein Foto. Nachdem sich die Familie mit ihm hat fotografieren lassen, geben sie ihm einen Nickel und eilen wieder zurück zu ihrem Auto, ohne ein Wort mit Hayes geredet zu haben.³⁰⁶ (Abb.30)

In *LETTERS FROM IWO JIMA* werden zwei Arten von „Helden“ gezeigt: Auf der einen Seite steht der einfache Rekrut Saigo, dem Ehre und Vaterland nichts bedeuten. Er möchte nur nach Hause zu

303 „Clint Eastwood ist so stur wie sonst keiner.“ (Interview mit Paul Haggis) Auf: http://www.welt.de/kultur/article708947/Clint_Eastwood_ist_so_stur_wie_sonst_keiner.html; letzter Zugriff am 25.6.2008

304 Vgl. Horst, Sabine: Ein bisschen Krieg, ein bisschen Gaultier. Männer, Militär und Mode – Wie der neue Camouflage-Schick das Hollywoodkino und den westlichen Lifestyle erfasst hat. In: *Die Zeit* vom 1.2.2007, Nr.6; S.47

305 Johnny Cash widmete dem Pima-Indianer und „Helden“ Ira Hayes ein Lied: „The Ballad of Ira Hayes“. (Vgl. Beier, Lars-Olav: Zwischen Freund und Feind.)

306 01:44:49–01:45:36

seiner Frau zurückkehren und zu seinem Kind, dem er noch im Mutterleib versprach, wiederzukommen. Auf der anderen Seite liebt General Tadamichi Kuribaysahi auch seine Familie, jedoch ist er der Überzeugung, dass er die Schlacht um Iwo Jima zum Schutz seiner Kinder führt. General Tadamichi Kuribaysahi ist ein Kosmopolit, der an einer amerikanischen Militärakademie studiert hat und dadurch seinen Gegner kennt.

Eastwood zeigt die Dekonstruktion der Begriffe wie Ehre, Loyalität und Todesmut. „To die with honor“ – diesen Wunsch hegt jeder japanische Soldat. In *LETTERS FROM IWO JIMA* zieht er sich wie ein roter Faden durch die Geschichte. In einer Sequenz wird der Todeskult der Japaner gezeigt: Eine Gruppe von Soldaten begeht rituellen Selbstmord. Einer nach dem anderen wird von einer Handgranate blutig zerrissen. Die japanischen Soldaten hatten den strikten Befehl, sich keinesfalls gefangen nehmen zu lassen, sondern stattdessen Selbstmord zu begehen. Ihre verstümmelten Leichen hat der Zuschauer bereits in *FLAGS OF OUR FATHERS* gesehen.

1.4. Artefakte des Gedächtnisses

Beide Filme spielen im Sinne von Aleida Assmann mit aufbewahrten Artefakten des Gedächtnisses, die gegen das Vergessen wirken.³⁰⁷ Das Rosenthal-Foto, wie auch die Briefe, die auf Iwo Jima gefunden wurden, haben einen aktiven Platz im kulturellen Gedächtnis erhalten. Clint Eastwood schafft durch diese historischen Artefakte Wirklichkeitsbilder, die den Eindruck von Authentizität unterstützen.

307 Vgl. Kapitel 2.6. Das Gedächtnis, S.32

1.4.1. Fotografie

*Das richtige Bild kann einen Krieg gewinnen oder verlieren.*³⁰⁸

„Der Film ist ruiniert. [...] Das hier sieht gut aus.“³⁰⁹ Sechs Männer sind darauf zu sehen, die am 23. Februar 1945 das amerikanische Sternenbanner auf den Mount Suribachi gehisst haben. Das Bild von dem Associated Press-Bildreporter Joe Rosenthal ist ein Foto des Triumphes, welches innerhalb von zwei Tagen nach seinem Entstehen in allen Zeitungen in Amerika gedruckt und zum häufigsten reproduzierten Bild seiner Zeit wird.³¹⁰ Rosenthal wird mit dem Bild aus Iwo Jima den Pulitzer-Preis gewinnen. Es ist „ein Symbol des amerikanischen Siegerwillens“³¹¹ und wird zum „Inbild amerikanischen Kampfgeistes.“³¹² Das Bild fängt bei der amerikanischen Bevölkerung auf emblematische Weise eine Mischung aus Faszination und Angst ein.

Clint Eastwood entlarvt in seinem Film sowohl den Moment der Entstehung der Fotografie als auch dessen Wirkungsgeschichte: Die Geschichte hinter dem Bild ist weniger ruhmreich, sie verdeutlicht vielmehr die Manipulation von Bildern: In dem Augenblick als die amerikanische Flagge mit einem Verlängerungsstab gehisst wurde, war kein Fotograf anwesend. Die Originalflagge hatte sich ein amerikanischer Offizier als Souvenir gesichert. Erst beim Hissen der zweiten Flagge war Joe Rosenthal dabei und nahm diesen Moment mit der Kamera auf. Auf dem Bild sind die Gesichter der Soldaten nicht zu erkennen; „anonym und selbstlos handelnd, scheinen ihre Körper in einer gemeinsamen Kraftanstrengung vereint – nicht mehr als Individuen richten [sie] eine Flagge auf, sondern [als] amerikanische Soldaten.“³¹³ Eastwood zeigt auch, dass die Fotografie ein „Pseudoereignis“³¹⁴ ist: Die Fahne wurde weder in dem Moment

308 00:04:25–00:04:26

309 00:04:22–00:04:25

310 Vgl. Charyn

311 Zander

312 Beier

313 Steinwender, S.77

314 Ebd., S.78

einer Kampfhandlung errichtet, noch wurde der Krieg durch das Bild beendet.

Als der Zuschauer zum ersten Mal das Hissen des Sternenbanners in *FLAGS OF OUR FATHERS* sieht, ist es nur ein „re-enactment“³¹⁵: Die drei Soldaten besteigen vor tausenden Menschen im Chicagoer Stadion „Soldier Field“ eine Nachbildung des Mount Suribachi. Der Krieg avanciert zu einem „surrealen Vaudeville-Akt“³¹⁶.

Das Bild wird in Amerika durch die anschließende Pressekampagne bis ins Irreale gesteigert und entwickelt einen ikonischen Charakter. Clint Eastwood verfolgt die verschiedenen „Aggregatzustände“³¹⁷ der Fotografie: Der Zuschauer sieht zunächst wie Joe Rosenthal das Negativ entwickelt und das Bild anschließend auf mehreren Titelseiten von verschiedenen Zeitungen erscheint. Danach wird das Motiv in Öl gemalt und auf einem Empfang in einen Eisblock eingeritzt. Den drei Soldaten werden ihre Ebenbilder als Eiscreme-Skulptur serviert, welche mit Erdbeersauce übergossen wird.³¹⁸ (Abb.31) „Im Zeitalter der Kameras soll die Wirklichkeit neuen Anforderungen genügen. Es kann sein, dass das Wirkliche nicht erschreckend genug ist und daher noch betont werden muss; oder es muss nachgestellt werden, damit es überzeugender wirkt.“³¹⁹ Die finale Reproduktion des Motivs ist eine 100-Tonnen-Plastik auf dem Nationalfriedhof in Arlington. Eastwood entlarvt durch die zahlreichen filmischen Nachstellungen des Motivs, dessen Massivität und dessen Entwicklung bis hin zum patriotischen Zeichen. In diesem Zusammenhang greift auch wieder Walter Benjamins These vom Verlust der Aura durch die Reproduktion von Bildern.³²⁰ Das Bild erfährt durch die hinzugekommene Abbildfunktion eine Veränderung.³²¹ „Jedes

315 Vgl. ebd.

316 Ebd.

317 Ebd.

318 00:57:09–00:57:31

319 Sonntag, S.76

320 Joe Rosenthals Fotografie wurde bis zum Kriegerdenkmal circa fünf Millionen Mal auf Postern und Karten reproduziert. (Vgl. Girst, Thomas: Der Schnappschuss wird zur Ikone. Auf: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2002/01/23a0131>; letzter Zugriff am 30.6.2008)

321 Vgl. Exkurs: Walter Benjamins „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“

Bild, das wir sehen, sehen wir in einer bestimmten Umgebung. Und diese Umgebungen haben sich vervielfältigt.“³²² Kein anderes Bild des Zweiten Weltkrieges wurde so häufig zitiert, wie Rosenthals Fotografie. Es ist eines *der* Bilder im kollektiven Bildgedächtnisses der US-Gesellschaft.³²³

Die Schluss-Credits von *FLAGS OF OUR FATHERS* unterlegt Eastwood mit historischen Originalfotografien vom Kriegsgeschehen, (sowohl aus der Heimat als auch von der Front), die er sich als Vorbild für die Szenen seines Filmes genommen hat. Der Zuschauer nimmt plötzlich diese Zeitdokumente als fiktive Bilder wahr. Nach der von Eastwood erzählten Geschichte hat sich die Frage, wo die Wahrheit eines Bildes liegt, verschoben. Durch die Reproduktion von Bildern werden diese nicht mehr als Zeichen ihrer Zeit wahrgenommen.

1.4.2. Briefe

*Hanako. Dieser Brief wird dich sicher nicht erreichen.
Aber allein dir zu schreiben, beruhigt mich.*³²⁴

Die circa hundert Briefe von japanischen Soldaten wurden niemals abgeschickt, sondern im schwarzen Sand der Insel von Archäologen gefunden. Für die Soldaten erfüllten die Briefe zwei Funktionen: Einerseits schöpften sie immer noch Hoffnung, nach Hause zu ihren Familien zurückzukehren, andererseits dienten sie zur Ablenkung, um nicht an ihren eigenen Tod denken zu müssen. (Abb.32) „Sie alle schreiben Briefe an die Heimat, die – Apotheose der Emotionalisierung – nie ihren Empfänger erreichen werden.“³²⁵

322 Sonntag, S.140

323 Das Foto wurde zuletzt am 11. September 2001 durch Thomas E. Franklin zitiert, als drei amerikanische Feuerwehrmänner die amerikanische Flagge am Ground Zero hissten. Der Fotograf zoomte aus 150 Meter Entfernung auf die Feuerwehrmänner und drückte auf den Auslöser. (Abb.33) (Vgl. Girst)

324 01:54:08–01:15:11

325 <http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=528316&sucheNach=titel;>
letzter Zugriff am 8.7.2008

Clint Eastwoods Film diene eine Sammlung von Briefen des Generals Tadachichi Kuribayashi als Vorlage für *LETTERS FROM IWO JIMA*. Kuribayashi beschreibt in diesen Briefen vor allem sein Dilemma, dass er in den 1920er und 1930er Jahren als Gesandter Japans mehrere Jahre in den USA gelebt hatte und eigentlich pro-amerikanisch eingestellt war, aber dennoch sein Land nicht verraten wollte.

1.5. Bildästhetik

Clint Eastwood verwendet in beiden Filmen, vor allem aber in *LETTERS FROM IWO JIMA*, Elemente des *Film Noir*. Anders als in *THE GOOD GERMAN* sind diese Elemente aber nicht als Genre, sondern als Methode bzw. als Stil zu fassen.³²⁶ Die Gesichter der Soldaten werden abgeschattet gezeigt. Die Körpersilhouetten heben sich durch kontrastierende Lichtkanten von den dunklen Räumen ab. Die Blicke der Zuschauer werden durch in der Dunkelheit liegende Bildteile und innere Rahmungen des Bildes gelenkt. Es entsteht ein beängstigendes Gefühl der Enge.

Die Bilder der Kampfhandlungen in *FLAGS OF OUR FATHERS* wirken stark verfremdet und staccato-artig geschnitten. Die Bilder sind farbentsättigt und so stark ausgebleicht worden, dass der Zuschauer den Eindruck erhält, „einen Schwarzweißfilm in Farbe zu sehen.“³²⁷ Die einzige Farbe, die heraussticht und betont wird, ist Rot: zum Beispiel das Rot des Blutes, welches während der Kampfhandlungen fließt oder das Rot der Erdbeersauce auf dem Dessert.³²⁸

³²⁶ Vgl. Kirchner, S.98

³²⁷ Zander

³²⁸ Clint Eastwood wendete erstmals bei der Nachbearbeitung das Verfahren von Technicolor Digital Intermediates an, welches die Möglichkeit bietet, die Farbsättigung innerhalb eines Frames zu variieren. Der Regisseur verwendete „Power Windows“, um bestimmte Bildteile, in denen sich Gesichter, Blut oder die amerikanische Flagge befinden, hervorzuheben, um dadurch zusätzlich eine Lenkung des Zuschauerblicks zu bewirken. (Vgl. Kirchner, Andreas: Schwarzweiß in Farbe. Kamera- und Lichtstil im Spätwerk. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne: Film Konzepte 8: Clint Eastwood. München: edition text + kritik, 2007; S.105)

In *FLAGS OF OUR FATHERS* sind die drei verschiedenen Zeitebenen auch visuell voneinander getrennt. Zum Beispiel sind die Innenräume während der Kriegsanleihtour sehr farbtintensiv gestaltet. Die Kamera ist während der Kampfhandlungen auf Iwo Jima sehr beweglich, jedoch werden die Kämpfe ohne klare Zuordnung gezeigt. Der Zuschauer ist einer Unübersichtlichkeit ausgesetzt. Die Kamera kommt nicht zur Ruhe, taucht immer wieder in das Geschehen ein und verknüpft verschiedene Blickwinkel der Schlacht in einer dynamischen Montage miteinander. Selten werden Einstellungen aus der subjektiven Perspektive eines amerikanischen Soldaten gezeigt. Die Bilder erinnern vielmehr an die Aufnahmen eines fiktiven „embedded journalist“³²⁹.

LETTERS FROM IWO JIMA ist in ausgebleichenen, „farbentsättigten Panavision-Bilder[n]“³³⁰ gedreht, in denen einzelne Signale entfremdet wirken.³³¹ Sie gerinnen zu einem „grafischen Abstraktum“.³³² Neben den nächtlichen Außenaufnahmen, die vor allem Kampfhandlungen zeigen, sind auch (bei Tag und Nacht) die Innenräume der unterirdischen Höhlen sehr dunkel gehalten. Der Film zeigt eine bedrückende, vulkanische Landschaft, die auch „als Metapher für eine unfruchtbare, sinnlose Kriegsbeute steht.“³³³

1.6. Fazit und Wirkung

Clint Eastwood schafft mit *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* seine eigene authentische Bilderwelt, die kein Spiegel der Gesellschaft ist, sondern die zur Gesichtsaneignung beiträgt und dadurch positiv auf das historische Bewusstsein wirkt. Eastwood

329 Vgl. Foerster, Lukas: *Flags of our Fathers*. Clint Eastwood setzt sein Alterswerk mit einem beeindruckenden Kriegsfilm fort. *Flags of our Fathers* erzählt die Geschichte einer Fotografie. Auf: <http://www.critic.de/filme/detail/film/flags-of-our-fathers-743.html>; letzter Zugriff am 25.6.2008

330 Steinwender, S.79

331 Vgl. Seeßlen

332 Maurer: Vorwort, S.6

333 Steinwender, S.79

entwirft über die Darstellung der historischen Vergangenheit Blickwinkel auf die Gegenwart. Fast beiläufig werden über das Rosenthal-Bild und die Briefe der japanischen Soldaten Informationen über die Ereignisse um Iwo Jima vermittelt. Die Fotografie und auch die Briefe können als „visueller Mehrwert“³³⁴ bezeichnet werden, welche sich einen aktiven Platz im kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft geschaffen haben. Auch die persönlichen Erinnerungen der amerikanischen und japanischen Soldaten an die Kampfhandlungen auf Iwo Jima tragen zum kulturellen Gedächtnis bei. Durch die einzelnen Schicksale schafft Eastwood visuelle Wirklichkeitsbilder, die dazu beitragen, Geschichte zu rekonstruieren und sie dadurch greifbar und authentisch zu machen.

Clint Eastwood geht mit *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* noch einen Schritt weiter: Er demontiert das Genre des Kriegsfilms:

„Entmythologisierung als Methode des Films, das heißt, die Genre-Fiktion mit jenen authentischen Details aufzufüllen, welche die Legenden ignorieren: die Unzulänglichkeit der damaligen Waffen, das Altern, Erkranken und Versagen der Männer, vor allem aber der Schrecken des Todes. Denn gerade in der mühelosen Gewaltausübung lag der Kern des Genres.“³³⁵

Eastwoods Filme werden als „kulturelle Selbstverständigung über den Widersinn des Krieges lesbar.“³³⁶ Die Iwo-Jima-Filme sind Teile eines Diptychons, die sich gegenseitig verstärken und als Ganzes den Krieg begreifbar machen: „Man muss sie nacheinander sehen, dann werden sie zu Antikriegsfilmen.“³³⁷ Das besondere an *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* ist, dass der Regisseur das historische Kriegsgeschehen aus der Sichtweise von Einzelschicksalen erzählt.

334 Göttler, Fritz: *Flags of our Fathers: Wer von euch will berühmt werden?*. Auf: <http://www.filmzentrale.com/rezis/flagsfourfathersfg.htm>. letzter Zugriff am 25.6.2008

335 Vgl. Maurer: „Sometimes trouble just follows a man“; S.21

336 Röwekamp, Burkhard: „Peace is Our Profession“ – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmen. In: Heller, Heinz-B.; Röwekamp, Burkhard; Steinle, Matthias (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg: Schüren Verlag, 2007; S.143

337 Kümmel

2. Steven Soderbergh: THE GOOD GERMAN – IN DEN RUINEN VON BERLIN

*Wenn Krieg die Hölle ist,
was kommt danach?*

2.1. Was wird erzählt?

Der US-Kriegskorrespondent Jake Geismar kommt im Juli 1945 nach Berlin, um für die Zeitung „New Republic“ über die Potsdamer Konferenz zu berichten, bei der die drei Hauptalliierten – die Sowjetunion, die USA und Großbritannien – über die Zukunft Nachkriegsdeutschlands entscheiden. Inoffiziell will Jake Geismar vor allem seine ehemalige Geliebte Lena Brandt finden, die er in Berlin zurückgelassen hatte, als er seinen Job als Chef einer amerikanischen Nachrichtenagentur aufgab. Jake findet Lena schnell: Sie ist die Geliebte seines vom Militär zugestellten Chauffeurs Patrick Tully. Kurz darauf wird Tully in der Sowjetischen Besatzungszone ermordet aufgefunden. Er hat 100 000 Reichsmark bei sich, die, wie sich später herausstellt, von der amerikanischen Besatzungsmacht gedruckt wurden.

Niemand interessiert sich für die Gründe seines Todes und so versucht Jake, allein hinter die Wahrheit von Tullys Tod zu kommen. In diesem Zusammenhang stößt er auf Lenas Ehemann Emil. Dieser hält sich in der Berliner Kanalisation versteckt: Er, der ehemalige SS-Offizier und „gute Deutsche“, wird von den Russen und Amerikanern gesucht, weil er während des Zweiten Weltkriegs als Sekretär des obersten NS-Ingenieurs gearbeitet hatte, als Mathematiker Baupläne des Raketenprojekts „V2“ besitzt und einer der letzten lebenden Zeugen ist, der über die die Massenmorde im Konzentrationslager Dora³³⁸ berichten kann.

338 Das Konzentrationslager Dora (Tarnname: Dora-Mittelbau) ist ein unterirdisches nationalsozialistisches Rüstungszentrum bei Nordhausen (Südharz). In Dora wurde vor allem die „Vergeltungswaffe 2“ (V2) produziert. (Vgl. <http://www.>

2.2. Historisches Bewusstsein

Berlin 1945: Die Stadt ist nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in vier Besatzungszonen eingeteilt: je der Westmächte Großbritannien, Frankreich und den USA und die der Sowjetunion. Dadurch gibt es in Deutschland zwei verschiedene politisch getrennte Ordnungssysteme.³³⁹

THE GOOD GERMAN spielt vor dem geschichtlichen Hintergrund der Potsdamer Konferenz. Vom 17. Juli bis zum 2. August 1945 trafen sich im Schloss Cecilienhof die drei Regierungschefs der „Anti-Hitler-Koalition“: Harry S. Truman für die USA, Winston Churchill für Großbritannien und Josef Stalin für die Sowjetunion. Im sogenannten *Potsdamer Abkommen* einigten sie sich auf die Neuordnung Deutschlands. Im Vordergrund standen die Demokratisierung, Entmilitarisierung, Entnazifizierung, Demontage und Dezentralisierung des Landes.³⁴⁰ Zudem wurde den vier Besatzungszonen politische Handlungsfreiheit in ihrer jeweiligen Zone zugesprochen.

2.3. Archivbilder in THE GOOD GERMAN

Steven Soderbergh greift auf dokumentarisches Archivmaterial von Billy Wilder und William Wyllers zurück.³⁴¹ Er verwebt die vorhandenen Archivbilder mit seiner Erzählung. Die Bilder legitimieren das

brockhaussuche.de/suche/abstract.php?shortname=b15&verweis=1&artikel_id=206001606; letzter Zugriff am 18.6.2008)

339 Vgl. http://www.bpb.de/popup/popup_lemmata.html?guid=RN2F52; letzter Zugriff am 18.6.2008

340 Vgl. http://www.bpb.de/themen/WF6ATL,0,0,Potsdamer_Konferenz.html; letzter Zugriff am 18.6.2008

341 Teilweise wurden diese Archivbilder in Farbe gedreht. Soderbergh musste die ausgewählten Szenen umkopieren, um sie an dem Schwarzweiß-Stil des Filmes anzupassen. (Vgl. Conrad, Andreas: Liebe, Lügen und „Bugi Wugi“. George Clooneys neuer Film „The Good German“ spielt im Nachkriegs-Berlin. Gedreht wurde er aber in Hollywood. Auf: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/art270,1945710>; letzter Zugriff am 15.6.2008)

Gezeigte als „unhinterfragbares ‚So war es‘“. ³⁴² Die Archivbilder in *THE GOOD GERMAN* werden zum Bindeglied der Narration. Durch den fließenden Übergang zwischen dem Archivmaterial und den fiktionalen Bildern erhält der Zuschauer eine raum-zeitliche Orientierung. Die Bilder ermöglichen Anschlüsse in der Geschichte und signalisieren Übergänge zwischen dem dokumentarischen Material und der fiktionalen Geschichte. Zusätzlich schaffen die Archivbilder auch ein Zeitkolorit, indem sie den historischen Rahmen vorgeben.

2.3.1. Berlin-Bild

Steven Soderbergh verwendet Archivbilder des Nachkriegs-Berlin und zeichnet dadurch vor allem einen treffenden Blick auf das Nachkriegsgeschehen: Der Blick auf Berlin beginnt gleich am Anfang von *THE GOOD GERMAN*: ³⁴³ Die Kamera bleibt kurzzeitig bei einem Josef Stalin-Zitat stehen, welches auf einem großen Plakat an der Grenze zur sowjetischen Besatzungszone steht: „Die Erfahrungen der Geschichte besagen, daß die Hitler kommen und gehen, aber das deutsche Volk, der deutsche Staat bleibt.“ ³⁴⁴ (Abb.34) Die Archivbilder zeigen Menschen in Berlin: Trümmerfrauen versuchen aus Ruinen bewohnbare Häuser zu machen (Abb.35), Menschen, die ihre Verwandten suchen, stehen mit Schildern auf der Straße, auf denen ihre Adressen geschrieben stehen, (Abb.36) Vertriebene und Flüchtlinge aus dem Osten kommen mit ihrem letztem Hab und Gut nach Berlin. (Abb.37) Dazwischen werden immer wieder Gesichter von russischen und alliierten Soldaten eingeblendet. (Abb.38 und 39) Die Archivbilder zeigen aber auch die Reste einer zerstörten Stadt: mit Geröll verschüttete U-Bahnstationen, ausgebrannte Theater, zerbombte Museen. Die Archivbilder gehen nahtlos in die fiktionale Geschichte über: Auf dem Flughafen Berlin-Tempelhof landet eine Maschine, aus der Jake Geismar aussteigt. (Abb.40)

Steven Soderbergh zeichnet ein Berlin-Bild, welches sich zwischen zerbombten Ruinen und Schwarzmarktgeschäften abspielt. Die

³⁴² Steinle (2003), S.295

³⁴³ 00:00:00–00:02:25

³⁴⁴ 00:00:14

glücklichen Gewinner (vor allem die russischen und amerikanischen Soldaten) sind die, die die richtigen Uniformen tragen oder die passenden Papiere besorgen können. Sie bewegen sich zwischen den überfüllten Hinterhofbars, Kellerclubs und Militärlagerhäuser, in denen sie zum Beispiel mit gestohlenem Schnaps handeln.

Steven Soderbergh schiebt im Verlauf der Erzählung einzelne Archivbilder von Häuserruinen und Straßen ein, um dem Zuschauer den räumlichen Kontext zu vergegenwärtigen. Der Regisseur zeigt „eine Stadt, die „die Beine breit macht“, wie es zu Anfang heißt, einst für Hitler und nun für die, die versuchen, aus den Trümmern das Beste für sich rauszuschlagen.“³⁴⁵

2.3.2. Potsdamer Konferenz

Steven Soderbergh verteilt auf den gesamten Film Szenen, die die Geschehnisse rund um die Potsdamer Konferenz zeigen und in denen Archivbilder als Ausgangspunkt genutzt werden, um den historischen Hintergrund zu verdeutlichen.

Die erste Sequenz³⁴⁶ wird eingeleitet mit dem Archivbild eines zerstörten Hauses, welches dann in der nächsten Szene die Fahnen von den USA, von Großbritannien und der Sowjetunion zeigt, die gemeinsam die „Anti-Hitler-Koalition“ bildeten. Die Kamera zeigt in der nächsten Einstellung das Eingangstor zum Schloss Cecilienhof. Der Kriegskorrespondent Jake Geismar wird von seinem Fahrer Tully auf den Innenhof des Schlosses gefahren. (Abb. 41, 42 und 43) Soderbergh wendet sich danach erst einmal von dem historischen Geschehen rund um die Potsdamer Konferenz ab: Der Regisseur konzentriert sich in den nächsten Szenen auf die Darstellung und Entwicklung von Tully.³⁴⁷

345 <http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=528463&sucheNach=titel;>
letzter Zugriff am 8.7.2008

346 00:10:37–00:11:17

347 Dieser versucht bei einem jüdischen Geschäftsmann Ausreisepapiere für seine Geliebte Lena Brandt zu organisieren. Als Tully in Lenas Wohnung kommt, wird er von einem Unbekannten, der auf der Suche nach Emil Brandt ist, verprügelt. Tully stellt Lena kurz darauf zu Rede, verprügelt sie, weil er glaubt, von ihr nicht

Die nächste Sequenz, die die Potsdamer Konferenz thematisiert, wird wieder durch Archivmaterial eingeleitet: Eine junge Polizistin (die vor den vorbeifahrenden Soldaten salutiert) regelt den Verkehr der Zufahrt zum Schloss Cecilienhof. In der nächsten Szene versucht Jake Geismar ohne Presseausweis zur Potsdamer Konferenz zu kommen – ohne Erfolg. (Abb.44) Frustriert verlässt er das Gebäude, vorbei an einer Kamera, die das Geschehen filmt.³⁴⁸ (Abb.45) Jake geht hinter dem Schloss spazieren und beobachtet, wie russische Soldaten eine Leiche aus dem Wasser ziehen. Als er näher kommt, erkennt Jack, dass es sich bei der Leiche um Tully handelt. Plötzlich ertönt ein Schuss und der russische General Muller kommt mit bewaffneten Soldaten näher. Er lässt sich nicht anmerken, dass er Tully kennt. Ein amerikanischer Soldat kommt hinzu und begleitet Geismar zurück in die amerikanische Besatzungszone.³⁴⁹

Steven Soderbergh wechselt in dieser Sequenz ständig zwischen dem dokumentarischen Archivmaterial und den Filmszenen hin und her. Die fiktionalen Sequenzen unterstreichen die schwierige Beziehung zwischen den Amerikanern und den Russen. General Muller verdeutlicht Jake im Verlauf der Geschichte, das er sich in eine schwierige Lage bringt, wenn er weiter nach der Wahrheit über Tullys Tod sucht, nicht nur in der russischen, sondern auch der amerikanischen Besatzungszone.

Die entscheidende Sequenz³⁵⁰, die im historischen Bewusstsein verankert ist, ist ein Wochenschaubericht mit Originalkommentar, der den Beginn der Potsdamer Konferenz zeigt: Josef Stalin, Winston Churchill und Harry S. Truman nehmen im Freien auf weißen Rattanstühlen Platz und präsentieren sich „vereint“ der Presse. (Abb.46, 47, 48 und 49) In der nächsten Szene setzen sich die drei Regierungschefs im Inneren des Schlosses Cecilienhof an einen runden Tisch.

die Wahrheit zu hören. Doch sie beteuert, dass ihr Mann tot ist. In der nächsten Szene verkauft Tully an dem russischen General Muller Whiskey und erzählt ihm, dass er weiß, wo sich Emil Brandt aufhält. Tully bietet General Muller ein Geschäft, über die Auslieferung des Mathematikers, an. (00:11:18–00:19:28)

348 Selbstreflexiver Verweis: THE GOOD GERMAN thematisiert die Frage nach dem Selbst des Films sowie nach seinem Status.

349 00:23:32–00:26:41

350 01:07:12–01:08:38

Junge Soldaten hören in der darauffolgenden Sequenz einer Originalrede des amerikanischen Präsidenten Truman zu, der über den Frieden und das weitere Vorgehen spricht. Während die Soldaten gespannt auf das Radio schauen, schleicht sich Jake Geismar unbemerkt ins Archiv, auf der Suche nach der Akte von Lena Brandt.

2.3.3. Wochenschau

Steven Soderbergh durchmischt in *THE GOOD GERMAN* eine originale Wochenschauaufnahme mit nachgestellten Aufnahmen.³⁵¹ Die Kamera fängt zunächst die Militärparade der alliierten Streitkräfte am 7. September 1945 vor dem Schatten der Siegessäule ein. (Abb.50) Das Militär der Alliierten marschiert von der Siegessäule bis zum Brandenburger Tor den Tiergarten entlang. Die Archivbilder zeigen die Blaskapelle und die Zurschaustellung der russischen Panzer. Die Szenerie wird von mehreren Filmkameras eingefangen. Soderbergh stellt das Selbst des Mediums kurz in den Mittelpunkt. Das Archivmaterial geht beinahe nahtlos in eine Filmszene über, die General Muller zeigt, wie er die Parade und die applaudierende Masse von einem Podest aus beobachtet. Wenig später wird Emil Brandt in der Menge ermordet.

Soderbergh offenbart mit dieser Szene einen Teil seines Inszenierungsschemas: Das Gespielte bzw. Fiktionale wird zur historischen Wahrheit. Die Archivbilder als Film im Film verdeutlichen Soderberghs Prinzip des Durchdringens von Gegenwärtigem und zeitlich Zurückliegendem.

Die Archivbilder treten in *THE GOOD GERMAN* in den Hintergrund. Steven Soderbergh richtet sein Augenmerk auf die Geschichte und rückt vor allem die Bildästhetik in den Vordergrund. Jedoch trägt er durch die gezeigten Archivbilder zu einer Erweiterung des kulturellen Gedächtnisses bei, indem er die Vergangenheit als etwas Authentisches in die Gegenwart transferiert.

2.4. Filmisches Gedächtnis

Steven Soderberghs Film *THE GOOD GERMAN* sticht nicht nur aufgrund der Verbindung zwischen Archivmaterial und Narration heraus. *THE GOOD GERMAN* ist vielmehr auch eine „Studie über die Vergangenheit des Kinos und das Kino der Vergangenheit“.³⁵² Der Regisseur rekonstruiert die Filmbilder der vierziger Jahre rund um das Filmgenre *Film Noir*. Der Film stellt Szenen/Bilder/Thematiken aus *CASABLANCA*³⁵³ (1942), *DER DRITTE MANN*³⁵⁴ (1949) und *EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE*³⁵⁵ (1948) nach und setzt sie in einen neuen, zeitgenössischen Substanzrahmen.³⁵⁶ Der Film erhält dadurch eine neue Erinnerungsebene: Soderbergh schafft mit seinem Film nicht nur ein kulturelles, sondern auch ein filmisches Gedächtnis.

2.4.1. Hommage an den Film Noir

THE GOOD GERMAN ist im Stil des *Film Noirs*³⁵⁷ gedreht und setzt dessen Elemente bewusst ein und um. So liegt die Erzählstruktur nicht in den Fragen nach dem Wie, sondern in der Frage nach dem Was, d.h. der Film wird als Gesamtprozess verstanden und nicht als

352 Bickermann, Daniel: We'll always have Berlin. Auf: <http://www.schnitt.de/202,2679,01>; letzter Zugriff am 14.6.2008

353 Curtiz, Michael: *CASABLANCA*. Warner Home Video, DVD; 2007

354 Reed, Carol: *DER DRITTE MANN*. Kinowelt Home Entertainment, DVD; 2001

355 Wilder, Billy: *EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE*. Ufa, DVD; 2008

356 Steven Soderberghs Filme werden oft mit dem europäischen Art Cinema verglichen. Dieses sticht vor allem durch seinen experimentellen Umgang mit unterschiedlichen Normen und Standards heraus. Die formalen Aspekte werden über den Inhalt gestellt, dabei wird aber nicht auf eine narrative Komponente verzichtet. Jedoch kann die Geschichte an Eindeutigkeit, Geschlossenheit und Kausalität verlieren. Der Zuschauer erhält keine Narrationspunkte, um einen Kausalzusammenhang herzustellen. Er muss sich die Rekonstruktion der korrekten Abfolge der Ereignisse selber erarbeiten. Die gewonnenen Ereignisse muss der Zuschauer ineinanderfügen, um ein Verständnis gegenüber der Geschichte und den Film zu entwickeln. (Vgl. Christen; S.18–20)

357 In der Sekundärliteratur wird der moderne *Film noir* auch oft als Neo-Noir bezeichnet. (Vgl. Sellmann, Michael: *Hollywoods neuer film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2001; S.255–265)

Aneinanderreihung einzelner Ereignisse.³⁵⁸ Der Zuschauer muss sich fernab der konventionellen Erzählstandards Hollywoods eigene Kausalzusammenhänge erarbeiten, denn die Narration des *Film Noir* und auch die von THE GOOD GERMAN ist nicht eindeutig linear. Das zur Verfügung gestellte Wissen erscheint zunächst wenig hilfreich. Der Zuschauer bekommt nur Bruchstücke der Geschichte vermittelt. Er muss diese ineinanderfügen, um die Geschichte rekonstruieren zu können.

Die Protagonisten Lena Brandt, Patrick Tully und Jake Geismar vermitteln dem Zuschauer durch Voice-over-Kommentare und Rückblenden³⁵⁹ ihre subjektiven Perspektiven auf ihre Umwelt, ihre Vergangenheit und ihre psychischen Befindlichkeiten. Sie sind keine „eindimensionale[n] Figuren“³⁶⁰, ihre Geheimnisse und Abgründe offenbaren sich erst nach und nach. Durch die Voice-over-Kommentare bekommt die Geschichte einen Hauch Wahrhaftigkeit, jedoch wird vielmehr „durch die Subversion der Authentisierungsfunktion des gesprochenen Textes das Verhältnis der Erzählperspektive zum Erzählten deformier[t]“.³⁶¹ Das Voice-over-Element verstärkt den subjektivierenden Effekt der Geschichte: dem Zuschauer wird durch die Voice-over-Kommentare Lena Brandts deren Härte, Kälte und das bestehende Misstrauen gegenüber Jake Geismar greifbarer, weil sie sich dem Zuschauer gegenüber öffnet und ihre Gefühle wie auch ihre Gründe für die Ermordung von Tully erklärt.

Im Film werden zwei Zeitebenen miteinander verknüpft: Einerseits die „echte“ Zeit; der Gegenwart und andererseits die „erinnerte“ Zeit, bei der Versatzstücke der Vergangenheit der Figuren gezeigt werden. Steven Soderbergh bedient sich der Sampling-Technik und schafft dadurch eine „erinnernde narrative Zeitkomposition“³⁶². Er vermischt die Zeitebene der Vergangenheit mit der der Gegenwärtigen. Die Erinnerungen von Lena Brandt an ihre Vergewaltigung

358 Vgl. Röwekamp, Burkhard: Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei. Marburg: Schüren Verlag, 2003; S.97

359 Die narrativen Techniken von Voice-Over und Rückblenden kommen im „historischen“ *Film noir* systematisch und mit Regelmäßigkeit zum Einsatz.

360 Röwekamp (2003), S.97

361 Ebd. S.102

362 Ebd. S.101

durch einen russischen Offizier haben die gleiche Bedeutung wie ihre augenblickliche Situation. Die Vergangenheit wird als Fluch inszeniert, dem Lena in der Gegenwart nicht entkommen kann. Steven Soderbergh räumt den Bildern der Vergangenheit denselben Stellenwert ein wie den Bildern der Gegenwart.

Steven Soderbergh übernimmt auch die Rollenmuster des klassischen *Film Noir*: den Antihelden und die *Femme fatale*. Lena Brandt ist die klassische *Femme fatale*: undurchsichtig, kühl und gewissenlos. (Während des Zweiten Weltkrieges hat sie zwölf versteckte Juden für die Gestapo aufgespürt, nur um nicht selber deportiert zu werden.) (Abb.51) Lena Brandt ist selbstbewusst und sich ihrer manipulativen Wirkung auf Männer – vor allem auf Jake Geismar – bewusst. Oberflächlich scheint sie sich der dominierenden Art von Patrick Tully zu unterwerfen. So wehrt sie sich nicht, als er sie schlägt. Jedoch hat Lena Brandt von Anfang an die Kontrolle über die Situation: Als Tully ihrem Geheimnis – ihr Ehemann ist noch am Leben – zu nahe kommt, tötet Lena ihn. Sie nutzt mit kühler Präzision die sich bietende Gelegenheit zur Unterwerfung der Männer, nur um dann dieses Machtverhältnis in sein Gegenteil zu verkehren.

Jake Geismar und Patrick Tully sind beides Antihelden und „verbitterte Einzelgänger“.³⁶³ Beide sind durch ihre Vergangenheit gezeichnet. Dadurch ist ihr Schicksal vorbestimmt: Jake Geismar war vor dem Zweiten Weltkrieg Redakteur in Berlin und hatte eine Affäre mit Lena Brandt, die für ihn arbeitete. Nun ist er desillusioniert und verbittert nach Berlin zurückgekehrt, um als Korrespondent über die Potsdamer Konferenz zu berichten. Patrick Tully erscheint auf den ersten Blick als typischer naiver amerikanischer Offizier aus dem mittleren Westen. Jedoch verbirgt sich hinter dieser sympathisch wirkenden Fassade ein korrupter Mensch, der auf seinen Vorteil bedacht ist, der mit jedem Geschäfte macht und oft alle Seiten gegeneinander ausspielt. „Er ist der Mensch, der im Krieg zum Kriminellen geworden ist; eine erschreckende Figur.“³⁶⁴ Tully klaut bei der ersten Begegnung mit Geismar dessen Brieftasche und bietet ihm gleichzeitig Geld an, damit Jake nicht mit leeren Händen dasteht. THE

363 Sellmann, S.32

364 Seeßlen, S.43

GOOD GERMAN orientiert sich am „Criss-Cross-Motiv“, welches das (verhängnisvolle) Sich-Kreuzen von Lebenswegen der Protagonisten bezeichnet.³⁶⁵ Durch seinen unzuverlässigen Chauffeur Tully trifft Jake Geismar wieder auf seine frühere Liebe Lena, eine deutsche Jüdin, die die Shoah überlebt hat. Lena Brandt versteckt nicht nur ihren Mann; sie verbirgt auch ihre wahren Motive für die Flucht aus der Stadt, sowie auch ihre Schuld. Jake Geismar ist bis zum Schluss auf der Suche nach der Wahrheit, findet sie jedoch nur teilweise. „Alle Helden des *film noir* sind mehr oder minder Verlierer.“³⁶⁶

Soderbergh übernimmt auch das Motiv der wiederkehrenden Schauplätze, die die Wirkung der Geschichte verstärken. In THE GOOD GERMAN werden vor allem der Nachtclub, in dem Lena Brandt als Prostituierte arbeitet und Lena Brandts Wohnung vermehrt gezeigt. Kennzeichnend sind die engen Korridore und Treppen, an denen sich am Ende meist eine böse Überraschung offenbart (Jake wird zum Beispiel in Lenas Wohnung verprügelt). Die enge und karge Wohnung von Lena spiegelt zudem ihren kühlen Charakter wieder.

2.4.2. Filmische Referenzen

Steven Soderbergh verstärkt die Wirkung seines Filmes, indem er sich aus dem Fundus von Figuren, Szenen und Stimmungen der Filmgeschichte bedient.³⁶⁷ Diese werden neu arrangiert und inszeniert und dadurch zu Trägern von Assoziationen. Der Zuschauer erhält durch Anspielungen und Zitate auf Genres und Filme neue Interpretationsmöglichkeiten. Durch die Vermischung von vorhandenen Bildern und Thematiken eröffnen sich für Soderbergh neue Möglichkeiten,

365 Vgl. ebd., S.36

366 Sellmann, S.34

367 Diese Form von Verweisen eines Werkes auf ein anderes Werk desselben Medium wird in der Forschung auch als Intramedialität bezeichnet. Vor allem Jörg Helbig und Jürgen E. Müller haben zu diesem Thema gearbeitet. Sie beschreiben Intramedialität als den „Rekurs eines Werks auf ein anderes Werk desselben Mediums. Intramedialität bezeichnet auch das „autoreferenzielle Verweisen eines Werkes auf sich selbst“. (Vgl. Helbig, Jörg; Müller, Jürgen E.: Intermedialität. Ms BT 2003, zur Verfügung gestellt von Professor Jürgen E. Müller)

seine Geschichte auf experimentelle Weise zu inszenieren. Er setzt ein Vorwissen der Zuschauer voraus, denen er nichts mehr erklären muss.

Der Regisseur zitiert in *THE GOOD GERMAN* unter anderem die Filmklassiker *CASABLANCA*, *EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE* und *DER DRITTE MANN*. George Clooneys Figur ähnelt deutlich den passiven Helden, die auch Humphrey Bogart und Joseph Cotten in den Filmen des goldenen Hollywood-Zeitalters gespielt haben. Cate Blanchett spricht ein ähnliches deutschgefärbtes Englisch wie Marlene Dietrich in *EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE*. Ihre Mimik und Gestik erinnern an die von Ingrid Bergmann gespielte Ilsa Lund in *CASABLANCA*.

Mit *THE GOOD GERMAN* führt Soderbergh dem Zuschauer die unterschiedlichen Textarten, Stile und Perspektiven, wie auch die Materialität des Filmes vor Augen. So kopiert er die Schlusseinstellung aus *CASABLANCA*³⁶⁸, in der Ilsa Lund (Ingrid Bergmann) und Victor Laszlo (Paul Henrich) in ein Flugzeug steigen und dadurch in die Freiheit geleitet werden, bis ins kleinste Detail.³⁶⁹ (Abb.52 und 53) Ähnlich wie Rick in *CASABLANCA* möchte sich auch Jake nicht eingestehen, dass Lena sich während der Jahre, in denen sie sich nicht gesehen haben, verändert hat. Für ihn ist Lena immer noch dieselbe Frau, die sie vor dem Krieg war.

Aus *DER DRITTE MANN* übernimmt der Regisseur vor allem die Tunnelblicke in die Kanalisation. (Abb.54 und 55) Ähnlich wie Harry Lime versteckt sich Lena Brandts Ehemann Emil Brandt in der Kanalisation in Berlin. Der ehemalige SS-Offizier besitzt Kenntnisse über die unmenschlichen Zustände im Konzentrationslager Dora und die Verwicklung deutscher Wissenschaftler in die Entwicklung von Raketenabwehrsystemen.

Schon Billy Wilder verwendete in *EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE* Archivmaterial³⁷⁰ als Film- im-Film. Mittels einer NS-Wochenschau-

368 Auch das Filmplakat zum Film ist eine Hommage an *CASABLANCA*.

369 01:31:35–01:33:50

370 Dieses Archivmaterial entstand bereits 1945, als Billy Wilder als Filmbeauftragter der US-Militärregierung Außenaufnahmen des zerstörten Berlins drehte. Steven Soderbergh greift auf dieses Material für *THE GOOD GERMAN* zurück. (Vgl. Conrad)

aufnahme wird versucht die Rolle der Nachtclubsängerin Erika von Schlutow im Dritten Reich zu klären. Die Bilder zeigen zunächst eine Rede von Joseph Goebbels mit Originalbildern, woraufhin eine Opernaufführung folgt, die Erika in einer Unterhaltung mit Adolf Hitler zeigt. Wilder verdeutlicht die Macht des Archivbildes als einen selbstevidenten Beweis.³⁷¹ (Abb.56 und 57)

Steven Soderbergh orientiert sich auch beim Einsatz der technischen Mittel an den vierziger Jahren, damit kein sichtbarer Bruch zwischen dem Archivmaterial und dem neuen Material entsteht. Steven Soderbergh beschreibt die Rekonstruktion der Hollywood-Ästhetik mit folgenden Worten:

„Es begann damit, dass ich mir Archivaufnahmen des Nachkriegsberlins ansah, um zu sehen, wie die Stadt damals wirkte. Diese Bilder haben mich so beeindruckt, dass ich sie in meinem Film verwenden wollte. Also musste *„The Good German“* in Schwarz-Weiß gedreht werden, damit es keinen Bruch zwischen altem und neuem Material gibt. Daraus entstand dann wiederum die Idee, den Film technisch insgesamt so zu behandeln, als drehte man ihn 1945.“³⁷²

THE GOOD GERMAN wurde vollständig auf eingefärbtem Filmmaterial mit monofakaler Linse gedreht. Soderbergh verwendet keine Zoomobjektive, alle Szenen wurden nur mit alten Glühscheinwerfern ausgeleuchtet, die ein hartes, grelles Licht verbreiten. Der Regisseur verzichtete auf tragbare Funkmikrophone und verwendet stattdessen Überkopfmikrophone. Die Schauspieler waren dadurch gezwungen, sich laut und deutlich zu artikulieren. Die Spielweise der Darsteller wirkt deshalb auch sehr theatralisch, immer zur Kamera hin.³⁷³ Bei den Autofahrten wurde eine zeitgenössische Rückprojektionstechnik verwendet. Das Bildformat beträgt 4:3. Bei der Nachbearbeitung mussten an den Seiten des Bildes schwarze Balken angebracht werden, um dieses Format umsetzen zu können. Das Warner Brothers-

371 00:43:00:45:00

372 Nicodemus, Katja: „Ich bin wie Fassbinder ohne Drogen“. In: Die Zeit vom 1.3.2007, Nr.10; S.45

373 Die Darsteller spielen im Sinne Bertolt Brechts: Diese sollten von außen an die Rolle herangehen, sich diese verinnerlichen, um dann ganz bewusst so zu handeln, wie es die jeweilige Figur getan hätte. (Vgl. Simhandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band. Berlin: Henschel Verlag, 2001; S.248–249)

Logo, welches zum Beginn des Filmes flimmernd und mit emotionaler Streicher-Musik eingeblendet wird, entspricht dem Originalembblem aus den vierziger Jahren.³⁷⁴ (Abb.58)

THE GOOD GERMAN orientiert sich bei der Kamera- und Lichttechnik an dem Film DER DRITTE MANN: Soderberghs kontrastreich ausgeleuchteten Szenen entfalten, ähnlich wie in Carol Reeds Film, eine kalkulierte Wirkung. Die Fotografie taucht durch Licht- und Schatteneffekte alltägliche Schauplätze in eine bedrohliche Atmosphäre. Die verkanteten Kameraeinstellungen suggerieren dem Zuschauer Unsicherheit. Durch die große Palette an Grauwerten, in der Schwarz- und Weiß-Abstufungen ineinander verschwimmen, wird die Unterscheidung zwischen Gut und Böse erschwert.

Ähnlich wie Billy Wilder in EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE³⁷⁵ verzichtete auch Soderbergh auf Originalschauplätze und drehte THE GOOD GERMAN weitestgehend im Studio in Amerika. Auch die Schauplätze für die Außenaufnahmen fand Steven Soderbergh dort: Pasadena wurde zu Potsdam. Die Fassade eines Privathauses ähnelte der vom Schloss Cecilienhof. Die Innenaufnahmen zur Darstellung der Potsdamer Konferenz entstanden in der katholischen Mayfield Senior School of the Holy Child Jesus. Der San Bernardino International Airport wurde zum Flughafen Tempelhof umfunktioniert. Waldszenen wurden in La Cañada Flintridge gedreht.³⁷⁶

374 Vgl. <http://thegoodgerman.warnerbros.com/main.html>; letzter Zugriff am 15.6. 2008

375 Billy Wilder drehte in Berlin nur einige Außenaufnahmen ohne seine Protagonisten und montierte diese Aufnahmen später in den fertigen Film. (Vgl. Conrad)

376 Vgl. Conrad

2.5. Wirkung und Fazit

*Eine Verbeugung vor den Bildern,
die es vor meinen Bildern gab.*³⁷⁷

Steven Soderbergh nutzt in seinem Film (Vor-)Bilder der Geschichte, wie auch der Filmgeschichte der vierziger Jahre. Er rekonstruiert durch den Einsatz der filmischen Mittel auch die Atmosphäre dieser Ära, befreit diese Bilder aber von dem nostalgischen Gestus, indem er mit dem Production Code³⁷⁸ bricht. Soderbergh überwindet diese Grenze und verwendet in seinem Film eine drastische Vulgärsprache und eine sich verkaufende Heldin, die von ihrem „Geliebten“ brutal zusammengeschlagen wird und im Kampf um ihr Überleben bereit ist, vom Opfer zum Täter zu werden. Soderberghs Inszenierungsweise konfrontiert die glamouröse Studiozeit mit der harten historischen Wirklichkeit. Der THE GOOD GERMAN-Regisseur entmythisiert diese Zeit – der *Film Noir*-Stil muss sich mit seinem eigenen filmischen Diskurs auseinandersetzen. Bei Soderbergh fehlt jede Form von Heldentum und auch jede Art von Bestrafung, wie sie in den vierziger Jahren noch üblich gewesen wären.³⁷⁹ Es ist eine Art Antithese von „reale[n] Phantom-Bilder[n]“³⁸⁰ einer Epoche. Steven Soderbergh beschreibt seine Entscheidung für diese filmische Inszenierung einer vergangenen Zeit abschließend so:

„Es ist die Spannung zum Inhalt. Die Figuren von George Clooney, Tobey Maguire und Cate Blanchett geraten in das Intrigenspiel konkurrierender Besatzungsmächte. Auf der inhaltlichen Ebene haben sie alle

377 Nicodemus

378 Production Code bezeichnet die freiwillige Selbstkontrolle der amerikanischen Filmindustrie bis 1968. Dieser beeinflusste die Thematiken und Gestaltung des amerikanischen Kinos grundlegend. So wurden der künstlerischen Freiheit dadurch Grenzen auferlegt. (Vgl. Neumann, Kerstin-Luise: Production Code. In: Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007; S.538–539)

379 Vgl. Weingarten, Susanne: The Good German. George Clooney und Cate Blanchett in Steven Soderberghs Neo-Noir. Auf: http://www.epd-film.de/33178_48203.php; letzter Zugriff am 14.6.2008

380 Westphal, Sascha: Experimentalfilm mit Clooney und Blanchett. Auf: http://www.welt.de/kultur/article738624/Experimentalfilm_mit_Clooney_und_Blanchett.html; letzter Zugriff am 14.6.2008

Freiheiten, die Sie und ich heute haben. Es gibt rauen Sex und Gewalt, eine ziemlich deutliche Sprache. Die Ästhetik hingegen erinnert an eine Zeit, in der man all das noch nicht zeigen durfte. Mit schien das interessanter, als nach Berlin zu fahren, ein paar Kulissen aufzubauen und ganz normal in Farbe und Cinemascope zu drehen. Niemand hätte sich an einen solchen Film erinnert. Ich hatte das Gefühl, dass der Film im Gedächtnis bleibt, wenn wir diese altmodische Ästhetik wählen. Sollte er gescheitert sein, kann man in 20 Jahren immerhin noch sagen, dass es wenigstens ein interessanter Versuch war.“³⁸¹

In *THE GOOD GERMAN* werden die Archivbilder als „objets trouvés“ verwendet: Soderbergh setzt diese mit den Versatzstücken der Filmgeschichte zusammen und schafft dadurch ein historisches Bewusstsein. Das kulturelle Gedächtnis wird durch den Film vervollständigt und erweitert: Durch einen anderen Blickwinkel auf die Nachkriegszeit erhalten bereits vorhandene Artefakte und Bilder eine Neuinterpretation. Soderbergh stellt die Funktionen von Zeit und Erinnerung in den Vordergrund.

381 Nicodemus

3. Sam Mendes: JARHEAD – WILLKOMMEN IM DRECK

Meine Geschichte:

*Ein Mann feuert viele Jahre mit seinem
Gewehr und zieht schließlich in den Krieg.
Danach gibt er sein Gewehr in der Waffenkammer ab
und glaubt, dass er ab jetzt nichts mehr mit dem Gewehr
zu tun hat. Doch ganz egal, was er ab jetzt mit seinen
Händen tut – ob er eine Frau liebt, ein Haus baut,
die Windeln seines Sohnes wechselt – seine Hände vergessen das Gewehr nie.³⁸²*

3.1. Was wird erzählt?

Nachdem Saddam Hussein 1990 mit dem Einmarsch seiner militärischen Truppen in Kuwait den zweiten Irakkrieg auslöste, kündigt der amerikanische Präsident Georg Bush sen. eine „defensive“ Militäraktion an. Zu den Operationen „Desert Shield“ und „Desert Storm“ gehört auch Anthony Swofford, dessen Vater bereits während des Vietnamkrieges als Offizier gedient hatte. Anthony, der von seinen Freunden „Swoff“ gerufen wird, wurde 1989 in einem amerikanischen Bootcamp von Staff Sergeant Sykes zum Scharfschützen – „Jarhead“³⁸³ – ausgebildet.

Anthony's Einheit, das STA (Surveillance and Target Acquisition, 2nd Battalion 7th Marines), bestehend aus Aufklärern und Scharfschützen, wird 1990 nach Saudi-Arabien an die Grenze zum Irak verlegt. In der Wüste gibt es kaum Schutz vor der Hitze, dem Sand und den irakischen Truppen. Es folgt eine monatelange Zeit des

382 0:00:00–00:00:54

383 Die US-Marines bezeichnen sich aufgrund ihrer kahl geschorenen Schädel selber als „Jarheads“. („Nachdem wir Aufklärer/Scharfschützen des Zweiten Bataillons die Nachricht vom bevorstehenden Krieg im Nahen Osten gehört haben, marschieren wir zugewiese zum Friseur der Basis und lassen uns den Kopf kahl rasieren, bis auf ein paar Stoppeln auf der Schädeldecke. Kein Wunder, dass man uns „Jarheads“ nennt – unsere Köpfe sehen aus wie ein umgedrehter Topf, mit Ohren als Henkel.“ (Swofford, S.14))

Wartens, in der es immer wieder zu Streitigkeiten zwischen den Kameraden kommt, die sich mit der Untreue ihrer Frauen und Freundinnen auseinandersetzen müssen.

Als der Bodenkrieg („Desert Storm“) endlich beginnt, erkennt Anthony, dass ein direkter Kampf mit den irakischen Truppen ausbleibt und der Krieg fast ausschließlich durch Lufteinsätze geführt wird. Anthonys muss am Ende des Krieges feststellen, dass er während des gesamten Krieges keinen einzigen Schuss abgefeuert hat.

3.2. Historisches Bewusstsein

Sam Mendes' Film basiert auf der wahren Geschichte des Scharfschützen Anthony Swofford, der 1990 an den Kämpfen im Irak teilgenommen hat, auf dessen Erfahrungen und Erinnerungen als US-Marines.

Die Ursache für den Konflikt war der Vorwurf des Iraks an Kuwait, dass es im Norden des Iraks die Ölfelder von Rumaila besetzt halte und dadurch dem Irak Erdöleinnahmen vorenthalte. Nach erfolglosen Vermittlungsbemühungen durch andere arabischen Staaten marschierte Hussein am 2. August 1990 mit seinen Truppen in Kuwait ein. Die amerikanische Regierung verhängte daraufhin ein Handelsembargo gegen den Irak und leitete die Operation „Desert Shield“ ein. Es wurden amerikanische Truppen nach Saudi-Arabien und an den Persischen Golf entsandt. Andere Länder wie zum Beispiel Großbritannien schlossen sich den USA an. Der UN-Sicherheitsrat stellte dem Irak daraufhin ein Ultimatum: Sollte der Irak nicht bis zum 15. Januar 1991 Kuwait räumen, würde es zur Anwendung von Gewalt durch die multinationalen Truppen kommen. Am 17. Januar 1991 begann der Luftangriff gegen den Irak. Am 24. Februar 1991 führte die eingeleitete Bodenoffensive zur Niederlage der irakischen Truppen und zur Befreiung Kuwaits.³⁸⁴

³⁸⁴ Vgl. Schöllgen, Gregor: Zehn Jahre als europäische Großmacht. Eine Bilanz deutscher Außenpolitik seit der Vereinigung. Aus Politik und Zeitgeschichte. Band 24/2000. Auf: http://www.bpb.de/publikationen/WZH8SA,1,0,Zehn_Jahre_als_europaeische_Groemacht.html; letzter Zugriff am 29.6.2008

Sam Mendes stellt in seinem Film die politischen Hintergründe bewusst zurück, um mehr eine Geschichte über die Soldaten zu erzählen, die in der Wüste von Saudi-Arabien auf ihren Kriegseinsatz warten, den es für sie nie wirklich geben würde. Keine Form politischen Hinterfragens wird in JARHEAD thematisiert.³⁸⁵ „Die Politik, die – vor allem aus heutiger Sicht – als großes Fragezeichen hinter den Ereignissen steht, kommt allenfalls in dem einen oder anderen Nebensatz zu Wort.“³⁸⁶

JARHEAD zeigt, dass sich 600.000 Soldaten in einem fremden Land befinden, die wie Swofford auf ihren Einsatz warten. Der Krieg wird nach dem Prinzip *Safety* geführt, d.h. die Kampfhandlungen finden überwiegend aus der Luft statt. Swoffords Einheit wartet auf ihren Einsatz und hat am Ende des Krieges (nach vier Tagen, vier Stunden und einer Minute) nicht ein einziges Mal gekämpft. Sam Mendes zeigt den Krieg nicht aus der Vogelperspektive, sondern bleibt immer auf der Höhe seines Protagonisten. Dadurch bekommt der Zuschauer eine andere Sichtweise auf den zweiten Golfkrieg: Nicht die politischen Beweggründe für den Einsatz und auch nicht der Beginn der modernen Kriegsführung stehen im Vordergrund, sondern die Wahrnehmung und das Empfinden der Protagonisten. „Jarhead‘ ist ein Film über Soldaten, aber kein Kriegsfilm. Er ist ein Nichtkriegsfilm.“³⁸⁷

385 Vgl. 00:24:39

386 <http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=525715&sucheNach=titel;>
letzter Zugriff am 8.7.2008

387 Körte, Peter: Wir sind immer noch in der Wüste. Auf: <http://www.faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E789B347B7FA14E16966E268A962910DE~ATpl~Ecommon~Scontent.html>; letzter Zugriff am 1.7.2008

3.3. Krieg ohne Bilder

*Jeder Krieg ist anders.
Jeder Krieg ist gleich.*³⁸⁸

Der zweite Golfkrieg war der erste elektronisch vermittelte Krieg der Geschichte. Die mediale Berichtserstattung wurde von der amerikanischen Regierung gesteuert. Der Golfkrieg war vor allem ein Bilderkrieg, der am Bildschirm entschieden wurde und von dessen wahrer Realität die Zuschauer nicht viel mitbekamen.³⁸⁹ „In fact it is a war that took place in the artifice of television, much more than in the reality of the field of battle, in the sense that real time prevailed over real space.“³⁹⁰ Der zweite Golfkrieg kann deshalb auch als „first *real* television war“³⁹¹ bezeichnet werden. Die zeitliche und räumliche Distanz zwischen dem gezeigten Krieg und dem Publikum verringerte sich auf ein Minimum. Die Live-Berichterstattung suggerierte den Zuschauern beim Kriegsverlauf dabei zu sein. Die Bilder vom Frontgeschehen kamen fast zeitgleich auf den Fernsch Bildschirm.³⁹² „Die Inszenierung des „Echtzeit“-Krieges löste damit tendenziell traditionelle Inszenierungsmuster ab.“³⁹³ Durch die Medien wurde eine neue Realität des Krieges konstruiert, die „sowohl fernsehtypische Elemente der Show als auch filmtypische Elemente des Spielfilms – vor allem die der Entertainisierung des Krieges als Spektakel und Spiel – enthielt.“³⁹⁴

Es gab sogenannte „Ground Rules“, die festlegten, was und wie in Wort und Bild an die Öffentlichkeit zu berichten sei. Zugang zu dem, was um die Front herum geschah, gab es nicht. Erst nach Ende des zweiten Golfkrieges war es einer Hand voll Kamerateams und Fotografen erlaubt, Bilder der zerstörten Konvois auf der Straße nach Basra zu filmen und zu fotografieren.³⁹⁵ Der gezeigte Krieg in

388 01:46:01–01:46:09

389 Vgl. Paul, S.365–366

390 Virilio, Paul zitiert nach ebd., S.366

391 Paul, S.366

392 Vgl. ebd., 475

393 Ebd., S.476

394 Ebd.

395 Vgl. ebd., S.372

JARHEAD konstituiert sich „als [diese] Wahrnehmungslücke“³⁹⁶. Die selbstreflexive Kritik des Krieges wird zur eigenen medialen Formierung, in der der Umgang mit den Bildern des Krieges zur kulturellen Wahrnehmung avanciert, die sich nach dem Konsumverhalten einer Gesellschaft richtet. JARHEAD weigert sich, Bilder des Krieges zu zeigen, die nur aus den Augenwinkeln wahrnehmbar sind. Der Film will vielmehr, dass die Bilder im Kopf entstehen. Die Ereignisse auf dem Kriegsschauplatz und die Bilder, die sich in den Köpfen der Zuschauer entwickeln, ereignen sich, ähnlich wie bei der medialen Vermittlung des realen Golfkrieges zur selben Zeit.³⁹⁷ Die Bilder des Golfkrieges werden somit fernab des Schauplatzes beschrieben. Ähnlich wie bei der Technik des antiken Theaters der Mauerschau (Teichoskopie) ist der Zuschauer auf seine eigene Vorstellungskraft angewiesen. „Das filmische Wider resultiert aus der provozierenden Absage, das Unmodellierbare für uns zu modellieren, um uns medial zu entlasten.“³⁹⁸

JARHEAD zeigt auch die veränderte Wahrnehmung der Medien, vor allem auch „die mediale Verfasstheit des kollektiven Kriegesverständnisses“³⁹⁹: Aus dem Fernsehen erfahren die Soldaten, dass Kuwait durch den Irak besetzt wurde und dass Amerika dem besetzten Land seine Solidarität ausspricht. Die Soldaten werden für Interviews mit Pressekonvois in der Wüste vorher instruiert: Sie dürfen nur die vorgegebenen Leerformeln zu ihren Motivationen und Kriegseindrücken aufsagen, damit der Krieg fernsehgerecht inszeniert werden kann.

396 Conrad, Dennis; Röwekamp, Burkhard: Krieg ohne Krieg – Zur Dramatik der Ereignislosigkeit in „Jarhead“. In: Heller, Heinz-B.; Röwekamp, Burkhard; Steinle, Matthias (Hrsg.): All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms. Marburg: Schüren Verlag, 2007; S.194

397 Vgl. ebd., S.205

398 Ebd.

399 Conrad; Röwekamp, S.201

3.4. Archivbilder

Der in JARHEAD gezeigte zweite Golfkrieg war vor allem ein Fernsehkrieg. Der klassische Bildreporter spielte nur eine marginale Rolle. Nur circa drei Prozent aller publizierten Fotografien bildeten Kampfhandlungen ab.⁴⁰⁰ Die Fernsehbilder zeigten keine Toten, sondern flackende Bilder von Bombeneinschlägen in Fabrikanlagen. Das Fadenkreuz wurde zu dem „wichtigsten visuellen Einzelsymbol des Golfkrieges, [...] in dem sich die gewünschten Deutungen des postmodernen Krieges symbolisch verdichteten.“⁴⁰¹ Auf diesen Satellitenaufnahmen wurden graphische Zielmarkierungen und eingeblendete Daten gezeigt. Diese Bilder sollten verdeutlichen, wie zielgenau bombardiert wurde, damit unnötige Opfer vermieden werden konnten.

Es gibt nur wenige Bilder, die die wahren Ausmaße des Krieges zeigten: Wie schon erwähnt war es einer Handvoll Journalisten und Fotografen erlaubt, das Kriegsgebiet zu betreten. Die Bilder, die in diesem Kontext entstanden sind, stellt JARHEAD nach und stützt dadurch ein „verändertes“ kulturelles Bildgedächtnis.

3.4.1. Highway (Miles) of Death

Als „Highway of Death“ wird eine Straße zwischen Kuwait und Basra bezeichnet. In der Nacht vom 25. auf dem 26. Februar 1991 wurde ein irakischer Rückzugskonvoi von alliierten Flugzeugen bombardiert.⁴⁰² Unter den irakischen Soldaten befanden sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch irakische und palästinensische Zivilisten.

Die Soldaten in JARHEAD stoßen auf eine mit zerstörten Fahrzeugwracks und verkohlten Leichen übersäte Straße.⁴⁰³ (Abb.59, 60 und 61) Die gezeigten Toten erinnern an „vom Krieg geschaffene Skulpturen“⁴⁰⁴, die sich zu einem „enigmatische[n] Stillleben des

400 Vgl. Paul, S.383

401 Ebd., S.384

402 Ebd., S.401

403 01:19:40–01:24:39

404 Conrad; Röwekamp, S.200

Todes“⁴⁰⁵ geformt haben. (Abb.62 und 63) Durch die Anwesenheit der Toten erscheint der nicht sichtbare Krieg surreal.

Swofford betrachtet lange die Toten lange und muss sich kurz darauf übergeben. Sein Schweigen lässt sich „auch [als] [...] tiefe[s] kulturelle[s] Missverständnis [deuten], [als] Unvermögen, den eigenen historischen und kulturellen Ort zu bestimmen, vor allem aber, das Fremde als Teil des Eigenen zu verstehen“⁴⁰⁶.

Diese Sequenz zeigt die Bilder des Nicht-Krieges, die von den Medien nicht gezeigt wurden. Es gibt nur wenige Fotografien vom „Highway of Death“. Der amerikanische Bildreporter Peter Turnley war einer der wenigen Fotografen, die dieses Gebiet betreten durften.⁴⁰⁷ JARHEAD zeigt durch die Verwendung dieser Bilder eine neue Perspektive auf den Krieg auf.

3.4.2. Brennende Ölfelder

*Die Erde blutet.*⁴⁰⁸

Die Soldaten marschieren durch die karge Landschaft: Am Horizont sind brennende Ölfelder zu sehen, die vor dem Abzug der irakischen Soldaten angezündet wurden. Mendes zeigt die nicht enden wollenen Feuerbälle und Flammensäulen, die Rauchschwaden, den grauschwarz verdüsterten Himmel, den Niederschlag aus Ruß und Ölregen.⁴⁰⁹ (Abb.64 und 65)

Die brennenden Ölfelder begleiten die Soldaten in JARHEAD bei ihrem Marsch durch die Wüste. Sie bewegen sich langsam auf diese zu. Die Ölfelder werden immer im Hintergrund gezeigt. Sam Mendes verdeutlicht dadurch auch die ständige Gegenwart des nicht sichtbaren Krieges.

405 Ebd. S.200

406 Ebd. S.201

407 Vgl. Turnley, Peter: The Unseen Gulf War. (44-teilige Bildergalerie) Auf: http://www.digitaljournalist.org/issue0212/pt_intro.html; letzter Zugriff am 1.7.2008

408 01:25:18

409 01:24:31–01:33:18

3.4.3. Pferd

Aus der rußverdunkelten Nacht erscheint Swofford plötzlich ein ölverschmiertes Pferd⁴¹⁰, welches zum „Sinnbild dieses märchenhaft-grotesken Albtraums wird“.⁴¹¹ (Abb.66 und 67) Sam Mendes verweist einerseits auf das Archivbild eines mit schwarzem Öl verschmierten und sterbenden Kormorans, welches das Fernsehen dem Zuschauer aufgrund mangelnder authentischer Bilder als sich anbahnende Umweltkatastrophe präsentierte. Andererseits führt Mendes mit dem aus dem Nichts auftauchendem Pferd eine Inszenierungspraxis vor, die auf Märchenerzählungen verweist, in denen Einhörnern Glück und Freiheit symbolisieren.⁴¹²

Swofford verspricht diesem Pferd, dass alles wieder gut werden würde, wodurch der Zuschauer den Eindruck erhält, dass Swofford diese Versprechen an sich selber richtet.

3.5. Warten. Formen der Ereignislosigkeit

*Wir sind immer noch in der Wüste.*⁴¹³

Sam Mendes' Film zeigt, wie Zeit vergeht. Er filmt diese in ihrer Monotonie und die Erwartungen, die an sie gerichtet werden. In JARHEAD gibt es weder eine wirkliche Handlung noch Kampfhandlungen.

„Sam Mendes neues Werk ist ein Kriegsfilm ohne Krieg. Nicht der Krieg selbst wird thematisiert, sondern das Warten der Soldaten darauf, dass er endlich beginnt. Egal wo die Soldaten in „Jarhead“ auch immer sind, der Krieg ist ihnen immer ein, zwei Schritte voraus.“⁴¹⁴

410 01:29:04–01:29:53

411 Conrad; Röwekamp, S.200

412 Vgl. ebd. S.200

413 01:49:10

414 Kurpanek, Carsten: Warten auf Saddam. Sam Mendes Kriegssatire „Jarhead“. Auf: <http://www.screenshot-online.com/index.php?id=195>; letzter Zugriff am 29.6.2008

„Die quälende Monotonie des Wartens wird zur filmischen Wahrnehmungsstruktur der Phänomenologie des modernen Krieges.“⁴¹⁵ Sam Mendes erfüllt mit der Narration keine Genreerwartungen der Zuschauer. Die Fragen, wann der Krieg nun eintritt und ob die Soldaten überhaupt kämpfen müssen, stehen im Vordergrund des Plots. Durch das Warten wird dem Zuschauer die Absurdität des Krieges für den Soldaten deutlich. „Jarhead“ erfindet aus diesem Grund geradezu eine neue Anti-Kriegsimagerie voller Sinnbilder des Nicht-Krieges.“⁴¹⁶ Für die Soldaten beginnt in der Wüste die Zeit der ständigen Alarmbereitschaft, das Warten auf den Kampf.⁴¹⁷ Die Zeit des Wartens, der Langeweile, vertreiben sich die Soldaten damit, in glühender Sonne und in vollständiger ABC-Schutz-Uniform Football zu spielen, sich Kriegs- und Pornofilme anzuschauen, die Latrinen zu schrubben oder Skorpione gegeneinander kämpfen zu lassen. „Wir patrouillieren in der leeren Wüste. [...] Wir werfen Handgranaten ins absolute Nichts. Wir bewegen uns über imaginäre Minenfelder. Wir feuern auf Garnichts.“⁴¹⁸, kommentiert Swofford diese Zeit aus dem Off. Die Wüste wird zum Ort des absoluten Stillstands, in der es keine Zuspitzung der „Agonie des Wartens“⁴¹⁹ gibt. (Abb.68)

3.6. Filmische Zitate

Ähnlich wie Steven Soderberghs *THE GOOD GERMAN* bedient sich auch *JARHEAD* an Elementen des filmischen Gedächtnisses und strukturiert mit Hilfe von Zitaten und Anspielungen das Quellenmaterial von Antikriegsfilmen.⁴²⁰ *JARHEAD* zeigt durch die filmischen Verweise, wie sehr die Wahrnehmung des Krieges in der Öffentlichkeit vom Kino geprägt ist.

415 Conrad; Röwekamp, S.198

416 Ebd. S.199

417 Auch Sam Mendes' Sichtweise auf das Leben der Soldaten in der Wüste (das Camp, die Unterkunft) ähnelt den Bildern von Peter Turnley. (Abb.69)

418 00:28:22–00:28:52

419 Zander

420 Vgl. ebd. S.203

Die Figur des „Drill Instructors“ Fitch kann als Anspielung auf die Figur des Instructor Sergeant Hartman in *FULL METAL JACKET*⁴²¹ von Stanley Kubrick gelesen werden, der die Soldaten quält und erniedrigt. (Abb.70 und 71) Fitch wendet ähnliche Methoden wie Hartman an: Erniedrigung, Brechen des Willens, Einbeschwören auf das Corps und dessen „Regeln“ wie auch das „Anbeten“ der Waffe. Sam Mendes verweist als „Film-im-Film-Filmvorführung, für die Soldaten in *JARHEAD*, auf den Hubschrauberangriff auf ein vietnamesisches Dorf aus dem Film *APOCALYPSE NOW*.⁴²² Francis Ford Coppola setzt in seinem Film Richard Wagners „Walkürenritt“ aus der Opern-Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ ein. In *APOCALYPSE NOW* kommt die Musik innerdiegetisch zum Einsatz, indem sie von einem Tonband in einem Hubschrauber läuft. Coppola entnahm die Musik ihrem Originalkontext (der Oper) und setzte sie ein, um Soldaten voranzutreiben und ihren Kampfeswillen zu steigern. Dem Zuschauer wird aber gleichzeitig auch der Wahnsinn des Krieges vermittelt. In *JARHEAD* haben die Soldaten eine andere Sichtweise auf den Film: Sie nehmen *APOCALYPSE NOW* nicht als Kritik wahr. Vielmehr singen oder vielmehr schreien sie die Musik mit und verdeutlichen dadurch Gefallen an dem im Film gezeigten Grauen. (Abb.72) Durch diesen selbstreflexiven Verweis wird die Funktion des Antikriegsfilms infrage gestellt. Sam Mendes zeigt, dass die kathartische Absicht, die ein Antikriegsfilm vermitteln will, auch missverstanden werden kann. Mit jedem Antikriegsfilm können somit auch Schaulust, Voyeurismus und die Lust an der Gewalt befriedigt werden.

„Es gibt das Gerücht, dass viele Vietnamfilme Antikriegsfilme sind mit der Botschaft, Krieg ist unmenschlich und schaut euch an, was passiert, wenn man junge Amerikaner zum Töten und Morden ausbildet, dann verwandeln sie sich in Killermaschinen, vergessen ihre Ziele, entehren das ganze Land, schießen auf Autopilot und vergessen, dass sie zum Zielen ausgebildet wurden. Aber tatsächlich sind alle Vietnamfilme

421 Kubrick, Stanley: *Full Metal Jacket*. Warner Home Video, DVD; 2007

422 Coppola, Francis Ford: *Apocalypse Now*. Ufa, DVD; 2002

Kriegsfilme, ganz egal, wie die Botschaft eigentlich lautet oder was Kubrick, Coppola oder Stone sagen wollen.“⁴²³

Dieses Zitat stammt aus Anthony Swoffords Erinnerungen. Es zeigt, dass es nur bei Menschen, die keine Beziehung zum Militär haben, gelingt, eine Antikriegs-Botschaft zu vermitteln. Soldaten sehen vielmehr „die magische Brutalität dieser Filme, die schreckliche und widerwärtige Schönheit ihrer eigenen Kriegskunst verherrlicht“⁴²⁴. Die Soldaten in JARHEAD sind von diesen Bildern fasziniert. Sie werden in „ihrem“ Krieg diese Art von Bildern nicht erleben. JARHEAD bricht ironisch mit „der Problematik des öffentlichen Bildgebrauchs des Krieges“.⁴²⁵ Mendes' Film zeigt, dass das Verhältnis von Krieg und Kriegsbild kein identisches ist. Der Regisseur ignoriert somit auch Genreversprechungen früher Antikriegsfilme, indem er keine exzessive Kriegsgewalt abbildet.

3.7. Fazit und Wirkung

Sam Mendes schafft mit JARHEAD eine neue Form des visuellen, kulturellen Bildgedächtnisses. Der zweite Golfkrieg war ein Krieg ohne Bilder. „Mendes geht mit „Jarhead“ einen anderen Weg: Er zeigt uns einen Krieg, der keiner war.“⁴²⁶

Der Regisseur schafft durch die Erzählung neue Bilder. Mendes macht den Zuschauer zum Mitspieler: „Wenn auch der Zuschauer räumlich noch immer dem Krieg fern stand, sollte doch zumindest in der Simulation im Kino die räumliche Distanz überwunden und der Zuschauer gleichsam zum Akteur, zum Mitspieler werden.“⁴²⁷

423 Swofford, S.15

424 Ebd., S.16

425 Conrad; Röwekamp, S.202

426 Tokarski, Michael: Warten statt kämpfen: Der Krieg, der keiner war. Mit Sam Mendes' „Jarhead“ läßt Hollywood Vietnam hinter sich und nimmt sich den Irak-Krieg vor – allerdings den von 1991. Auf: http://www.welt.de/print-wams/article136792/Wartenstattkaempfen_DerKriegderkeinerwar.html; letzter Zugriff am 1.7.2008

427 Paul, S.476

Im Vordergrund von JARHEAD steht die Frage: Wie nimmt ein Fußsoldat einen Krieg wahr, der aus der Luft entschieden wird? Durch die fast dokumentarische Form des Filmes wird eine neue Form von Wirklichkeit aufgezeigt: Es werden keine Kriegshandlungen gezeigt, sondern durch Zitate und Anspielungen eine neue reflexive Ebene geschaffen, die den Krieg neu bebildern. Anders als die abstrakten Bilder des „realen“ Golfkrieges schafft JARHEAD erinnerungsfähige Bilder, sogenannte „signs“, an die sich Erinnerungen heften können. Sam Mendes bietet dem Zuschauer Sinnangebote an, die sich nicht aus den Narrationzusammenhängen ergeben, sondern aus dem Bilderwissen des Zuschauers, der dieses auf die Erzählung anwendet und dadurch Verknüpfungspunkte schafft.

Die wenigen Archivbilder, die im Film gezeigt werden, ermöglichen, dass sich im „Kino-im-Kopf“ des Zuschauers neue Archivbilder entwickeln, die eine veränderte Sichtweise auf den zweiten Golfkrieg ermöglichen und zum historischen Bewusstsein beitragen.

TEIL III

Fazit und Ausblick

*We are living in a present archive.*⁴²⁸

Michel Foucault beschreibt das Archiv als das, was gesagt und gedacht wird und grenzt seinen Archivbegriff nur auf geschriebene Texte ein. Zum jetzigen Zeitpunkt muss der Archivbegriff auf die audiovisuellen Medien erweitert werden. Archive sind dafür verantwortlich, dass ein Interesse am Text bzw. am Medium Film besteht. Die neuen Medien wirken sich auch auf die Funktion des Speicherns aus; d.h. die Realität des Gedächtnisses bzw. des historischen Bewusstseins liegt nicht mehr in der Vergangenheit, sondern in der Form ihrer Aufzeichnung bzw. Aufbewahrung.

Das Wissen eines kulturellen Gedächtnisses wird nicht geschichtlich betrachtet, sondern unter der Prämisse des Archivs rekonstruiert. Somit wird über ein Archiv nicht „historisch“ gesprochen; sondern man lässt das Archiv sprechen. Die Vergangenheit bekommt dadurch eine dauerhafte Aktualität, die die Gegenwart rahmt. Das Archiv ist dafür verantwortlich, dass Geschichte stattfindet.

Die Verwendung von Archivbildern im Film bestimmt heutzutage maßgeblich die Wahrnehmung von Filmbildern. Die scheinbare Authentizität, die durch Archivbilder im Film vermittelt wird, wirft auch die Frage auf, wie Filmbilder Bedeutungen und Bildbeziehungen verschieben und wie sich Historizität durch den Anschein von historischer Authentizität verändert. Die Verwendung von Archivbildern im Film ist zu einer Selbstverständlichkeit geworden. Die erinnerungs-kulturellen Dimensionen wurden erweitert, dadurch werden Bilder immer mehr zu Bedeutungsträgern. Bilder mit historischem Erkennungswert besitzen einen großen Einfluss auf die geschichtli-

428 Cubitt, Sean zitiert nach Ernst (2007), S.114

che Wahrnehmung einer Zeit und tragen dadurch zur Erweiterung sowie Festigung des kulturellen Gedächtnisses bei.

Archivbilder werden dadurch zu einem wichtigen Bestandteil der Erinnerungskultur einer Gesellschaft. Die Grenzen zwischen dem aktiven Erinnern des „Funktionsgedächtnisses“ und den aufgezeichneten Erinnerungen des „Speichergedächtnisses“ sind beinahe fließend.

Filme werden zu Orten der Erinnerung (*lieux de mémoire*)⁴²⁹, an denen sich alte und neue Vorstellungen zu einem mehrschichtigen Palimpsest zusammenschließen.

Die in diesem Buch vorgestellten Filme präsentieren die Realität nicht nur in ihren Bildern, sondern aktualisieren das Gezeigte und transformieren es ins kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft. Durch unterschiedlichste Artefakte, die im Gedächtnis (Genre, Fotografie, Briefe) verankert sind, versuchen die Filmemacher, geschichtliche Authentizität zu vermitteln.

In *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* schafft Clint Eastwood Wirklichkeitsbilder, die zur Geschichtsaneignung beitragen und sich dadurch positiv auf das historische Bewusstsein auswirken. Die Rekonstruktion von Geschichte entwickelt sich über Artefakte des Gedächtnisses, in Eastwoods Filmen über Briefe und Fotografien. Diese besitzen einen „visuellen Mehrwert“⁴³⁰, der zur Belebung des kulturellen Gedächtnisses beiträgt und historische Authentizität schafft.

Steven Soderbergh nutzt in *THE GOOD GERMAN – IN DEN RUINEN VON BERLIN* Archivbilder als „objets trouvés“: Durch die Verbindung von Archivbildern mit Versatzstücken der Filmgeschichte schafft Soderbergh nicht nur ein kulturelles, sondern auch ein filmisches Gedächtnis. Die vorhandenen Artefakte werden mit den Elementen der Zeit und Erinnerung verbunden und erhalten dadurch eine Neuinterpretation, die neue Blickwinkel auf die Nachkriegszeit ermöglicht.

Sam Mendes schafft in *JARHEAD – WILLKOMMEN IM DRECK* durch die Vermittlung seiner Erzählung neue Bilder auf den zweiten

429 Vgl. Nora, S.11

430 Göttler

Golfkrieg. Das kulturelle Bildgedächtnis erfährt eine Erweiterung. Die Bilder, die gezeigt werden, sind „signs“, an die sich Erinnerungen heften.

Die untersuchten Filme ermöglichen durch ihre Darstellung von Geschichte einem breiten Publikum mit unterschiedlichen Erfahrungshorizont und -hintergrund einen neuen Zugang zur Vergangenheit einer Gesellschaft und deren geschichtlicher Identität. Die Verfügbarkeit von Wissen im Sinne Michel Foucaults, die durch die Geschichte erzeugt wird, verändert die Ordnung des Sehens. In Anlehnung an Robert Smithson⁴³¹ sind Filme „sites“, die das Interesse des Rezipienten immer wieder an die Objekte der „nonsites“ lenken; nämlich an die Orte in denen sich die Objekte im Archiv bzw. in einer Filmhandlung befanden.

Die Zeit der Geschichte, der Erinnerung und des Archivs prallen somit auf die Zeit der elektronischen Technologien, in dessen Mikro-Gedächtnisraum auch der Mensch anwesend ist.⁴³² Das Archiv gewinnt durch die audiovisuellen Medien immer mehr an Bedeutung. Archivbilder in unterschiedlichsten Formen und Arten sind ein fester Bestandteil von Film und Fernsehen. Die Verwendung von Archivbildern hat in den letzten Jahren dazu beigetragen, dass nicht einfach Bilder aus dem vorhandenen Bildfundus verwendet werden, sondern dass man auf der Suche nach neuem, unverbrauchtem Bildmaterial ist. Das Sortiment rund um „neue-alte“ Archivbilder ist in Bewegung geraten und wurde nicht zuletzt durch die neuen Medien erweitert.

Die Nutzung der visuellen Ressourcen der Geschichte hat zum Beispiel im Musikvideogenre zugenommen. Die amerikanische Band „Incubus“ verbindet in ihrem Musikvideo „Megalomaniac“⁴³³ (was so viel wie „Größenwahnsinniger“ bedeutet) drei verschiedene Geschichten collageartig miteinander. Der Musikclip von Floria Sigismondi stellt den Archivbildern aus Wochenschauaufnahmen des Dritten Reiches, die Bilder von Paraden und Ansprachen Adolf Hit-

431 Vgl. Kapitel Theorie-Verortung

432 Vgl. Ernst (2007), S.15

433 „Megalomaniac“ ist ein Titel auf dem Album „A Crow Left of the Murder“, welches 2004 erschienen ist. Das dazugehörige Video wurde bereits 2003 veröffentlicht. Das Lied erhielt eine Grammy-Nominierung als beste „Hard Rock Performance“.

lers zeigen, gezeichnete, fast gedruckte Bilder, die George W. Bush abbilden, gegenüber.

Eine andere Verwendung von neuen Bildern, die bereits einen Platz im Archiv haben, wird durch das Videoportal „YouTube“ geschaffen, auf dem der User neben Film- und Fernsehausschnitten auch Musikvideos und selbstgedrehte Filme findet. „YouTube“ bietet auch eine Plattform, auf der die Found-Footage-Tradition fortgesetzt werden kann. Der Clip „Stop the Clash of Civilizations“ vereint unterschiedliche, internationale Fernsehbilder mit Musik und Comic-ästhetik. Durch die Aneinanderreihung von vorhandenem, gefundenem Bildmaterial, welches den Massenmedien entnommen ist, erfahren die Bilder eine Rekontextualisierung. Als Fragmente ihrer eigenen „Medien-Realität“⁴³⁴ werden sie einer Neuinterpretation unterzogen, um eine Stellungnahme gegenüber dem Bildmaterial zu entwickeln und eine kritische Haltung gegenüber den Bildern zu gewinnen.

Heutzutage stellen Musiker in ihren Musikvideos eine Verknüpfung zwischen ihrer Musik und den Bildern des Internets her: Die College-Rock-Band „Weezer“ zitiert in ihrem Videoclip „Pork and Beans“⁴³⁵ die bekanntesten Filme des Internets, vor allem die, die auf „YouTube“ hochgeladen wurden. „Weezer“ formen damit eine Hommage an die Web 2.0-Stars und schaffen durch die Verwendung dieser „neuen“ Archivbilder einen veränderten Sinnzusammenhang. Die Kunst entwickelt sich zu einem öffentlichen Erinnern. Die bestehenden Gedächtnisorte werden erweitert.

Das Archivkonzept erfährt durch die neuen Medien einen Wandel: Speichern und Übertragen bestimmen die Art der Aufzeichnung von Vergangenheit und Gegenwärtigem; die Vergangenheit bekommt dadurch eine immerwährende Aktualität. Nach wie vor gibt es ohne das Archiv keine (Re-)Zitierbarkeit. „Das Archiv ist die Bedingung einer Gegenwart, sich selbst aus Distanz beobachten zu können.“⁴³⁶

434 Wees, S.50

435 „Pork and Beans“ ist die erste Singleveröffentlichung des Albums „The Red Album“, welches im Jahr 2008 veröffentlicht wurde.

436 Ernst (2007), S.228

Zwar ist in den Archivbildkanon Bewegung gekommen, jedoch nicht in den Archivbilddiskurs.⁴³⁷ Die Medien sind dafür verantwortlich, dass Bilder sichtbar gemacht werden können. Nach wie vor wollen Künstler mit ihren Beiträgen durch Archivbilder historische Authentizität vermittelt und dadurch zur Erweiterung des kulturell-visuellen Bildgedächtnisses führen. Die Medien schaffen immer mehr Erinnerungsorte.

Vor allem die Zunahme von „Archivbildfilmen“ wird zu dieser Erweiterung beitragen, um weiterhin Geschichte zu vermitteln und eine authentische Wirklichkeit bzw. Wahrheit zu verdeutlichen. Filme sind Gedächtnisprothesen, die die Rekonstruktion von Geschichte durch den authentischen Ausdruck begünstigen. Michel Foucaults Diktum, durch Archive Wissen verfügbar zu machen, wird durch die verschiedenen Medien erfüllt. Das Potenzial der Bilder steht jedoch immer auch im Zusammenhang mit ihrem „kulturelle[n] Wahrnehmungsmuster“⁴³⁸ und dem damit verbundenen „historischen Erkenntniswert“⁴³⁹. Wie werde ich mich in Zukunft erinnern: *in* Bildern oder *an* Bilder?

437 Vgl. Steinle (2007), S.282

438 Ebd.

439 Ebd.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Kiedaisch, Petra (Hrsg.): Lyrik nach Auschwitz: Adorno und die Dichter. Stuttgart: Reclam Verlag, 1995; S.27–49
- Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2007
- Assmann, Aleida; Assmann, Jan: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weichenberg, Siegfried (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994; S.114–140
- Baßler, Moritz: Einleitung: New Historicism-Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: Baßler, Moritz (Hrsg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995; S.7–28
- Beauvais, Yann: Verloren und Wiedergefunden. In: Hausheer, Cecilia, Settele, Christoph (Hrsg.): Found Footage Film. Luzern: VIPER/zyklop verlag, 1992; S.8–24
- Belting, Hans: Bild-Anthropologie. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2006
- Bradley, James; Powers, Ron: Die Flaggen unserer Väter. München: Heyne Verlag, 2007
- Bublitz, Hannelore: Foucaults Archäologie des kulturellen Unbewussten. Zum Wissensarchiv und Wissensbegehren moderner Gesellschaften. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag, 1999
- Christen, Thomas: How to Play the Game. Selbstreflexivität in den Filmen von Steven Soderbergh. In: Arnold, Frank: Experimente in Hollywood – Steven Soderbergh und seine Filme. Mainz: Bender-Verlag, 2003; S.17–40

- Conrad, Dennis; Röwekamp, Burkhard: Krieg ohne Krieg – Zur Dramatik der Ereignislosigkeit in „Jarhead“. In: Heller, Heinz-B.; Röwekamp, Burkhard; Steinle, Matthias (Hrsg.): All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms. Marburg: Schüren Verlag, 2007; S.194–207
- Därmann, Iris; Thiel, Detlef: Gespenstergespräche. Über einige Archive des Vergessenen und Institutionen der Psychoanalyse. In: Bismarck, Beatrice von (Hrsg.) Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2002; Seite. 126–146
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild (Kino 1). Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1989
- Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1991
- Deron, Chris: Indiana Jones und die Ruine des Privatmuseums. In: Süddeutsche Zeitung vom 4.7.2008, Nr.154; S.14
- Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben: Eine Freudsche Impression. Berlin: Brinkmann und Bose, 1997
- Ernst, Wolfgang: Archive im Übergang. In: Bismarck, Beatrice von (Hrsg.) Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2002; S.137–146
- Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts). Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007
- Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin: Merve Verlag, 2002
- Halluzinationen des Lebens=Prosopopöie des Archivs. Maskenspiele. In: Spieker, Sven (Hrsg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S.243–262
- M.edium Foucault. Weimarer Vorlesungen über Archive, Archäologie, Monumente und Medien. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1981
- Greef, William de: Found Footage-Film als eine Kunst der Reproduktion. In: Hausheer, Cecilia, Settele, Christoph (Hrsg.): Found Footage Film. Luzern: VIPER/zyklop verlag, 1992; S.76–88

- Groys, Boris: Die Aura der Archive. In: Spieker, Sven (Hrsg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S.163–175
- Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München: Carl Hanser Verlag, 1992
- Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt/Main : Suhrkamp Verlag, 1985
- Helbig, Jörg; Müller, Jürgen E.: Intermedialität. Ms BT 2003, zur Verfügung gestellt von Professor Jürgen E. Müller
- Heller, Heinz-B.: Vergangenheit im filmischen Präsens. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte. In: Hickethier, Knut (Hrsg.): Der Film in der Geschichte. Berlin: Rainer Bohn Verlag, 1997; S.220–227
- Hermann, Hans-Christian von: Trauma-Inventare. In: Spieker, Sven (Hrsg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S.176–195
- Hermann, Jasmin: Über: „Abschied von gestern (A. Kluge)“-Eine semio-pragmatische Lektüre nach Roger Odin. Norderstedt: GRIN Verlag, 2000
- Hickethier, Knut: Citizen Kane. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Filmklassiker, Band 1. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006; S.479–485
- Horst, Sabine: Ein bisschen Krieg, ein bisschen Gaultier. Männer, Militär und Mode-Wie der neue Camouflage-Schick das Hollywoodkino und den westlichen Lifestyle erfasst hat. In: Die Zeit vom 1.2.2007, Nr.6; S.47
- Jochum, Uwe: Das Archiv der Bibliothek. In: Spieker, Sven (Hrsg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S.45–59
- Keller, Christoph: Archives as Objects as Monuments. In: Ernst, Wolfgang; Heidenreich, Stefan; Holl, Ute (Hrsg.): Suchbilder – Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2003; S.46–51
- Kiefer, Bernd: Zelig. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Filmklassiker, Band 4. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006; S.221–224
- Kirchmann, Kay: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmische Modernität. In: Karpf, Ernst: Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst. Marburg: Schüren Verlag, 1996; S.67–85

- Kirchner, Andreas: Schwarzweiß in Farbe. Kamera- und Lichtstil im Spätwerk. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne: Film Konzepte 8: Clint Eastwood. München: edition text + kritik, 2007; S.96–108
- Koebner, Thomas: Forrest Gump. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Filmklassiker, Band 5. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006; S.70–76
- Hiroshima, mon amour. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Filmklassiker, Band 2. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006; S.405–410
- Kümmel, Peter: Der alte Mann und der Krieg. Was lernen wir aus Gewalt? Nicht genug, sagt Clint Eastwood. Eine Begegnung mit dem Regisseur in Berlin. (Interview mit Clint Eastwood) In: Die Zeit vom 22.2.2007, Nr.9; S.45
- Kujundzic, Dragan: Archiv und Gedächtnis bei Freud, Yerushalmi und Derrida. In: Spieker, Sven (Hrsg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S.86–104
- Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag Lexikon des internationalen Films. Band 1–3. Frankfurt/Main: Zweitausend Eins Verlag, 2002
- Leyda, Jay: Filme aus Filmen – Eine Studie über den Kompilationsfilm. Berlin: Henschel, 1967
- Maurer, Roman: „Sometimes trouble just follows a man“ Männliche Destruktivität und der Wunsch nach Erlösung. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne: Film Konzepte 8: Clint Eastwood. München: edition text + kritik, 2007; S.7–26
- McLuhan, Marshall: Understanding Media. Dresden: Verlag der Kunst, 1994
- Monaco, James: Film verstehen. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004
- Neumann, Kerstin-Luise: Production Code. In: Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007; S.538–539
- Nicodemus, Katja: „Ich bin wie Fassbinder ohne Drogen“. In: Die Zeit vom 1.3.2007, Nr.10; S.45
- Nora, Pierre: Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998
- Odin, Roger: Dokumentarischer Film-dokumentarische Lektüre. In: Blümlinger, Christa (Hrsg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1990; S.125–146

- Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *montage/av*, 11.02.2002; S.42–57
- Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 2004
- Reinecke, Stefan: Wenn das Kino über sich selbst staunt. In: Karpf, Ernst (Hrsg.): *Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst*. Marburg: Schüren Verlag, 1996; S.11–15
- Roesler, Alexander; Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Grundbegriff der Medientheorie*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2006
- Röwekamp, Burkhard: „Peace is Our Profession“ – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmen. In: Heller, Heinz-B.; Röwekamp, Burkhard; Steinle, Matthias (Hrsg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg: Schüren Verlag, 2007; S.141–154
- *Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg: Schüren Verlag, 2003
- Ruoff, Michael: *Foucault-Lexikon*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2007
- Scharf, Julia: *Das Archiv ist die Kunst Verfahren der textuellen Selbstreproduktion im Moskauer Konzeptualismus*. Bremen: Forschungsstelle Osteuropa, 2006
- Seeßlen, Georg: Kriege, die wir nie führen wollten. Filme von Clint Eastwood, Robert de Niro und Steven Soderbergh auf der Berlinale: Gebrochene Helden für einen gebrochenen Patriotismus. In: *Die Zeit* vom 8.2.2007, Nr.7; S.43
- Sellmann, Michael: *Hollywoods neuer film noir. Tendenzen, Motive, Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2001
- Simhandl, Peter: *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel Verlag, 2001
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005
- Spieker, Sven: Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs. In: Spieker, Sven (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004; S.7–28
- Steinle, Matthias: Das Archivbild und seine „Geburt“ als Wahrnehmungsphänomen der 50er Jahre. In: Müller, Corinna; Scheidgen, Irina: *Mediale Ordnungen. Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2007; S.259–282

- Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: MEDIENwissenschaft, 3/2005; S.295–309
- Steinwender, Harald: Men at war. Die Kriegsfilm von Firefox bis Letters from Iwo Jima. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne: Film Konzepte 8: Clint Eastwood. München: edition text + kritik, 2007; S.69–82
- Swofford, Anthony: Jarhead – Erinnerungen eines US-Marines. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005
- Tscherkassky, Peter: Die Analogien der Avant-garde. In: Hausheer, Cecilia, Settele, Christoph (Hrsg.): Found Footage Film. Luzern: VIPER/zyklop verlag, 1992; S.26–35
- Vossen, Ursula: Der Individualist. Selbstjustiz, Todesstrafe und Sterbehilfe. In: Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne: Film Konzepte 8: Clint Eastwood. München: edition text + kritik, 2007; S.27–42
- Kompilationsfilm. In: Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007; S.364–366
- Wees, William C.: Found Footage und die Frage der Repräsentation. In: Hausheer, Cecilia, Settele, Christoph (Hrsg.): Found Footage Film. Luzern: VIPER/zyklop verlag, 1992; S.36–52
- Withalm, Gloria: Der Blick des Films auf Film und Kino. Selbstreferentialität und Selbstreflexivität im Überblick. In: Latzer, Michael (Hrsg.): Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft. Innsbruck-Wien: Studien-Verlag, S. 147-160

Internetseiten

- Assmann, Aleida: Soziales und kollektives Gedächtnis. Auf: <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf>, letzter Zugriff am 1.6.2008
- Vom individuellen zu kollektiven Konstruktionen der Vergangenheit. Auf: www.univie.ac.at/zeitgeschichte/veranstaltungen/a-05-06-3.rtf, letzter Zugriff am 1.6.2008
- Bacher, Josef: Found Footage Film. Einzelarbeit in Kulturgeschichte und Kulturtheorie. als Teil der Masterthesis „v-stream21“ am ICCM 2001. Wien, 2002 Auf: http://www.servus.at/v-stream21/thesis/pdf/Situationsanalyse/Found_Footage_Film.pdf, letzter Zugriff am 14.5.2008

- Beier, Lars-Olav: Zwischen Freund und Feind. Auf: <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=50186332&top=SPIEGEL>; letzter Zugriff am 24.6.2008
- Bickermann, Daniel: We'll always have Berlin. Auf: <http://www.schnitt.de/202,2679,01>; letzter Zugriff am 14.6.2008
- Bunz, Mercedes: Die Ökonomie des Archivs. Zum Geschichtsbegriff von Jacques Derrida zwischen Kultur- und Mediengeschichte. Auf: http://www.mercedes-bunz.de/wp-content/uploads/2007/07/bunz_oekonomiedesarchivs.pdf; letzter Zugriff am 25.5.2008
- Charyn, Jerome: Nichts ist ungeheurer als der Mensch. Clint Eastwood hat zwei großartige Filme über den Pazifikkrieg gedreht: „Flags of our Fathers“ und „Letters from Iwo Jima“. Auf: <http://www.zeit.de/2007/04/Clint-Eastwood>; letzter Zugriff am 25.6.2008
- Conrad, Andreas: Liebe, Lügen und „Bugi Wugi“. George Clooneys neuer Film „The Good German“ spielt im Nachkriegs-Berlin. Gedreht wurde er aber in Hollywood. Auf: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/art270,1945710>; letzter Zugriff am 15.6.2008
- Foerster, Lukas: Flags of our Fathers. Clint Eastwood setzt sein Alterswerk mit einem beeindruckenden Kriegsfilm fort. Flags of our Fathers erzählt die Geschichte einer Fotografie. Auf: <http://www.critic.de/filme/detail/film/flags-of-our-fathers-743.html>; letzter Zugriff am 25.6.2008
- Girst, Thomas: Der Schnappschuss wird zur Ikone. Auf: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2002/01/23/a0131>; letzter Zugriff am 30.6.2008
- Göttler, Fritz: Flags of our Fathers: Wer von euch will berühmt werden?. Auf: <http://www.filmzentrale.com/rezis/flagsfourfathersfg.htm>. letzter Zugriff am 25.6.2008
- Göttler, Fritz; Vahabzadeh, Susan: Im Herz der Inselhölle. (Interview mit Clint Eastwood) Auf: <http://www.sued-deutsche.de/kultur/artikel/434/102332/>; letzter Zugriff am 25.6.2008
- Körte, Peter: Wir sind immer noch in der Wüste. Auf: <http://www.faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E789B347B7FA14E16966E268A962910DE~ATpl~Ecommon~Scontent.html>; letzter Zugriff am 1.7.2008
- Kurpanek, Carsten: Warten auf Saddam. Sam Mendes Kriegssatire „Jarhead“. Auf: <http://www.screenshot-online.com/index.php?id=195>; letzter Zugriff am 29.6.2008

- Schifferle, Hans: Flags of our Fathers. Clint Eastwoods Film über die „größte Generation“ der Amerikaner. Auf: http://www.epd-film.de/33178_47428.php; letzter Zugriff am 25.6.2008
- Schmitt, Uwe: Clint Eastwood macht Japan glücklich. Auf: http://www.welt.de/kultur/article704900/Clint_Eastwood_macht_Japan_glueck-lich.html; letzter Zugriff am 24.6.2008
- Schöllgen, Gregor: Zehn Jahre als europäische Großmacht. Eine Bilanz deutscher Außenpolitik seit der Vereinigung. Aus Politik und Zeitgeschichte. Band 24/2000. Auf: http://www.bpb.de/publikationen/WZ_H8SA,1,0,Zehn_Jahre_als_europ%EF4ische_Gro%DFmacht.html; letzter Zugriff am 29.6.2008
- Tokarski, Michael: Warten statt kämpfen: Der Krieg, der keiner war. Mit Sam Mendes' „Jarhead“ läßt Hollywood Vietnam hinter sich und nimmt sich den Irak-Krieg vor – allerdings den von 1991. Auf: http://www.welt.de/print-wams/article136792/Warten_statt_kaempfen_Der_Krieg_der_keiner_war.html; letzter Zugriff am 1.7.2008
- Turnley, Peter: The Unseen Gulf War. (44 teilige Bildergalerie) Auf: http://www.digitaljournalist.org/issue0212/pt_intro.html; letzter Zugriff am 1.7.2008
- Weingarten, Susanne: The Good German. George Clooney und Cate Blanchett in Steven Soderberghs Neo-Noir. Auf: http://www.epd-film.de/33178_48203.php; letzter Zugriff am 14.6.2008
- Westphal, Sascha: Experimentalfilm mit Clooney und Blanchett. Auf: http://www.welt.de/kultur/article738624/Experimentalfilm_mit_Clooney_und_Blanchett.html; letzter Zugriff am 14.6.2008
- Zander, Peter: Jeder Krieg ist ein Krieg um Bilder. Auf: [http://www.welt.de/print-welt/article709017/Jeder_Krieg_ist_ein_Krieg_um_Bilder.htmlgl](http://www.welt.de/print-welt/article709017/Jeder_Krieg_ist_ein_Krieg_um_Bilder.htmlgl;); letzter Zugriff am 24.6.2008
- Warten auf Saddam. Sam Mendes' Film „Jarhead“ handelt vom ersten Golfkrieg. Aber es geht nicht ums Kämpfen, sondern um die Langeweile vor dem Kampf. Auf: http://www.welt.de/print-welt/article188603/Warten_auf_Saddam.html; letzter Zugriff am 29.6.2008
- Zryd, Michael: Found Footage-Film als diskursive Metageschichte. Auf: http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Michael_Zryd-Found_Footage-Film_als_diskursive_Metageschichte.pdf; letzter Zugriff am 13.5.2008

http://www.bpb.de/popup/popup_lemmata.html?guid=RN2F52; letzter Zugriff am 18.6.2008

http://www.bpb.de/themen/WF6ATL,0,0,Potsdamer_Konferenz.html; letzter Zugriff am 18.6.2008

http://www.brockhaus-suche.de/suche/abstract.php?shortname=b15&verweis=1&artikel_id=206001606; letzter Zugriff am 18.6.2008)

Clint Eastwood ist so stur wie sonst keiner.“ (Interview mit Paul Haggis)
Auf: http://www.welt.de/kultur/article708947/Clint_Eastwood_ist_so_stur_wie_sonst_keiner.html; letzter Zugriff am 25.6.2008

<http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=32705&sucheNach=titel>; letzter Zugriff am 22.5.2008

<http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=525715&sucheNach=titel>; letzter Zugriff am 8.7.2008

<http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=528001&sucheNach=titel>; letzter Zugriff am 8.7.2008

<http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=528316&sucheNach=titel>; letzter Zugriff am 8.7.2008

<http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=528316&sucheNach=titel>; letzter Zugriff am 8.7.2008

<http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=528463&sucheNach=titel>; letzter Zugriff am 8.7.2008

Der Spiegel, 18/1960 Auf: http://de.wikipedia.org/wiki/Hiroshima_%2C_mon_amour; letzter Zugriff am 20.5.2008

<http://thegoodgerman.warnerbros.com/main.html>; letzter Zugriff am 15.6.2008

Filmverzeichnis

APOCALYPSE NOW

Regie: Francis Ford Coppola

Erscheinungsjahr: 1979

Drehbuch: John Milius, Francis Ford Coppola

Musik: Carmine Coppola

Kamera: Vittorio Storaro

Besetzung: Marlon Brando (Colonel Walter E. Kurtz), Martin Sheen (Captain Willard), Robert Duvall (Lieutenant Colonel Bill Kilgore), Dennis Hopper (Journalist), Laurence Fishburne (Mister Clean), Harrison Ford (Colonel Lucas), u.a.

CASABLANCA

Regie: Michael Curtiz

Erscheinungsjahr: 1942

Drehbuch: Julius und Philip Epstein

Musik: Max Steiner

Kamera: Arthur Edeson

Besetzung: Humphrey Bogart (Richard „Rick“ Blaine), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor László), Claude Rains (Capt. Renault), Sydney Greenstreet (Signor Ferrari), Dooley Wilson (Sam), u.a.

CITIZEN KANE

Regie: Orson Welles

Erscheinungsjahr: 1941

Drehbuch: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles

Musik: Bernard Herrmann

Kamera: Gregg Toland

Besetzung: Orson Welles (Charles Foster Kane), Joseph Cotten (Jedediah Leland), Dorothy Comingore (Susan Alexander Kane), u.a.

DER DRITTE MANN

Regie: Carol Reed

Erscheinungsjahr: 1949

Drehbuch: Graham Greene, Alexander Korda

Musik: Anton Karas

Kamera: Robert Krasker

Besetzung: Joseph Cotten (Holly Martins), Alida Valli (Anna Schmidt), Orson Welles (Harry Lime), Trevor Howard (Major Calloway), u.a.

EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE

Regie: Billy Wilder

Erscheinungsjahr: 1948

Drehbuch: Charles Brackett, Richard L. Breen, Robert Harari

Musik: Friedrich Hollaender

Kamera: Charles Lang

Besetzung: Jean Arthur (Phoebe Frost), Marlene Dietrich (Erika von Schlütow), John Lund (Captain John Pringle), Millard Mitchell (Col. Rufus J. Plummer), u.a.

FLAGS OF OUR FATHERS

Regie: Clint Eastwood

Erscheinungsjahr: 2006

Drehbuch: William Broyles jr., Paul Haggis

Musik: Clint Eastwood

Kamera: Tom Stern

Besetzung: Ryan Phillippe (John „Doc“ Bradley), Adam Beach (Ira Hayes), Jesse Bradford (Rene Gagnon), Barry Pepper (Mike Strank), Jamie Bell (Ralph „Iggy“ Ignatowski), u.a.

FULL METAL JACKET

Regie: Stanley Kubrick

Erscheinungsjahr: 1987

Drehbuch: Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford

Musik: Vivian Kubrick

Kamera: Douglas Milsome

Besetzung: Matthew Modine (Private Joker), Vincent D'Onofrio (Private Paula), R. Lee Ermey (Gunnery Sergeant Hartman), Arliss Howard (Private Cowboy), u.a.

THE GOOD GERMAN – IN DEN RUINEN VON BERLIN

Regie: Steven Soderbergh

Erscheinungsjahr: 2006

Drehbuch: Paul Attanasio

Musik: Thomas Newman

Kamera: Steven Soderbergh als Peter Andrews

Besetzung: George Clooney (Capt. Jakob „Jake“ Geismar), Cate Blanchett (Lena Brandt), Tobey Maguire (Patrick Tully), Leland Orser (Bernie Teitel), Beau Bridges (Colonel Muller), Christian Oliver (Emil Brandt), u.a.

HIROSHIMA, MON AMOUR

Regie: Alain Resnais

Erscheinungsjahr: 1959

Drehbuch: Marguerite Duras

Musik: Georges Delerue, Giovanni Fusco

Kamera: Michio Takahashi, Sacha Vierny

Besetzung: Emmanuelle Riva (französische Filmschauspielerin), Eiji Okada (japanischer Architekt), Bernard Fresson (deutscher Geliebter), u.a.

JARHEAD – WILLKOMMEN IM DRECK

Regie: Sam Mendes

Erscheinungsjahr: 2005

Drehbuch: William Broyles Jr., Anthony Swofford

Musik: Thomas Newman

Kamera: Roger Deakins

Besetzung: Jake Gyllenhaal (Anthony „Swoff“ Swofford), Jamie Foxx (Staff Sergeant Sykes), Peter Sarsgaard (Troy), Chris Cooper (Lieutenant Colonel Kazinski), u.a.

LETTERS FROM IWO JIMA

Regie: Clint Eastwood

Erscheinungsjahr: 2006

Drehbuch: Iris Yamashita

Musik: Kyle Eastwood, Michael Stevens

Kamera: Tom Stern

Besetzung: Ken Watanabe (Generalleutnant Tadamichi Kuribayashi), Kazunari Ninomiya (Gefreiter Saigo), Tsuyoshi Ihara (Oberstleutnant Baron Takeichi Nishi), Ryo Kase (Obergefreiter Shimizu), Shido Nakamura (Kapitänleutnant Ito), u.a.

ZELIG

Regie: Woody Allen

Erscheinungsjahr: 1983

Drehbuch: Woody Allen

Musik: Dick Hyman

Kamera: Gordon Willis

Besetzung: Woody Allen (Leonard Zelig), Mia Farrow (Dr. Eudora Fletcher), u.a.

ANHANG



Abb. 1 und 2: Szenenbilder aus CITIZEN KANE

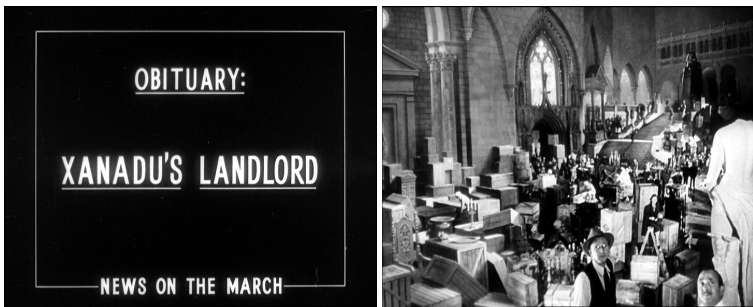


Abb. 3 und 4: Szenenbilder aus CITIZEN KANE



Abb. 5 und 6: Szenenbilder aus CITIZEN KANE



Abb.7 und 8: Szenenbilder aus HIROSHIMA, MON AMOUR



Abb.9 und 10: Szenenbilder aus HIROSHIMA, MON AMOUR



Abb. 11 und 12: Szenenbilder aus HIROSHIMA, MON AMOUR

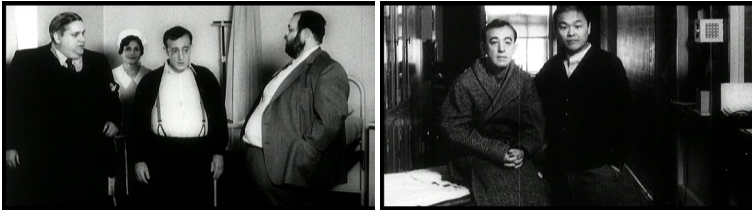


Abb.13 und 14: Szenenbilder aus ZELIG



Abb.15 und 16: Szenenbilder aus ZELIG



Abb.17 und 18: Szenenbilder aus ZELIG

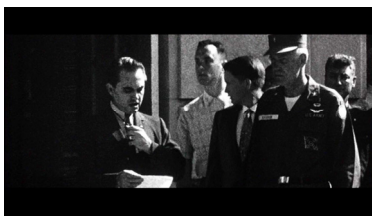
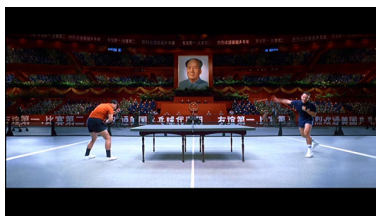


Abb.19 und 20: Szenenbilder aus FORREST GUMP

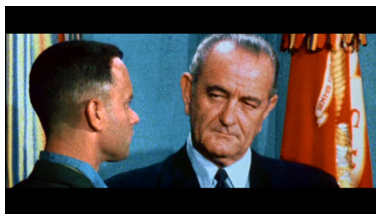


Abb.21 und 22: Szenenbilder aus FORREST GUMP

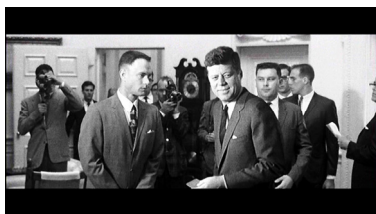


Abb.23 und 24: Szenenbilder aus FORREST GUMP



Abb. 25 und 26: Szenenbilder aus FLAGS OF OUR FATHERS und LETTERS FROM IWO JIMA



Abb.27 und 28: Szenenbilder aus LETTERS FROM IWO JIMA und FLAGS OF OUR FATHERS



Abb. 29 und 30: Szenenbilder aus LETTERS FROM IWO JIMA und FLAGS OF OUR FATHERS



Abb.31 und 32: Szenenbilder aus FLAGS OF OUR FATHERS und LETTERS FROM IWO JIMA



Abb.33 Fotografie von Thomas E. Franklin



Abb. 34 und 35: Szenenbilder aus THE GOOD GERMAN

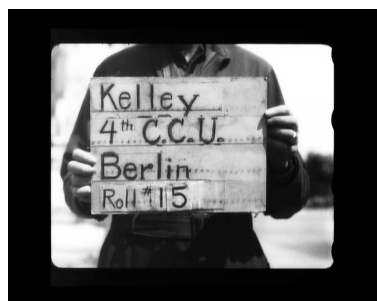


Abb.36 und 37: Szenenbilder aus THE GOOD GERMAN



Abb. 38 und 39: Szenenbilder aus THE GOOD GERMAN

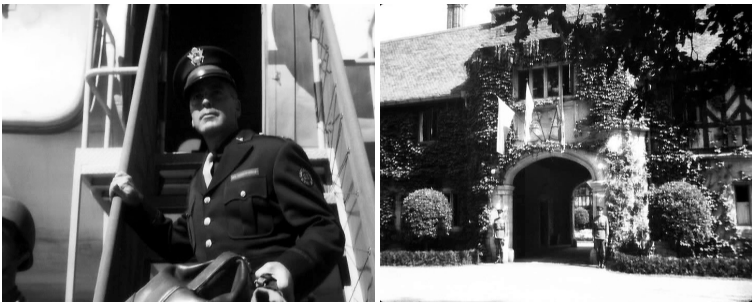


Abb.40 und 41: Szenenbilder aus THE GOOD GERMAN



Abb.42 und 43: Szenenbilder aus THE GOOD GERMAN



Abb.44 und 45: Szenenbilder aus THE GOOD GERMAN



Abb.46 und 47: Szenenbilder aus THE GOOD GERMAN



Abb.48 und 49: Szenenbilder aus THE GOOD GERMAN



Abb. 50 und 51: Szenenbilder aus 'THE GOOD GERMAN'



Abb. 52 und 53: Szenenbilder aus 'THE GOOD GERMAN' und 'CASABLANCA'



Abb. 54 und 55: Szenenbilder aus 'THE GOOD GERMAN' und 'DER DRITTE MANN'



Abb.56 und 57: Szenenbilder aus EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE

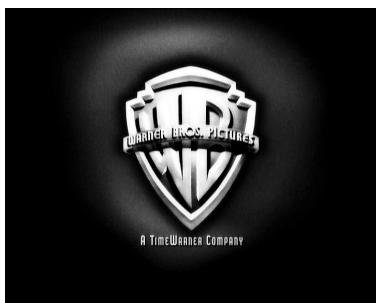


Abb.58: Szenenbild aus THE GOOD GERMAN



Abb.59 und 60: Szenenbilder aus JARHEAD



Abb.61 und 62: Szenenbilder aus JARHEAD



Abb. 63 und 64: Szenenbild aus JARHEAD

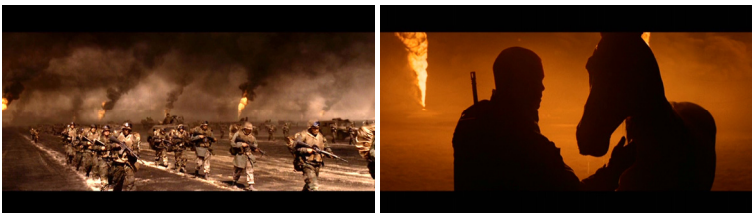


Abb. 65 und 66: Szenenbilder aus JARHEAD

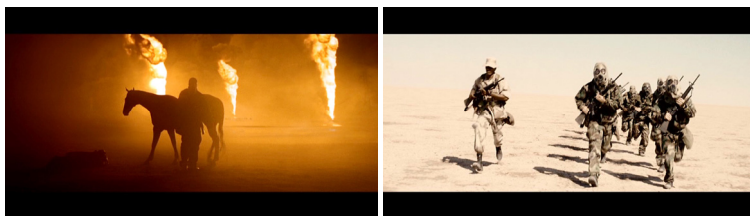


Abb.67 und 68: Szenenbilder aus JARHEAD

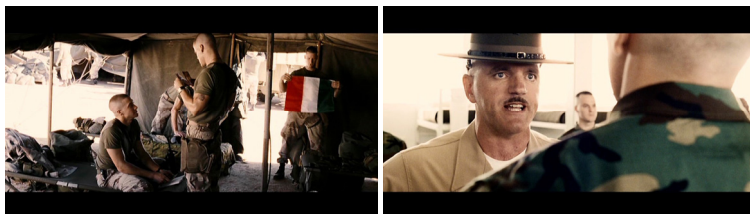


Abb.69 und 70: Szenenbilder aus JARHEAD

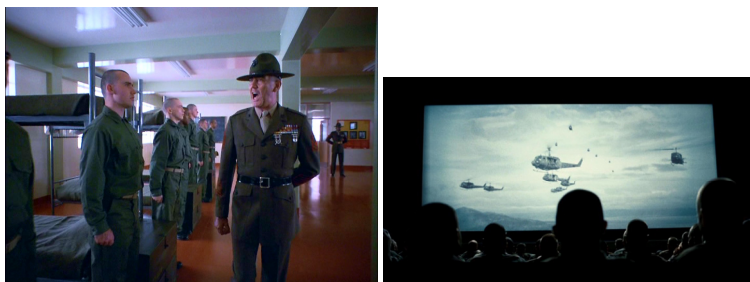


Abb.71 und 72: Szenenbilder aus FULL METAL JACKET und JARHEAD

Abbildungsnachweis

- Abb.1–6: Welles, Orson: CITIZEN KANE. Kinowelt Home Entertainment, DVD; 2001
- Abb.7–12: Resnais, Alain: HIROSHIMA, MON AMOUR. Süddeutsche Zeitung GmbH; DVD, 2006
- Abb.13–18: Allen, Woody: ZELIG. MGM Home Entertainment GmbH, DVD; 2005
- Abb.19–24: Zemeckis, Robert: FORREST GUMP. Paramount Home Entertainment, DVD; 2002
- Abb.25: Eastwood, Clint: FLAGS OF OUR FATHERS. Warner Home Video, DVD; 2007
- Abb.26: Eastwood, Clint: LETTERS FROM IWO JIMA. Warner Home Video, DVD; 2007
- Abb.27: Eastwood, Clint: LETTERS FROM IWO JIMA. Warner Home Video, DVD; 2007
- Abb.28: Eastwood, Clint: FLAGS OF OUR FATHERS. Warner Home Video, DVD; 2007
- Abb.29: Eastwood, Clint: LETTERS FROM IWO JIMA. Warner Home Video, DVD; 2007
- Abb.30: Eastwood, Clint: FLAGS OF OUR FATHERS. Warner Home Video, DVD; 2007
- Abb.31: Eastwood, Clint: FLAGS OF OUR FATHERS. Warner Home Video, DVD; 2007
- Abb.32: Eastwood, Clint: LETTERS FROM IWO JIMA. Warner Home Video, DVD; 2007
- Abb.33: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208650/default.aspx#pgfId-1035981>; letzter Zugriff am 9.7.2008
- Abb.34–52: Soderbergh, Steven: THE GOOD GERMAN – IN DEN RUINEN VON BERLIN. Warner Home Video, DVD; 2007
- Abb.53: Curtiz, Michael: CASABLANCA. Warner Home Video, DVD; 2007
- Abb.54: Soderbergh, Steven: THE GOOD GERMAN – IN DEN RUINEN VON BERLIN. Warner Home Video, DVD; 2007

Abb.55: Reed, Carol: DER DRITTE MANN. Kinowelt Home Entertainment, DVD; 2001

Abb.56-57: Wilder, Billy: EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE. Ufa, DVD; 2008

Abb.58: Soderbergh, Steven: THE GOOD GERMAN – IN DEN RUINEN VON BERLIN. Warner Home Video, DVD; 2007

Abb.59-70: Mendes, Sam: JARHEAD – WILLKOMMEN IM DRECK. Universal, DVD; 2006

Abb.71: Kubrik, Stanley: FULL METAL JACKET. Warner Home Video, DVD; 2007

Abb.72: Mendes, Sam: JARHEAD – WILLKOMMEN IM DRECK. Universal, DVD; 2006