

Silke Fengler / Stefan Krebs

Das Schöne und der Krieg Zur filmischen Ästhetisierung des Ersten Weltkrieges gestern und heute

1 FRAGESTELLUNG UND UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND

Der Beitrag untersucht die mediale Konstruktion und Ästhetisierung des Krieges anhand von aktuellen TV-Dokumentationen über den Ersten Weltkrieg. Die Analyse stützt sich exemplarisch auf die 90-minütige Dokumentation »1914-1918: Der Moderne Krieg«, die der deutsch-französische Sender ARTE im Sommer 2004 gesendet hat.¹ In dieser verschränken sich zwei Zeitebenen miteinander: Auf der ersten Zeitebene zeigt sich, wie das neue Medium Film während des Ersten Weltkrieges dem industrialisierten Kriegsgeschehen eine bislang unbekannte ästhetische Dimension verlieh, die sich gleichwohl an überkommenen Bildformen und -motiven orientierte. In der zweiten, heutigen Zeitschicht wird dieses Filmmaterial neu zusammengesetzt und mit zusätzlicher Bedeutung aufgeladen. Beide Zeitebenen sind untrennbar miteinander verschränkt – beide konstruieren auf ihre in der jeweiligen Zeit gebundene Art den modernen Mythos vom »Sauberen Krieg«.²

Der Erste Weltkrieg war nicht – wie so oft behauptet – der erste medialisierte Krieg.³ Schon im Amerikanischen Bürgerkrieg und in den folgenden Kriegen des 19. Jahrhunderts entwickelte sich eine intensive Bilddokumentation, die immer häufiger auch durch Amateurfotografen getragen wurde. Fotografien vom Kriegsgeschehen waren allgegenwärtig. Und in dem Maße, wie die kriegführenden Parteien aus Militär und Politik die vom Filmbild ausgehende Faszination entdeckten, begannen sie diese, wenngleich anfangs zögerlich, als Ressource für sich zu nutzen. Immerhin galt es, die Zustimmung der betroffenen Bevölkerung in einem tendenziell unüberschaubaren kriegerischen Szenario zu gewinnen und zu sichern.

Insgesamt bemühte sich die offizielle Bildpropaganda, den tatsächlichen Kriegsallday und das Grauen der industrialisierten Kriegsführung auszublenden. Stattdessen perpetuierte sie das Szenario eines vormodernen, romantischen Krieges.⁴ Ein herausragendes Motiv der deutschen Filmberichterstattung – wie auch der Kriegsfotografie – war dabei die Etappe, also Bilder aus dem Leben hinter den Frontlinien.⁵ Zum anderen entwickelte sich eine eigene zeitgenössische fotografische Ikonographie⁶ und Destruktionsästhetik. So ermöglichten die verbesserten Aufnahmetechniken infolge der schnelleren Verschlusszeiten der Kameras eine neuartige Darstellung der Dynamik des Krieges, etwa in Aufnahmen von Soldaten bei der Bedienung des Kriegsgerätes. Die Filmtechnik erlaubte es erstmals, die Realität des Krieges als visuellen Kampfplatz selbst zu konstruieren. So beteiligten sich Soldaten an Schaukämpfen, die eigens für die Filmkamera inszeniert wurden.⁷

Die Autoren sind Wissenschaftliche Mitarbeiter am Lehrstuhl für Geschichte der Technik an der RWTH Aachen

Im Allgemeinen blieb das zeitgenössische Filmmaterial aber in seinen wiederkehrenden, dem Theater und der Malerei abgeschauten Bildmotiven den herrschenden ästhetischen Konventionen verbunden und lieferte mit seinen vielfach gestellten Szenen, die zudem ohne Ton aufgenommen wurden, ein wenig realistisches Bild vom Kampfgeschehen.

2 HISTORISCHE FILMANALYSE UND DER »ICONIC TURN«

William J.T. Mitchell versuchte 1992, unter dem Begriff des »pictorial turn« das Denken in Bildern und über Bilder zu rehabilitieren. Auch Gottfried Boehm, der Schöpfer des Begriffes »iconic turn«, holte mit seinem Konzeptvorschlag das Bild als autonome Instanz in den Kernbereich der Hermeneutik und des Philosophierens zurück.⁸ Der Anspruch Boehms geht soweit, möglichst alle visuellen Felder der Gegenwart – massenmediale Bilder, naturwissenschaftliche Bilder, bildende Kunst etc. – anhand einer schrittweise zu erarbeitenden »Logik der Bilder«⁹ zu analysieren. Auf diese Weise soll eine der Sprache und Schrift verpflichtete Geschichtswissenschaft die notwendige Bildkompetenz erwerben, um Bilder als zusätzliche Quelle für die Beantwortung historischer Fragestellungen zu erschließen.

Wie aber lässt sich eine angenommene »Logik der Bilder« entschlüsseln? Der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung richtet sich darauf, das Filmmaterial auf seine spezifische Formensprache und die damit verknüpften Inhalte und Botschaften hin zu analysieren. Leitende Fragestellung ist dabei, wie die Ästhetisierung des Krieges über die Komposition der Bildinhalte und die Bildmontage, aber auch über die nachträgliche Kombination mit audiovisuellen Elementen vermittelt wird.

Zunächst soll es darum gehen, anhand ausgewählter ästhetischer Kategorien Inhalte und Themen der Filmbilder zu bestimmen und zu gruppieren. In Anlehnung an Kants Ästhetik sind dies in erster Linie die Kategorien der »Schönheit« und »Erhabenheit«. In der zweiten Zeitebene der Untersuchung werden diese noch durch die Kategorien des »Komischen« und des »Tragischen« ergänzt.¹⁰

3 DAS SCHÖNE UND DER KRIEG

Wie eingangs erwähnt, knüpfte die zeitgenössische Kriegsberichterstattung vielfach an traditionelle ikonographische Stilmittel und bildästhetische Konventionen an. Gerade die zahlreichen Filmbilder aus der Etappe, die den vermeintlichen Alltag hinter der Front darstellen sollten, orientierten sich in ihrer Motivauswahl an der Kriegsphotografie und -malerei des 19. Jahrhunderts. Die Kategorie der »Schönheit« spielte dabei eine zentrale Rolle. Schönheit im Sinne der Ästhetik zeigt sich in Vollendung, Unversehrtheit, dem richtigen Maß, der Klarheit, Ordnung und Symmetrie der einzelnen Bildmotive.

Im Propagandafilm, aber auch in Stillbildfotografien des Ersten Weltkrieges wird Schönheit durch die klassischen Unterkategorien des »Idyllischen«, des »Malerischen«, aber auch der »Sauberkeit« und »Ordnung« repräsentiert. Die Idylle des Krieges geht in eins mit dessen angeblichem »Reise«- oder »Picknick«-Charakter. Schon während des Krimkrieges machte der Fotograf Roger Fenton im

Auftrag des britischen Königshauses eine Vielzahl von Aufnahmen, die das Kriegsgeschehen als »Picknick« idealisierten. Dabei stand die Geselligkeit als vermeintlich wichtigster Aspekt des Kriegsalltags im Vordergrund. Fenton übernahm bei dieser Motivwahl bildästhetische Traditionen der Genremalerei des Krieges für die Fotografie.¹¹

Ein wiederkehrendes Motiv in den Propagandafilmen des Ersten Weltkrieges stellt Soldaten bei der Essenzubereitung oder Essensausgabe dar. In diesen Bildern dominiert die beeindruckende Opulenz und Fülle der vorhandenen Lebensmittel, die den zeitgenössischen Betrachtern die ausgezeichnete Versorgungslage an der Front vor Augen führen sollte.¹² Die frohen Gesichter der – häufig rauchenden – Soldaten spiegeln die Freude an dem einfachen Mahl in freier Natur wieder.¹³ Die durch das Kriegsgeschehen nicht beeinträchtigte Natur ermöglicht es den Soldaten, sich scheinbar unbehelligt in feindlichem Territorium zu bewegen und sogar zu telefonieren.¹⁴ Auch eine Gruppe von Soldaten, die gleichsam eingeraht von der Befestigungsarchitektur des Schützengrabens Karten spielt, versinnbildlicht den Freizeitaspekt und die Harmlosigkeit des Krieges.¹⁵ Ebenso wie das Bild eines geruhsam Pfeife rauchenden Soldaten unterstreichen diese Aufnahmen den Eindruck des Pittoresken und erinnern darin an die Genremalerei des 19. Jahrhunderts.¹⁶

Das »Malerische« als ästhetische Kategorie beruht auf den abwechslungs- und kontrastreichen Eigenschaften einer weitgehend unberührten, gleichwohl bizarren Naturlandschaft. Dieses herkömmliche Bildmuster wurde mithilfe der neuen Filmaufnahmemöglichkeiten zum Teil reproduziert, zum Teil entwickelte sich damit aber auch eine eigene Destruktionsästhetik – der Blick aus dem Flugzeug auf die durch Kriegseinwirkung stark verwüstete Landschaft ermöglichte eine faszinierende, gleichwohl Distanz schaffende Perspektive.¹⁷ In den Luftaufnahmen wie auch im Panoramablick auf zerstörte Waldlandschaften erhält sich der Eindruck der Harmonie und Ruhe. Die Natur verliert so selbst angesichts der brutalsten Zerstörungen nichts von ihrer Schönheit.¹⁸

Im Gegensatz zum faktischen Chaos des Krieges suggerieren die Filmbilder eine konstant aufrechterhaltene Ordnung, die sowohl das Alltagsleben der Soldaten wie auch die Schlachtenführung, also den eigentlichen Waffengang, durchzieht. Diese erhält ihre sprichwörtliche Repräsentation in einer Szene, in der Soldaten ihre Feldbekleidung auskochen und über dem Feuer trocknen.¹⁹ Martin Baumeister spricht in Anlehnung an Laurent Véray treffend von der filmischen »Aseptisierung« des Ersten Weltkrieges.²⁰

Auch die Aufnahmen der Waffenarsenale drücken Ordnung, Sauberkeit und Fülle aus. Horizontal aufgeschichtete, aber auch in mehreren aufsteigenden Reihen lagernde Granaten zeigen die klare Linienführung in der Bildkomposition.²¹ Die Aufnahmen aus den Rüstungsbetrieben verharren in ihrer inszenatorischen Monumentalisierung der Waffen- und Munitionsproduktion in den Bildkonventionen der frühen Industriefotografie, wobei auch hier klare Linien und die sorgfältige Ausrichtung der gezeigten Artefakte dominieren. Motivwahl und Kameraperspektiven der Filmszenen entsprechen den bekannten Fotografien der Graphischen Anstalt Krupp aus der Vorkriegszeit.²²

Die traditionelle Feldherren-Perspektive auf das Schlachtfeld, d.h. der Aufblick von einem erhöhten Aussichtspunkt auf ein sich am Horizont verlierendes Gelände, auf dem die Soldaten nur mehr winzige Figuren sind, wurde in den zeitgenössischen Filmaufnahmen ebenfalls reproduziert. In einer exemplarischen Szene sieht man eine vertikal in das Bild hineinragende Kette von Artilleriegeschossen, am Horizont reihen sich Reiter an Reiter, die sich in Richtung der Frontlinie bewegen.²³ Selbst in der Aufnahme einer Kette von Soldaten, die offensichtlich Opfer eines Gasangriffs geworden sind und hintereinander an der Kamera vorbeiziehen, spiegelt sich der geordnete Rückzug wider.²⁴

Die realitätsferne und damit unauthentische Darstellung des Kriegsalltags in den zeitgenössischen Wochenschauen traf beim Publikum bald auf Desinteresse. Die offensichtliche Diskrepanz zwischen den Nachrichten über die schweren Kämpfe und dem angebotenen Filmmaterial ließ den Wunsch nach realitätsgerechteren Aufnahmen beim damaligen Publikum wachsen.²⁵

Die ersten, mit aufwendig inszenierten Kampfszenen arbeitenden Kriegsfilme stießen dagegen auf reges Interesse, weil sie den Krieg für den Zuschauer vorstellbar machten. Zumal die gestellten Aufnahmen von Infanterieangriffen und sterbenden Soldaten in den Augen der Zuschauer authentischer erschienen als die üblichen Propagandaufnahmen aus der Etappe.²⁶

Die heutigen Filmemacher montieren solche Szenen unkommentiert in die Dokumentation ein: Beispielsweise sind die meisten Filmaufnahmen in der Sequenz über die Schlacht an der Somme²⁷ dem 1916 entstandenen Film »The Battle of the Somme« entnommen. Mindestens zwei der gezeigten Szenen sind unzweifelhaft inszeniert worden. Dazu gehört zum einen die sog. »over the top«-Szene,²⁸ die zu einer filmischen Ikone der Somme-Schlacht avancierte. Aufgenommen auf einem Übungsgelände, stellt sie angeblich den Auftakt der Kämpfe dar.²⁹ Weitere Aufnahmen zeigen Infanteriesoldaten beim Angriff, die scheinbar getroffen zu Boden sinken. Der exponierte Kamerastandpunkt, in dem der Fotograf gleichsam mitten in der Schusslinie der feindlichen Truppen stand, legen ebenfalls den Schluss nahe, dass es sich um speziell inszenierte Aufnahmen handelt.³⁰

4 GEWALT UND GRÄUEL ALS ÄSTHETISCHES ERLEBNIS

Im Gegensatz zur ästhetischen Kategorie des »Schönen« ist das »Erhabene« mit seinen Unterkategorien nicht so sehr mit dem Empfinden von Freude oder Lust gekoppelt, als vielmehr mit dem Gefühl des Schreckens, der Furcht oder der Erschütterung. Diese emotionale Reaktion stellt sich beim Betrachter angesichts des »Gewaltigen«, »Großen«, über die sinnlich-erfahrbaren Grenzen »Hinausragenden und Majestätischen« ein. Um das Erhabene für den Betrachter überhaupt erlebbar zu machen, ist Distanz zum Bild notwendig. Insbesondere das Erhabene in seiner negativen Ausprägung – das »Bedrohliche«, der »Schrecken«, der »Tod« und die »Macht« – erregt im Zuschauer zugleich Bewunderung und Schauer; der ästhetische Genuss setzt voraus, dass der Zuschauer durch das Ereignis nicht unmittelbar bedroht ist. Denn nur der – in aller Regel physische – Abstand ermöglicht es ihm, einen Überblick über das Ganze sowie die Qualität einzelner Aspekte zu erhalten und zugleich die sinnlich-emotionale Wirkung des betrachteten Bildes zu erleben.

Wie schon im Fall der Inszenierung des »Schönen«, trugen die Aufnahmen des Kriegsgeschützes und Schlachtfeldes wenig dazu bei, die Realität des industrialisierten Krieges abzubilden. Das in den Wochenschauen gezeigte Propagandamaterial reduzierte die Vielfalt möglicher visueller Eindrücke auf wenige Klischees, die zudem oftmals aus dem Ursprungszusammenhang herausgerissen waren und den Eindruck der Künstlichkeit verstärkten.

Artilleriegeschütze wurden in der Regel als imposantes Kriegsgeschütz inszeniert. Ob die Kanone bedrohlich-einschüchternd oder offensiv auf den Betrachter wirkte, hing auch von der jeweils gewählten Kameraperspektive ab. Teilweise blickte der Betrachter gleichsam von vorne in den Kanonenlauf hinein – die Bedrohlichkeit der Waffe zeigte sich damit unmittelbar. In der Regel filmte die zeitgenössische Propaganda Kanonen aber entweder von der Seite oder schräg von hinten, so dass die Kamera dem Lauf der Waffe entlang blickte bzw. der Flugbahn des Geschosses zu folgen schien. Ein besonders beliebtes Motiv waren die schweren Eisenbahngeschütze. Die große Zahl an Soldaten, die notwendig war, um die Granaten vor den Kanonen bereitzustellen, verstärkte den Eindruck der Wichtigkeit des Kriegsgeschützes. Auch blieben die Soldaten in der Mehrzahl der Aufnahmen gegenüber der riesigen Kanone eher klein und perspektivisch im Hintergrund.³¹

Die expressiven Bilder explodierender Granaten folgen einer wiederkehrenden Ästhetik des Gewaltig-Bedrohlichen: heraufspritzende Erde, aus der sich eine dunkle Rauchsäule erhob. Bei der Inszenierung der Artillerie konnte das neue Medium Film seinen technischen Vorsprung gegenüber der Stillbildfotografie ausspielen: Das schnelle Laden der Kanonen durch die Geschützmannschaften, die wuchtige Dynamik des Abschusses und die Einschläge der Granaten entwickelten erst in den fortlaufenden Bildern ihre neue Destruktionsästhetik. Auffallend bei den unterschiedlichen Filmbildern ist, dass die Artilleriegranaten fast immer auf einem völlig menschenleeren Schlachtfeld einschlugen; die Wirkung der Geschosse auf den menschlichen Körper bleibt somit verborgen. Dies ist zum einen ein Hinweis auf den artifiziellen Charakter der Aufnahmen. Zum anderen wird der Betrachter so nicht mit der eigentlichen Realität von Verletzten, Tod und Leid konfrontiert, sondern kann sich ganz dem »sauberen« ästhetischen Genuss der Szene hingeben.

Die sprichwörtliche Feuerkraft wurde auch durch Bilder vom Einsatz des Flammenwerfers illustriert. Wiederum wirkt diese neue Waffe in dem Moment besonders bedrohlich, als der Flammenstrahl sich auf die Kamera und damit auf den Betrachter zu bewegt.³² Der Zuschauer wird in eine Perspektive versetzt, die normalerweise nur der – dann tödlich bedrohte – Angegriffene einnehmen konnte. Anstatt aber dem realen Schrecken der aus dem Bild schnellenden Feuerwalze ausgesetzt zu sein, löst die Faszination der Waffengewalt im distanzierten Betrachter einen wohligen Schauer aus.

Die Standorte der Kameras sind wiederum ein deutliches Zeichen dafür, dass die Aufnahmen keine Gefechtssituationen, sondern Übungen oder inszenierte Waffenpräsentationen wiedergeben.³³ Eine bekannte Bildikone zeigt Soldaten beim Sturmangriff, die aus dem Schützengraben heraus und auf die gegnerischen Linien

zulaufen, wobei die Kamera gleichsam im feindlichen Schützengraben zu stehen scheint.³⁴

Der Tod auf dem Schlachtfeld wurde, da von der Propaganda unerwünscht, in zeitgenössischen Filmaufnahmen nur selten gezeigt.³⁵ Gemeinsam ist den überlieferten Darstellungen von toten Soldaten, dass die Kamera zumeist distanziert bleibt und die Szenen eher friedlich scheinen. Bewirkt wurde dies durch eine sehr langsame Kameraführung bzw. das Verharren der Kamera in einer Einstellung. Auch werden keine verstümmelten Leichen in Szene gesetzt, sondern tote Soldaten, die in ihrer körperlichen Unversehrtheit an Schlafende erinnern.³⁶

Viel eindeutiger sind da die Filmaufnahmen von schrecklich verstümmelten Kriegsteilnehmern. Der Ursprung der Aufnahmen liegt in der Dokumentation der Verletzungen für Lehr- und Forschungszwecke in der Medizin.³⁷ Das Gefühl der Unlust, welches den Betrachter in Anbetracht der Schonungslosigkeit dieser Aufnahmen befällt, wandelt sich in einen durch die zeitliche und räumliche Distanz »gemäßigten Schrecken«. ³⁸ Die Emotionen des Zuschauers schwanken zwischen Mitleid mit den Opfern und der Teilnahmslosigkeit des Voyeurs: Das Grauenhafte wird gleichsam zum Spektakel.

Gänzlich anders wirkt die für die Kamera inszenierte Vorführung eines sog. Kriegszitterers. Der halbnackt in einer Laborumgebung umherstolpernde Patient wird von dem ebenfalls vor der Kamera stehenden Arzt mitleidslos vorgeführt. Der distanzierte, gleichsam sezierende Blick trägt kaum dazu bei, Empathie mit dem Opfer zu erregen.³⁹ Die Szene gewinnt ihre Faszination vielmehr aus der Unmenschlichkeit des Dargestellten. Wobei auch hier die räumliche und zeitliche Distanz des Zuschauers die Kriegsfolgen zu einem ästhetischen Erlebnis werden lässt.

5 DIE EBENE DER ZEITHISTORISCHEN DOKUMENTATION

Heinrich Billstein und Mathias Haentjes stützen sich in ihrer Darstellung des Ersten Weltkrieges in hohem Maße auf historisches Filmmaterial. Der Anteil an Originalaufnahmen, d.h. Filmen und nachträglich abgefilmten Stillbildfotografien, macht fast drei Viertel der gesamten Sendedauer aus.⁴⁰ Der Kompilationsfilm leitet aus der extensiven Verwendung historischer Filmaufnahmen seinen Anspruch ab, die Vergangenheit möglichst authentisch darzustellen. Diese Wirkung bezweckt auch die Reduktion der verwendeten Stilmittel in dem von Guido Knopp in den 1990er Jahren erfolgreich eingeführten neuen Typ zeithistorischer Dokumentationen. Diese setzen hauptsächlich auf Zeitzeugenaussagen und historische Filmaufnahmen, um Geschichte zu erzählen und dem Fernsehzuschauer einen direkten emotionalen Zugang zur vermeintlichen historischen Wirklichkeit zu ermöglichen. Andere klassische Stilmittel des Kompilationsfilmes wie Experteninterviews und das audiovisuelle Zitat von historischen Dokumenten treten dahinter zurück.⁴¹

Folgt man dem Paradigma Siegfried Kracauers, dann gewinnt der Dokumentarfilm in dem Maße an Authentizität, wie er nichtinszenierte, echte Handlungen abbildet.⁴² In ihrem Bemühen, vergangene Ereignisse so zu zeigen, »wie sie gewesen sind«, zielt die moderne Geschichtsdokumentation auf Objektivität ab. Die

scheinbar unveränderte Wiedergabe des Ursprungsmaterials soll dem historischen Feature Glaubwürdigkeit verleihen.

Auf den ersten Blick scheinen die filmischen Aufnahmen des Ersten Weltkrieges denn auch tatsächlich ein Fenster zum Krieg aufzustoßen, seine verborgene Realität zu dokumentieren. Wie die obige Analyse der Motive und Szenen zeigt, findet jedoch anstelle einer authentischen Abbildung der Kriegswirklichkeit ihre Verschleierung statt. Dies kann angesichts der Herkunft des Quellenmaterials aus den Propagandaabteilungen der beteiligten Armeen wenig überraschen. Vor diesem Hintergrund erscheint es zweitrangig, ob die Realität des Krieges überhaupt abgebildet werden kann,⁴³ da die propagandistische Filminszenierung des Krieges das Gegenteil erreichen will. Zudem weist Roger Smither daraufhin, dass schon die bloße Anwesenheit der Kamera das Geschehen vor Ort – auch ohne besondere Anweisungen durch Offiziere oder Filmemacher – stark beeinflussen konnte.⁴⁴ Dies wirft für den folgenden Untersuchungsschritt, in dem wir uns der heutigen Zeitebene der Dokumentationen zuwenden, die Frage auf, wie die TV-Autoren mit dem filmischen Quellenmaterial umgehen.

6 WECHSELWIRKUNGEN VON MONTAGE, VIDEOÄSTHETIK UND GERÄUSCHEN

Während im ersten Teil des Beitrages die Analyse einzelner Bildmotive im Vordergrund stand, tritt dem Fernsehzuschauer das filmische Quellenmaterial nicht als einzelnes Bild, sondern als Bildfolge gegenüber. Die mithilfe der Bildmontage geschaffenen narrativen und ästhetischen Strukturen stellen erst die erzählerische Kontinuität der Dokumentation her.

Die Montage ist bereits eine erste Interpretation des Rohmaterials und strukturiert die Rezeption des Zuschauers vor. Dabei nutzen die Autoren sehr wenige unterschiedliche Schnitttechniken: Meist werden die einzelnen Einstellungen einfach durch harte Schnitte miteinander verbunden. Nur an einigen Stellen weichen die Filmemacher von diesem Schema ab: Bei der Schilderung der Waffenruhe während des Weihnachtsfestes 1914 wird beispielsweise eine zeitgenössische Filmszene schrittweise bis zum Stillstand verlangsamt und schließlich in eine Fotografie überblendet.⁴⁵

Der weitgehende Verzicht auf elaborierte Montagetechniken wie z.B. Bild im Bild, Überblenden oder Zeitraffer verstärkt durch die direkte, unveränderte Präsentation des gezeigten Filmmaterials den Eindruck der grundständigen Authentizität. Lediglich die Schnittfrequenz passt sich den Sehgewohnheiten und ästhetischen Erwartungen des heutigen Zuschauers an. Damit wird dem zeitgenössischen Filmmaterial eine Dynamik verliehen, die diesem ursprünglich fremd war, wobei insbesondere die Sequenzen, in denen Angriffe bildlich in Szene gesetzt werden,⁴⁶ durch ihre schnellen Schnitte zum einen der fragmentarisierten Bildästhetik des jüngeren Publikums und zum anderen heutigen Vorstellungen vom modernen Krieg entsprechen. In einer besonders prägnanten Sequenz montieren die Filmautoren Bilder vom Abschuss eines Eisenbahngeschützes und den senkrechten Blick aus der Luft auf eine gewaltige Explosion aneinander.⁴⁷ Diese Szene verbindet zum einen zwei nicht zueinander gehörende Aufnahmen zu einer Sinneinheit, zum anderen lehnt sie sich an die Bildästhetik der Berichterstattung über den ersten

Irakkrieg an. Dort wurden die Aufnahmen so montiert, dass der Abschuss von seegestützten Marschflugkörpern und die Zielbildvideos amerikanischer Kampfflugzeuge aus ihren Handlungszusammenhängen gelöst und miteinander verbunden wurden.⁴⁸

Während insbesondere Sequenzen militärischer Aktionen durch den Schnitt dynamisiert werden, greifen die TV-Autoren für ihre Narration über die Verwüstungen auf dem Schlachtfeld, den Tod und die Verletzungen von Soldaten auf ruhige Einstellungen zurück, die in längeren Passagen aneinandergereiht werden.⁴⁹ Die Montage dient der grundlegenden Rhythmisierung der Dokumentation, das heißt die Schnittfrequenz passt sich der Dramaturgie der Erzählung an.

Erst kraft der Montage entsteht für den Betrachter der Dokumentation die filmische Wirklichkeit. Knut Hickethier spricht von der »Konstruktion von Bedeutungen aus der Reihung oder dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang.«⁵⁰ Die TV-Autoren können sich dabei auf feste Konventionen von Kombinationen und standardisierte Bedeutungen verlassen. Der Zuschauer stellt in seiner Vorstellung selbstständig eine Brücke her zwischen zwei nacheinander gezeigten Einstellungen. So gehören der Abschuss einer Granate und ihr Einschlag im filmischen Raum zusammen, selbst wenn es sich um zwei voneinander unabhängige Aufnahmen handelt. Das In-Beziehung-Setzen ist also der eigentliche Erzählvorgang oder das Kernstück der filmischen Narration. Für den Zuschauer entsteht so der Anschein einer geschlossenen, ununterbrochenen Handlung, einer sich fortsetzenden Bewegung. All dies verstärkt den Eindruck der Authentizität und gibt dem Zuschauer scheinbar einen unmittelbaren Einblick in die Realität des Krieges.

Voraussetzung für das assoziative Anspielen von konventionalisierten Bildern ist, dass der Fernsehzuschauer einen bestimmten Satz an Bildikonen des Ersten Weltkrieges kennt. So kann der visuellen Narration beispielsweise nur folgen, wer um den bildlichen Zusammenhang zwischen gasmaskenbewehrten Soldaten und erblindeten Gasopfern weiß. Im Fall ikonographisch eindeutiger Szenen ist ihre Rekombination durch den ikonologischen Brückenschlag des Zuschauers unabhängig von ihrem ursprünglichen Entstehungszusammenhang möglich. Die Filmemacher verlassen sich also darauf, dass der Betrachter Kausalzusammenhänge zwischen Bildern herstellt, die in den ursprünglichen Quellen nicht vorhanden sind. Daraus ergibt sich eine gewisse Beliebigkeit bei der Nutzung des historischen Bildmaterials. Dies zeigt sich exemplarisch darin, dass einige Einstellungen mehrfach an unterschiedlichen Stellen der filmischen Narration Verwendung finden.⁵¹

Anstelle von längeren Einstellungen verwenden die TV-Autoren für die visuelle Inszenierung ihrer Narration in der Regel eine Vielzahl von Aufnahmen einer einzelnen Bildgruppe. Neben dem bereits angesprochenen Zugeständnis an die ästhetischen Erwartungen des Fernsehzuschauers verbirgt sich darin auch eine aus der Rhetorik bekannte Figur: die Akkumulation. Durch die Aneinanderreihung motivisch gleicher Einstellungen wird die bildliche Argumentation verstärkt und zugleich ihr Anspruch auf Abbildung der Wirklichkeit erhöht.

»Ein tonloses Geschehen wirkt unvollständig, unwirklich, tot.«⁵² Der Fernsehzuschauer empfindet dies als ästhetische Unzulänglichkeit. Da die Filmaufnahmen

aufgrund der damaligen technischen Möglichkeiten noch ohne Ton erfolgten, verwenden die Fernsehautoren zur auditiven Illustration ihrer Narration standardisierte Tonikonen wie Hufgetrappel, Geschützlärm, Geräusche von marschierenden Stiefeln und Explosionen. Der Verstärkung des Wirklichkeitseindrucks dienen insbesondere sog. synchrone Geräusche, die für den Zuschauer im Bild lokalisierbar sind.

Aber auch der asynchrone Ton findet in der untersuchten Dokumentation häufig Verwendung, kann er doch – wie im Fall der immer wieder zu hörenden Schüsse und Explosionen – vom Zuschauer leicht im Kontext des Kriegsgeschehens verortet werden. Die asynchronen Geräusche haben häufig symbolischen Charakter und stützen die Erzählungen der Zeitzeugen. Aufgrund ihrer Kontinuität stiftenden Charakters dienen asynchrone Geräusche zudem als Klammer von ansonsten disparaten Bildern. Man spricht dann von atmosphärischem Ton, d.h. die militärischen Tonikonen unterstreichen insgesamt den realitätsnahen Eindruck, den die historischen Filmaufnahmen vom Ersten Weltkrieg beim heutigen Zuschauer hinterlassen.

Die videoästhetische Zurückhaltung der TV-Autoren gibt der ursprünglichen Ästhetik viel Raum: Die Filmbilder sprechen für sich und die in ihnen angelegte Überhöhung und Heroisierung des Kriegsgeschehens bleibt weitgehend ungebrochen. Auf diese Weise wird die den zeitgenössischen Bildern immanente Ästhetik des Krieges konserviert – dies zeigt sich etwa in der ungebrochenen Technikfaszination, die von der aufwändigen und dramatischen Inszenierung des Kriegsgerätes ausgeht. Auch die Darstellung der angeblichen Kriegsrealität – Krieg als Spiel, Wettkampf oder Ausflug – gerinnt so zur historischen »Wirklichkeit«.

7 WORT UND BILD – WORT GEGEN BILD

Das zeitgenössische Filmmaterial wird in den von uns untersuchten Dokumentationen als authentische Quelle präsentiert und durch den Voice-Over-Kommentar weder zeitlich, räumlich noch situativ eindeutig verortet. Obwohl dieser häufig über die Bildinhalte hinausgehende Informationen zur ökonomischen oder sozialen Dimension des Ersten Weltkrieges liefert, findet die Tatsache, dass es sich bei den gezeigten historischen Aufnahmen vorwiegend um Propagandamaterial handelt, keine Erwähnung.

Die Schilderungen des Kriegsalltags durch ehemalige Weltkriegsteilnehmer sollen ähnlich wie die Originalaufnahmen Glaubwürdigkeit vermitteln.⁵³ Zudem bieten Zeitzeugen dem Betrachter Gelegenheit zur Identifikation und tragen dazu bei, die zeitliche Distanz zum Geschehen zu überwinden.⁵⁴ Die Zeitzeugenaussagen sind eingebettet in eine vergleichsweise reduktionistisch komponierte Gesamterzählung. Jede Sequenz wird mit der Totalen auf eine heutige Landschaft oder ein Gebäude eröffnet, das den Bezug zu einem bestimmten Kriegsschauplatz herstellt. Bei diesen Landschaften handelt es sich um Farbaufnahmen, sie zoomen den Betrachter gleichsam an das Geschehen heran. Die ebenfalls farbig aufgenommenen Zeitzeugenberichte wechseln sich in jeder Sequenz mit einer Abfolge von aneinander gereihten Originalaufnahmen ab. Mitunter übernimmt die Stimme des Zeit-

zeugen den Kommentar der nachfolgenden Bilder, die durch ihre Schwarz-Weiß-Tönung die zeitliche Distanz des Dargestellten suggerieren.

Wie die Kommunikationswissenschaft zeigen konnte, hat der Bildeindruck in Fernsehdokumentationen stets Vorrang vor dem Kommentar.⁵⁵ Widersprechen sich diese, wird sich der Zuschauer auf lange Sicht an die Bilder erinnern. Umgekehrt gewährleistet ein bildnaher Kommentar, dass der Betrachter sich Bildinformationen wesentlich besser merken kann.⁵⁶

Ausgehend von der ästhetischen Bildwirkung stellt sich die Frage nach deren Korrespondenzbeziehung zur dokumentarischen Erzählung. Exemplarisch sei hier eine Sequenz herausgegriffen, in der über die desolate Versorgungs- und Ernährungslage der Soldaten berichtet wird. Um dem Zuschauer den Schrecken des Krieges zu vermitteln, lassen die TV-Autoren einen Zeitzeugen zu Wort kommen. Im Sinne von Gernot Böhmes Aisthetik⁵⁷ mutet die Schilderung des Kriegsveteranen über die Entbehrungen des Frontsoldaten den Fernsehzuschauer mit einer traurigen, bedrohlichen Atmosphäre an. Zu Beginn der Sequenz ist der Zeitzeuge im Bild zu sehen, dann blenden die TV-Autoren historische Filmzitate ein, während auf der auditiven Ebene die Erzählung fortgeführt wird. Die zeitgenössische Filmpropaganda zeichnete aber von der Versorgung keine Bilder des Mangels, sondern Bilder des Überflusses. So zeigt eine der Szenen, wie ein Soldat einem anderen einen Korb in den Schützengraben reicht. Der Korb ist mit einem weißen Tuch bedeckt, unter dem sich scheinbar Lebensmittel verbergen. Schon dieses sorgfältige dingliche Arrangement offenbart den inszenatorischen Charakter der Szene. Die Theatralisierung des Krieges wird durch das »Bühnenbild«, den hier unzerstörten Wald und die fröhliche Mimik der Soldaten verstärkt. Insgesamt geht von der Szene eine heiter gelöste Atmosphäre aus. Die visuell erzeugte Atmosphäre steht in krasser Diskrepanz zur auditiv erzeugten; es herrscht demnach eine kontrastive Wahrnehmungsbeziehung, in der das visuelle Element letztlich dominiert. Die auditive Erzählung wird gleichsam durch die Bilder falsifiziert. Anders gesprochen, kippt die durch den Zeitzeugen geschilderte Tragik des Hungers und der Entbehrung durch die Inkongruenz von Ton und Bild ins Komische.

Ein weiteres Beispiel für den Widerstreit von Wort und Bild liefert die Sequenz, in der zunächst ein französischer Zeitzeuge von der nicht zu bewältigenden Rattenplage in den Schützengräben erzählt, die ihn bis in den Schlaf verfolgte. Die Filmautoren kombinieren diese Aussage mit der Fotografie eines Soldaten, der gemeinsam mit einem Hund vor einem Haufen getöteter Ratten posiert, die wie Trophäen einer Hasenjagd fein säuberlich nebeneinander arrangiert daliegen. Die feierliche Atmosphäre des Bildes, Sinnbild für den angeblichen Jagd- und Sportcharakter des Kriegsalltags, steht im direkten Gegensatz zu der zuvor gehörten beklemmenden Schilderung.⁵⁸

Sichtbar wird in diesen und ähnlichen Sequenzen, wie der selbst auferlegte Zwang der TV-Autoren, ihre Erzählung durchgängig mit historischen Filmaufnahmen zu belegen, die Darstellung des Kriegsschreckens verhindert. Vielmehr führt die unkritische Aneignung des Filmmaterials durch die TV-Autoren zur Perpetuierung des Mythos vom »Sauberen Krieg«.

8 BRÜCHE UND KONTINUITÄTEN

Es bleibt festzuhalten, dass sich die TV-Autoren durch die extensive Nutzung des historischen Bildmaterials unreflektiert von der damaligen Kriegspropaganda vereinnahmen lassen. Dabei entspricht die propagandistische Inszenierung des »Kriegshandwerks« durchaus den Erwartungen des Fernsehzuschauers von der Realität des Krieges. So finden die einzelnen Motivgruppen Etappe, Lazarett und Artillerieangriff ihre ästhetische Inszenierung und der darin angelegte Mythos vom »Sauberen Krieg« in der aktuellen Kriegsberichterstattung vielfach ihre Entsprechung. Auch die während des Ersten Weltkrieges erstmals entwickelte filmische Destruktionsästhetik – mit der darin eingebetteten Faszination für die Kriegstechnik und ihre zerstörerische Macht – unterscheidet sich wenig von heutigen Kriegsbildern. Einige in der Dokumentation gezeigte Motive sind jedoch so stark ihrer Zeit verhaftet, dass sie der ästhetischen Wahrnehmung des heutigen Betrachters fremd geworden sind.

Unabhängig vom Genre gibt es in der Kriegsberichterstattung – häufig mangels visueller Alternativen – eine kaum gebrochene Kontinuität, auf offizielle Propagandabilder bzw. von militärischen Zensurbehörden freigegebenes Bildmaterial zurückzugreifen.⁵⁹ Indem sich die Autoren zeithistorischer Dokumentationen unter dem Eindruck der Knopp'schen Produktionen immer mehr auf den Einsatz historischen Filmmaterials verlassen, wird es für sie noch schwieriger, gegen die in den Bildern eingravierten Diskurse zu argumentieren.⁶⁰ Vergleicht man diese Vorgehensweise mit historischen Dokumentationen der 1970er und 1980er Jahre, so lässt sich ein eindeutiger inhaltlicher wie formaler Bruch konstatieren. Dies gilt umso mehr, als sie freiwillig auf alternative Stilmittel verzichten, welche geeignet wären, die visuelle Dominanz der scheinbar authentischen Filmaufnahmen zu hinterfragen und eine andere Geschichte vom Ersten Weltkrieg zu erzählen. Entsprechende Stilmittel zur quellenkritischen Einordnung der Filmbilder wären z.B. Bild im Bild-Kollagen oder eine Untertitelung. Im Vorspann der mehrteiligen BBC-Dokumentation »The Great War«, die anlässlich des 50sten Jahrestages des Kriegsausbruchs gezeigt wurde, war immerhin noch ein Hinweis zu lesen, dass einige der historischen Filmszenen inszeniert seien.⁶¹

Im Hinblick auf den Gebrauch von Bildern in der Geschichtswissenschaft bleibt zu fragen, ob eine Geschichte des Krieges überhaupt notwendig der Illustration durch Filmaufnahmen und Fotografien bedarf. Oder verhindern diese nicht viel eher die kritische Auseinandersetzung? Susan Sonntag kommt in ihrem Essay »Das Leiden anderer betrachten« in diesem Sinne zu dem kritischen Schluss: »[...] die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit [wird] durch die Aufmerksamkeit der Medien gelenkt - das heißt, hauptsächlich durch Bilder. [...] Man hat dies auch den »CNN-Effekt« genannt. [...] in einer mit Bildern gesättigten, nein, übersättigten Welt [haben] gerade jene Bilder, auf die es ankommen sollte, eine dämpfende Wirkung: wir stumpfen ab.«⁶²

ANMERKUNGEN

- 1 Anlässlich des 90. Jahrestages des Kriegsausbruchs zeigten ARTE und die ARD mehrere Dokumentationen zu unterschiedlichen Aspekten des Ersten Weltkrieges. ARTE sendete den Beitrag »1914-1918: Der Moderne Krieg« von Heinrich Billstein und Mathias Haentjes (Deutschland 2004, Erstausrahlung 30.7.2004 um 22.15 Uhr, ARTE) im Rahmen eines Themenabends zum Ersten Weltkrieg. Die ARD zeigte die fünfteilige Serie unter dem Obertitel »Der Erste Weltkrieg« mit Beiträgen folgender Autoren: Susanne Stenner (Teil 1, Mythos Tannenberg), Heinrich Billstein (Teil 2, Gashölle Ypern), Mathias Haentjes, Werner Biermann (Teil 3, Alptraum Verdun), Anne Roerkohl (Teil 4, Schlachtfeld Heimat), Gabriele Trost (Trauma Versailles), (Erstausrahlung 26.7.2004 bis 16.8.2004, ARD). Das Filmmaterial der ARTE-Produktion ist in großen Teilen dem zweiten und dritten Teil der ARD-Serie entnommen.
- 2 Ein Forschungsbericht zu unserem Projekt findet sich in: Silke Fengler/Stefan Krebs: Im Fernsehen nichts Neues. Zur filmischen Ästhetisierung des Ersten Weltkrieges – Ein Forschungsbericht. In: *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch*, 2. Jg. 2006, S. 214-217.
- 3 Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1989, S. 156.
- 4 Bernd Hüppauf: *Kriegsfotografie*. In: Wolfgang Michalka (Hg.): *Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*. München: Piper 1997, S. 875-905, hier S. 887f., 901.
- 5 Friedrich Terveen: *Die Anfänge der deutschen Film-Kriegsberichterstattung in den Jahren 1914-1916*. In: *Wehrwissenschaftliche Rundschau*, 6. Jg. 1956, Nr. 6, S. 318-329, hier S. 327.
- 6 Jane Carmichael: *Die Entwicklung der britischen Photographie während des Weltkrieges*. In: Rainer Rother (Hg.): *Die letzten Tage der Menschheit – Bilder des Ersten Weltkrieges*. Berlin: Ars Nicolai 1994, S. 177-186, hier S. 177.
- 7 Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des Krieges in der Moderne*. Paderborn: Schöningh 2004, S. 106.
- 8 Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink 1994, S. 11-38, hier S. 13.
- 9 Ders.: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*. In: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.): *Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder*. 3. Aufl. Köln: DuMont 2005, S. 28-43, hier S. 40f.
- 10 Wolfhart Henckmann: *Art. »Kategorien, ästhetische«*. In: Ders./Konrad Lotter (Hg.): *Lexikon der Ästhetik*. 2. Aufl. München: C. H. Beck 2004, S. 179-182.
- 11 Frank Becker: *Die Anfänge der deutschen Kriegsfotografie in der Ära der Reichseinigungskriege (1864-1871)*. In: Thilo Eisermann: *Propaganda. Von der Macht des Wortes zur Macht der Bilder*. Hamburg: Kämpfer 1998 (= 20th Century Imaginarium, Bd. 2), S. 69-102, hier S. 73. Fenton gilt als Wegbereiter des »Verschwindens der Realität« in der fotografischen Kriegsberichterstattung. Ulrich Keller: *The Ultimate Spectacle. A Visual History of the Crimean War*. Amsterdam: Gordon & Breach 2001, S. 120.
- 12 Billstein/Haentjes (2004) 00:53:02-00:53:14 und 00:53:15-00:53:26 (wie Anm. 1).
- 13 Ebd. 00:16:30-00:16:59; 00:52:10-00:52:24.
- 14 Ebd. 00:26:13-00:26:28.
- 15 Ebd. 00:49:32-00:49:35.
- 16 Ebd. 00:41:50-00:41:54. Idyllischen Charakter hat auch die Szene, in der ein Soldat eine kleine Katze auf dem Arm trägt. Ebd. 00:51:47.

- 17 Blick aus dem Fesselballon, ebd. 00:58:02-00:58:05; Aufblick auf eine detonierende Granate, ebd., 00:58:31-00:58:33 und Blick auf Tragflächen mit Wolkenfeld, ebd. 00:59:10-00:59:26.
- 18 Exemplarisch die Marschszenen von Soldatenkolonnen durch einen zerstörten Wald, ebd. 00:54:04-00:54:30.
- 19 Ebd. 00:16:17-00:16:29.
- 20 Martin Baumeister : »L'effet de réel«. Zum Verhältnis von Krieg und Film 1914 bis 1918. In: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München: Oldenbourg 2003, S. 245-268, hier S. 250.
- 21 Billstein/Haentjes (2004) 00:48:27-00:49:12 (wie Anm. 1).
- 22 Ebd. 00:18:02-00:20:15; Bodo v. Dewitz: »Die Bilder sind nicht teuer und ich werde Quantitäten davon machen lassen!« Zur Entstehungsgeschichte der Graphischen Anstalt. In: Klaus Tenfelde (Hg.): Bilder von Krupp. München: C.H. Beck 1991, S. 41-66, hier S. 59-61; Alf Lüdtker: Gesichter der Belegschaft. Porträts der Arbeit. In: Ebd., S. 67-88, hier S. 81; Ulrich Wengenroth: Die Fotografie als Quelle der Arbeits- und Technikgeschichte. In: Ebd., S. 89-104, hier S. 101. Eine Filmaufnahme der Sequenz zeigt Arbeiter beim Walzen einer Panzerplatte, das gleiche Motiv findet sich auf einer Fotografie aus dem Panzerplattenwalzwerk bei Krupp in Essen. Und ebenso wie die Fotografie zeigt die Filmaufnahme wohl eine gestellte Szene, bei der die Panzerplatte weiß gestrichen war, um die Gluthitze darzustellen. Ebd. S. 95.
- 23 Billstein/Haentjes (2004) 01:14:34-01:14:44 (wie Anm. 1).
- 24 Ebd. 00:03:41-00:03:44.
- 25 Rainer Rother: Die Erfahrung des Ersten Weltkrieges und der deutsche Film. In: Bruno Thoß/Hans-Erich Volkmann (Hg.): Erster Weltkrieg – Zweiter Weltkrieg. Ein Vergleich. Paderborn: Schöningh 2002, S. 821-838, hier S. 821-823.
- 26 Roger Smither: »A wonderful idea of the fighting«: The question of fakes in the Battle of the Somme. In: Historical Journal of Film, Radio and Television 13. Jg. 1993, Nr. 2, S. 149-168, hier S. 149-151.
- 27 Billstein/Haentjes (2004) 1:05:06-1:09:06 (wie Anm. 1).
- 28 Ebd. 1:06:54-1:07:00.
- 29 Smither (1993) S. 153 (wie Anm. 26).
- 30 Exemplarisch Billstein/Haentjes (2004) 00:31:50-00:31:58 und 00:39:20-00:39:32 (wie Anm. 1).
- 31 Ebd. 00:02:02-00:02:19.
- 32 Ebd. 00:38:59-00:39:03.
- 33 Ebd. 00:42:59-00:43:07, dort blickt die Kamera auf eine Gruppe schräg in das Bild laufender Soldaten, sie steht also mit dem Rücken zu den feindlichen Linien.
- 34 Ebd. 00:02:48-00:02:54.
- 35 Paul (2004) S. 126 u. 129 (wie Anm. 7).
- 36 Exemplarisch die Sequenz: Billstein/Haentjes (2004) 00:04:17-00:05:28 (wie Anm. 1).
- 37 Ebd. 01:16:46-01:17:36. Hinweise zur Herkunft der Bilder aus dem medizinischen Kontext auch bei Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten. München und Wien: Carl Hanser 2003, S. 51.
- 38 Der Begriff des »gemäßigten Schreckens« geht zurück auf Edmund Burke.
- 39 Billstein/Haentjes (2004) 01:17:56-01:18:24 (wie Anm. 1).
- 40 Der zeitliche Anteil der Originalfilm-Aufnahmen liegt bei 61 min. 42 sec., derjenige von Fotografien bei 2 min. 13 sec. Die Gesamtdauer des Beitrags Der Moderne Krieg liegt bei 90 min. (Quelle: eigene Berechnung).

- 41 Christian Lappe: Im Gestern nichts Neues? Geschichte im Bayerischen Fernsehen. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 54. Jg. 2003, Nr. 2, S. 96-103, hier S. 97.
- 42 Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Hg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 58.
- 43 Diese Möglichkeit stellt z.B. Gerhard Paul generell in Zweifel. Gerhard Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. In: Chiari/Rogg/Schmidt (2003) S. 3-76 (wie Anm. 20), hier S. 60.
- 44 Smither (1993) S. 158 (wie Anm. 26).
- 45 Billstein/Haentjes (2004) 00:16:51-00:17:03 (wie Anm. 1).
- 46 Exemplarisch der Angriff auf Verdun: Ebd. 00:37:56-00:38:55.
- 47 Ebd. 01:00:06-01:00:12.
- 48 Zu den Bildern des Irak-Krieges: Paul (2004) S. 399 (wie Anm. 7).
- 49 Beispielhaft in der letzten Sequenz der Einleitung: Billstein/Haentjes (2004) 00:03:56-00:05:57 (wie Anm. 1).
- 50 Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler 2001, S. 144.
- 51 So tauchen Szenen aus der einführenden Sequenz an anderen Stellen der Dokumentation in anderen Handlungszusammenhängen wieder auf.
- 52 Hickethier (2001) S. 96 (Anm. 50).
- 53 Neben den eigentlichen Zeitzeugen kommen auch Kinder oder nähere Anverwandte von Weltkriegsteilnehmern zu Wort, welche die Eindrücke ihrer Eltern bzw. Verwandten so schildern, dass der Zuschauer den Eindruck gewinnt, es handele sich um die unverfälschte Wiedergabe der eigentlichen Zeitzeugenaussage.
- 54 Wolfgang Hardtwig: Personalisierung als Darstellungsprinzip. In: Guido Knopp/Siegfried Quandt (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 234-241.
- 55 Tilo Prase: Das gebrauchte Bild. Bausteine einer Semiotik des Fernsehbildes. Berlin: Vistas 1997, S. 62.
- 56 Michael Bock: Medienwirkung aus psychologischer Sicht. Aufmerksamkeit und Interesse, Verstehen und Behalten, Emotionen und Einstellungen. In: Dietrich Meutsch/Bärbel Freund (Hg.): Fernsehjournalismus und die Wissenschaften. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 58-88, hier S. 78.
- 57 Gernot Böhme: Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München: Fink 2001.
- 58 Billstein/Haentjes (2004) 00:50:34-00:50:43 (wie Anm. 1).
- 59 Siehe das Kapitel »Der Golf-Krieg« in: Paul (2004) S. 365-403 (wie Anm. 7).
- 60 Wie schwierig es ist, mit zeitgenössischem Filmmaterial ein angemessenes Bild vom Ersten Weltkrieg zu zeichnen, haben wir bereits an anderer Stelle gezeigt. Silke Fengler/Stefan Krebs: In Celluloidgewittern – Die mediale Konstruktion von Wissenschaft und Technik als Paradigma des Ersten Weltkrieges. In: Technikgeschichte 72. Jg. 2005, Nr. 3, S. 227-241.
- 61 Smither (1993) S. 151 (wie Anm. 26). Ein ausführlicher Vergleich mit älteren britischen Dokumentationen wäre lohnend, muss an dieser Stelle jedoch ein Desiderat bleiben.
- 62 Sonntag (2003) S. 121f. (wie Anm. 37).

Zusammenfassung

Der Beitrag untersucht die mediale Konstruktion und Ästhetisierung des Krieges anhand von aktuellen TV-Dokumentationen über den Ersten Weltkrieg. Mithilfe einer detaillierten Film- und Bildanalyse wird in einem ersten Schritt das zeitgenössische Filmmaterial in den Blick genommen. In einem zweiten Schritt wird dann gefragt, wie die TV-Autoren heute mit diesem Material arbeiten. Davon ausgehend werden abschließend Kontinuitäten und Brüche in der durch die Bilder transportierten Narration aufgezeigt. Der Aufsatz leistet einen Beitrag zur Diskussion um den Umgang mit Bildern in den Medien und in der Geschichtswissenschaft. Darin enthalten ist die grundsätzliche Frage, ob das wenige überlieferte Bild- und Filmmaterial unsere Sicht auf den Ersten Weltkrieg wesentlich bestimmt. Werden die Bilder des Ersten Weltkrieges nicht vielmehr im Rahmen aktueller Diskurse neu gelesen und zusammengesetzt?

Summary

The paper explores the medial construction and aestheticism of the war, examining current TV documentaries on World War I. The first part consists of a detailed film- and picture analysis of wartime film material. The second part examines how TV authors work with this material. These two inquiries constitute the basis of a conclusive synthesis, which examines continuities and breaks these pictures transports in the narration. This paper offers a contribution to the discussion of the treatment of pictures in the media and in historical science. Inherent in this research is also the principal question of whether the little picture- and film material handed down determines our view of the First World War. Aren't the images of World War I reread and reassembled in the course of contemporary discourse?

Korrespondenzanschrift

Silke Fengler / Stefan Krebs, Lehrstuhl für Geschichte der Technik, RWTH Aachen
D-52056 Aachen
E-Mail: fengler@histech.rwth-aachen.de/krebs@histech.rwth-aachen.de

