

THIS IS A POST-PRINT VERSION OF THE ARTICLE WHICH HAS NOW BEEN PUBLISHED
CITATION: Fengler, S. & Krebs, S. (2006). Im Fernsehen nichts Neues. Zur filmischen
Ästhetisierung des Ersten Weltkrieges – Ein Forschungsbericht. *Moderne. Kulturwissenschaftliches*
Jahrbuch 2, 214–217.

Silke Fengler und Stefan Krebs (Aachen)

Im Fernsehen nichts Neues
Zur filmischen Ästhetisierung des Ersten Weltkrieges

Der 90. Jahrestag des Kriegsausbruchs bot im Juli und August 2004 den erinnerungskulturellen Hintergrund für eine Reihe zeithistorischer Dokumentationen zu unterschiedlichen Aspekten des Ersten Weltkrieges. So lief in der ARD eine fünfteilige Serie unter dem Obertitel „Der Erste Weltkrieg“, während der deutsch-französische Sender ARTE im Rahmen eines Themenabends den 90-minütigen Beitrag „1914–1918. Der Moderne Krieg“ von Heinrich Billstein und Mathias Haentjes zeigte.¹ Diese Fernsehdokumentationen bildeten die Grundlage für ein Forschungsprojekt am Lehrstuhl für Geschichte der Technik an der RWTH Aachen, dessen Ergebnisse hier vorgestellt werden sollen.

In einem ersten Teil unseres Forschungsprojektes setzten wir uns zunächst kritisch mit der in den Dokumentationen postulierten These auseinander, dass die natur- und ingenieurwissenschaftliche Forschung und Entwicklung dem Ersten Weltkrieg eine völlig neue, moderne Dimension verliehen hätte. Nachdem wir uns anfänglich mit der dokumentarischen Erzählung, also Voice-Over-Kommentar und Zeitzeugen-Aussagen beschäftigten, zeigte sich rasch, dass die Bilder gleichsam ein Eigenleben führen. Durch die Einbeziehung der bildlichen Ebene in unsere Analyse konnten wir zeigen, dass die heutigen Filmemacher – im Vertrauen auf die Authentizität und Aussagekraft des überlieferten Filmmaterials – den in den Bildern eingravierten Diskursen weitgehend gefolgt sind. Dies kulminierte in einem verengten Modernitätsbegriff der TV-Autoren und führte letztlich zu einer verzerrenden Darstellung des Ersten Weltkrieges.² Im Laufe unserer Untersuchung vollzog sich eine allmähliche Hinwendung von inhaltlichen Fragen an die Dokumentation zu einer Entschlüsselung der „Logik der Bilder“.

Im zweiten Teil des Forschungsprojektes rückte dann – im Sinne von Gottfried Boehm³ – das Bild vollends als autonome Instanz in den Mittelpunkt. Unser handlungsleitendes Interesse richtete sich auf die Bildwirkung, die anhand ästhetischer

Kategorien beschreibbar werden sollte. Dieser Aspekt ist umso bedeutender, wenn man bedenkt, dass sich der zeitgenössische Dokumentarfilm aus den Erfordernissen der Propaganda entwickelte.⁴ Es ging also vor allem um die Inszenierung der Kriegsrealität, das heißt die mediale Wirklichkeit zielte nicht auf die Information, sondern die Beeinflussung des Zuschauers ab.

Unser Ansatz machte es notwendig, zunächst einen methodischen Zugang zur bildlichen Analyse zu entwickeln, da wir mit den klassischen Methoden der geschichtswissenschaftlichen Quellenkritik bei der wissenschaftlichen Untersuchung von Bildern an Grenzen stießen.

Um das Bildcorpus der Dokumentationen operationalisierbar zu machen, bedienten wir uns des methodischen Werkzeuges von Film- und Fernsehwissenschaften: Durch die Erstellung eines Filmprotokolls konnte das Bildmaterial im Rahmen des wissenschaftlichen Diskurses überhaupt erst zitierbar gemacht werden. Ferner lokalisierten wir Einzelbilder, Bildfolgen, Szenen und Sequenzen und bestimmten ihre Verwendung als Stilmittel im zeithistorischen Kompilationsfilm. So zeigt eine einfache quantitative Analyse, dass der Anteil an zeitgenössischem Material, das heißt Filmaufnahmen und abgefilmten Stillbildfotografien, fast drei Viertel der gesamten Sendedauer ausmachte.

In einem nächsten Schritt ging es darum, geeignete ästhetische Kategorien für unser Untersuchungsraster zu bilden. Dabei orientierten wir uns zunächst an Kants Ästhetik, die sich an den durch die Bildbetrachtung hervorgerufenen Gefühlen der Lust und Unlust ausrichtet. Als Oberkategorien dienen dabei das Schöne und das Erhabene. Als Unterkategorien des Schönen wählten wir das Idyllische, das Malerische sowie die Ordnung. Das Erhabene – als Gegenpol zum Schönen – unterteilten wir in das Gewaltige und Große, das Bedrohliche, den Schrecken und schließlich den Tod. Im Gegensatz zu den positiv besetzten Kategorien setzt der ästhetische Genuss des Erhabenen voraus, dass der Betrachter durch das dargestellte Ereignis nicht unmittelbar bedroht ist, was dem Medium Fernsehen zweifelsfrei eigen ist.⁵

Anhand dieses Untersuchungsrasters wählten wir exemplarische Bilder und Szenen aus, deren ästhetische Atmosphäre wir zunächst beschrieben. Ihre detaillierte ikonografische und ikonologische Analyse ermöglichte Rückschlüsse auf die Inszenierung des zeitgenössischen Materials. In einem letzten Schritt ging es darum, die Korrespondenzbeziehung zwischen den Bildern inhärenten Logik und den inhaltlichen Aussagen der heutigen TV-Autoren auszuloten. Zu deren Beschreibung verwendeten wir die Begrifflichkeiten von Gernot Boehmes Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre.⁶

Anhand ausgewählter Beispiele sollen im Folgenden die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammengefasst und veranschaulicht werden.

Die filmische Berichterstattung im Ersten Weltkrieg entwickelt dank neuer technischer Möglichkeiten eine eigene Destruktionsästhetik, orientiert sich aber gleichwohl an traditionellen ikonografischen Stilmitteln und bildästhetischen Konventionen der Kriegsfotografie und -malerei des 19. Jahrhunderts. In diesen ist das Moment der Schönheit zentral. Schönheit im Sinne der Ästhetik zeigt sich in Vollendung, Unversehrtheit, dem richtigen Maß, der Klarheit, Ordnung und Symmetrie der einzelnen Bildmotive. Der Krieg erscheint dort als Idylle, häufig trägt er Züge einer Reise oder eines Picknicks. Typische pittoreske Darstellungen dieser „wild-romatischen“ Lebenswelt zeigen Soldaten bei der Essenszubereitung oder Essensausgabe unter freiem Himmel.

Das Malerische als ästhetische Kategorie beruht auf den abwechslungs- und kontrastreichen Eigenschaften einer weitgehend unberührten, gleichwohl bizarren Naturlandschaft. 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.

Im Gegensatz zur ästhetischen Kategorie des Schönen ist das Erhabene nicht so sehr mit dem Empfinden von Freude oder Lust gekoppelt, als vielmehr mit dem Gefühl des Schreckens, der Furcht oder der Erschütterung. Die expressiven Bilder explodierender Granaten folgen einer wiederkehrenden Ästhetik des Gewaltig-Bedrohlichen: heraufspritzende Erde, aus der sich eine dunkle Rauchsäule erhebt. 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 entwickeln erst in den fortlaufenden Bildern ihre eigene Destruktionsästhetik. Artilleriegeschütze werden in der Regel als imposantes Kriegsgerät inszeniert. Ob die Kanone bedrohlich-einschüchternd oder offensiv auf den Betrachter wirkt, hängt auch von der jeweils gewählten Kameraperspektive und Linienführung ab. Teilweise blickt der Betrachter gleichsam von vorne in den Kanonenlauf hinein – die Bedrohlichkeit der Waffe zeigt sich damit unmittelbar. In der Regel werden in der zeitgenössischen Propaganda Kanonen aber entweder von der Seite oder schräg von hinten sichtbar, so dass die Kamera dem Lauf der Waffe entlang blickt beziehungsweise der Flugbahn des Geschosses zu folgen scheint.

Der Tod auf dem Schlachtfeld wird in zeitgenössischen Filmaufnahmen nur selten gezeigt. Die Kamera bleibt bei der Aufnahme getöteter Soldaten zumeist distanziert. Auch

scheinen die Szenen durch eine sehr langsame Kameraführung oder das Verharren der Kamera in einer Einstellung eher friedlich. Nicht verstümmelte Leichen, sondern tote Soldaten, die in ihrer körperlichen Unversehrtheit eher an Schlafende erinnern, werden in Szene gesetzt.

Ausgehend von der oben beschriebenen ästhetischen Bildwirkung fragten wir abschließend nach deren Korrespondenzbeziehung zur dokumentarischen Erzählung. Zur Verdeutlichung unseres Ansatzes sei hier exemplarisch 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 Zeitzeugen zu Wort kommen. Dies soll den Eindruck der Authentizität steigern – wobei die vermeintliche Nähe des erzählten Kriegsalltags beim Zuschauer gleichzeitig affektive Betroffenheit erzeugt. Im Sinne Gernot Böhmes mutet den Fernsehzuschauer die Schilderung des Kriegsveteranen über die Entbehrungen des Frontsoldaten mit einer traurigen, bedrohlichen Atmosphäre an.⁷ Zu Beginn der Sequenz ist der Zeitzeuge im Bild zu sehen, dann aber blenden die TV-Autoren, während auf der auditiven Ebene die Erzählung fortgeführt wird, historische Filmzitate ein. 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.⁸

Mit unserem Forschungsprojekt wollen wir zeigen, dass den historischen Filmbildern eine ästhetische Logik innewohnt, die sich nicht zuletzt aus deren propagandistischer Provenienz ergibt. Die Ästhetisierung des Krieges – mit ihrer Tendenz zur Verharmlosung und Heroisierung – wird durch die kritisch-rationale Erzählung der TV-Autoren kaum gebrochen. Vielmehr perpetuieren die zeithistorischen Dokumentationen durch die Verwendung von nicht als solche gekennzeichneten Propagandabildern den zeitgenössischen Mythos vom „Sauberen Krieg“. Insofern gilt: im Fernsehen nichts Neues.

¹ Das Filmmaterial der ARTE-Produktion ist in großen Teilen dem zweiten und dritten Teil der ARD-Serie – „Gashölle Ypern“ und „Alptraum Verdun“ – entnommen.

² Vgl. Silke Fengler, Stefan Krebs, In Celluloidgewittern. Die mediale Konstruktion von Wissenschaft und Technik als Paradigma des Ersten Weltkrieges, in: Technikgeschichte 72 (2005), S. 227–241.

³ Vgl. Gottfried Boehm, Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2005, S. 28–43.

⁴ Vgl. Uli Jung, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Ästhetischer Wandel. Dokumentarische Propagandafilme, in: Dietrich Jung, Martin Loiperdinger (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd. 1: Kaiserreich 1895–1918, Stuttgart 2005, S. 429–453.

⁵ Vgl. Wolfhart Henckmann, Konrad Lotter (Hg.), Lexikon der Ästhetik, Stichwort „Erhabene, das“, S. 86. Susan Sontag hat für die Fotografie auf den Doppelcharakter hingewiesen, den dieses Bildmedium beim Betrachter auslöst, nämlich Teilhabe und Entfremdung: Gleiches gilt für das Medium Fernsehen. Vgl. Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt/Main ¹⁶2004, S. 159f.

⁶ Vgl. Gernot Böhme, Ästhetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München 2001.

⁷ Zur Erzeugung dieser Atmosphäre tragen u.a. Stimme, Mimik und Gestik des Zeitzeugen bei.

⁸ Vgl. Tilo Prase, Das gebrauchte Bild. Bausteine einer Semiotik des Fernsehbildes, Berlin 1997, S. 62.