

FAZ 5.8.2015

# Wenn Kriegsbilder nachbearbeitet werden

Ein Themenheft der Zeitschrift „Mittelweg 36“ über den kolorierten Schrecken

Die Frage, ob ein Film in der Lage ist, historische Ereignisse angemessen abzubilden, bringt ins Grübeln. Mit welchen Bildern sollte er das bewerkstelligen? Die Verwendung historischen Filmmaterials tut dieser Skepsis keinen Abbruch, denn allein durch die Szenenauswahl, den Schnitt, die Farbwahl, die Beleuchtung, das Beobachterparadox, kommen Interpretation, Verfremdung und damit auch Willkür ins Spiel. Andererseits würde man jederzeit zugestehen, dass es Filme gibt, die historisches Geschehen besser abbilden als andere. Muss am Ende, um die aristotelische Unterscheidung und strikte Trennung von Geschichtsschreiber und Dichter zu variieren, der Historiker dem Filmmacher die Kamera und die Hand beim Schnitt führen? Können alle zufrieden sein, wenn der Perspektivismus eines reflektierten Historikers sich in filmischer Vielschichtigkeit spiegelt, wie sie Siegfried Kracauer in seiner Schrift „Geschichte – Vor den letzten Dingen“ vorgeschwebt haben mag?

Und was bringt die Einfühlung in historische Stoffe? Muss man im Urwald als „method actor“ fast draufgehen, um einen Kriegsfilm wie „Apocalypse Now“ zu drehen? Oder kann auch eine artifizielle Filmcollage wie Syberbergs „Hitler“ ein historischer Augenöffner sein? Das alles sind berechnete Fragen, die aber wohl nichts daran ändern, dass unser Geschichtsbild in vielen Fällen durch Filme, auch schlechte, geprägt ist („Replay – Mediengeschichten des Kriegsfilms“, Themenheft der Zeitschrift „Mittelweg 36“, Jg. 24, Heft 3, Juni/Juli 2015).

Man widmet sich in diesem Heft dokumentarischen oder pseudodokumentarischen Kriegsfilmen, die auf unterschiedliche Weisen Techniken des Replay oder

Reenactments, also der Nachstellung historischer Ereignisse, erprobt haben. Am Beispiel von John Hustons Weltkriegsheimkehrerfilm „Let There Be Light“ von 1946 schildert Simon Rothöhler den seltenen Fall einer aus Sicht der amerikanischen Propagandafilmaufteilung missglückten, weil demoralisierenden Dokumentation, die kurzerhand durch einen anderen, nachgestellten Film über kriegstraumatisierte Soldaten ersetzt wurde („Die Rückkehr des Verdrängten“, im erwähnten Heft). Dauerhaft unterdrückt werden konnte Hustons Film nicht. Auf Umwegen kam eine Kopie in Umlauf, die 1981 bei den Filmfestspielen in Cannes gezeigt, inzwischen auch von staatlichen Stellen im Internet hochgeladen wurde und ein Echo bis in neue Filme wie „The Master“ von Paul Thomas Anderson fand.

Ein Reenactment, das auf paradoxe Weise der Wahrheit verpflichtet sein will, untersucht Burkhard Wolf am Beispiel von Jean-Luc Godards Film „Camera-Eye“ von 1967, der von Vietnam handelt, ohne dass der französische Filmmacher dort gewesen wäre („Ein Vietnam jenseits der Bilder“). Godards Einreiseantrag wurde in Hanoi abgelehnt – und so filmte er in Paris, montierte Audios und fremdes Videomaterial zusammen und versah alles mit einem reflektierenden Off-Kommentar. In einem angemessenen Vietnam-Film gehe es vor allem darum, das geschundene Land „in uns einmarschieren“ zu lassen. Das Entscheidende könne nur als „hors champ“, als Leerstelle außerhalb des Bildes, präsentiert werden.

Als Gegenteil dieses verweisenden Ansatzes erscheint auf den ersten Blick die Nachkolorierung von Schwarzweißaufnahmen, wie sie die französische Dokumentarserie „Apocalypse“ (2009) über den

Zweiten Weltkrieg erprobt hat – vorrangig, um eine Einfühlung gerade jüngerer Zuschauer zu ermöglichen. Diese Nachbearbeitung zieht jedoch eine Reihe von Folgeproblemen nach sich, denen Maria Muhle nachgeht („Krieg in Farbe“). Was ist zum Beispiel von der Entscheidung der Filmmacher zu halten, bei der Nachkolorierung die Bilder aus Auschwitz auszunehmen, die aus Dachau aber nicht? Und war es eine gute Entscheidung, sich bei der Farbgebung an der Skala historischer Fotos zu orientieren? Erweckt Nachkolorierung, wie viele Kritiker behaupten, nicht grundsätzlich falsche Realismuserwartungen, die zwangsläufig in unkritischen Bildkonsum münden? Die Pointe von Frau Muhles Betrachtung besteht nun darin, dass die Philosophin, gegen die Intention der Filmmacher, die Nachkolorierung in „Apocalypse“ gerade wegen ihrer Postkartenhaftigkeit zu einem Akt der Verfremdung, der „Infragestellung des Purismus der Bilder“ erklärt. Wobei diese Sichtweise keinesfalls zwingend ist.

Einem einzelnen Film das Gewicht historischer Gerechtigkeit aufzuerlegen, erscheint auch nach Lektüre der genannten Aufsätze als unangemessen. Wer wollte in Zeiten, in denen Bilder und Geschichten leichter manipulierbar sind als je zuvor, einem Geschichtsfilm noch glauben? Was etwa wird nach den jüngsten Theorien über das Auffinden Usama Bin Ladins aus Kathryn Bigelows Film „Zero Dark Thirty“? Und wenn am Ende nur die Selbstrelativierung als Ausweg bleibt – was bringt die auf Dauer eigentlich? Vielleicht kann eine cineastische Annäherung an historische Ereignisse nur durch den Multiperspektivismus der gesamten Filmgeschichte erfolgen, gebändigt durch das Bonusmaterial der Geschichtswissenschaft.

UWE EBBINGHAUS