

Autor: Hoffmann, Kay.

Titel: Das dokumentarische Bild im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit.

Quelle: Kay Hoffmann (Hrsg.): Trau- Schau- Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz 1997. S. 13- 28.

Verlag: UVK Medien.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Kay Hoffmann

Das dokumentarische Bild im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit

Ein regelrechter Aufschrei ging durch die Medien. Da hatte es doch wirklich einer geschafft, über 20 höchst spektakuläre und nicht weniger spekulative Beiträge an alle möglichen Fernseh-Magazine zu verkaufen; mit zwölf Beiträgen Hauptabnehmer war *stern TV*. Kein Journalist merkte, daß die Filme getürkt waren. Michael Born hatte, den harten Gesetzen des Medienmarktes folgend, immer sensationellere Filme dadurch liefern können, daß er die unglaublichsten Geschichten inszenierte und seine Statisten bezahlte. Zu seiner Verteidigung führte er an, daß die Redaktionen gerade nach solchen Geschichten verlangten und ihn immer wieder aufforderten, entsprechend quotenträchtige Bilder zu liefern. Bei dem Prozeß sagte Born: »Wir sind auf dem Weg vom Infotainment zur Infofiction. Und der Kick muß inszeniert werden, denn Fernsehen taugt nicht für Information«.¹

Michael Born ist symptomatisch für die Veränderungen unserer Beziehung zum bewegten Bild, die in den letzten zehn Jahren fundamental eingesetzt haben. Dies hat auch etwas mit der Einführung des dualen Fernsehsystems zu tun und der daraus resultierenden noch stärkeren Orientierung auf Einschaltquoten. »Der

¹ Wolfgang Timpe: »Wir sind Opfer«. Günther Jauch hat die gefälschten Beiträge des Michael Born gesehen, geprüft und gesendet - schuldig aber sollen andere sein. In: Die Woche, 25.10.1996.

Bilderhunger des wuchernden Mediums ist strukturell größer als er von einer noch so chaotischen und katastrophalen Wirklichkeit befriedigt werden kann. Das hat unterschiedliche, aber durchaus nachvollziehbare Gründe. Zum einen ist das Bild-Angebot ein bedeutendes Mittel im Konkurrenzkampf geworden; andere und aufregendere Bilder als der Konkurrenzsender zu haben, bringt Vorteile. Zum anderen hat sich die Abfolge der Bildpräsentationen beschleunigt, sie beginnt im Frühstücksfernsehen und endet kurz vor dem Wecken in den Nachtausgaben der Nachrichtensendungen: Damit vernutzen sich Bilder schneller. (...) Zum dritten haben sich immer neue Formen der Magazine entwickelt, die verschiedene Formen der Unterhaltung und Information miteinander verknüpfen (...)², analysiert Georg Seeßlen die aktuellen Entwicklungen im Fernsehjournalismus sehr treffend. Hinzu kommt das riesige Potential von Hochleistungsrechnern zur Veränderung von Bewegtbildern. Sie werden aber ebenso für modernes Studiodesign oder Programme aus virtuellen Studios eingesetzt, bei denen die Moderatoren in einem leeren Studio stehen und der gesamte Hintergrund aus einem Computer dazugerechnet wird. Born wirkt mit seinen klassischen Fälschungen und Inszenierungen vor der Kamera fast schon anachronistisch, doch er liefert zugleich ein Muster für die heutige Vermarktung von Nachrichten. Verkauft wird die Sensation - und wenn man sich die Bilder dafür bauen muß. Dies hat weitgehende Folgen auch für den Dokumentarfilm.

Born verkaufte seine Doku-Fiktionen als dokumentarische Beiträge an Magazine fast aller Sender, öffentlich-rechtliche und private. Pikanterweise flog er nicht von Seiten seiner Stoff-Abnehmer auf, sondern weil der Koblenzer Staatsanwaltschaft auffiel, daß in verschiedenen Filmen dieselben Akteure mitspielten und sie dies durch Stimmenanalysen nachwies. Doch die Aufregung und die Diskussionen um journalistische Ethik, die die Filme von Michael Born und sein Prozeß in Koblenz auslösten, sind eigentlich schwer nachzuvollziehen. Das bundesweite Entsetzen und die Leitartikel zum Thema zeigten in erster Linie, daß die Branche den Verlust ihrer Glaubwürdigkeit befürchtete. Dies waren hektische Versuche, zu retten, was zu retten war, und die Reaktionen scheinen durchaus typisch. Ähnlich

² Georg Seeßlen: Kinderschänder, Bilderfälscher. In: Konkret. 2/97, S. 46.

reagierte 1992 die japanische Presse auf die gefälschte Fernsehdokumentation *NHK Special - Mustan: The Forbidden Kingdom Deep in the Himalayas*. Kogawa Tetsuo stellte dazu fest: »Unfortunately, the usual conclusion drawn from this incident was the need to strengthen internal company policies and re-establish >journalistic ethics<. However, what lies hidden in this incident are the fundamental problems concerning reality and the innate potential of the image medium.«³ Nach seiner Ansicht offenbaren solche Fälschungen, daß durch die moderne Technik unsere traditionellen Konzepte von Wahrheit, die auf dem Dualismus von wahr und falsch basieren, obsolet werden. Doch solche Selbstbezeichnungen und -reflexionen des journalistischen Selbstverständnisses sind bezeichnend dafür. Sie werden immer wieder angestellt - erinnert sei an die Berichterstattung zum Gladbecker Geiseldrama, die Golfkriegsberichterstattung⁴ oder auch die Anti-Shell-Kampagne von Greenpeace wegen der Bohrinself »Brent Spar«. Dabei wird jedoch das zugrundeliegende Verständnis von Wirklichkeit, Realität und Wahrnehmung selten hinterfragt. So hat Andreas Bernhard in der »Süddeutschen Zeitung« völlig recht, wenn er die sogenannte Affäre Born so kommentiert: »Die echtsten Bilder waren immer schon die falschen. All jene Aufnahmen, die etwa unser Bild von Krieg oder von der Liebe geprägt haben, erweisen sich im nachhinein als gestellt. Robert Doiseneaus berühmte Fotografie eines sich küssenden Paares, das in jedem zweiten Mädchenzimmer hängt und den Maßstab für das Glück der Liebe abzugeben hat inszeniert. Robert Capas Aufnahme des spanischen Loyalisten im Augenblick seines Todes, die als eines der eindringlichsten Dokumente für den Schrecken des Krieges gilt - seit Jahrzehnten umstritten. Daß gerade die realistischsten Bilder keinen Referenten in der Realität haben, ist kein Grund zur Empörung. Der Realismus bildet nicht

3 Kogawa Tetsuo: Toward a Reality of »Reference«: The Image and the Era of Virtual Reality. In: Documentary Box. Nr. 8, S. 1.

4 Interessant ist dabei nicht nur, wie der westlichen Welt der Krieg verkauft wurde und wie man mit bestimmten Bildern den Zuschauern einen sauberen chirurgischen Eingriff vorgaukelte (John R. MacArthur: Die Schlacht der Lügen. Wie die USA den Golfkrieg verkauften. München 1993), sondern auch daß die Amerikaner ganz bewußt durch Radio und Fernsehen das Geschehen auf dem Schlachtfeld beeinflussen wollten, zum Beispiel mit einer getürkten Rede Saddams Husseins. Dazu im Detail: Thomas Schuler: Gefälschte Reden und betrunkenen Diktatoren. Radio und Fernsehen als Waffe: Das amerikanische Verteidigungsministerium testet den Informationskrieg. In: Süddeutsche Zeitung, 12.10.1995.

einfach ab, was wirklich ist, sondern er zeigt, was möglich sein könnte. Erst in ihrer Inszenierung findet die Wirklichkeit zu sich selbst.⁵«

Bei der Presse-Fotografie erweisen sich in der Tat die bekanntesten Beispiele im nachhinein als inszeniert. Und natürlich bearbeitet jeder Fotograf sein Material in der Dunkelkammer, werden Motive gestaltet. Dort sind die Manipulationen jedoch schon lange bekannt. Alain Jaubert hat eine ganze Reihe von Beispielen zusammengetragen, bei denen in der Politik Fotos nachträglich mit Retusche und Montage verändert wurden⁶. Dabei sind nicht nur in Ungnade Gefallene nachträglich eliminiert worden, sondern zum Beispiel auch einmal Joseph Goebbels im Park der Reichskanzlei, als er zu nahe bei Leni Riefenstahl stand. In Bildbänden der Jahrhundertwende lassen sich massenhaft nachträglich hinzugefügte Komparsen finden. Die Digitalisierung macht eine solche Bildbearbeitung heute noch einfacher, und die Veränderung der Fotografie durch diese Möglichkeiten wird schon seit einiger Zeit bewußt thematisiert.⁷ Um auf diesen Zusammenhang aufmerksam zu machen, wurde während der Tagung die Fotoausstellung »Der Mann ohne Eigenschaften« von Matthias Wähner gezeigt. Dabei hat er sich mit digitaler Bildbearbeitung sehr gekonnt in Klassiker der Pressefotografie integriert. »Mit Hilfe der digitalen Dunkelkammer wurde Matthias Wähner zum Augenzeugen und Teilnehmer der historischen Ereignisse. Getreu der Devise 'Bilder schreiben Geschichte' mimt Wähner die Rolle eines modernen Barons von Münchhausen, um jedoch im Unterschied zum Lügenbaron seine fiktiven 'Abenteuer' beweiskräftig belegen zu können.⁸«

Die elektronische Bearbeitung von Fotos ist in den Print-Redaktionen zum alltäglichen Geschäft geworden.⁹ Günter Zint, Hamburger Pressefotograf, hat mit Kollegen den »Dok-Verband« gegründet; Fotos von Fotografen dieses Verbandes

5 Andreas Bernhard: Born der Wirklichkeit. Das Medium auf der Anklagebank: Gibt es ein wahres Fernsehen im falschen? In: Süddeutsche Zeitung, 9.10.1996.

6 Alain Jaubert: Fotos, die lügen. Politik mit gefälschten Bildern. Frankfurt 1989.

7 Hubertus von Amelnunxen/Stefan Iglhaut/Florian Rötzer/Alexis Cassel (Hrsg.): Fotografie nach der Fotografie. Dresden/Basel 1995.

8 Ulrich Pohlmann/Hans-Werner Schmidt/Bernd Schulz: Einführung. In: Matthias Wähner: Mann ohne Eigenschaften - Man without Qualities. München 1994.

dürfen nicht elektronisch verändert werden. Zugleich sammelt er eifrig Beispiele digitaler Bearbeitung und wird dabei insbesondere bei der Gestaltung von Titelbildern fündig. Als Stephanie von Monaco im Herbst 1992 ein Kind bekam, hielt sich der Sohn nicht an die Drucktermine der Boulevard-Presse. So wurden Stephanie von einem Dutzend Zeitschriften irgendwelche Kinder in den Arm gelegt, die zum Teil sogar deutlich älter waren als ein Neugeborenes. Nur eine machte dies als Foto-Komposition deutlich. Das Gestalten von Fotos bis hin zum Austausch von Köpfen ist Routine. »Das machen wir jede Woche«, ¹⁰ bekannte Jürgen Krupat, Cheflayouter bei »Das Neue«. Und Ralf Gottschall, stellvertretender Art-Director bei »Focus« äußerte sich über die Zukunft der digitalen Bildbearbeitung: »Ich denke, daß die Manipulation so überhand nimmt, daß viele Zeitungen mit ruhigen, echten Fotos schon wieder für Aufsehen sorgen werden«. ¹¹

Auch im schreibenden Journalismus ging und geht es nicht immer nur um Wahrhaftigkeit, sondern häufig um die sensationelle Meldung. Bezeichnenderweise hält sich die Redewendung: Er lügt wie gedruckt. Am bekanntesten ist wahrscheinlich die Anekdote von Egon Erwin Kisch, der bei einer seiner ersten Reportagen von einem Brand eine regelrechte Schreibhemmung hatte und mit dem Redaktionsschluß im Rücken einfach eine dramatische Version erfand. Ein Konkurrent gab ihm am nächsten Tag folgenden Rat mit auf den Weg: »Du sollst nicht lügen, steht in den Zehn Geboten, und wenn Sie sich schon so eine faustdicke Lüge ausdenken, so müssen Sie uns telefonieren, damit wir sie auch bringen können und nicht dastehen wie die Törichten Jungfrauen.« ¹² Arthur Schütz ¹³ spezialisierte sich Anfang dieses Jahrhunderts auf sensationelle Geschichten, die er nach erfolgreicher Veröffentlichung als Fälschung enttarnte

9 Einen guten Überblick über die heutige Technik digitaler Fotografie und Bearbeitungsmöglichkeiten bietet: Hansjörg Schumpp: Digitalisierung von Fotografie und Film. In: Jürgen Wilke/Christiane Imhof (Hrsg.): Multimedia. Voraussetzungen, Anwendungen, Probleme. Berlin 1996, S. 235 - 250.

10 Ursula Otto: Der Computer macht Klick. In: Die Woche, 28.4.1995.

11 Frank Hartmann: »Entscheidend ist die Glaubwürdigkeit«. In: Sage & Schreibe. 7/1995, S. 8.

12 Egon Erwin Kisch: Nichts ist erregender als die Wahrheit. Reportagen aus vier Jahrzehnten. Hgg. von Walther Schmieding. Frankfurt/Wien/Zürich 1979, S. 18.

und als Triumph gegen die »Diktatur der Rotationspresse« feierte. Und auch heute werden immer wieder gefälschte Artikel in Zeitungen und Zeitschriften nachgewiesen. Die amerikanische Journalistin Janet Cooke, Starreporterin der »Washington Post«, gewann mit einer Geschichte über ein angeblich heroinsüchtiges Kind sogar den Pulitzerpreis, und in Berlin hat sich die Vereinigung »Story Dealer« gegründet, die sich auf die Inszenierung von Medienereignissen spezialisiert.¹⁴

Michael Born konnte also nur ein Vertrauen erschüttern, das schon längst in Frage gestellt worden war. Zwar trauen der dokumentarischen Gattung noch viele Zuschauerinnen und Zuschauer, und für viele zeigt diese Form des Fernsehens, was wirklich ist. Doch auch dieses Vertrauen war zu keinem Zeitpunkt gerechtfertigt. Nach der traditionellen Filmgeschichtsschreibung wurde der Begriff Dokumentarfilm erst Mitte der 20er Jahre geprägt, als John Grierson in einer Filmkritik zu Robert Flahertys Film *Moana (Moana, Sohn der Südsee, 1926)* konstatierte, er habe »dokumentarische Qualitäten«. Natürlich gab es schon davor dokumentarische Aufnahmen. Doch je mehr sich Film- und Medienwissenschaftler damit beschäftigen, um so häufiger finden sie Indizien für eine perfekte Inszenierung vor der Kamera, wie im vergangenen Jahr der KINtop-Band zu den Anfängen des dokumentarischen Films aufzeigte.¹⁵ Vom Ersten Weltkrieg beispielsweise gibt es kaum Aufnahmen, die als authentische Dokumente gelten können. Das hing natürlich auch mit den damaligen Kameras und der geringen Lichtempfindlichkeit des Filmmaterials zusammen. Aber selbst ein anerkannter Pionier dieses Genres wie Robert Flaherty ist inzwischen bekannt für seine Inszenierung, dramaturgische Zuspitzung und aufwendige Castings, die

13 Arthur Schütz: Der Grubenhund. Experimente mit der Wahrheit. Hgg. von Walter Hörnberg. München 1996.

14 Burkhard Straßmann: Gut gefälscht ist halb gewonnen. Fakes in den Medien: Soeben wurde ein TV-Fälscher enttarnt. In: Die Zeit, 2.2.1996; Martin Halter: Gefälschte Erregungen um eine Fälscher-Affäre. In: Badische Zeitung, 3.2.1996.

15 KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Hgg. von Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger. Frankfurt 1995. Zum dokumentarischen Stummfilm führte das Haus des Dokumentarfilms 1995 die Tagung »Die Botschaft der Bilder« durch, bei der die Inszenierung dieser frühen Ansichten ein wichtiger Aspekt war.«

die Kameratauglichkeit seiner Akteure prüften. »Nur wer die Prüfung der Medientauglichkeit bestanden hat, d.h. ideal die Mediennatur erfüllt, kann Flahertys Natur(selbst)darsteller werden. Die ganze Widersprüchlichkeit der angeblich unschuldig und wild sich selbst abbildenden Natur steckt in dieser Bestimmung«, ¹⁶ schreibt Jan Berg über Flahertys Arbeitsweise.

Selbst Joris Ivens kam für seinen Film über den Bergarbeiterstreik in der Borinage zu spät zu einer Demonstration und re-inszenierte sie für die Kamera. »Bis etwa 1960 war ein nicht-inszenierter Dokumentarfilm aus technischen Gründen gar nicht möglich. Wo immer ein >Filmemacher< auftauchte und seinen kompakten, schwerfälligen Maschinenpark hinpflanzte, verwandelte er die Szene in ein Dreh-Set. Die Tonbearbeitung erfolgte ohnehin erst im Studio, meist mittels Musik und Kommentar«, ¹⁷ stellte Klaus Kreimeier fest. Und selbst mit mobilen 16mm-Kameras oder später Videokameras war jedem Filmemacher klar, daß er ein bestimmtes Ziel, eine Aussage verfolgt, und daß davon abhängt, was er dreht, wie er es dreht und welche Passagen schließlich beim Schnitt Eingang in seinen Film finden. Den Machern sind die Gestaltungsprinzipien klar, dem Publikum zu weiten Teilen nicht. »Wer sich einen Dokumentarfilm anschaut, erliegt meist der Faszination des sogenannten Authentischen. An einen Dokumentarfilm stellt kaum jemand die gleichen dramaturgischen Anforderungen wie an einen Spielfilm. Allein die Tatsache, daß es da um das sogenannte wirkliche Leben geht, schafft schon eine erhöhte Spannung; denn das Dokumentarische wird als das Wirkliche genommen (...) Doch hat mir die Auseinandersetzung mit meiner eigenen Arbeit die Erkenntnis gebracht: Auch ein Dokumentarfilm ist inszeniert - und damit Fiktion«, ¹⁸ bekennt der Schweizer Dokumentarfilmer Paul Riniker in einem Beitrag zur Affäre Born.

16 Jan Berg: Zur Natur der Filmbilder in Naturfilmen. In: Jan Berg/Kay Hoffmann (Hrsg.): Natur und ihre filmische Auflösung. Marburg 1994, S. 192.

17 Klaus Kreimeier: Blaue Blume Wirklichkeit. In: Die Zeit, 21.7.1995, S. 42.

18 Paul Riniker: Der getäuschte Zuschauer. Dokumentarfilm und Wirklichkeit. In: Rheinischer Merkur, 16.2.1996.

Doch das Verhältnis des Publikums zum bewegten Bild wird sich grundlegend ändern müssen. Die Digitalisierung macht den Eingriff in jedes Bild möglich, jeder einzelne Bildpunkt kann verändert werden oder mehrere Bildelemente zu einem neuen, phantastischen Bild zusammengebaut werden. Die digitale Technik bedeutet, daß die Bildbearbeitung - wenn man es provokativ ausdrücken will: die Bildmanipulation - zum einen ohne Qualitätsverlust in den verschiedenen Generationen, zum anderen nicht nachweisbar vollzogen werden kann. Vorgeführt wird dies tagtäglich in der Werbung und im kommerziellen Spielfilm, denn noch sind solche Effekte relativ kostenintensiv. Immer häufiger wird im Spielfilm dokumentarisches Material elektronisch bearbeitet. Das soll wohl den Eindruck von Authentizität erhöhen. Die Grenze zwischen »fiction« und »nonfiction« wird schon seit einiger Zeit aufgelöst, wie dies Oliver Stone in *JFK (John F. Kennedy - Tatort Dallas, 1991)* exemplarisch vorführte. In Wolfgang Petersens *In the Line of Fire (Die zweite Chance, 1993)* wurde aus ein paar tausend Statisten eine jubelnde Masse von Zehntausenden im Rechner multipliziert. In authentisches Material vom Bush- und Clinton- Wahlkampf wurden die Schauspieler mit »digital compositing« nachträglich eingesetzt und störende Zeichen eliminiert. Eine Flugsequenz der Präsidentenmaschine Air Force One wurde vollkommen im Computer simuliert. Außerdem wurden Bilder von Clint Eastwood aus *Dirty Harry (1971)* im Computer überarbeitet, ihm ein digitaler Haarschnitt und Kleidung der 60er Jahre verpaßt und er schließlich in die Nähe von John F. Kennedy gestellt. In *Forrest Gump (1994)* schüttelt Tom Hanks verschiedenen amerikanischen Präsidenten sogar die Hand. Per Rechner wurden ihnen Dialogsätze in den Mund gelegt, daß heißt, ihre Lippen wurden entsprechend der gewünschten Worte gestaltet. Heute ist es sogar möglich, die Bilder für einen Spielfilm ganz im Rechner entstehen zu lassen, wie *Toystory (1996)* bewies.

In der Werbung und im Spielfilm ist dies legitim. Es ging und geht um die Schaffung möglichst perfekter Illusionen und atemberaubender Bilder. Beim dokumentarischen Bild sollte zumindest ein Diskussionsprozeß über Konsequenzen beginnen. Denn bei vielen der Debatten und Tagungen zur

Digitalisierung stehen bisher oft die technische Machbarkeit und die Ökonomie im Vordergrund. Die weitreichenden Folgen für unsere Wahrnehmung und unseren Umgang mit Bildern wurden bisher vernachlässigt.

Eine Inszenierung vor der Kamera à la Born wird in Zukunft nicht mehr notwendig sein. Ein Griff in die digitalen Bildarchive wird genügen, die Bilder zu bauen, die man benötigt. Deshalb hat Klaus Kreimeier völlig recht, wenn er schreibt: »In die Geschichte der Fälscher wird Born vermutlich als der letzte vordigitale Handwerker seiner Innung eingehen: Er hat noch mit Sorgfalt und 'on location' gebastelt, was uns schon heute versuchsweise und morgen als Standardprogramm von den Hochleistungsrechnern im virtuellen Studio mittels Knopfdruck vorgegaukelt wird.«¹⁹

Darin waren sich auf der Stuttgarter Tagung eigentlich alle einig: Den Anspruch, ein Abbild der »Wirklichkeit« zu sein, das schon häufig hinterfragt wurde, verliert das Bild nun endgültig und damit ebenso die Funktion von Beweiskraft, die dem dokumentarischen Bild in den letzten hundert Jahren zugesprochen wurde. Klaus Kreimeier bettete dieses Fazit in einen kulturhistorischen Vortrag über den Begriff des Authentischen ein. Brian Winston von der University in Cardiff ging darüber hinaus und forderte vehement, sich von den traditionellen Konzepten des Dokumentarfilms à la Grierson zu trennen. Diese mit pädagogischem und besserwisserischem Impetus vorgetragene Anklage im Stil des Betroffenheitsjournalismus seien tödlich langweilig und hätten viel dazu beigetragen, daß der Dokumentarfilm eine solch marginale Rolle spielen würde. Die Digitalisierung sieht er als Chance, den Dokumentarfilm von den Ketten der Vergangenheit zu befreien.

Wie das in der Praxis aussehen könnte, zeigt beispielsweise Joachim Faulstich. Er hat sich seit einigen Jahren auf Simulationen im Fernsehfeature spezialisiert. In *Crash 2030* (1994) zeigt er die Konsequenzen unseres ökologischen Handelns als einen fiktiven Rückblick aus dem Jahr 2030. Ein Staatsanwalt der Europäischen

¹⁹ Klaus Kreimeier: Der Handwerker. Dem TV-Fälscher Michael Born gebührt ein Ehrenplatz in der Gilde der großen Kunstfälscher. In: die tageszeitung, 25.1.1996.

Union untersucht die Hintergründe der Katastrophe und was in den 80er und 90er Jahren schon an Informationen bekannt war, um sie zu verhindern. *Crash 2030* ist ein subjektiver Kommentar und nutzt eine interessante Mischung aus allem möglichen Material. Faulstich übernimmt Nachrichtenmaterial, TV-Features, Grafiken, Computersimulationen verschiedener Institute. Bilder wurden mit einer traditionellen Paintbox bearbeitet, um sein Umwelt-Szenario zu visualisieren. Dies bedeutet, daß er in Bilder direkt eingegriffen und sie verändert hat, um seine Argumente zu unterstützen. Fingierte Augenzeugen greifen als »Betroffene« bisherige Strategien des Authentischen auf.

Neue Visualisierungsstrategien wendet der Hamburger Filmemacher Leo Lorez bei seinen »Videogrammen« über die russischen Konstruktivisten *Alexander Rodschenko* (1991), *Konstantin Melnikov* (1991) und *El Lissitzky* (1992) an. Lissitzky hatte beispielsweise eine Animation mit zwei Quadraten geplant, die Lorez als Einführung für seinen Film realisierte - mit Zwischenphasen, die der Computer errechnete. Seine Videogramme arbeiten mit einer ganzen Palette an visuellen Umsetzungen, die Planungen anschaulich zeigen sollen. Sicher am beeindruckendsten in unserem Zusammenhang ist eine CAD-Darstellung, wie sie heute bei Architekten üblich ist, bei der das Gittermodell des Gebäudes in den dokumentarisch aufgenommenen Bauplatz, der damals dafür vorgesehen war, eingesetzt und dort mit einer fotorealistischen Oberfläche versehen wird. Es ist die mediale Verwirklichung eines im Werk von El Lissitzky angelegten Traums. Diese Beispiele zeigen sehr genau, wie wichtig die neuen Möglichkeiten auch für die dokumentarische Form sein können, um zu zeigen, was real nie existierte, aber in diesem Fall zur Veranschaulichung gestalterischer Entwürfe diente.

Das Medium Fernsehen und seine Vielseher werden in *Bleiben Sie dran!* (1994) von Claus Strigel und Bertram Verhaag mit neuen Gestaltungsprinzipien und einer pointierten Montage thematisiert. Die Kamera arbeitet quasi aus dem einzelnen Fernseher heraus und beobachtet dem Fernsehen verfallene Opfer des medialen Zeitalters. Interviews offenbaren, daß der Tagesablauf durch das TV-Programm bestimmt wird, und daraus entwickeln sie sukzessive einen typischen

TV-Alltag. Das laufende Programm wird eingespiegelt, und es kommt so zu einer Vielschichtigkeit des Bildes, die bisher nur mit erheblichem Aufwand hätte hergestellt werden können. Durch eingeblendete Symbole simulieren die beiden Autoren in ihrem Film Reaktionen des ungeduldigen Videosehers und hektischen Zappers. Für ihre Trilogie »Der Mensch und seine Sachen«, zu denen neben *Mama Papa Auto* (1991) und *Beziehungskiste* (1996) zum Verhältnis von Mensch und Computer eben auch *Bleiben Sie dran!* gehörte, erhielten Claus Strigel und Bertram Verhaag 1997 einen Grimme-Preis »Spezial«. In der Begründung der Jury heißt es: »Dabei nutzen sie nicht nur in vorbildlicher Weise die Möglichkeiten des Schnitts, um Akzente zu setzen, sondern integrieren zudem spielerisch die Charakteristika der jeweils thematisierten >Sache<.«

Mit ähnlichen Stilmitteln von Vielseitigkeit und -schichtigkeit arbeitet auch der Züricher Regisseur Samir in *Das große Mittel-Land* (1994) über die zweite Generation von Ausländern in der Alpenrepublik, einem Film für die Reihe *Das kleine Fernsehspiel* des ZDF. Eine 90minütige Kino-Fassung, die sich auch im Aufbau unterscheidet, trug den Titel *Babylon 2* (1993). Ein eher dröges Thema wird hier pfiffig aufgearbeitet, indem eine faszinierende Mischung von dokumentarischen Aufnahmen, Fotos, arrangierten Szenen, Amateuraufnahmen, Schriftzeichen usw. entsteht, die zugleich die Zerrissenheit der Protagonisten symbolisieren. Mit seiner Montage und verschiedenen Bildebenen bricht er die Linearität des traditionellen Schnitts auf. Doch seine Kraft bezieht der Film gerade nicht aus irgendwelchen technischen Spielereien, sondern aus der Stärke seiner Interviewpartner. »*Babylon 2* nennt sich denn auch konsequent ein >Montagefilm der Konfrontationen<. Der Standort, von dem aus Samir diese Konfrontation vornimmt, ist subjektiv der Standort des jeweils im Bild und Gespräch habhaft gemachten einzelnen Emigranten. Das öffnet für den schweizerisch-einsässigen Zuschauer eine Perspektive, in welcher er es sich nicht herablassend bequem machen kann. Die ansässigen Schweizer bilden dabei in ihrer Mehrheit den Hintergrund, auf welchem die Befindlichkeiten der Eingewanderten, der niedergelassenen Fremden, der im Lande gebürtigen Ausländer, der Naturalisierten, der mit einem zeitlich beschränkten Ausweis abgestempelten

Saisonniers ausgelotet werden. Sie alle sind repräsentativ gegenwärtig und prägend für einen Film, der, wenn man so will, das Nischendasein der Einwanderer darstellt.²⁰ Ziel war es dabei nie, einen »objektiven« Film über die politischen Probleme zu drehen, sondern der Ansatz war von vornherein subjektiv. Dieser Mut zur Subjektivität ist keine neue Qualität des Dokumentarfilms, sondern eine Form, die seit den 70er Jahren lediglich verlorengegangen schien; ich denke dabei zum Beispiel an die sehr pointierten Arbeiten der Stuttgarter Dokumentarfilmabteilung des SDR.²¹ Solche Traditionen müssen wiederentdeckt werden, und dabei helfen erstaunlicherweise die aktuellen Reflexionen über die Konsequenzen digitaler Bildbearbeitung. Die Digitalisierung kann auch als Chance für den Dokumentarfilm verstanden werden, sich von Konventionen zu trennen, die sich als nicht mehr haltbar erwiesen haben.

Ein weiterer Aspekt ist die Tatsache, daß das Design beim Fernsehen eine wachsende Rolle spielt.²² Dazu gehört in zunehmendem Maße auch die virtuelle Studioteknik, die seit einigen Jahren erprobt wird. Dabei werden die Moderatoren in einem blauen Studio aufgenommen, und die gesamte Studio-Dekoration wird in Echtzeit vom Computer dazugerechnet; es ist eine Weiterentwicklung der »Blue-Box-Technik mit statischen Kameras hin zu einer »Blue-Room«-Technik, die mit der dritten Dimension arbeitet. »In der Kamera befindet sich eine Technik, genannt >motion control< oder >memory head<. Diese Technik erlaubt es, die Position der Kamera, die Blickrichtung und Brennweite ständig festzustellen und gegebenenfalls zu aktualisieren.«²³ Diese

20 Martin Schlappner: Heimatsuche und kritische Solidarität. Dokumentarfilme der zweiten Einwanderungsgeneration in der Schweiz. In: DOX (Documentary Film Quarterly). Nr. 8, Winter 1995, S. 5 (Deutsche Beilage).

21 Kay Hoffmann: Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule. München 1996.

22 Reinhart Bünger: Kein Design ohne Bewußtsein. Die deutschen Fernsehsender überarbeiten derzeit ihre Erscheinungsbilder. In: Der Tagesspiegel, 20.7.1995; Franz Kluge: TV-Design boomt. Fernsehsender nach dem Design-Coup von Pro Sieben. In: Horizont. 33/1995.

23 Michael Geen: Das virtuelle Fernsehstudio. In: Jürgen Wilke, Christiane Imhof (Hrsg.): Multimedia. Voraussetzungen, Anwendungen, Probleme. Berlin 1996, S. 245. Einen guten Überblick über die verschiedenen Techniken auf dem Markt gibt Evelyn Müller: On Air: Virtual Sets in Europa. In: Film & TV Kameramann. 8/1995, S. 8 - 18.

Information dient der Synchronisation mit den im Computer erzeugten Bildern. Die virtuelle Studioteknik macht einen schnellen Dekorationswechsel möglich, erspart die teure Lagerung der Kulissen und kann zu einer phantasievolleren Studiogestaltung führen, wie dies *Hugo* auf KABEL 1 in einer täglichen Live-Gameshow vorführt. Es können völlige Phantasieräume geschaffen werden. Angewendet wurde die virtuelle Studioteknik aber zum Beispiel auch in der Sportberichterstattung oder bei der Übertragung der Oscar-Verleihung. ARD-aktuell experimentierte mit der virtuellen Studioteknik ebenso wie die Sendung *WISO* beim ZDF.

Die Nachrichten sind sicher der sensibelste Bereich für den Einsatz digitaler Bildbearbeitung. In der Abschlußdiskussion bekennen sich die Chefredakteure von ARD-aktuell, Ulrich Deppendorf, und von ProSieben, Gerd Berger, dazu, bei ihnen gebe es so etwas nicht, denn damit sei die Glaubwürdigkeit gefährdet. ProSieben ist der Sender, der bisher am stärksten Computeranimation und -rekonstruktionen auch im Nachrichtenbereich einsetzt. »Mit täglich drei, vier, manchmal fünf Animationen klotzt die Nachrichtensendung seit ihrem Start 1991. Wo Zahlen bei anderen Sendern nackt und unbewegt dastehen, schweben bei ProSieben Beschriftungen heran, klappen Farbfotos auf, werden Kuchendiagramme eingeschoben, rumgedreht und angeschnitten. Oft illustrieren die Trickfilme nicht einfach Statistiken, sondern sind sogenannte Erklärstücke. Die sollen anschaulich machen, warum ein Flugzeug abgestürzt ist oder ein Bus in einen U-Bahn-Tunnel gerutscht ist und wie es überhaupt funktioniert mit der Geldwäsche. >Komplexe Sachverhalte, die man mit Worten nicht rüberbringen kann, können mit Grafiken vermittelt werden<, sagt Pro-Sieben-Grafikchef Armin Schöntag. >Und wir sind die einzigen, die das regelmäßig machen.<²⁴ Bergers Vorgänger Jörg van Hooven formulierte in einem Interview sehr deutlich die Erfordernisse einer solchen neuen Ästhetik: »Es darf keine gelangweilte und langweilige Berichterstattung geben, wie man sie von den öffentlich-rechtlichen Anstalten her zu Genüge kennt. Wir brauchen den Kameramann, der nicht wieder

²⁴ Michael Opoczynski: Die digitale Herausforderung - auch im Studio. In: ZDF Jahrbuch 95. Mainz 1996, S. 93 - 95.

die altbekannten Einstellungen vom Parlament oder von einem Staatsbesuch dreht, sondern andere kreative Blickwinkel anbietet. (...) Wir brauchen kreative und flexible junge Sehweisen, weil wir ein junges Image haben. Unser Publikum langweilt sich bei 08- 15- Bildern.«²⁵ Da liegt die Versuchung doch sehr nahe, die nicht so innovativen Bilder einmal aufzupeppen. ZAK hat dies ja auch immer wieder vorgeführt, doch wurde dort nie der Anspruch einer Nachrichtensendung erhoben. Aber auch bei den *Tagesthemen* gibt es immer häufiger Beispiele für eine elektronische Bildgestaltung, sei es zur Unterhaltung oder als vornehmlich »informationsunterstützende Grafik«. Schließlich experimentierte die ARD im vergangenen Jahr auch mit der virtuellen Studioteknik im Nachrichtenbereich, wobei die Pilotsendungen wesentlich mehr Möglichkeiten zeigten als die ausgestrahlten Versuchssendungen des *Nachtmagazins* im Sommer 1995.

Nachrichten brauchen Bilder - jeden Tag. Die Verlockung, sie sich einfach zu bauen, wird durch die Einfachheit der Handhabung steigen. »Die Gefahr der Manipulation von Bildern und Beiträgen ist nicht von der Hand zu weisen. Dies gilt insbesondere für den Bereich Nachrichten und Informationen, stellt sich aber nicht so dramatisch dar bei der Unterhaltung. Schreckensszenarien verschiedener Art sind denkbar. Von einem Flugzeugabsturz gibt es keine Bilder, aber durch Manipulation im virtuellen Studio wird der Ort des Geschehens nachgestellt, der Moderator berichtet live aus dem >blue room<. Ebenso bereitet es keine Probleme, einen Politiker künstlich zu animieren und ihm Worte in den Mund zu legen, die zu größten Verwicklungen führen können.«²⁶ Hier sind von den Sendern sicher neue Glaubwürdigkeitsstrategien gefordert, die weniger von dem authentischen Bild ausgehen dürfen, sondern von dem Vertrauen in bestimmte Bildermacher, sprich Korrespondenten, und durch die Offenlegung im Prozeß der Bildherstellung gestützt werden.

25 Stefan Niggemeier: Der Trickfilm in den Nachrichten. Warum Pro Sieben die Welt mit wilden Grafiken erklärt und das ZDF demnächst nachziehen wird. In: Süddeutsche Zeitung, 8.8.1995; Birgit Weidinger: Pro Siebens neue Nachrichten. In: Süddeutsche Zeitung, 20/21.1.1996.

26 Michael Geen (1996), a.a.O., S. 248

Anonyme Bilderpools, die von jedem beliefert werden können, und bei denen sich jeder Redakteur seine benötigten Bildschnipsel angeln kann, sind in dieser Hinsicht auf jeden Fall kontraproduktiv. Eine solche Vision formulierte Michael Winter, Hauptabteilungsleiter Personal beim ZDF, bei den 28. Mainzer Tagen der Fernseh-Kritik: »Wenn der unmittelbare Zugang der Programmmaterialien von Agenturen in die Redaktion in einen gemeinsamen Suppentopf hineinfließt, aus dem sich das *Morgenmagazin* etwas herausfischt, die aktuellen *heute*-Sendungen kleinere Teile entnehmen und sich das über den Tag fortsetzt, daß sich vom Mittagmagazin bis zu den Abendsendungen alle aus diesem Suppentopf ihren Teil herausnehmen können, dann ist das ein unerhörter Vorsprung an Schnelligkeit und an originärer Zugriffsmöglichkeit der Redaktionen und verändert die gesamten technischen Prozesse. Die Kreativität muß erhalten bleiben, natürlich, aber sie muß sich in diesem derzeitigen Konvolut so umschichten, wie sich die Schwerpunkte durch die digitale Technik verändern.«²⁷ Für die öffentlich-rechtlichen Sender darf es nicht bedeuten, sich unter dem Postulat der Aktualität in einen Wettlauf um immer sensationellere Bilder drängen zu lassen. Man sollte sich nicht von einem *Brennpunkt* zum nächsten hetzen lassen, die sich, mit Distanz betrachtet, häufig als Strohfeder erwiesen haben. Gerade angesichts der Beschleunigung der Bilderproduktion durch neue Technik - ich denke dabei beispielsweise an den integrierten Schnittcomputer in der Kamera - sollte man den Mut zu einer gewissen Gelassenheit haben. In Zukunft wichtiger als die schnelle Information wird vielleicht wieder die gründlich recherchierte und von der Redaktion überprüfte Nachricht werden. »Es geht nicht darum, ob man medial vermittelte Inhalte glaubt, sondern darum, sie richtig einzuordnen und den Kontext, in dem sie entstanden sind, zu verstehen. Das ist der einzige Filter gegen Fehlinformationen, den es geben kann. Es ist an der Zeit, der Ehrlichkeit wegen Vertrauen zu enttäuschen, um neues aufzubauen.«²⁸ Deshalb wäre es ebenso wichtig, sein Publikum wieder häufiger über das Medium Fernsehen selbst zu

27 Michael Winter. In: Peter Christian Hall (Hrsg.): *Fernsehen im Überfluß. Programme im digitalen Medienzeitalter*. Mainz 1996, S. 203. Dieser Band dokumentiert sehr interessante Diskussionen um die Veränderung des journalistischen Alltags durch die Digitalisierung.

informieren und über die Produktionsbedingungen aufzuklären. Dazu gab es ja schon sehr vielversprechende Ansätze. Leider wurden entsprechende Sendungen wie *betrifft: fernsehen*²⁹ oder *Glashaus* Anfang der 80er Jahre eingestellt.

Bei den Printmedien haben die meisten schon einen skeptischen Umgang gelernt. Den einen Zeitungen und Zeitschriften glaubt man mehr als anderen, die in erster Linie zur Unterhaltung und nicht zur Information dienen. In den Print-Redaktionen werden heute schon die meisten Fotos digital überarbeitet, ohne daß es eine große Entrüstung gab. Unser Vertrauen in das fotografierte, bewegte Bild hat eine kurze Tradition. Davor waren alle Bilder von der Welt gemalt und gezeichnet, das heißt, ganz offensichtlich individuell gestaltet. Mit der Fotografie kam die Idee auf, daß wir nun ein Medium hätten, das ein unverfälschtes, reales Abbild der Wirklichkeit darstellt. Doch diese Vorstellung wurde schnell erschüttert. Das bewegte Bild galt lange Zeit als schwer zu manipulieren. Dies ändert sich nun. Eine ähnliche Skepsis und einen kritischen Umgang, wie wir sie bei der Fotografie und den Printmedien gelernt haben, müssen wir uns nun für die bewegten Bilder von Film und Fernsehen aneignen. Zugleich sollte man nicht in kulturpessimistische Argumentationen verfallen, denn gerade für die dokumentarische Form schaffen die heftigen Diskussionen um Manipulationen à la Michael Born, um Digitalisierung und journalistische Ethik auch neue Freiräume, wie zahlreiche Beispiele bewiesen haben. Gerade in der derzeitigen Verunsicherung liegt die Chance, sich von langweiligen Konventionen zu verabschieden und neue Gestaltungsmöglichkeiten kreativ zu nutzen. Oder wie es Brian Winston formulierte: Ketten zu sprengen.

28 Oliver Gehrs: Zweifelt an allem! Beim Fall des TV-Fälschers Born wird übersehen: Fälschung gehört zum Geschäft. Auch in seriösen Medien. In: die tageszeitung, 22,10.1996.

29 Dazu: Helmut Greulich: Ansichten eines Abtrünnigen. In: Peter Zimmermann (Hrsg.): Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven. Konstanz 1992, S. 139 - 148.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.