

Hermann Kalkofen

Juni 1986

## FILME ALS QUELLEN

### Zur Aufzeichnung des EBBINGHAUS-Symposiums in Passau

Es ist schon wieder ein Jahr her - die Bild- und Tonaufzeichnungen, von denen der Herausgeber dieses Nachrichtenblatts berichtet hat, sind längst montiert und veröffentlicht; sie wollen nun entliehen werden. 1)

Wenn auch ein IWF-Referent als Generalist und Faktotum am Rand des Wissenschaftsbetriebes sein marginales Dasein fristet, darf der Verfasser dieser Zeilen doch eine alte Liebe zur Geschichte seines Faches eingestehen. Der Plan für den EBBINGHAUS-Film ist ein, mehr inzidentelles, Ergebnis der ergiebigen Korrespondenz mit Wolfgang G. BRINGMANN; das bloße Abfilmen von Vorlesungen oder Kongreßvorträgen zwar scheint auch im wissenschaftlichen Film dem Medium nicht ganz gemäß, das Abfilmen von Ausstellungsvitrinen auch nicht, läßt sich dergleichen doch mit anderen Mitteln und weniger Aufwand präsentieren. Als BRINGMANN aber von dem mit Gisela SCHUSTER-TYROLLER gemeinsam verfolgten Projekt eines - gruppenspezifisch ja häufig anders, dem Medium gerechter, veranlagten, als ein Kongreß das meistens ist, Symposiums mit einer Ausstellung verbunden berichtete, beschlossen wir, einen mit Ausstellungsstücken gewissermaßen garnierten Film-Bericht vom EBBINGHAUS-Symposium in Passau zu versuchen. Mir noch verbleibende Skrupel, die Angemessenheit von Film und Gegenstand betreffend - wurde hier nicht versucht, ein Übel mit anderen zu kurieren? - wogen insofern nicht schwer, als mit, vom IWF das Jahr zuvor erworbenem, Videogerät aufgezeichnet werden würde.

Zwei 1"-Kameras verbrauchten, zu etwa gleichen Teilen, 20 Einstundenbänder. Außer den Operateuren Michael SCHORSCH und Kuno LECHNER hielt sich am Ort des Geschehens noch Herbert SEEBODE als Tonassistent auf. Videotechnik (Jürgen ZEDEL), Tontechnik (Klaus BERTRAM), Regie (Verf.) kamen im Nebenraum unter. Die Mannschaft hatte zwar von Anfang an versucht, den technischen Aufwand und damit die Belästigung der Symposiasten so gering wie nur möglich zu halten - daher auch der Verzicht auf eine dritte Kamera; es stellte sich jedoch recht bald heraus, daß das selbst knapp bemessene Licht, mehr noch, die von den Lampen abgestrahlte Wärme, Rednern wie Publikum nicht lange zugemutet werden konnten. Werner TRAXELs Appell - wir dürfen ihm für seine liebenswürdige Unterstützung, wie die des Passauer Instituts überhaupt, noch einmal herzlich danken - TRAXELs Appell an die erwärmten Symposiasten, es werde von uns sozusagen in deren 'eigener Sache gehandelt', vermochte die medienkritische Frage, - F. ROUI hat sie gestellt - was denn nun wichtiger sei, die Dokumentation oder das Symposium, ja doch nicht zu erübrigen. Am Abend des 31. Mai wurde die Beleuchtung auf ein - wie uns die Göttinger Abnahmesitzung dann bereitwillig attestiert hat - im Grunde nicht vertretbares Maß zurückgenommen. Doch schon TERVEEN hatte dafür gehalten, "im Interesse einer möglichst unverfälschten Wiedergabe der Aufgenommenen gewisse Beeinträchtigungen der Bild- und Tonqualität hin(zu)nehmen, wie man sie unter Atelierbedingungen vermieden haben würde" (15: 288). Eine andere Mannschaft hätte 'gepaßt'; wir haben weitergemacht und das war richtig so, scheint doch die Form nicht selten desto wichtiger, je ärmlischer der Inhalt ist.

1) Film C 1606: 'Passauer Hermann-Ebbinghaus-Symposium, 30.5.-2.6.1986.  
Institut für den Wissenschaftlichen Film, Nonnenstieg 72, D-3400 Göttingen.

Am Vorabend des XVI. Internationalen Historikerkongresses in Stuttgart versammelte sich im Göttinger Filminstitut IAMHIST die 'International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education' und während ich im Souterrain die Aufnahmen zum Filmbericht zusammenstellte, sprachen sie oben über

### Filme als Quellen

Im allereinfachsten Fall ist ein Film ein kohärentes Kinematogramm, eine ununterbrochene und unzerschnittene Einstellung. Nach einer sozusagen amtlichen Bestimmung, nämlich der Deutschen Industrienorm 15 580 ist (vgl. (11))

**"Kinematographie - Verfahren zum Erzeugen und Wiedergeben von Bildreihen deren vorzugsweise photographisch hergestellte Teilbilder die einzelnen Phasen eines Bewegungsvorganges tragen und bei deren Vorführung - insbesondere durch Projektion - bei ausreichend schnellem Bildwechsel der Eindruck eines Bewegungsvorganges entsteht."**

Was - aber - ist eine historische Quelle? In seinem Buch vom 'Werkzeug des Historikers' vertritt Ahasver von BRANDT, als Quellen müßten "alle Texte, Gegenstände oder Tatsachen, aus denen Kenntnis der Vergangenheit gewonnen werden kann" überhaupt gelten (2:48); daß somit auch Filme als Quellen in Frage kommen. ließe sich folgern, denn Gegenstände sind sie allemal. Im Winter 1882/83 las der vierundsiebzigjährige Johann Gustav DROYSEN - Parteigänger BISMARCKs; als Kieler Ordinarius Vertreter Schleswig-Holsteins im Paulskirchenparlament<sup>1)</sup> - an der Berliner Universität ein letztes Mal



1) Von den Vorgängen des Frankfurter Parlaments von 1848 wird das meiste in Vergessenheit geraten, da das Mißlingen des dort Unternommenen den Wert der einzelnen Vorgänge dort auf nichts reduziert hat und kein Beteiligter ein Interesse daran hat, Näheres davon niederzuschreiben. (3:63)

**Droysen, Joh. Gustav**  
\* 6. 7. 1808, † 19. 6. 1884  
Historiker; führender Vertreter der preuß.-kleindt. Richtung; -Geschichte d. preuß. Politik-

'Enzyklopädie und Methode der Geschichte'. Der Text dieser Vorlesung wurde 1937, um einen 'Grundriß der Historik' wie auch um 'Beilagen', die 'Antrittsrede in der Berliner Akademie' unter ihnen, vermehrt, von DROYSENs Enkel Rudolf HÜBNER unter dem Titel 'Historik' herausgebracht - habent fata sua libelli. Den 'Grundriß' hatte DROYSEN der Öffentlichkeit schon selbst übergeben; das Büchlein erschien

<sup>1</sup> in zweiter Auflage 1875, in dritter 1882. Da diese Auflagen längst vergriffen waren, ließ Erich Rothacker den Grundriß 1925 als ersten Band seiner Sammlung „Philosophie und Geisteswissenschaften“ von neuem abdrucken<sup>2)</sup>; er bezeichnete ihn (S. VIII), gewiß mit Recht, als die „geistvollste Einführung in die Geschichtswissenschaft, die wir besitzen“.

(3:X)

Zur Vorlesung zurück. Jene globale Auffassung der Dinge, daß alle Hinterlassenschaften der Vergangenheit, all ihre Überbleibsel, Quellen seien, war DROYSEN ja nicht unbekannt; sie stößt auf seinen Widerspruch:

Man ist gewohnt, alle solche Materialien als Quellen zu bezeichnen. Es wird wohlgetan sein, den sachlichen Unterschied, der da vorhanden ist, auch in den Namen festzuhalten.

Wie unsere Gegenwart, so hatte jede frühere ein gleiches Bedürfnis, das sie in ihrer Weise zu befriedigen verstand oder versuchte. Was derartiges uns noch vorliegt, also was die Rückschau früherer Zeiten in ihre Vergangenheit, die aufzeichnete Vorstellung oder Erinnerung über dieselbe bietet, nennen wir Quellen. Daß diese Quellen zugleich Überreste der Gegenwart sind, in der sie entstanden, ist für uns zunächst nebensächlich; wesentlich ist uns an ihnen, daß die, von denen sie stammen, die Absicht hatten, Nachricht von früheren Vorgängen oder Zuständen zu geben.

Von ganz anderer Art ist es, wenn aus der Vergangenheit selbst allerlei Dinge noch erhalten und entweder mannigfach umgestaltet oder trümmerhaft und um so unkenntlicher noch in unserer Gegenwart da sind. So ein altes Gebäude, eine alte Zunftsteinrichtung; unsere Sprache selbst ist noch ein gut Stück Vergangenheit, wenn auch noch lebendig und in vollem Gebrauch. Nur von dem Forschenden werden sie als Material für seine Forschung erkannt und benutzt, sofern sie mehr oder weniger offenkundig noch gegenwärtige Reste der Vergangenheit sind. Andere Dinge, die vielleicht aus der Erde gegraben oder in dem Schutt und Gerümpel alter Kirchen oder lang unbewohnter Schlösser sich erhalten haben, sind, da sie vor hundert oder dreihundert Jahren gleichsam in Gedanken stehengeblieben sind, um so mehr beredete Zeugen aus vergangenen Zeiten. Diese ganze Kategorie von Materialien nennen wir Überreste.

Nicht völlig unerwähnt darf bleiben, daß DROYSEN zwischen 'Quellen und Überresten' noch eine dritte Kategorie, "die an den Eigenschaften beider zugleich teilnimmt", die Denkmäler, erkennt. Der wichtige Gewinn ist für uns DROYSENS Unterscheidung von /Überresten allgemein/ und /Überresten, die als Quellen intendiert sind/.

Nicht ohne Tadel spricht von BRANDT von einer "dem Geschichtsdenken im 19. Jahrhundert überhaupt eigentümlichen, unzulänglichen Beschränkung auf "Resultate" menschlicher Betätigung (wonach z.B. menschliche Überreste, wie Skelette, Schädel als Quellen auszuschließen wären)" (2:48) doch ist auch ihm der von DROYSEN "gewonnene Gesichtspunkt von maßgebender kritischer Bedeutung, ob die Quelle uns unabsichtlich ("unwillkürlich", als Überrest) oder absichtlich ("willkürlich", "zum Zweck historischer Kenntnis", als Tradition) Auskunft gibt" (2:53). Wir haben uns (s.o.) dazu entschlossen, "den sachlichen Unterschied, der da vorhanden ist, auch in den Namen festzuhalten.

Der, wie wir wissen, zur nicht geringen Wut seiner Besitzerin verlorengegangene Groschen, den der Historiker wiederfindet, wäre DROYSEN zufolge ein Überrest, sein mit allerlei anderen Dingen einem Grundstein beigegebener Bruder dagegen Bestandteil einer Quelle. (Das Buch vom "Werkzeug des Historikers" wäre im Sinn von BRANDTs selbst eine historische Quelle, DROYSENS bedeutende 'Historik' nach dessen Willen nur ein Überrest. (?)).

1) Die Semiotik unterscheidet ganz entsprechend zwischen Zeichen und eigentlichen Zeichen.

Filmische Überreste - die ersten kurzen Filme, die kaum schon den Namen verdienen, zeigten wohl kämpfende Känguruhs und ähnlich Erheiterndes. Bald aber tauchten, zwar nicht um einen Blick in entlegene Zeiten, wohl aber den auf ferne Orte, z.B. Menschen-Kriegsschauplätze zu vermitteln, auch 'documentaries' auf. Und 1898 - drei Jahre nach dem (strittigen) Geburtsdatum des Mediums - schlug B. MATUSZEWSKI schon die 'création d'un dépôt de cinématographie historique' vor. (12). Seitdem nun gibt es - gedanklich wenigstens; der Vorschlag MATUSZEWSKIs wurde nicht sogleich befolgt - den Film als DROYSENSche Quelle.

### Modell und Original - Probe und Surrogat

Ein Film ist, Quelle hin und her, nicht auf dieselbe Art ein Überrest, wie Schädel und Skelett; sie stehen auf andern semantischen Stufen. Der Schädel ist 'er selbst', der Film ist 'Surrogat'. Den Surrogat-Begriff finden wir beim vor-ökologischen GIBSON (6); ein umfangreiches Zitat sei erlaubt:

James GIBSON begründet seine 1954 formulierte „Theory of Pictorial Perception“ auf der Tatsache, daß uns unsere Umwelt größtenteils nicht unmittelbar, sondern in den mannigfachen Gestalten der *Surrogate* entgegentritt (z.B. Tagesschau; Schulatlas). „Surrogat“ möge übrigens durchaus die Assoziation des Künstlichen, jedoch nicht schon die von Minderwertigkeit auslösen. Auch unser Gegenstand, der Film, ist GIBSON zu folgen natürlich nicht etwa die Wirklichkeit selbst, sondern nur ihr Surrogat.<sup>9)</sup> Der MORRISschen<sup>10)</sup> Unterscheidung zwischen ikonischen und nichtikonischen Zeichen folgend, kennt GIBSON zwei Klassen von Surrogaten; solche die aufgrund einer gewissen Ähnlichkeit mit der durch sie abgebildeten Wirklichkeit bedeutsam sind und solche, deren Bedeutungen von Konventionen definiert werden, die *nonkonventionellen*<sup>11)</sup> und die *konventionellen* Surrogate.  
Konventionelle Surrogate: Hierunter sind vor allem Systeme verbaler und/oder numerischer Zeichen zu verstehen. Als einfaches Beispiel diene das Kennzeichen eines Kraftwagens, das diesen eindeutig und unverwechselbar *kennzeichnet*. Diese Eindeutigkeit (univocality) ist für GIBSON ein wesentliches Merkmal der konventionellen Surrogate, mit denen wir uns im folgenden nicht weiter befassen werden.  
Nonkonventionell sind all jene Surrogate, die ihre Kennzeichnungsfunktion *ohne* eine besondere Konvention ausüben vermögen.

Als Beispiel eines nonkonventionellen Surrogats, eines Surrogats qua *Projektion*, nennt GIBSON den Schlagschatten eines Baumes. Die Repräsentation ist hier nicht Vereinbarungssache: das Surrogat ist vielmehr ein affines Bild seines Gegenstandes (Projektion). In eben diesem Sinn handelt es sich auch im Film, unter dem wir hier bis auf weiteres das kohärente Kinematogramm, die METZsche Sequenzeinstellung<sup>12)</sup>, verstehen wollen, um ein nonkonventionelles Surrogat.

ECOs und anderer Semiologen fundierte Kritik der Nonkonventionalität läßt eine Modifikation des GIBSON-Schemas ratsam scheinen:

- Dem Verbal-Numerischen, über dessen Konventionalität ja ohnehin kein Zweifel herrscht, stellen wir den Bereich der *ikonischen*<sup>11)</sup> *Surrogate* entgegen, die wir nun nicht mehr „nonkonventionelle“ nennen.  
Wir unterscheiden weiter zwischen *konventionellen*, *motivierten* und *verursachten* ikonischen Surrogaten.
- *Konventionelle ikonische Surrogate*: Lassen sich etwa Verkehrszeichen („Halteverbot“) „ohne weiterer“ verstehen? Man denke auch an die „Kulturspezifität“ militärischer Rangabzeichen - Beispiele ikonischer Surrogate, die erst kraft Konvention bedeutsam werden.<sup>12)</sup>
  - *Motivierte<sup>13)</sup> ikonische Surrogate*. Diese Gruppe läßt sich auf ein Kontinuum abbilden, das von einer verhältnismäßig hohen Abstraktheit des Bezugs der Surrogate zur Realität fortschreitet bis zu einer gewissen Konkretheit. Dieses Kontinuum beginnt so abstrakt, wie der Bezug etwa der römischen Ziffern „I“ und „II“ - sie sind jedoch im Gegensatz zu „2“ und „3“ durch diese motiviert - zur Realität es ist. Als nächste folgen könnten einige Verkehrszeichen („Wildwechsel“, „Steinschlag“). Ihnen anschließen würden sich Zeichnungen wie die des Zündholzes auf der Streichholzschachtel. Bereits am Ende des Kontinuum befänden sich DÜRERS Portrait der betenden Hände, Ölgemälde des Naturalismus, aber auch Architekturmodelle und Miniaturautos oder der Vortrag eines Vogelstimmenimitators.
  - *Verursachte ikonische Surrogate*: Der technische Fortschritt hat eine weitere Gruppe, die von GIBSON so genannten „tertiären“ Surrogate, die photographisch-kinematographischen und die elektrischen Aufzeichnungen entstehen lassen. Aufzeichnungen sind in einem ziemlich wörtlichen Sinn *Spuren* der durch sie repräsentierten Originale, durch die sie, wie etwa ein Spiegelbild oder ein Daumenabdruck,

verursacht werden. Es bleibt jemandem zwar frei, vor einem Spiegel allerhand Grimassen zu schneiden, doch stehen diese mit ihren Spiegelbildern in unauf löslicher Korrelation. Mit der verhältnismäßig autonomen Definition der Abbildung durch das Original selbst einhergeht, wie GIBSON bemerkt, die Tatsache, daß man einen Maler in der Regel an seinen Bildern erkennen könne, aber nur selten einen Photographen. Aufzeichnungen haben die Eigenschaft der *Indexikalität*. So würde man, anders als eine Abschrift (Chirogramm), die Photokopie eines Textes in der Regel wohl nicht auf orthographische Fehler hin überprüfen. Lassen wir uns in der Kopieranstalt von einem Normalfilmoriginal eine Schmalfilmkopie ziehen, so entsteht sie infolge eines photographischen Prozesses, über dessen „Objektivität“ man sich wohl nur gelegentlich Gedanken macht.

... schließlich impliziert das Wesen der Fotografie, daß sie auf Sichtbares angewiesen ist, zumindest auf irgendwo real Vorhandenes, das sie unter Umständen erst sichtbar macht. Sie ist an die Realität gebunden, das ist ihr Fluch und ihre Herrlichkeit. Ohne Gegenstand kein fotografisches Bild, ohne Wirklichkeit keine Phänomene“. KEMPE<sup>19)</sup> zit.n. DADEK<sup>19)</sup>

„Selbst die in höchstem Maße übersteigerte Form perspektivischer Verzerrung, wie sie bei Aufnahmen aus extremer Nähe oder mit riesigem Bildwinkel erzeugt werden kann, ist eine Abbildung der Wirklichkeit“. FEININGER<sup>19)</sup> zit.n. DADEK<sup>19)</sup>

Die sogenannten Aufzeichnungsverfahren haben die Potenz einer äußerst "realistischen" Abbildung der Wirklichkeit.

„Gegenstände, die sich selbst in unnachahmlicher Treue malen, soll sich Alexander von Humboldt zur Fotografie geäußert haben ...“; DADEK<sup>19)</sup> ein früher Hinweis auf beides, *Indexikalität* und hohe *Ikonzität*.

Diese beiden sollten indessen deutlich voneinander unterschieden werden. Ein Radarschirmbild ist z.B. die Aufzeichnung (*Indexikalität*) eines einfliegenden Verkehrsflugzeuges; dasselbe Flugzeug kann andererseits *Motiv* einer sehr viel „realistischeren“ Bleistiftzeichnung (*Ikonzität*) werden.

( 8 )

Wie wir gesehen haben, sind Quellen immer auch Überreste. In DROYSENS Definition sind sie zu allermeist auch Surrogate. Die Überreste, die nicht Quellen sind, sind Surrogate oder aber Proben. Der Schädel - den von BRANDT als Quelle gelten lassen möchte -, Rest dessen, der ihn einst getragen hat, er ist im Original die Probe seiner selbst. Er gibt als 'token', 'Exemplar', auch eine Probe des Menschen-Typus seiner Tage. Er ist jedoch kein Surrogat. - Surrogate sind immer auch Proben.

Eine Quelle wie andere auch?

Zwar empfiehlt Ahasver von BRANDT 'von allen um ihrer selbst willen ange-stellten Gruppierungsversuchen ab(zu)sehen' (2:50), denn

"Eine absolut geltende, d.h. philosophisch-logische Gruppierung des historischen Quellenstoffes ist nicht möglich und wäre auch sinnlos, da die Quellen nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck der historischen Erkenntnis sind; ihre Gliederung und Wertung muß daher vom jeweiligen, unendlich variierbaren Erkenntnisziel abhängig sein" (2:49-50).

Ein quellenkritisch brauchbarer Bewertungsmaßstab nun aber ist für von BRANDT "die "Nähe" zu dem zu erforschenden historischen Vorgang oder Zustand", und, daß der Film in dieser Hinsicht nun freilich einzigartig ist, vertritt Sir Arthur ELTON:

"The film is the nearest thing to reality we have, because the camera was present when it happened, so to speak, and stored up what it saw. Till the film, the world had to rely for its accounts of historic events on the visual or written recollections by participants after the event" ( 4 : 1 ) post eventum , während, wie Niels SKYUM-Nielsen bemerkt, "the audiovisual recording ... happens sub eventu" ( 5 : 502).

Nun ließe sich - ja auch im Rückblick auf ein Symposium, wie das in Passau - freilich fragen, ob eine so innige Nähe zum Rede-Ereignis ein Parlamentsstenograph nicht auch beanspruchen könnte. Und wenn FLEDELIUS (5), ja nicht nur er, den Fall befürchtet, "where the presence of the camera influences the filmed event to such an extent that the cinematic recording must be considered as pars eventus and sub eventu at the same time" ( 5 : 502) - da ist der Parlamentsstenograph sogar harmloser. Jene besondere Vertrauenswürdigkeit des Films als Quelle, die Stellung des kohärenten (und wenn, dann bildsynchron vertonten) Kinematogramms "at the top of the hierarchy of historical sources" ( 5 : 508), die SKYUM-NIELSEN reklamiert, behauptet sich jedoch nicht nur "because it originates sub eventu and not post eventum but in particular because it is the result of a photo-chemical or electro-magnetical process without any human medium" (HK) ( 5 : 508) - siehe oben. Dergleichen gilt jedoch auch für die Lichtton- und die magnetische Tonaufzeichnung. Das audiovisuelle Dokument begründet seinen Anspruch darauf, nicht einfach eine Quelle unter anderen zu sein daher nicht nur mit der 'verhältnismäßig autonomen Definition der Abbildung durch das Original selbst', sondern darüber hinaus mit dem schwer erschöpflichen Reichtum des 'diskursiven Ikons' ( 11 ), durch Authentizität und Fülle.

Diese vortrefflichen Eigenschaften verlangen freilich manchmal - FLEDELIUS' Befürchtung - einen zu hohen Preis. Die Dokumentation muß ihre Kosten so gering wie nur möglich halten.

### Zur Aufzeichnung des Passauer Symposiums

Als etwa 1930 der Tonfilm sein Regime antrat, da sahen EISENSTEIN und ARNHEIM den Film als Kunst beendet. Nun leider nämlich muß man die "Akteure, läßt man sie erst zu Worte kommen, ausreden lassen, wenn man verständlich bleiben will" ( 10 ). Natürlich will ein Referent im IWF kein Kunstwerk produzieren, doch ist C 1606 schon ein besonders krasses Film-as-Non-Art-Beispiel. Zwar wurde nach Kräften versucht, auch etwas von der 'Athmosphäre einzufangen' - die Pausen etwa und zum Schluß das Abschiednehmen; die Aufzeichnung bekennt sich, doch dies aus Gründen der Dokumentation, sogar als - mit SKYUM-NIELSEN zu sprechen - 'pars eventus'. Dann aber galt es, die Symposiasten mit ihren eigenen Worten in ihrem Sinn zu Wort kommen zu lassen; so mancher Vortrag wurde fünf und sechs mal abgehört, ob und in welchen Teilen er in den Bericht kommen sollte. Wenn das entschieden war, wurden die Bilder gesucht. Allmählich entstand ein Montageplan. Dabei war von Anfang an klar, daß die Szenenfolge der Realität entsprechen würde. Dieses Prinzip wurde, was die 'Sprecheraufnahmen' anlangt, mit einer Ausnahme eingehalten; in diesem Ausnahme-Fall ist unser Dokument zwar nicht authentisch, doch ist es 'veridikal' ( 14 : 13 ) 'Veridikalität' gilt für die 'Höreraufnahmen': Die abgebildeten Hörer vernehmen also durchaus nicht immer das, was ihnen original der Redner gerade sagt, doch immer den 'richtigen' Redner. Der sparsame Kommentar hat hauptsächlich die Funktion, die Lücken, die sich sonst nicht schließen ließen, zu überbrücken. Die Rohfassung - noch immer 75 Minuten - wurde von Wolfgang BRINGMANN und Gisela SCHUSTER-TYROLLER in Göttingen bequatscht und dann noch einmal, auf 60 Minuten, gekürzt. ('Allen zu gefallen ist unmöglich', steht an der Schiffergesellschaft zu Lübeck).

Das Dokument hat eine komplexe Semantizität - da wurde eine 'audiovisuelle', als solche kaum in Erscheinung tretende - Quelle über Quellen angelegt und Überreste wurden abgebildet, aus denen diese Quellen schöpften. Quelle von Quellen? Nicht doch ihre bloße Collage? Jedenfalls kein Kongreß-Gemälde.

LITERATUR

- 1) ARNHEIM, R.: Film as Art. University of California Press. 1957
- 2) BRANDT, A.v.: Werkzeug des Historikers. 10. Aufl. Stuttgart Berlin Köln Mainz 1983
- 3) DROYSEN; J.G.: Historik. Herausgegeben von R. HÜBNER. 8. Aufl. München Wien 1977
- 4) ELTON, A.: The film as source material for history. Aslib Proceedings, 7 1955 (fide (15))
- 5) FLEDELIUS, K.: Cinematographic Models as Historical Evidence. Research Film 9 501-510 1978
- 6) GIBSON, J.J.: A Theory of Pictorial Perception. AV Communication Reviwe 2 3-23 1954
- 7) KALKOFEN, H.: Cinematographic Iconicity- Some Sigmatic Preliminaries. in : S. CHATMAN, U. ECO & J.M. KLINKENBERG (Eds.): A Semiotic Landcape - Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan 1974. Mouton 1979.
- 8) -- : Zum Problem der Objektivität im Wissenschaftlichen Filmdokument. Jugend-Film-Fernsehen 2/1975 67-73 1975
- 9) -- : Kino und Kinematographie. Research Film 9 278-285 1977
- 10) -- : Die Intention der Handlung als filmsemantisches Problem. In : G. BENTELE (Ed.): Semiotik und Massenmedien. München 1981
- 11) -- : Bemerkungen zu einer Semiologie der Filme. pp. 65-67 in REIMERS, K.F. Und FRIEDRICH, H. (Hrsg): Zeitgeschichte in Film und Fernsehen. Analyse, Dokumentation, Didaktik. Studies in History, Film, and Society 3 . München 1982
- 12) MATUZEWSKI, B.: Une nouvelle de l'Histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique) Paris 1989 /fide (15))
- 13) SKYUM-NIELSEN, N., NØRGART; P.: Film og kildekritik, Kopenhagen 1972 (fide (5))
- 14) STAMM, K.: Zum Problem der "Authentizität der deutschen Kriegswochenschau", XI. IAMHIST-Congress 21.-24.8.1985 Göttingen . Manuskript 1985
- 15) TERVEEN, F.: Zur Herstellung von Filmdokumenten über bedeutende Persönlichkeiten. Research Film 3 277-289 1960