

Hans J. Wulff

Historisierung durch Archivmaterial: Überlegungen zur Textsemantik der Kompilation

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *S: European Journal for Semiotic Studies* 7,3-4, 1995, S. 741-752.
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-62>

Historization by Archival Materials: Uses of stock footage in fictional films are interpreted as means to historize fictional plots. Sequences built of archival materials are seen as indexical signs referring to historical knowledge of viewers. Their function is the modification of modal frames of fiction itself - as contrasted to their contribution to the exposition of theme in expository texts.

Ein *Kompilationsfilm*, so heißt es in Kurowskis 'Lexikon Film', sei "ein unter vorwiegender Verwendung von fremdem älteren Material entstandener Film". Unter der *Tätigkeit des Kompilierens* versteht man die Einarbeitung von Archivmaterialien in neue Filme. Auch im Spielfilm werden Archivmaterialien kompiliert.

Der prominenteste Funktionskreis, in dem die Aneignung alter Filme dort geschieht, ist der der *Historisierung*. Ihm wird im folgenden die Aufmerksamkeit gelten. Ich werde meist über Spielfilme sprechen, gelegentlich aber auch dokumentarische Beispiele nennen. Es wird mir ausschließlich um kompiliertes Bildmaterial gehen, die Kompilation akustischen Archivmaterials werde ich nicht berühren (auch wenn davon auszugehen ist, daß viele der Überlegungen, die ich hier anzustellen versuche, darauf übertragen werden können). Historisierung ist nicht der einzige Funktionskreis, innerhalb dessen kompiliert wird. Häufig erfüllen Kompilationen mehrere verschiedene Funktionen (wie z.B. der Historisierung und der Ironisierung).

Historisierend werden im jeweiligen Fall sehr viele verschiedene Ausdrucksmittel des Films eingesetzt, insbesondere natürlich die vorfilmischen Gestaltungsmittel wie Dekor und Architektur, Kostüm und Haartracht, Autos, Telefone und andere Gebrauchsobjekte. Aber auch die Sprache der Handelnden, die Themen, über die sie sich verständigen, ja sogar dramaturgische Mittel des Films wie z.B. besondere Farbgebungen können zu dem Zweck eingesetzt werden, zum Ausdruck zu bringen, daß das abgebildete Geschehen ein vergangenes Geschehen ist.

Reminiszenz

Wollte man eine Typologie der Motive aufstellen, warum jemand in einem Film historisches Material verwendet, so wäre die Reminiszenz eines der ersten Motive, das sich aufdrängte - aktuelle Ereignisse werden mit historischen in eine Traditionsreihe gestellt, parallelisiert oder gar als Wiederholung charakterisiert. Ein Beispiel: HARLAN COUNTY USA (1976, Barbara Kopple) untersetzt die aktuelle Streikchronik mit historischen Aufnahmen aus der amerikanischen Gewerkschaftsgeschichte (weitere Beispiele in Roth 1982, 141). Die Reminiszenz ist eine einfache Funktion und kann zu den kasuistischen Techniken gerechnet werden. Sie hat viele Verwandtschaften zu gewissen Strategien der Alltagserzählung genauso wie des politischen Diskurses.

Referentialisierung

Markiertes Archivmaterial wird oft als Mittel eingesetzt, das einen referentiellen Bezug anzeigt, der dem Material zukommt und der auf diese Weise mit dem Material in den neuen Film importiert wird. Ein Beispiel sind die Aufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg in JULES ET JIM, die genau dazu dienen, auszu-drücken, daß der "Erste Weltkrieg" die Freunde, von denen die Geschichte erzählt, für Jahre voneinander trennt. Die historischen Aufnahmen zeigen hier nicht nur das Kriegsgeschehen, sondern auch ihr eigenes Alter. Ein ähnlicher Fall ist der SCHWEJK-Film mit Heinz Rühmann, der - einer "Chronik" ähnelnd - die einzelnen Jahre des Krieges mit historischem Bildmaterial und einer Erzählerstimme einleitet. Das Material wird dabei durch eine Art "Pass-Partout" maskiert und ist so eindeutig vom Kontext geschieden. Es illustriert einzelne Kriegsphasen und wird durch den *voice-over* thematisiert (zur Stimmung auf den Bahnhöfen etc.). Eine Referentialisierung wird auch in OPERATION CROSSBOW (1964) - einem Spionagefilm, der von den deutschen Raketenprojekten im Zweiten Weltkrieg handelt - bewirkt, wenn die fikti-

ve Handlung mit historischen Aufnahmen von englischen Geschützen durchsetzt wird.

"Historisierung" ist sicherlich eine der häufigsten Funktionen und Formen, in der vom fiktiven Text auf eine äußere Bezugswelt verwiesen wird. Die diegetische Abgeschlossenheit des Textes wird aufgebrochen, die Fiktion an historisches Wissen angehängt. Je stärker die fiktionale Abgeschlossenheit des Textes ist, in desto deutlicherer Funktion kann Material dazu verwendet werden, die Verbindungen zur äußeren und historischen Realität aufzubauen.

Zwei Bemerkungen sind nötig, wenn man die Referentialisierungsleistung kompilierten Materials etwas irreführend als "Historisierung" bezeichnet - die "Historisierung" ist nämlich eigentlich ein Sonderfall von "Realitätsindikation" in einem umfassenderen Sinne:

(1) Es muß sich nicht allein um vergangene historische Referenzwelten handeln, die mit Hilfe des kompilierten Materials indiziert werden, sondern es kann jede Art der Verbindung zwischen Erzählwelt und der Welt, in der wir leben, hergestellt werden. Verwiesen sei auf André Cayattes *LA RAISON D'ETAT* (1978), einen trockenen Politthriller über französische Waffengeschäfte mit den verschiedenen Parteien einer afrikanischen Krisenregion, der sein Thema "Waffenexport" mit einer Sequenz von Kriegsbildern etabliert, die als schwarzweißes bzw. eingefärbtes Material gegen den Kontext abgesetzt sind - auf diese Weise ihren besonderen semiotischen Status als äußere Referenz signalisierende Indikatoren herausstellend.

(2) Nicht nur in narrativ-fiktionalen Texten kann eine äußere Referenz mittels Kompilation hergestellt werden, sondern auch expositorische Texte verfügen über diese Funktion. Wenn z.B. in einem Porträt des Komponisten Sergej Prokofjew dessen musikalische Dichtung "Peter und der Wolf" nicht nur als Orchesteraufführung dargestellt und mit Fotografien, die Prokofjew in der Entstehungszeit des Werks zeigen, durchsetzt ist, sondern auch unterlegt wird mit Bildern des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion, dann wird das musikalische Märchen nicht nur an den Rahmen "Aufführung" und das thematische Genre "Porträt" angekoppelt, sondern auch als ein Stück künstlerischer Produktion ausgewiesen, in das die historische Konstellation der politischen Mächte

vom Anfang der vierziger Jahre prophetisch und allegorisch miteingeflossen ist.

Präinformation und Semantisierungsrahmen

Die historisierenden Kompilationselemente gehören typologisch in enge Nähe zu den Ortsindikatoren (Eiffelturm für Paris, Freiheitsstatue & Skyline für New York, Big Ben für London; Windmühlen für Holland, Berge & Schokolade für die Schweiz; usw.): Sie stellen einen Bezug zur äußeren Realität bzw. zum Wissen über die äußere Realität her, ohne daß daraus zunächst mehr folgerte, als daß damit ein Handlungsraum regional, national und historisch abgesteckt würde.

Welches Material letztenendes den Handlungsraum ausreichend indiziert, ist abhängig von der Stärke der Assoziation, die den Indikator mit dem Indizierten verbindet, nicht unbedingt von dem, was das Bild zeigt. Die Nazi-Zeit z.B. wird recht eindeutig von den Nazi-Personen (Hitler, Himmler, Göring; alle anderen sind zweitrangig), von Nazi-Uniformen und von Großveranstaltungen indiziert; andere Bilder evozieren den historischen Rahmen viel weniger gewiß, obwohl sie möglicherweise genauso eindeutig zur Epoche gehören. Einerseits sind Indikatoren also durchaus austauschbar, weil es um ihre indikative Leistung geht und nicht um das, was sie zeigen. Andererseits müssen sie bemessen werden an der Stärke der Assoziation, am relativen *Grad von Indikativität*, der ihnen zukommt. Die Bilder, die als Indikatoren einer Epoche in Frage kommen, sind *bewertet* und *gewichtet*. Nicht jedes Archivbild aus der Nazizeit kann dazu dienen, erfolgreich als Epochenindikator eingesetzt zu werden. Offenbar sind die historischen Rahmen mit besonders typischen Bildgruppen (unter denen die Bilder historischer Personen wiederum eine ausgezeichnete Teilgruppe bilden) kombiniert. Es ist, als würde man sich auf eine "Bilderbibliothek" mit den uns zugänglichen und interpretierbaren Bildwelten zurückbeziehen, wenn man altes Material in audiovisuellen Texten in indikativer Funktion anspielend oder zitierend einsetzt. Wie diese Bibliothek aufgebaut ist, wie die Zugänge beschaffen sind, warum manches darin so sehr bewußt ist, anderes dagegen gar nicht, ist noch ganz unklar - offensichtlich sind die kulturellen Bildbestände geordnet, in enzyklopädische Sachgruppen gegliedert, nach Prototypikalität gewichtet etc.

Textsemantisch sind Indikatoren der besagten Art von großer Wirksamkeit. Denn sie beeinflussen den "Fiktionalitätsstatus" des Textes ganz wesentlich und reißen Sphären von (assoziativer und konnotativer) Bedeutung auf, die dem historischen Wissen des Rezipienten entstammen und nicht oder nicht so ins Spiel kämen, würde man auf die Referentialisierung verzichten. Insbesondere Historisierungen aktivieren ein Repertoire von Präinformationen, die möglicherweise - wenn ein Zuschauer sie denn zu Handen hat - in die Bedeutungskonstitution des Werks hineinspielen. Unter Umständen eröffnen sich also Assoziationsräume, die auch das originäre Material des Films erfassen und modulieren. Peter Wuss schreibt zu *JULES ET JIM*: "In Truffauts *JULES UND JIM* treffen sich die Helden kurz vor Schluß des Films zufällig in einem Kino wieder. Eine Wochenschau läuft, die die Bücherverbrennung der Nazis zeigt. Als sie einander in der Dunkelheit des Saales erkennen, verlassen Jules, Jim und Cathérine sogleich die Vorstellung. *Ihr Verhalten ist [nun] aber in einer bestimmten historischen Periode zu begutachten*. Der Scheiterhaufen brennender Bücher belegt, daß es eigentlich ihre Welt ist, die nun angegriffen wird. Doch die Helden des Films reagieren kaum auf die Verhältnisse der Politik..." (Wuss 1992, IV-39; Hervorhebung durch mich).

Die so gesetzte semantische Devise, die Geschehnisse des Films mit der historischen Zeit des Faschismus und des Dritten Reiches in Verbindung zu sehen, bleibt bis zum Ende des Films in Kraft und unterlegt auch die "neuen" Bilder des Films mit einem historischen Anspielungsraum. So entsteht ein *Zweitsinn*, der den Bildern eigentlich nicht innewohnt. An anderer Stelle schreibt Wuss über die Schlußsequenz des Films: "Ist es Zufall, daß nach dem Tod von Cathérine und Jim der Verbrennungsofen auftaucht, der an die Vernichtung von Leben gemahnt, wie man es in den Konzentrationslagern praktizierte? An die Bilder aus Resnais' KZ-Film *NACHT UND NEBEL* [*NUIT ET BROUILLARD*, 1955] erinnert die Schlußphase jedenfalls durchaus" (Wuss 1986, 231-232).

Gebunden sind derartige Bedeutungen natürlich an das Zuschauerwissen, "an Urteile über historische Prozesse [...], die der Zuschauer schon früher gefällt hat", wie Peter Wuss es ausdrückt (1986, 232). Historisierung in diesem Verständnis ist also im Wesentlichen die Aktivierung von Präinformation und von Urteilen über historische Prozesse, die einen Seman-

tisierungsrahmen für das Verständnis der Erzählung aufspannt und einen Anspielungsraum eröffnet, der Elemente der Erzählung - auch - als Bezugnahmen auf Historisches lesbar macht. Nun gelingen solche Bezugnahmen nicht immer und nicht immer im gleichen Maße oder in der gleichen Art. Weil Indices relationale Gebilde sind, von denen nur das eine Relatum filmisch repräsentiert ist, das andere dagegen in einer assoziierenden (oder genauer: appräsentierenden) Operation des Rezipienten gewonnen werden muß, ist es nur konsequent, daß ein historisches Material mehr oder weniger spezifisch aufgefüllt werden kann. Was dem einen als "Ende des Weltkrieges" erscheint, ist dem anderen der "Sieg der Roten Armee" und einem dritten die "Befreiung Budapests". Rezeptionsästhetisch ist die Offenheit der Anspielung fundamental, betrifft sie doch Konkretisationsstufen, die vom Adressatenwissen abhängig sind.

Grundlegend ist also allein die Rahmenvorgabe, daß ein Geschehen im realen historischen Kontext angesiedelt ist - weil diese aus dem Kontrast der Materialien selbst abgeleitet ist. Es gehört zu den Konventionen des filmischen Aussagens, daß eine Verschiedenheit der Ausdrucksmittel mit einer inhaltlichen Gliederung korrespondiert. Wechselt Farbe mit Schwarzweiß, ist der Wechsel der Konvention folgend auch signifikant - sei es, daß Träume mit Realität konfrontiert werden, sei es, daß Dokumentarisches mit Fiktionalem kontrastiert oder ähnlich. Wenn kompiliertes Material also mit neuinszeniertem so kombiniert ist, daß die verschiedene Art und Herkunft des Materials erkennbar ist, muß der Rezipient annehmen, daß die Verschiedenheit der Ausdrucksmittel eine inhaltliche Gliederung signalisiert. Historisierungen operieren dementsprechend auf einem ganz fundamentalen Niveau der Textbedeutung und können im Grunde alle Elemente des Textes erfassen und abschatzen. Vielleicht aus diesem Grunde finden sich Sequenzen kompilierten Materials oft am Anfang von Filmen, um gleich zu Beginn deutlich zu machen, daß die zu erzählende Geschichte einen realistischen Anspruch hat und von Verhältnissen und Geschehnissen der äußeren Realität handeln wird. Das würde bedeuten, daß mit Hilfe kompilierten Materials der modale Status des Films beeinflusst oder ausgedrückt werden kann.

Einige Beispiele: *CITIZEN KANE* (1941, Orson Welles) enthält zu Beginn eine "gefälschte" Wochenschau-sequenz, die u.a. den Protagonisten zusammen mit Hit-

ler zeigt. DER WILLI-BUSCH-REPORT (1979, Niklaus Schilling) beginnt mit Archivaufnahmen von der Konferenz von Jalta 1945 sowie einem Erzähler-*voice-over*, der die Geschichte der deutschen Grenze erzählt - eine eigentlich recht unwichtige Vorgeschichte dessen, wovon der Film erzählen wird, die aber ein Thema setzt, das den ganzen Film über von Bedeutung bleiben wird. Marta Meszaros' Film TAGEBUCH FÜR MEINE LIEBEN (1986) beginnt mit einem Brief, in dem die Relegation des Vaters der Protagonistin bekanntgegeben wird, mit dem Abschied der Protagonistin von ihrem Vater und mit Wochenschauaufnahmen, die die feiernde Rote Armee in Budapest zeigen - Aufnahmen, die die Protagonistin im Kino sieht.

Historisierungen sind Bezugnahmen auf Historisches und nicht Exponierungen des eigentlichen Gegenstands-in-Rede. Dieser bleibt gegenüber dem historischen Rahmen als dominantes Thema stehen, sei es im Modus der Erzählung, sei es als Bericht über etwas. Historisierende Sequenzen und Bilder dienen nicht unmittelbar dazu, einen Äußerungsgegenstand hervorzubringen, sondern sind abhängige Elemente des Textes, die Rahmenbedingungen benennen, die dem Gegenstand im engeren Sinne zukommen. Der *Fiktionalitätsstatus* wird modifiziert, das ist wohl die entscheidende Aufgabe, die historisierende Indikatoren erfüllen. Daß man es mit einem Geschehen im historischen Raum, im Raum der geschichtlichen Tatsachen zu tun hat, ist eine besondere Eigenschaft, die der Erzählung zugesprochen wird. Sie könnte übersehen werden, wenn die besondere Leistung des Archivmaterials im Kontext einer Spielhandlung mißachtet würde: Die Geschichte, die der Film erzählt, könnte in einer gänzlich fiktiven Welt spielen - man hätte es dann mit "einem Aufstand gegen die Militärs" zu tun und nicht mit dem, was wir "Prager Frühling" nennen.

Textuelle Funktionen

Natürlich produzieren kompilierte Materialien nicht nur derartige globale semantische Effekte, sondern können auch sehr spezifische textsemantische Aufgaben übernehmen, die über die Rahmencharakterisierung weit hinausgehen. Sie können zur Charakterisierung des setting verwendet werden, zur Profilierung der Charaktere dienen, Teil der großen Kontraste sein, von denen ein Film handelt, usw. Gerade für "lehrhafte" Filme, in denen es um die Verarbeitung

historischer Erfahrungen und um solche historischen Figuren geht, an denen eine besondere Tugend, eine besondere Kraft, eine besondere Haltung demonstriert werden kann, sind kompilierte Materialien oft ein Mittel, das Besondere (bzw. das historisch Besondere) der Protagonisten zu unterstreichen. Das Archivmaterial tritt dann stärker in den Vordergrund, es ist Teil des Darstellungsplans des Films und wird dann natürlich oft als eigenständiges bedeutungstragendes Element in die Komposition eines Films integriert. Auch diese Funktionen aber, die das Material im jeweiligen Fall übernehmen können, lassen sich mit Blick auf das historisierende Moment lesen, dienen sie doch dazu, den mittels des Materials evozierten historischen Assoziationsraum zu modifizieren und zu spezifizieren, ihn mit Leben und Bedeutungen zu füllen.

Die Exposition des historischen *settings* z.B. kann dabei sehr wichtige textsemantische Funktionen übernehmen. Rückers und Reisch' Film DIE VERLOBTE enthält diverse Wochenschau-Aufnahmen, die das äußere Leben im Nazi-Deutschland 1940 als Idylle charakterisieren, während die antifaschistische Protagonistin im Zuchthaus sitzt (Wuss 1986, 53ff; 1992, VI-41). Das historische Material repräsentiert eine Ansicht des faschistischen Deutschlands, dem die Spielhandlung gegengesetzt ist. Mittelbar wird so in DIE VERLOBTE auch über das Wochenschau-Material und die darin realisierten propagandistischen Darstellungen und Ansichten des Landes reflektiert.

In Alfred Weidenmanns Film ALIBI (BRD 1955) wird die Arbeit des Star-Reporters Peter Hansen in zwei kurzen Szenen zu Beginn des Films eingeführt, in die Archivmaterial eingebunden ist - zum einen Bilder einer Atombombenexplosion in der Wüste von Nevada, zum anderen Bilder der UN-Vollversammlung und eines Raketenabschusses, der mit der Zerstörung eines Bombers endet. Beide Szenen dienen dazu, die "Höhe" der Themen kenntlich zu machen, über die Hansen schreibt - es sind Dinge, die die Welt bewegen, einzigartige Dinge - Dinge eben, die man für einen Spielfilm nicht inszenieren kann, man ist auf authentische Dokumente angewiesen. Diese Exposition bewirkt zunächst, daß die Geschichte des Films als eine Geschichte der Gegenwart etikettiert wird. Später erweist es sich dann, daß die "Höhe der Themen" einem Kriminalfall kontrastiert, in dem ein sprachlos-unschuldiger junger Mann fälschlicherweise verurteilt wird und durch den Starreporter rehabilitiert werden muß. Den "Dingen, die die Welt

bewegen", stehen "Dinge, die das Herz anrühren", entgegen - diese Polarisierung durchzieht den ganzen Film und steht sicher in enger Beziehung zu den ideologischen Verwerfungen der fünfziger Jahre.

Einen ähnlichen Bruch zwischen der Entwicklung der Geschichte zwischen den drei Protagonisten und der äußeren Geschichte, die immer wieder Phasen der Privatgeschichte überlagert und dominiert, findet sich in Truffauts *JULES ET JIM* - die schon erwähnte Weltkriegssequenz, die mit einer "thematischen Progression" (Wulff 1991, 145) eingeleitet wird und so auch ein Beispiel für eine besonders raffinierte Integration von Materialien verschiedener Herkunft ist: Jim ruft Jules und Cathérine an, die beiden werden heiraten und nach Deutschland ziehen. Was sie nicht wissen: der Weltkrieg steht vor der Tür. Cathérine erzählt Jim am Telefon, Jules habe ihr französisch Boxen beigebracht. Jim am anderen Ende, schnip-pisch und freundlich-ironisch (und wohl wissend, daß Jules an Cathérines Apparat mithört): "Franzö-sisch Boxen mit leichtem deutschen Akzent!" Jules ergreift sofort den Hörer und beginnt, zwischen Pa-thos und Empörung schwankend, zu deklamieren: "Allons Enfants de la Patrie..." Das Ende seines Vor-trags ist unterbildert mit historischen Aufnahmen von Mobilmachungs-Plakaten, Zügen voller Solda-ten, marschierenden Truppen. Der *voice-over*-Erzäh-ler übernimmt, bestätigt das sozusagen unter der Hand eingeführte Thema: "Ein paar Tage danach brach der Weltkrieg aus..." (Truffaut 1980, Einst. 149-157). Es geht in dieser Sequenz nicht nur dar-um, das historische Datum "Erster Weltkrieg" anzu-zeigen, sondern vor allem auch darum, die alle per-sönliche Freundschaft mißachtende "große Politik" zu visualisieren - und in dieser textsemantischen Struktur spielt der besondere Status des Archivmate-rials eine Rolle. Der Kontrast zwischen den Bildern des Films und den kompilierten Bildern dient dazu, einem Bedeutungsmoment des Films Ausdruck zu verleihen. Der Kontrast der Ausdrucksmittel ist nicht immer zentral und nicht immer das Thema der Er-zählung; Truffaut verwendet in zahlreichen Transi-tionen historisches Material - eher als ein stilisti-sches Mittel der Demarkation von Textsegmenten denn als eine Technik, eine textuellen Bedeutung zu artikulieren. Je weiter der Film aber fortschreitet, de-sto weiter wird das Archivmaterial textsemantisch aufgeladen - bis zu der schon beschriebenen Wo-chenschau, in der eine Bücherverbrennung ankün-digt, daß die Welt der Literaten und Bohémiens, der Jules und Jim angehören, von der äußeren Geschich-

te zerstört werden wird. Dieser Kontrast von "inne-rer" und "äußerer Geschichte" ist eines der unterbö-digen Themen des Films und wird inszeniert mittels historischen Materials, damit einen *Materialkontrast* in den Film einbeziehend, der zur Artikulation der für die Aussage des Films wichtigen Gegenüberstel-lung der beiden "Geschichten" genutzt werden kann.

Diskursives Format

Historisierung ist auch im Nicht-Spielfilm einer der Effekte, der aus der Kontrastierung historischen Ma-terials und aktueller Materialien entsteht - in einem allerdings etwas anderen Sinne. Insbesondere Inter-views mit lebenden Zeitzeugen markieren gleicher-maßen die historische Distanz, die die Jetztzeit von den Ereignissen, von denen eigentlich die Rede ist, trennt, und den historischen Zusammenhang, der jene Ereignisse mit der Gegenwart verbindet. Ge-schichte und Gegenwart kommen auch hier zusam-men. Aber zwischen das historische Material und den Zuschauer ist eine weitere Instanz getreten, die die Gegenwart des Films und des Berichts ganz in den Vordergrund spielt.

Rhetorisch ist dieser Unterschied äußerst interessant: Weil sich hier ein "impliziter Autor" artikuliert, der das Material nicht nur zeigt, sondern auch kontrol-liert und auf Distanz hält. Ist im fiktionalen Film das historische Material im Range eines filmischen Aus-drucksmittels eingesetzt, erfüllt es sich dort in dem Augenblick, in dem der angezeigte Sinn sich mehr oder weniger konkret als "modales Assoziationsge-webe" einstellt. Wird in einer Dokumentation aber historisches Material mit aktuellem kontrastiert, wird Geschichte selbst - die Distanz zwischen dem historischen Geschehen und dem aktuellen Bericht - zum Thema erhoben. Hier ist es nicht mehr allein der modale Status des Films, der mittels des Archiv-materials modifiziert wird, sondern vielmehr wird die Historizität des Materials selbst zum themati-schen Gegenstand der Aussage.

Es ist möglicherweise das gleiche Archivmaterial, das in beiden Fällen verwendet wird. Verändert ha-ben sich aber diskursive Form und textsemantischer Ort, in denen durch Kompilation das Historische im Film seinen Platz erhält.

Literatur

Roth, Wilhelm (1982) *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München/Luzern: Bucher (Bucher Report Film.).

Truffaut, François (1980) *Jules und Jim. Film von François Truffaut*. Protokoll der deutschen Fassung des Films v. Elmar Elling [u.a.]. München: FilmLand-Press (Schriftenreihe François Truffaut. 1.).

Wulff, Hans J. (1991) *Ikonographie, Szenentransition, Narration: Zur Analyse der Beziehungen zwischen filmi-*

scher Form und filmischem Telefonat. In: *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*. Hrsg. v. Bernhard Debatin & Hans J. Wulff. Berlin: Spiess, S. 127-165 (= Telefon und Gesellschaft. 4.).

Wuss, Peter (1986) *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. Berlin: Henschelvlg. Kunst und Gesellschaft.

--- (1992) *Filmanalyse und Psychologie. Kognitionspsychologisch orientierte Einführung in die Theorie des Films*. Ms. Berlin.