Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 349

Artikel: Der Kompilationsfilm : audiovisuelle Wiederverwertung zwischen gestern und heute

Autor: Brockmann, Till

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863569

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

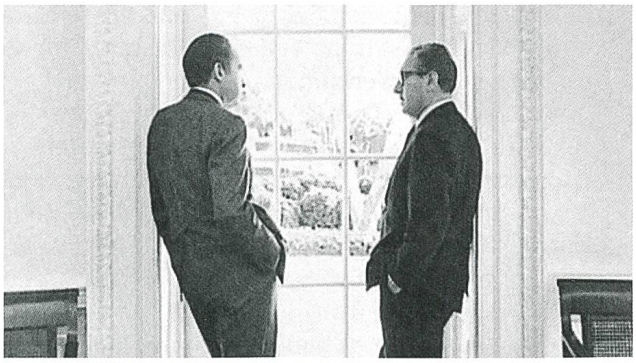
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der Kompilationsfilm:

Till Brockmann

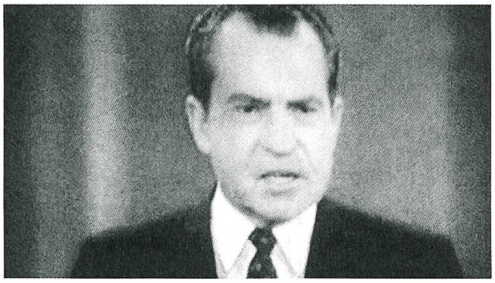
Studium der Geschichte, Japanologie und Filmwissenschaft
an der Universität Zürich; seit 1995 als Filmkritiker tätig;
seit vielen Jahren Mitglied der Auswahlkommission der Semaine
de la Critique. 2013 Dissertation «Handbuch
der Zeitlupe – Anatomie eines filmischen Stilmittels»

Audiovisuelle Wiederverwertung zwischen gestern und heute



Millhouse: A White Comedy (1971) Emile de Antonio

In the Year of the Pig (1968) Emile de Antonio



Millhouse: A White Comedy (1971) Emile de Antonio

Nicht alle Filmproduktionen beginnen mit einem Dreh. Kompilationsfilme, Found-Footage-Filme und Filmcollagen setzen aus bestehendem Bild- und Tonmaterial neue Filme zusammen. Nicht selten verkehren sie dabei die ursprüngliche Bedeutung ins Gegenteil.

Wenn Filmemacher Filme *machen*, heisst das in der Regel, dass sie Filme *drehen*. Ob im Spiel- oder Dokumentarfilm, der Dreh ist in der allgemeinen Vorstellung das privilegierte, fast magische Ereignis, der massgebliche Moment, in dem eine sorgfältig inszenierte oder dann unmittelbar angetroffene Aussenwelt mittels einer Kamera auf ein lichtempfindliches Trägermaterial oder (heute zumeist) auf ein digitales Speichermedium gebannt wird. Entgegen dieser gehätschelten Vorstellung gibt es aber auch Filmemacherinnen und -macher, die gänzlich auf eine Kamera verzichten. Sie arbeiten mit fremden Aufnahmen, die andere – und ganz und gar nicht *für sie* – hergestellt haben. Anstelle des Drehens stehen das Suchen und Recherchieren am Anfang ihrer Arbeit, der meistens zielbewusste, manchmal aber auch zufällige Moment des Aufspürens von Filmmaterial. Der eigentliche produktive und sinnstiftende Prozess erfolgt erst am Schneidetisch: Das vorgefundene (visuelle und auditive) Material muss zur Herausbildung der angestrebten filmischen Aussage selektiert, geordnet, bearbeitet, kombiniert, transformiert und neu inszeniert werden.

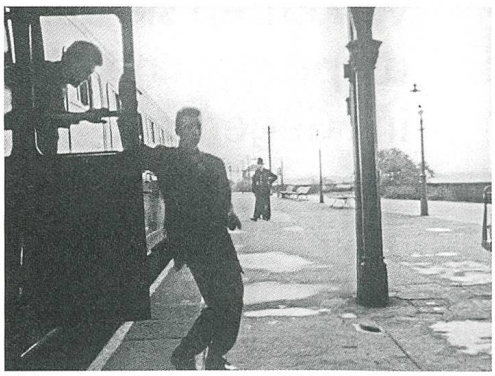
Im Spielfilm, der von kohärenten, räumlich und zeitlich strikt angeordneten Ereignissen und stabilen Figuren abhängig ist, kommt diese Methode nur selten oder punktuell zum Zug. Einen in sich schlüssigen Spielfilm aus vorgefundenem Material zu produzieren, ist demnach schwierig. Allerdings kann der einfallsreiche Zusammenschnitt von Spielfilmsequenzen als fruchtbarer Verweis auf formalästhetische und erzählerische Konstanten der Gattung dienen und so eine Art Metanarration herauskristallisieren. Solche Filme rechnet man dann aber meistens zum Experimentalfilm. Neben dem Experimentalfilm ist das Filmen ohne Kamera hingegen häufig auch im Dokumentarfilm anzutreffen. Der Bezeichnungen dafür gibt es viele. Besonders im englischsprachigen Raum hat sich der Begriff *found footage* als Überbegriff sowohl für dokumentarische wie experimentelle Praktiken durchgesetzt. Im deutschsprachigen differenziert man hingegen mehrheitlich zwischen *Found Footage* (Experimental-) und *Kompilationsfilm* (Dokumentarfilm), wobei die Grenze zwischen diesen Gattungen nicht immer klar zu ziehen ist oder sich in weiteren Gattungsbezeichnungen wie *Essayfilm* verwischt. Alternative Bezeichnungen, je nachdem spezifischere oder dann wieder allgemeinere, sind auch Montage-, Archiv-, Mosaik-, Collage-, Recycling- oder Secondhandfilm.

Entlarven und reflektieren

Dokumentarische Kompilationsfilme, um die es hier mehrheitlich gehen soll, entstehen zu unterschiedlichem Zweck und in verschiedenen Kontexten. Sehr häufig dienen sie der Rekonstruktion und dem Wiederauflebenlassen von Vergangenem, etwa im historischen Dokumentarfilm – die Zeitspanne zwischen der ursprünglichen Aufnahme und unserer Visionierung ist noch deutlicher und spürbarer als sonst im Film. Kompilationswerke können zur Information, zur Schulung, aber auch zu Propaganda- und Agitationszwecken benutzt werden. In den politisierten sechziger und siebziger Jahren waren viele Kompilationsfilme auch Instrument der Gegenkultur: Das Ausgangsmaterial wurde oft in den Abfalleimern von Schnitträumen und Kopierwerken gesucht oder sogar aus öffentlichen Archiven und bei Fernsehanstalten entwendet. Der Amerikaner Emile de Antonio schuf so zum Beispiel mit In the Year of the Pig (1968) einen bissigen Kompilationsfilm zum Vietnamkrieg, in dem Kommentarstimmen, selbst gedrehte Interviews und kontrapunktisch eingesetzte Tonspuren offizielles TV- sowie 16-mm-Material aus Archiven ergänzten. Höhnisch auch sein Millhouse: A White Comedy (1971), ein Zusammenschnitt von Archivaufnahmen, mehrheitlich aus dem Fernsehen, die den Aufstieg von Richard Nixon von seiner Wahl ins Repräsentantenhaus bis zu seiner Präsidentschaft kritisch begleiten. Die Aneignung und antithetische Verwendung von «offiziellem» Material des Establishments ist bei solchen Kompilationsfilmen ein erklärter Akt (bild)politischer Subversion.

In den politisierten sechziger und siebziger Jahren waren viele Kompilationsfilme auch Instrument der Gegenkultur: Das Ausgangsmaterial wurde oft in den Abfalleimern von Schnitträumen und Kopierwerken gesucht oder sogar aus öffentlichen Archiven und bei Fernsehanstalten entwendet.

Nicht nur bei agitatorischen Werken, sondern unweigerlich bei jedem Kompilationsfilm erfährt das verwendete Ausgangsmaterial durch den neuen Sinnzusammenhang eine Transformation oder eine *Neukodierung*, wie es in der Filmwissenschaft heisst. Das lässt sich etwa an jeder Fernsehdokumentation über den Nationalsozialismus demonstrieren: Das verwendete Archivmaterial stammt fast gänzlich aus



The Miner's Hymns (2010)
Bill Morrison lässt eine verschwundene Lebensweise
im Norden Englands auferstehen

propagandistischen Zusammenhängen, die das Regime glorifizieren, oder aus zumindest vorurteilslosen zeitgenössischen Filmdokumenten. Doch sei es durch eine neue Anordnung, einen anderen filmischen Kontext, durch zugefügte Kommentarstimmen und Interviews, aber auch durch historisches Bewusstsein und gesellschaftlichen Sinneswandel: Die Archivaufnahmen mutieren durch Neukodierung zu höchst kritischen und entlarvenden Befunden über den NS-Staat. Die Bilder der Vergangenheit sagen plötzlich gegen sich selber aus.

Der Kompilationsfilm schlägt dabei auch aus der allgemeingültigen und fundamentalen Tatsache Profit, dass *jedes* Bild mehrdeutig ist und divergent gelesen werden kann. In seiner starken Ausrichtung auf den Montageprozess, der diese divergierenden (Be-)Deutungen erst herausarbeitet, differiert dieses dokumentarische Genre zudem nicht sonderlich von anderen: Vor allem seit der Digitalisierung, die ein viel günstigeres Drehen erlaubt und so oft zu einem umfangreichen Ausgangsmaterial führt, ist die grösste Herausforderung der Dokumentarfilmer immer mehr, dem überbordenden Material am Schneidetisch eine kohärente, narrative Form zu geben.

Relevant und aussergewöhnlich ist beim Kompilationsfilm hingegen die Tatsache, dass jeder Zusammenschnitt von heterogenem, in verschiedenen und oft distanten Zeiten und mit unterschiedlichen Verwertungsabsichten entstandenem Filmmaterial immer auch eine Offenlegung von (fremden) Darstellungspraktiken bedeutet. Diese Metaebene bleibt zwar häufig unausgesprochen, kann aber auch den eigentlichen Kern einer Kompilation bilden. Exemplarisch geschieht das beispielsweise in Harun Farockis Gefängnisbilder (2000), wo ältere und neuere Aufnahmen aus Haftanstalten keine Geschichte der Institution an sich, sondern vielmehr seiner Ikonografie, seiner bildideologischen Konfiguration bedeuten. Nicht das Gefängnis wird untersucht, sondern der disziplinierende, ordnende, semantisierende und daher wirkungsmächtige Blick der Spielfilm-, Dokumentarfilm- und Überwachungskameras auf die Institution.

Bei klugen und vielschichtigen Kompilationsfilmen sind Archivaufnahmen deshalb nicht blosses Anschauungsmaterial, um zu zeigen, wie gut ein Fred Astaire tanzen konnte, wie Dresden vor dem Zweiten Weltkrieg aussah oder welch zerstörerische Kraft Wirbelstürme besitzen. Es geht immer auch darum, den Entstehungskontext des Ausgangsmaterials oder auch die Genealogie der Überlieferung mit zu reflektieren und die Neukodierung kritisch zu hinterfragen. Die filmische Praxis der Aneignung von Fremdmaterial stellt nicht nur Fragen der geistigen und rechtlichen Urheberschaft, der ideologischen und ästhetischen Formgebung, sondern immer auch des medialen Bewusstseins und der medienkritischen Positionierung. Erst recht gelten solche Überlegungen auch für Essayfilme, die mehrheitlich auf Spielfilmmaterial zurückgreifen. Nicht das Herausbilden einer neuen Geschichte steht bei solchen Werken im Vordergrund, sondern die eigentliche Reflexion über das Erzählen von Geschichten. Dem Zuschauer sind zudem die Versatzstücke oft geläufig, sodass er selbst Querbeziehungen zu verschiedenen Erzähltraditionen, zu Epochen der Filmgeschichte oder Genretopoi herstellen kann. In diesem Zusammenhang schärft sich auch meistens das Bewusstsein für den Spielfilm als Diskursform der Popkultur.

Konsumenten werden zu Produzenten

Die Digitalisierung des Films, die Ende der neunziger Jahre ihren Anfang nahm und heute das Medium fast gänzlich vereinnahmt hat, ist auch für den Kompilations- und den Experimentalfilm von eminenter Bedeutung. Ob man von einer eigentlichen Revolution sprechen und die Geschichte dieser Spielarten neu schreiben muss oder ob es genügt, auf tiefgreifende Veränderungen hinzuweisen, die alte Fragestellungen aktualisieren, verschärfen, erweitern und neuartige hinzufügen, sei dahingestellt – einseitige Meinungen zu dieser Frage bedienen nicht selten akademische Positionskämpfe oder gar ökonomische Interessen. Unbestreitbar ist, dass die Digitalisierung einen starken Einfluss auf die Recherchearbeit, den Produktions- und Postproduktionsprozess, auf Distribution und Verwertung, auf rechtliche, finanzielle und auch ästhetische Aspekte des Kompilationsfilms ausübt.

Ein flüchtiger Blick auf populäre Distributionskanäle wie Youtube oder Vimeo genügt, um zu erkennen, dass sich der Kompilationsfilm grösster Beliebtheit erfreut. Auffällig dabei ist zunächst die Auflösung der klaren Trennung zwischen Produzenten und Konsumenten: Während es im analogen Zeitalter vor allem Institutionen, professionelle Filmemacher und eher selten Amateure waren, die Archive und Schnitträume aufsuchten, die auf dem Flohmarkt oder bei Auflösung von Kinobetrieben alte Filmrollen kauften, um sie filmisch zu rezyklieren, können (und wollen!) heute offenbar viele Menschen auf diesem Gebiet tätig werden. Bequem vom Computer aus sind umfassende, bereits digitalisierte Bestände an audiovisuellem Material zugänglich. Neben Online-Videoportalen bieten auch viele digitale Archive – gegen Bezahlung oder auch unentgeltlich – audiovisuelle Inhalte an. Das Internet Archive listet beispielsweise unter *movies* mehr als zwei Millionen Titel auf, und gerade in diesem Juli haben die Nachrichtenagentur AP und die British Movietone mehr als eine halbe Million Beiträge über eigene Plattformen und Youtube der allgemeinen Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt. Die meisten dieser Clips sind in die Gemeinfreiheit entlassen und können so ohne rechtliche Einschränkung verwendet werden – bei Spielfilmen ist dies hingegen seltener der Fall. Die gleichen Kanäle, auf denen das Ausgangsmaterial bezogen wurde, dienen darüber hinaus als Vertriebskanal des fertigen Produkts.

Während früher das Kombinieren von 35-mm-, 16-mm- und Videomaterial einen nicht geringen technischen und damit auch finanziellen Aufwand bedeutete, hat die durch die Digitalisierung entstandene Gleichschaltung den Umgang mit unterschiedlichem

Ein flüchtiger Blick auf populäre Distributionskanäle wie Youtube oder Vimeo genügt, um zu erkennen, dass sich der Kompilationsfilm grösster Beliebtheit erfreut.

Fremdmaterial sicherlich erleichtert. Oft sind nur Programme für die Konvertierung verschiedener digitaler Codes vonnöten. (Die von grossen Institutionen vorgenommene Digitalisierung des analogen Erbes selbst ist allerdings umstritten und alles andere als simpel und kann Letzteres sogar in Gefahr bringen. Doch das ist ein anderes Thema.) Die digitale Medienkonvergenz hat ferner dazu geführt, dass auch Fotos, grafische Werke, Musik, Interviews sowie andere visuelle und auditive Produkte leichter und günstiger in einen Film zu integrieren sind, was zu stärkeren multimedialen Spuren im heutigen Kompilationsfilm führt.

Freies Spiel mit den Pixeln

Schon immer haben Kompilationsfilmer neben den klassischen Montageeingriffen wie Auswählen, Kürzen und chronokausal Arrangieren auch das Filmmaterial selbst, die einzelnen Einstellungen bearbeitet: Filmstreifen wurden eingefärbt, chemisch verändert oder zerkratzt, gespiegelt, rückwärts laufen gelassen, beschleunigt oder durch nachträgliche Zeitlupen gestreckt und intensiviert; oft auch vollkommen neu vertont. Viele dieser Transformationsprozesse benötigten aber Labore oder eine kostspielige technische Ausrüstung wie die *optische Bank*, die selbst bei einfachen Überblendungen erforderlich war. Auf diesem Gebiet hat das Pixelzeitalter Umwälzungen bewirkt, die nun wahrlich revolutionär zu nennen sind und die die kreativen Gestaltungsmöglichkeiten im Kompilationsfilm – und noch mehr im Experimentalfilmbereich des Found-Footage, der noch stärker davon Gebrauch macht – ins Unendliche ausweiten. Nicht nur stellen «einfache» Interventionen wie etwa Helligkeits-, Kontrast-, Geschwindigkeits- und Farbveränderungen finanziell und technisch keine Hürden mehr dar, sondern es sind vor allem auch neuartige, nie dagewesene Bildbearbeitungsmöglichkeiten hinzugekommen. So zum Beispiel Bildverzerrungen, Morphing- und Animationstechniken, komplexe Einstellungsübergänge und Kreativfilter sowie die Möglichkeit raffinierter Bildsynthesen, die nicht mit früheren Bild-in-Bild-Verfahren zu vergleichen sind und eine neue Art vertikaler Montage ermöglichen. Auch Fotos bekommen plötzlich einen künstlichen 3D-Effekt oder beginnen sich ihrerseits zu bewegen.

Das ist für die theoretische Betrachtung des Kompilationsfilms (und des Found-Footage-Films) insofern von Bedeutung, weil es den Fokus von der Untersuchung des dialektischen Zusammenhangs zwischen verschiedenen Fremdmaterialien zur Untersuchung der ästhetischen Neukonfiguration des Ausgangsmaterials verschiebt. Oder anders gesagt: Wenn das Ausgangsmaterial nur als audiovisueller Rohstoff genutzt und durch digitale Bearbeitung stark ästhetisch alteriert wurde, sodass seine ursprüngliche Form kaum mehr zu erkennen ist, verliert es etwas an Verweischarakter und findet stattdessen zu einer neuen künstlerischen Autonomie. Das Dokument wird vom Artefakt überlagert. Wenn Bilder durch ihre endlose technische Reproduktion laut Walter Benjamin etwas von ihrer magischen Ursprünglichkeit verloren haben, dann stellt die beliebige Manipulation und Modulation des digitalen Datenpakets eine weitere Verminderung dieser Aura dar.

Allerdings ist zu bemerken, dass der Dokumentarfilm im Allgemeinen und der Kompilationsfilm im Besonderen bislang nur äusserst selten und punktuell von den neuartigen technischen Möglichkeiten Gebrauch macht. Nach wie vor greift man vor allem auf bewährte und altbekannte Gestaltungsmöglichkeiten zurück, die durch die Digitalisierung jedoch eine Perfektionierung erfahren haben: Bill Morrisons Kompilationsfilme wie die beachteten The Miner's Hymns (2010) und The Great Flood (2013) arbeiten vor allem mit musikalischer Untermalung und geschmeidiger, digital hergestellter Zeitlupe. Hunky Blues (2009) des Ungaren Péter Forgács benutzt neben Zeitlupe Spiegelungseffekte und einige synthetische Bilder. Komplexere, nur durch Digitaltechnik mögliche Bild-in-Bild-Kompositionen verwendet streckenweise auch Julien Temples London – The Modern Babylon (2012), einer der zugkräftigsten und spektakulärsten Kompilationsfilme der letzten Jahre, der aber vor allem durch seine furios-elegante Montagearbeit besticht. Am intensivsten und phantasievollsten nutzt wohl die britische Multimediakünstlerin Vicki Bennett (sie arbeitet unter dem Künstlernamen «People Like Us») die Digitaltechnik aus. Ihre essayistischen Werke wie Trying Things Out (2007) oder Parade (2009) sind wahrlich ein Musterbeispiel dafür, wie eigenwillig und kreativ dokumentarisches Archivmaterial in der digitalen Gegenwart kompiliert werden kann.

Dass technischer Fortschritt in der Filmgeschichte nicht immer gleichbedeutend mit künstlerischer Weiterentwicklung ist, beweist beim Kompilationsfilm die massenhafte Amateurproduktion, die auf den genannten Videoportalen präsent ist. Die Konsumenten / User, die heute zugleich Produzenten und Regisseure sind, begnügen sich oft damit, historisches Archivmaterial oder bekannte Spielfilme durch neue Tonspuren oder abweichende Schnittfolgen zu verulken. Und am häufigsten im Kompilationsbereich sind Clips zu finden, die ich *Containerfilme* nennen möchte: Es handelt sich dabei um Aufzählungen und kategoriale Sammlungen, um einfallslose, manchmal mit Musik oder Kommentaren vertonte Aneinanderreihungen von thematisch Ähnlichem. Titel wie Funny Cats Sleeping in Weird Positions oder Autounfälle auf der Autobahn – Autounfälle extrem tödlich lassen bereits erahnen, dass hier nicht Perlen kompilatorischen Schaffens zu entdecken sind.

Der Kompilationsbereich ist lebendiger denn je. Doch das Potenzial seiner Weiterentwicklung durch die Digitalisierung ist fern davon, ausgeschöpft zu sein. ×

The Great Flood (2013)
Die stummen Bilder der Überschwemmungen
am Mississippi River von 1927 werden
mit einer elaborierten Tonspur lebendig

Anzeige

ABONNIEREN SIE JETZT WWW.CINEBULLETIN.CH

Die einzigartige Informationsquelle für professionelles Filmschaffen in der Schweiz.

Anzeige

N.b.,a.k.

k.

Nicht **b**esser, **a**ber **k**ürzer.
19. Internationale Kurzfilmtage Winterthur
The short film festival of Switzerland
3.–8. November 2015, www.kurzfilmtage.ch

Hauptsponsorin
Zürcher Kantonalbank

Medienpartner
SRG SSR
Tages-Anzeiger