

Dirk Eitzen

Wann ist ein Dokumentarfilm?

Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus*

Dokumentarfilme – oder wie immer ihre Regisseure sie bezeichnen wollen – sind nicht meine liebste Art von Kino. Ich traue den kleinen Halunken nicht über den Weg. Und ich traue den Motiven derer nicht, die meinen, daß Dokumentarfilme Spielfilmen überlegen seien; die behaupten, daß Dokumentarfilme die Wahrheit gepachtet hätten. Ich traue ihrem überzogenen und völlig unverdienten Status bürgerlicher Wohlanständigkeit nicht.

(Ophüls 1985, 19)

Marcel Ophüls' Mangel an Vertrauen (der ihn nicht davon abgehalten hat, selber bedeutende Dokumentarfilme zu drehen), trifft den Kern dessen, was einen Dokumentarfilm („oder wie immer ihre Regisseure sie bezeichnen wollen“) ausmacht. Denn bei Dokumentarfilmen geht es immer um Vertrauen, egal, ob wir sie nun wirklich für vertrauenswürdig halten oder nicht. Ein Dokumentarfilm ist jeder Film, an den die Frage gerichtet werden kann: „Könnte das gelogen sein?“

Es ist jetzt fast siebzig Jahre her, daß John Grierson den Begriff *documentary* erstmalig auf Filme angewandt hat, aber immer noch ist dessen Definition umstritten, und zwar nicht nur bei Filmtheoretikern, sondern auch bei Dokumentarfilmern und ihrem Publikum. Genredefinitionen wie „Western“ oder „film noir“ sind ziemlich akademisch und eher ein Thema für Film-

* Anm.d.Red.: Dieser Text erschien unter dem Titel „When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception“ zuerst im *Cinema Journal* 35,1, 1995, S. 81-102. Wir danken Dirk Eitzen und der Texas University Press für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung.

Der Autor dankt an dieser Stelle Rick Altman, Dudley Andrew, Scott Curtis und zwei Lesern, die anonym bleiben wollen, für ihre Kommentare zu einer früheren Fassung dieses Aufsatzes. Der Aufsatz ist Teil seiner Dissertation „*Bringing the Past to Life*“: *The Reception and Rhetoric of Historical Documentaries*. University of Iowa 1994. Die Arbeit an der Dissertation wurde von einem Dissertationsstipendium des *National Endowment for the Humanities* unterstützt.

wissenschaftler denn für normale Kinobesucher. Aber die leidenschaftlichen Debatten, die um Filme wie JFK (1991) oder MALCOM X (1992) entbrannten, also Filme, die „auf wahren Begebenheiten beruhen“, hat gezeigt, daß die Unterscheidung zwischen „Fakt“ und „Fiktion“ für ein normales Kinopublikum dagegen durchaus relevant ist. Ohne diese Unterscheidung wären vermutlich auch viele Alltagsdiskurse – vom Gespräch unter Freunden bis zur Fernsehwerbung – schwer zu verstehen, aber absolut grundlegend ist sie für die Rezeption von nicht fiktionalen Diskursen, also auch von Dokumentarfilmen.

Die Frage, der ich hier nachgehen will, lautet: Wo liegt der Unterschied? Was macht es Rezipienten aus, ob sie einen Diskurs für erfunden oder wahr [*fiction or nonfiction*] halten? Obwohl ich mich hauptsächlich mit Dokumentarfilmen beschäftigen werde – d.h. mit *Filmen*, von denen angenommen wird, sie seien nicht fiktional¹ – betrifft diese Frage auch andere dokumentarische Formen wie z.B. Geschichtsschreibung oder Journalismus.

Der Dokumentarfilm erfuhr im Lauf der Jahre verschiedene Definitionsversuche, etwa als „die dramatisierte Darstellung des Menschen im öffentlichen Leben“ (Spottiswoode 1959, 284), als „Filme mit Botschaft“ (Barsam 1973, 4), als „Vermittlung von wirklichen, und zwar ausschließlich wirklichen, nicht erfundenen Inhalten“ (Stott 1973, xi) und als „Filme, die über die gefilmten Ereignisse keine Kontrolle ausüben“ (Allen/Gomery 1985, 216). Die berühmteste und noch immer brauchbarste Definition ist John Griersons Formulierung „die kreative Behandlung der aktuellen Wirklichkeit [*the creative treatment of actuality*]“ (Grierson 1966, 147). Aber keine dieser Definitionen ist völlig zufriedenstellend. Die erste schließt Porträtfilme und Großstadtsinfonien aus, die zweite aber allegorische Spielfilme wie Spike Lees SCHOOL DAZE (1988) ein, die dritte umgeht die schwierige Frage, welcher Teil eines so komplexen Dokumentarfilms

¹ Richard Meran Barsam schreibt: „Alle Dokumentarfilme sind nicht fiktionale Filme, aber nicht alle nicht fiktionalen Filme sind Dokumentarfilme“ (1973, 1). Die Abendnachrichten im Fernsehen gehören für ihn zum Beispiel nicht zu den dokumentarischen Filmformen. Ich schließe mich dieser allgemein üblichen Definition an, aber möchte sie in diesem Aufsatz auf die Abendnachrichten, das „Dokudrama“ und sogar auf die „faktischen“ Elemente in solchen Spielfilmen ausweiten, die „auf wahren Begebenheiten beruhen“. Ich spreche also von Filmen, die von Zuschauern in irgendeiner Weise als nicht fiktional wahrgenommen werden.

wie HIGH SCHOOL von Frederick Wiseman (1968) „wirklich“ und welcher „erfunden“ ist, usw.

Das größte Problem bei all diesen gebräuchlichen Definitionen des Dokumentarfilms wie Griersons „kreativer Behandlung der aktuellen Wirklichkeit“ liegt darin zu bestimmen, was genau denn eigentlich die „Wirklichkeit“ ausmacht. Im Grunde ist jede Darstellung der Wirklichkeit ein künstliches Konstrukt und von daher Fiktion – ein selektiver und voreingenommener Blick auf die Welt, der daher unvermeidlich einen subjektiven Standpunkt wiedergibt. Selbst unsere „unmittelbaren“ Wahrnehmungen der Welt sind unweigerlich von unseren Überzeugungen, Annahmen, Absichten und Wünschen gefärbt. Auch wenn es eine konkrete materielle Realität gibt, von der unsere Existenz abhängt (und kaum jemand bezweifelt das) können wir sie nur durch mentale Repräsentationen begreifen, die ihr höchstens ähneln und zum größten Teil gesellschaftlich produziert sind. Einige Filmtheoretiker lösen dieses Dilemma, indem sie behaupten, daß der Dokumentarfilm nur eine besondere Art von Fiktion sei, und zwar eine, die ihre Fiktionalität verschleierte oder „verleugne“.²

Eine solche Definition weist zwar zurecht einen naiven Realismus zurück, kann aber die praktische Relevanz der Alltagsunterscheidungen zwischen Fiktion und Wahrheit nicht erklären, Unterscheidungen, die wir für wirklich halten und die höchst reale Auswirkungen auf unseren Umgang mit der Welt haben, mögen sie auch noch so imaginär sein. Man könnte ebensogut nachweisen, daß auch die optische Wahrnehmung nur eine besonders real *scheinende* Fiktion ist. Die Wahrnehmung eines Baseballs, der direkt auf meinen Kopf zuschießt, mag theoretisch nichts als ein imaginäres Konstrukt sein. Aber wenn diese „Fiktion“ mich nicht dazu veranlaßt, mich zu ducken, werde ich eine beachtliche Beule abbekommen. Auch der Dokumentarfilm hat solch praktische Auswirkungen.

Dokumentarfilmdefinitionen, die sich elegant auf textuelle Merkmale oder die Intentionen des Autors berufen, haben sich ebenfalls als problematisch erwiesen. Ich behaupte, daß eine solche Definition tatsächlich unmöglich ist, und zwar weil im Alltagsdiskurs und in der Alltagserfahrung der Zuschauer die Grenzen des Dokumentarfilms verschwommen und variabel sind. Es mag möglich sein, die Spezies „Schnabeltiere“ genau zu definieren,

² Vgl. William Guynns letztes Buch (1990, 17). Ähnliche Argumente gegen eine Unterscheidung von *fiction* und *nonfiction* werden von Barbara Foley entwickelt (1986, 29-41).

indem man festlegt, daß sich der Begriff auf eine bestimmte, eindeutig begrenzte empirische Kategorie bezieht. Das ist beim Dokumentarfilm nicht der Fall. Die Frage, ob die Nachstellung einer Entführung in der Fernsehserie *A CURRENT AFFAIR* dokumentarisch ist oder nicht, würden die meisten Zuschauer eben nicht mit einem klaren Ja oder Nein, sondern mit „Na ja...“ beantworten. Und ob es sich bei dem halbfikionalen Film *DAUGHTER RITE* (1978, Michelle Citron) um einen dokumentarischen handelt, ist eine Frage der Betrachtungsweise. Es wäre durchaus machbar, per Dekret rigorose analytische Unterscheidungskriterien aufzustellen – und Genretheoretiker täten das nur zu gern –, aber gerade weil sie notwendigerweise *CURRENT AFFAIR* oder *DAUGHTER RITE* eindeutig ein- oder ausschließen würden, beschrieben sie die Kategorie „Dokumentarfilm“ nicht so, wie es unserer Alltagserfahrung entspricht. Und die allein zählt, wenn wir die tatsächlichen, ganz gewöhnlichen Alltagsdiskurse verstehen und erklären wollen (zum Beispiel, wie die Nachinszenierungen in *A CURRENT AFFAIR* auf Zuschauer in einer bestimmten Situation wirken).

Deswegen sollte man vielleicht den Dokumentarfilm einfach als das definieren, was wir alle normalerweise unter dem Begriff verstehen. Ähnlich schrieb Andrew Tudor vor zwanzig Jahren über Genres: „*Genre* ist das, was wir kollektiv darunter verstehen“ (Tudor 1974, 139; Herv.i.O.). Diese Definition ist deswegen nicht tautologisch, weil Tudor auch gezeigt hat, daß Verwendung und Bedeutung von Genrebegriffen kulturell ziemlich klar reguliert sind. *DAUGHTER RITE* kann als Dokumentarfilm bezeichnet werden oder auch nicht, je nachdem, welche Rezeptionshaltung man einnimmt. Auf der anderen Seite wäre es unter normalen Umständen absurd, *ROCKY* (1976) als Dokumentarfilm zu bezeichnen. Aber Konventionen ändern sich natürlich. Bei seinem Erscheinen wurde etwa *ON THE WATERFRONT* (1954) als Dokumentarfilm bezeichnet, eine Einschätzung, die heute kaum noch nachvollziehbar ist.

Eine solche Definition geht natürlich an der eigentlichen Fragestellung vorbei: Zu erklären daß Dokumentarfilme das sind, was die Leute darunter verstehen, sagt absolut nichts darüber aus, *was genau* die Leute darunter verstehen. Das aber ist die entscheidende Frage.

Realität repräsentieren

In *Representing Reality* wirft Bill Nichols eine neue Definition des Dokumentarfilms in die Debatte. Er behauptet, daß die Angemessenheit einer Definition weniger damit zu tun habe, wie weit sie mit dem allgemeinen

Gebrauch übereinstimme (wie Tudor vorgeschlagen hatte), sondern damit, wie gut sie „wichtige [theoretische] Fragen ausfindig macht und anspricht“ (Nichols 1991, 12). Die theoretischen Fragen, die Nichols ausfindig machen und ansprechen will, sind in erster Linie solche nach den Machtverhältnissen in dokumentarischen Diskursen. Ohne Zweifel eine wichtige Frage, aber nur ein Teilaspekt davon, wie Dokumentarfilme als Diskurs funktionieren. Auch Nichols scheint einzuräumen, daß man erst dann adäquat untersuchen kann, wie Macht in einem Diskurs zirkuliert, wenn man zuvor verstanden hat, wie dieser von seinen Rezipienten wahrgenommen und interpretiert wird. Folglich versucht Nichols zunächst, dieses konventionelle Verständnis zu erläutern.*

In drei diskursiven Arenen oder Schauplätzen, so Nichols, zirkulieren Konventionen, werden verhandelt und festgelegt: Da ist einmal die Gemeinschaft der Produzenten und ihre institutionelle Einbindung, dann ein Textkorpus und schließlich die Zuschauerschaft. Die drei Ebenen sind untrennbar miteinander verwoben, und ihre Unterscheidung ist daher eine rein analytische, aber nichtsdestoweniger eine nützliche. Im Fall von Dokumentarfilmdiskursen besteht die Gruppe der Produzenten aus denjenigen, die Dokumentarfilme herstellen oder vertreiben. Diese Gruppe wird von Subventionsgebern wie „The National Endowment for the Arts“, Vertrieben wie PBS, Interessensvertretungen, Dokumentarfilmfestivals und anderen Institutionen unterstützt. Der Textkorpus schließt alles ein, was gemeinhin unter einem Dokumentarfilm verstanden wird. Auch wenn Nichols dies nicht explizit sagt, scheint es eine logische Schlußfolgerung, daß einige Texte, so wie DAUGHTER RITE und Episoden von A CURRENT AFFAIR, nur am Rande oder vorübergehend zu diesem Korpus gehören. Die Zuschauerschaft im weitesten Sinn schließt alle ein, die sich zumindest hin und wieder Dokumentarfilme anschauen. Diese Gruppe definiert sich aber eher durch ein gemeinsames Wissen darüber, was einen Dokumentarfilm ausmacht und wie man ihn nach gültigen Konventionen zu verstehen hat. Hinzuzufügen wäre, daß das Publikum seinerseits von Einrichtungen wie der Filmkritik in Tageszeitungen, dem Bildungswesen und wiederum von Verleihern wie

* Anm.d.Red.: Zu Nichols' Dokumentarfilmtheorie vgl. Christof Decker (1994) Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols. In: *Montage/AV* 3,1, S. 61-82.

PBS unterstützt wird, die die Kategorisierung eines Films und seinen Auführungskontext festlegen.³

Laut Nichols definiert sich die Gemeinschaft der Produzenten hauptsächlich durch den „gemeinsamen, selbstgewählten Auftrag, die historisch reale Welt statt erfundene Welten darzustellen“ (1991, 14). Der Textkorpus ist durch eine „grundlegende Haltung“ (ibid., 18) bestimmt, „die historisch gegebene Welt zu repräsentieren, an einem Fallbeispiel abzuhandeln oder sich mit einem Argument auf sie zu beziehen“ (ibid.). Die Zuschauerschaft wird von zwei Grundannahmen bestimmt: Die erste ist die, daß „die Bilder, die wir sehen (und viele der Töne, die wir hören) ihren Ursprung in der historischen Welt haben“, und zweitens, daß Dokumentarfilme die historisch reale Welt nicht einfach bloß abbilden, sondern ihr mit einem „Argument“, einer „Beweisführung“ gegenüberreten (ibid., 25). In jedem der drei Fälle ist die „historisch gegebene Welt“ der entscheidende Faktor. Ob man sich damit beschäftigt, warum Dokumentarfilme gemacht werden, wie sie aufgebaut sind oder wie sie interpretiert werden – laut Nichols läuft die konventionelle Definition von Dokumentarfilmen immer auf ihren Bezug zur „historischen Welt“ hinaus, genauer gesagt darauf, daß sie sich mit „Argumenten“ auf diese beziehen.

Die Ähnlichkeit mit Griersons Definition von der „kreativen Behandlung der aktuellen Wirklichkeit“ ist auffallend. Nichols ersetzt „die kreative Behandlung“ mit „ein Argument formulieren“, „die aktuelle Wirklichkeit“ mit „historische Welt“. Wie Grierson scheint auch Nichols der schwierigen Frage auszuweichen, was denn nun die „Wirklichkeit“ oder die „historische Welt“ sei, aber tatsächlich erläutert er eben das ausführlich.

Wir bilden uns die historische Welt nicht ein, sagt er, obwohl unsere Weltwahrnehmung immer von unseren Weltvorstellungen vermittelt ist. Die

³ Ich würde sogar so weit gehen zu behaupten, daß das Publikum die Gruppe der Produzenten *einschließt* und den Korpus der Filmtexte *definiert*, weil (im Unterschied zu den Schnabeltieren) in diesem Fall die Kategorie von der Diskurskompetenz der Zuschauer bestimmt wird und nicht von Eigenschaften, die den Dingen selbst innewohnen. Nichols scheint dem zuzustimmen (vgl. ibid., 24). Das Publikum schließt die Gruppe der Produzenten mit ein, weil jede/r von ihnen selbst „Leser/Leserin“ ist. Die Filmemacher mögen zwar die Texte produzieren, aber sie können nicht festlegen, wie Menschen auf einen Film reagieren, wie sie ihn interpretieren und Gebrauch von ihm machen werden. Produzenten können nur aufgrund ihrer eigenen Diskurskompetenz versuchen, die Reaktionen anderer zu antizipieren und ihren Text entsprechend zu gestalten.

historische Welt liegt ihrer Repräsentation zwar zugrunde, bleibt dieser aber äußerlich. Sie ist eine „krude Wirklichkeit“, in der „Objekte aufeinanderstoßen, Handlungen gesetzt werden [und] Kräfte ihren Tribut fordern“ (ibid., 110). Dokumentarfilme sind daher nicht Repräsentationen einer erfundenen Wirklichkeit, sondern erfundene Repräsentationen einer tatsächlichen *historischen* Realität. Somit kommt Nichols' Definition des Dokumentarfilms jener von Grierson näher als solchen, die davon ausgehen, daß der Dokumentarfilm nur eine Fiktion sei, die ihre eigene Fiktionalität verleugne. Natürlich können wir unsere Wahrnehmungen der und Meinungen zur historischen (d.h. tatsächlichen) Realität anderen nur durch konventionelle Mittel vermitteln. Und um diese konventionellen Praktiken zu beschreiben, bringt Nichols seine drei Ebenen – die Produzenten, den Textkorpus und die Zuschauer – ins Spiel.

Nichols Dokumentarfilmdefinition läßt sich in etwa wie folgt zusammenfassen: Der Einsatz konventioneller Mittel, um sich auf die historische Wirklichkeit zu beziehen, sie darzustellen oder ihr argumentativ gegenüberzutreten. Das scheint ein vielversprechender Anfang zu sein. Aber ein Problem bleibt ungelöst: Es gibt auch viele Spielfilme, die sich auf die historische Wirklichkeit beziehen, sie darstellen oder ihr mit Argumenten entgegentreten. Spike Lees Film SCHOOL DAZE behandelt zum Beispiel die Konflikte zwischen den Studenten in einem fiktiven „rein schwarzen“ College. Die Konflikte entstehen unter anderem aus heftigen Meinungsverschiedenheiten in der Frage, ob die Schule ihre Beteiligungen an Firmen, die mit Südafrika Geschäfte machen, veräußern soll. 1987, als der Film gedreht wurde, war dieser Konflikt an zahlreichen Hochschulen sicherlich historische Realität. Am Schluß von SCHOOL DAZE weckt der Hauptdarsteller früh morgens den ganzen Campus mit Glockengeläute auf und ruft: „Wacht auf! Wacht auf!“ Sein Gegenspieler im Film, ein zynischer, egoistischer Karriere-Typ kommt auf ihn zu, schaut ihn an, und unerklärlicherweise weint er. Beide wenden sich direkt zur Kamera und durch sie an das Publikum. „Bitte wacht auf“, sagt der Protagonist, und man hört einen Wecker läuten. Diese Szene dürfte den meisten Zuschauern mehr als deutlich vermitteln, daß der Film einen Standpunkt – eben ein „Argument“ – vertritt und daß sich dieser Standpunkt offenkundig auf die historische Realität der Apartheid in Südafrika bezieht. Nach Nichols' Definition wäre SCHOOL DAZE also ein Dokumentarfilm. Aber natürlich nehmen ihn die meisten Zuschauer nicht als einen solchen wahr.

Nichols versucht das Problem zu lösen, indem er meint, daß Spielfilme, die sich auf die Realität beziehen oder sie darstellen, dies „metaphorisch“ täten.

Der Neorealismus zum Beispiel „stellt eine Welt *wie* die historische Welt dar und fordert uns dazu auf, daß wir diese Welt so wahrnehmen und erfahren *wie* die Geschichte selbst“ (ibid., 170). Diese Erklärung trägt allerdings nichts zur Klärung der Schlußsequenz von SCHOOL DAZE bei, die sich auf die historische Realität bezieht, ohne ihr im geringsten zu ähneln und ohne sie explizit mit irgendetwas zu vergleichen.

Vergleichen wir diese Szene mit dem Anfang von Wisemans HIGH SCHOOL (1968): Aus einem fahrenden Auto wird die häßliche Backsteinfassade eines Schulgebäudes, Philadelphias „Northeast High“, so aufgenommen, daß es wie eine Fabrik aussieht. Am Ende der Sequenz verweilt die Kamera länger auf der Rückseite eines Lieferwagens, auf dem der Schriftzug „Penn Maid Products“ zu lesen ist. Während der ganzen Szene ertönt, vermutlich aus dem Autoradio, Otis Reddings Song „Sitting on the dock of the bay, wasting time...“. Warum der Bezug zur Realität in dieser Sequenz keine Metapher sein soll, jener in SCHOOL DAZE aber schon, dafür bleibt Nichols die Erklärung schuldig.

Unter Rückgriff auf die Kunstphilosophie von Nicholas Wolterstorff schlägt Carl Plantinga eine angemessenere Unterscheidung zwischen den Realitätsbezügen in allegorischen Spielfilmen wie SCHOOL DAZE und in Dokumentarfilmen wie HIGH SCHOOL vor (Plantinga 1989, 25-40).⁴ Alle Werke der darstellenden Kunst, und das schließt Dokumentar- wie Spielfilme ein, „entwerfen eine Welt“, so Wolterstorff. Diese Welt ist imaginär, insofern sie als Kunstwerk immer Ausdruck der Vorstellung eines Künstlers ist (obwohl es seine oder ihre Vorstellung der Realität sein mag). Wie in der Alltagswelt können in dieser Welt Gegenstände, Ereignisse, Menschen, Ursachen und Wirkungen, Kategorien, Grundregeln und so weiter vorkommen. In einer gegebenen entworfenen Welt könnte all das als „Zustand“ [„*state of affairs*“] bezeichnet werden. Ein darstellendes Kunstwerk entwirft also sozusagen bestimmte Zustände. Bis auf die ungewohnte Terminologie folgt diese Argumentation dem bereits Skizzierten.

Wolterstorff sagt weiter, daß eine Welt oder ein Zustand mit verschiedenen „Haltungen“ [„*stances*“] entworfen werden kann. Ein Geschichtenerzähler nimmt typischerweise eine „fingierende“ Haltung [„*fictive stance*“] ein:

⁴ Plantinga bezieht sich insbesondere auf Nicholas Wolterstorffs *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarenton Press 1980 und dessen *Art in Action*. Grand Rapids: Eerdmans 1980.

Wenn man gegenüber einem Zustand eine fingierende Haltung einnimmt, *behauptet* man weder, daß dieser Zustand wahr sei, noch *fragt* man, ob er wahr ist, noch *fordert* man, daß er wahr werde, noch *wünscht* man, daß er wahr sei. Es ist lediglich die Einladung, einen Zustand in Betracht zu ziehen (Wolterstorff zit.n. Plantinga 1989, 28).

Es geht also nur darum, eine Welt zu zeigen, sie zu beschreiben, sie *vorzustellen*, und nicht darum, Behauptungen über sie aufzustellen. Im Gegensatz dazu wird aus einer „behauptenden“ Haltung [„*assertive*“ *stance*] heraus der Anspruch erhoben, daß etwa ein Zustand so und nicht anders war oder ist. Plantinga argumentiert, daß es diese „behauptende“ Haltung sei, die Dokumentarfilme von Spielfilmen unterscheidet. Wie Spielfilme legen Dokumentarfilme uns eine Welt zur Betrachtung vor. Aber anders als Spielfilme stellen sie Behauptungen über diese Welt auf.

Über diesen Punkt kann man nun streiten. Ein Produzent kann eine „behauptende Haltung“ nicht einmal und dann für alle Zeit gültig in einem Text manifestieren, läßt sich doch so etwas grundsätzlich nicht in Filmtexte einbauen. Die Eröffnungssequenz von HIGH SCHOOL unterscheidet sich weder in der Form noch im Stil von ähnlichen Sequenzen in *low-budget*-Spielfilmen. Tatsächlich könnte mit dieser Sequenz ein Spielfilm anfangen. Anstatt also zu sagen, daß der Dokumentarfilm etwas behauptete, sollten wir sagen, daß der Dokumentarfilm so *wahrgenommen* wird, als ob er etwas behauptete. Und ob ein Text so wahrgenommen wird, ist zum einen eine Frage der filmischen Konventionen (ob der Text beispielsweise so aussieht, wie man es von einem Dokumentarfilm erwartet) und zum anderen eine Frage des diskursiven Kontexts (wie z.B. der Verleih den Film kategorisiert und beschreibt). Durch diese Wendung gelingt es Plantinga, die intentionalistischen Implikationen in Wolterstorffs Theorie zu vermeiden.

Befassen wir uns wieder mit dem Problem, wie wir einen allegorischen Spielfilm wie SCHOOL DAZE von einem Dokumentarfilm wie HIGH SCHOOL unterscheiden können. Nicht nur Dokumentarfilme nehmen eine behauptende Haltung ein: Auch ein fiktionaler Text kann Behauptungen über die von ihm entworfenen Zustände aufstellen. Plantinga zieht als Beispiele die Gleichnisse aus dem Neuen Testament und Äsops Fabeln heran. Implizit oder explizit machen sie eine Aussage, formulieren ein Argument oder eine „Moral“, die auf die Wirklichkeit abzielt. Aber laut Plantinga besteht ein Unterschied zwischen diesen Behauptungen und solchen, die für Dokumentarfilme bestimmend sind. Wenn eine Fiktion Behauptungen über die Wirklichkeit aufstellt, wird eine Analogie oder Ähnlichkeit zwischen einem entworfenen Zustand und der realen Welt vorgeschlagen. Im Gegensatz

dazu behauptet der Dokumentarfilm, daß der entworfene Zustand in der realen Welt *wahr* sei. Fiktionale Texte behaupten Ähnlichkeiten, Dokumentarfilme dagegen *Wahrheiten*. Nach Plantinga können Spielfilme eine allgemeine künstlerische Wahrheit behaupten oder implizieren, „die auch Dokumentarfilme beanspruchen können, aber sie behaupten darüber hinaus, daß der von ihnen repräsentierte Sachverhalt sich tatsächlich genau so zugetragen hat“.⁵

Das „Wacht auf! Wacht auf!“ am Ende von SCHOOL DAZE ist gleichzeitig ein Handlungsaufwurf in der historisch realen Welt sowie die Behauptung, daß die im Film gezeigten Zustände denen in der historisch realen Welt ähnlich seien. Aber es wird kein Wahrheitsanspruch erhoben. HIGH SCHOOL erhebt vergleichbare Ansprüche, so z.B. daß „Northeast High“ *wie* eine Fabrik sei. Aber im Gegensatz zu SCHOOL DAZE stellt HIGH SCHOOL auch explizite Wahrheitsansprüche: daß der „Penn Maid“-Lieferwagen nicht absichtlich an den Drehort gestellt wurde, sondern zufällig vorbeifuhr; daß der Song von Otis Redding tatsächlich irgendwann während der Dreharbeiten im Radio gespielt wurde; usw.⁶ Diese letztgenannten Behauptungen – filmische Ereignisse, die auf der Basis entsprechender Konventionen als *Wahrheitsansprüche* verstanden werden – machen laut Plantinga aus HIGH SCHOOL einen Dokumentarfilm.

Wen kümmern schon Wahrheitsansprüche?

Plantingas Unterscheidung zwischen dem Dokumentarischen und allegorischer Fiktion klärt sehr schön, was Nichols vermutlich meint, wenn er sagt, daß sich Spielfilme metaphorisch auf die Wirklichkeit beziehen. Plantingas

⁵ Aus einem persönlichen Schreiben vom 27. August 1992.

⁶ Der Otis Redding-Song wurde wahrscheinlich beim Dreh dieser Szene gar nicht im Radio gespielt. Wiseman sagt allerdings, daß er ihn jeden Morgen auf dem Weg zum Set im Auto gehört hat und er ihn deswegen in der Postproduktion dazu nehmen durfte. Wisemans Vorgehensweise, den ganzen Film hindurch ausschließlich Tonmaterial zu verwenden, das den *Anschein* diegetischen Tons erweckt – dazu zählt auch der Trick, den Song so klingen zu lassen, als käme er direkt aus dem Autoradio –, fungiert als impliziter Wahrheitsanspruch. Dieser Eindruck wird dadurch bestärkt, daß Wiseman seine Verwendung dieses Materials offensichtlich auch später noch für erklärungsbedürftig hielt und in einem Interview sagte, der Redding-Song sei ein wahrhaftiger Teil der *Erfahrung* bei den Dreharbeiten gewesen, auch wenn er der Wahrheit der Tatsachen nicht so ganz entsprochen hätte (vgl. Rosenthal 1972, 73).

Behauptung, daß Dokumentarfilme Wahrheitsansprüche erheben, entspricht der Behauptung von Nichols, daß Dokumentarfilme „Argumente“ gegenüber der historischen Realität formulieren. Ich bin mir aber nicht sicher, ob Dokumentarfilme wirklich immer so wahrgenommen werden, wie es Planinga und Nichols sich vorstellen. Die Zuschauer scheinen Dokumentarfilme nicht durchgehend als „Argumente“ aufzufassen. Und manchmal sieht es so aus, als ob ihnen die Wahrheitsansprüche von Dokumentarfilmen gleichgültig sind oder gar nicht auffallen. (Aus diesem Grund halten manche Filmtheoretiker traditionelle Dokumentarfilme für besonders heimtückische Ideologieträger.)

Nehmen wir als Beispiel den Schluß aus der ersten Episode von Ken Burns' *THE CIVIL WAR* (1991). In dieser Szene wird eine lange Passage aus einem Liebesbrief zitiert, den ein Soldat namens Sullivan Ballou kurz vor seinem Tod in der Schlacht von Bull Run an seine Frau Sarah geschrieben hat:

Wenn ich nicht zu Dir zurückkomme, geliebte Sarah, vergiß nie, wie sehr ich Dich liebe, noch daß mein letzter Atem auf dem Schlachtfeld Deinen Namen hauchen wird. [...] Oh Sarah, sollten die Toten wirklich in diese Welt wiederkehren und unsichtbar um ihre Lieben schweben, dann werde ich für immer bei Dir sein [...]. Für immer und ewig. Und wenn ein sanfter Windhauch Deine Wange küßt, wird es mein Atem sein, oder wenn kühle Luft über Deine heißen Schläfen streift, wird es mein Dich umarmender Geist sein.

Während der Brief gelesen wird, erklingt im Hintergrund die schwermütige Melodie „Ashokan Farewell“, gespielt auf Geige und Gitarre. Die Bildebene zeigt Fotos von Soldaten mit ihren Frauen; manchmal bleibt die Kamera erst auf den sich berührenden Händen der Paare, bevor sie nach oben auf ihre Gesichter schwenkt. Auf diese Fotos folgen Einstellungen von Kanonen aus dem Bürgerkrieg, die sich als Silhouette gegen einen roten Sonnenuntergang abheben. Während die Off-Stimme "wenn ein sanfter Windhauch Deine Wange küßt, wird es mein Atem sein" liest, schwingt eine Eisenkette, die von einer der Kanonen herunterhängt, vor dem purpurnen Abendhimmel langsam hin und her.

Diese Szene rief eine Flut von Reaktionen hervor – weit mehr als irgendeine andere Episode in der insgesamt elfstündigen Serie.⁷ Was ist gerade an

⁷ Diese Szene wird in mehr als einem Drittel der Besprechungen der Serie erwähnt, es gab Dutzende von Anfragen bei der öffentlichen Fernsehstation, die sie finanzierte; vgl. dazu: „Echoes of a Union Major's Farewell“. In: *Insight/Washington Times*, November 1990 (zu finden in: *Newsbank FTV*, eine Micro-

dieser Szene so besonders? Es scheint nichts mit dem „Argument“ oder dem „Wahrheitsanspruch“ der Szene zu tun zu haben, denn diese sind nichts Besonderes und eher trivial. Die Szene erhebt und impliziert zwar Wahrheitsansprüche, etwa: „Es gab einen Soldaten mit Namen Sullivan Ballou, der in der ersten Schlacht von Bull Run gefallen ist“, und „das ist ein authentischer Brief“. Aber darauf achten Zuschauer nicht. Ihnen fällt an der Szene nur auf, wie rührend und ergreifend sie ist, wie sie die Gefühle anspricht, wie sie sie an die eigenen geliebten Menschen erinnert und wie sie sie zum Weinen bringt.

Die Szene verdankt ihre Wirkung offensichtlich etwas anderem als „einem Argument“. Sie scheint auf melodramatische Elemente, Stimmungen und die emotionale Reaktion zu bauen, die Sullivan Ballous Brief bei den Zuschauern auslöst. Man könnte auch sagen, sie bearbeitet weniger die syntagmatischen, horizontalen Verbindungen zwischen den Elementen, wie Reihenfolge, Logik, Ursache und Wirkung usw., sondern betont die paradigmatische Dimension, indem sie Bedeutung über Bedeutung schichtet und so eine Art emotionaler Tiefenwirkung erreicht. In dieser Szene, die für viele Zuschauer besonders gelungen zum Ausdruck brachte, warum die gesamte Serie ihrer Meinung nach eine so außergewöhnliche und interessante Dokumentation war, scheinen diese rhetorischen Operationen weit wichtiger und ganz etwas anderes zu sein als Nichols' sogenannte „Argumente“.

Man kann der Szene eine gewisse Überzeugungskraft nicht absprechen. Auf verschiedenste Arten werden die Empfindungen der Zuschauer erfolgreich manipuliert und vermutlich auch unterschwellige Botschaften vermittelt. Die Musik preßt die Emotionen aus den Zuschauer geradezu heraus; der pathetische Brief, die romantischen Fotos und die „künstlerischen“ Einstellungen der Kanonen im Sonnenuntergang tragen insgesamt zu einer Sentimentalisierung des Krieges bei. Der edle Opfertod, den diese Szene impliziert, appelliert letztlich auch an nationalistische Stimmungen. Alle diese Merkmale operieren, wenn man so will, quasi-argumentativ. Aber diesen quasi-argumentativen Merkmalen wird in den Rezensionen und

form-Sammlung von Zeitungsausschnitten zum Thema Film und Fernsehen [1990, 128, G8]). Die Szene wurde auch in 15% einer Stichprobe von 450 Briefen an die Produzenten erwähnt (in einer Untersuchung, die der Historiker David Glassberg, University of Massachusetts, durchgeführt und auf dem jährlichen Treffen des *National Council of Public History* im Mai 1991 in Toledo, Ohio, vorgestellt hat).

Briefen an die Produzenten keine Aufmerksamkeit geschenkt. Die typische Reaktion behandelte den Text offensichtlich nicht als rhetorisches Konstrukt (wozu Filmwissenschaftler neigen würden), sondern als etwas völlig anderes.

Wie immer man den Begriff *Argument* fassen möchte – als eine Folge von expliziten Behauptungen, eine implizite Haltung, die Feststellung von Historizität etc. –, es scheint, daß die Zuschauer die Liebesbrief-Szene im allgemeinen nicht als „Argument“ wahrnehmen. Die Szene wird eher wie ein Melodrama gelesen. Es geht um emotionale Anteilnahme, um „Identifizierung“ mit dem Soldaten, der seinen Tod voraussieht, oder mit der Frau, die den Brief ihres verstorbenen Mannes liest. Zuschauer denken an Menschen, die ihnen nahe stehen, oder vielleicht denken sie auch an soldatisches Heldentum oder die Tragödie des Krieges. Aber Menschen, die so auf die Szene reagieren, scheinen weder die Wahrheitsansprüche noch die Argumente zu bemerken, zu überprüfen oder auch nur besonders interessiert an ihnen zu sein.⁸

Andererseits scheinen die Zuschauer *anzunehmen*, daß diese Szene wahr ist, auch wenn sie den konkreten Wahrheitsansprüchen keine Beachtung schenken. Und genau aufgrund dieser Annahme können sie den Wahrheitsanspruch ignorieren. So können sie ihre Aufmerksamkeit auf die melodramatischen Aspekte der Szene statt auf ihre historischen Argumente richten. Die implizite Annahme, der Film sage die Wahrheit, authentisiert zudem die emotionalen Reaktionen. Würde der Brief als eine Fälschung betrachtet werden, wäre seine emotionale Wirkung zweifelsohne erheblich geringer. Es kam tatsächlich zu einer kleinen Kontroverse, als bekannt wurde, daß der zitierte Brief nur eine von mehreren, verschieden formulierten „Abschriften“ eines verschollenen Originals ist.⁹

⁸ Diese Analyse stimmt mit Michaels Renovs Interpretation überein, daß Dokumentarfilme nicht allein als logische und erklärende Diskurse verstanden werden müssen, sondern – ebenso wie Spielfilme – als Diskurse des „Begehrens“. Meiner Meinung nach entspricht aber der Tenor, den ich in den Reaktionen auf die Liebesbrief-Szene in *THE CIVIL WAR* heraushöre, den „vier Modi des Begehrens“ (Aufdecken, Überzeugen, Analysieren und Ausdrücken) von Renov in kleinster Weise; vgl. Renov 1993, 12-36.

⁹ Vgl. „129 Years in His Grave, Civil War Major Sullivan Ballou Touches America's Heart as He Once Touched Beloved Sarah's.“ In: *People Weekly* v. 15. Oktober 1990, S. 67.

Meine Hypothese ist also, daß die Annahme, wonach Dokumentarfilme im allgemeinen „die Wahrheit sagen“ (oder sagen sollen), der Interpretation eines konkreten Dokumentarfilms vorausgeht und dieser zugrundeliegt, *und zwar auch, wenn die Zuschauer ihn völlig anders deuten und sich aneignen* – etwa als Melodrama. Jedenfalls nehmen die Rezipienten die Liebesbrief-Szene aus THE CIVIL WAR üblicherweise nicht als Argument wahr und kümmern sich auch nicht um ihren Wahrheitsanspruch.

Deswegen ist es auch nicht ganz richtig, wie Nichols und Plantinga zu behaupten, daß Dokumentarfilme Filme seien, die so wahrgenommen würden, als ob sie ein Argument oder einen Wahrheitsanspruch gegenüber der historischen Wirklichkeit aufstellten. Sie tun dies nämlich keineswegs – jedenfalls nicht immer. Es ist treffender zu sagen: Von Dokumentarfilmen werde *angenommen*, daß sie wahrheitsgetreu sind, gleichwohl Überlegungen zum Wahrheitsgehalt bestimmter Behauptungen für das Verständnis der Zuschauer eine geringe Rolle zu spielen scheinen.

Klarer ausgedrückt: Ein Dokumentarfilm ist jeder Film, jedes Video oder jede Fernsehsendung, dem prinzipiell unterstellt werden kann, es sei gelogen. Das ist mehr als eine griffige Arbeitshypothese für Analyse-Zwecke; ich stelle vielmehr die Behauptung auf, daß Zuschauer mit eben diesem heuristischen Prinzip Dokumentarfilme begreifen. Daraus läßt sich keine fein säuberlich abgegrenzte Textsorte gewinnen, sondern eine, die so ausgefranst und flexibel ist wie die mentale Kategorie „Dokumentarfilm“, mit der wir tatsächlich operieren. Ist also die Nachstellung einer Entführung in A CURRENT AFFAIR ein Dokumentarfilm? Das kommt darauf an. Es kommt nicht darauf an, ob diese Szene Behauptungen oder Argumente aufstellt. Es kommt nicht darauf an, ob sie „die Wahrheit sagt“ oder nicht. Es kommt darauf an, ob sie in einer Weise wahrgenommen wird, daß die Frage „*Könnte* das gelogen sein?“ Sinn macht. Ich schlage hiermit vor, daß es die Anwendbarkeit der Frage „*Könnte* das gelogen sein?“ ist, die Dokumentarfilme und nicht fiktionale Formen im allgemeinen von fiktionalen Formen unterscheidet.

Keine Lügen

Diese Definition klingt vielleicht deswegen vertraut, weil Umberto Eco ein Zeichen auf sehr ähnliche Weise definiert: „Ein Zeichen ist alles, [...] was

man zum Lügen verwenden kann“ (1987, 26).¹⁰ Diese Zeichendefinition ist zwar reizvoll, aber dennoch halte ich sie für unzutreffend. Ein Stop-Schild, der griechische Buchstabe π , ein Ford T-Bird-Cabriolet sind allesamt Zeichen, aber man kann sich nur schwer eine Situation vorstellen, in denen mit ihnen gelogen wird. Wie kann beispielsweise ein Stop-Schild zum Lügen benutzt werden? Eine Aussage *über* ein Stop-Schild, zum Beispiel: „Dieses Zeichen bedeutet freie Fahrt!“, kann eine Lüge sein. Aber wenn Sie jemandem einreden, daß ein Stop-Schild freie Fahrt bedeutet, und ihm dann mit diesem Verkehrszeichen signalisieren, daß er fahren kann, haben Sie nicht wirklich damit gelogen. Vielleicht haben Sie *über* das Stop-Zeichen gelogen, aber Sie haben nicht *mit* ihm gelogen. Ein Stop-Zeichen kann überhaupt nicht lügen, weil es nicht behauptet, die Wahrheit zu sagen. Es ist einfach nur.

Dasselbe gilt für Bilder. Ein Gemälde ist weder wahr noch falsch, es ist einfach nur. Das Gemälde mag falsch bezeichnet, eine erfundene Darstellung, gar eine Fälschung sein. Trotzdem kann man von einem Bild nicht sagen, daß es lüge, weil es selbst nicht behauptet, die Wahrheit zu sagen. Dieses Argument wird von dem Semiotiker Sol Worth in seinem wunderbaren Aufsatz „Pictures Can't Say Ain't“ [„Bilder können nicht sagen: Stimmt nicht“] sehr überzeugend dargelegt (Worth 1981).

Er argumentiert, daß Bilder, im Gegensatz zu Worten, nicht verneinen können. Mit Worten kann man sagen: „Das ist kein...“, oder: „Es stimmt nicht, daß...“, aber versuchen Sie, ein Bild zu malen, das zum Beispiel sagt: „Dies ist kein Hund“, oder: „Es stimmt nicht, daß dies mein Freund ist.“ Die einzige Möglichkeit wäre, das Bild mit Worten oder konventionellen graphischen Symbolen zu versehen, oder wie Worth formuliert: „Ein Maler kann mit bildlichen Mitteln nicht ausdrücken, daß eine Farbe, eine Form oder ein

¹⁰ Dieses Zitat ist ein Ausschnitt aus Eco's berühmter Definition der Semiotik: „Die Semiotik befaßt sich mit allem, was man als Zeichen *betrachten* kann. Ein Zeichen ist alles, was sich als signifizierender Vertreter für etwas anderes auffassen läßt. Dieses andere muß nicht unbedingt existieren oder in dem Augenblick, in dem ein Zeichen für es steht, irgendwo vorhanden sein. Also *ist die Semiotik im Grunde die Disziplin, die alles untersucht, was man zum Lügen verwenden kann*. Wenn man etwas nicht zum Aussprechen einer Lüge verwenden kann, so läßt es sich umgekehrt auch nicht zum Aussprechen der Wahrheit verwenden: Man kann es überhaupt nicht verwenden, um ‚etwas zu sagen‘. Ich glaube, daß die Definition einer ‚Theorie der Lüge‘ ein recht umfassendes Programm für eine allgemeine Semiotik sein könnte“ (Eco 1987, 26; Herv.i.O.).

Gegenstand etwas anderes ist. Bilder zeigen nur, was – auf ihrer Oberfläche – *ist*“ (ibid., 174; Herv.i.O.).

In einem der Beispiele, die Worth anführt, wird das Foto eines Senators, der behauptet, einen gewissen Gangster nicht zu kennen, in ein Foto dieses Gangsters und seiner Kumpel hineingeschnitten, so daß es aussieht, als proste der Senator dem Gangster zu. Hierbei handelt es sich um eine Fälschung, keine Lüge. Natürlich kann ich mit dem Foto lügen. Wenn ich es an Zeitungsredaktionen schicke und behaupte, es sei echt, dann benutze ich das Foto zum Lügen. Aber das Bild selbst lügt nicht. Es entspricht in jeder Hinsicht einer echten Aufnahme des Senators beim Abendessen mit dem Gangster. Was würde der Senator sagen, wenn man ihn mit dem Foto konfrontierte: „Das ist eine Lüge!“? Nein, er würde sagen: „Das ist eine *Fälschung*“ – eine Fälschung, die dazu benutzt wird, eine Lüge glaubhaft zu machen. In den Worten von Sol Worth: „Wir sagen von verbalen Äußerungen, daß sie ‚unwahr‘, ‚falsch‘ oder sogar ‚völliger Blödsinn‘ sind. Aber über Bilder urteilen wir in dieser Art und Weise kaum, wenn überhaupt“ (ibid.).

Es ist nur eine gesellschaftliche Konvention, eine Gewohnheit, daß man von Fotos annimmt, sie würden historische Tatsachen wiedergeben. In den Anfangstagen des Kinos wurden historische Ereignisse häufig und meist offenkundig nachgestellt. So zeigt z.B. der Kurzfilm von Vitagraph aus dem Jahr 1899, *RAISING OLD GLORY OVER MORRO CASTLE*, einen Ausschnitt aus dem Festakt, in dem Spanien die Herrschaft über Kuba an die USA abtritt. Man sieht, wie die amerikanische Flagge vor dem ganz offensichtlich gemalten – noch dazu schlecht gemalten – Morro Castle gehißt wird.¹¹ Aber das Publikum schien das nicht zu stören.

Es ist jedoch *keine* gesellschaftliche Konvention, daß „Bilder nicht sagen können: stimmt nicht“. Das liegt in der Natur der Bilder. Obwohl ein Bild etwas zeigen kann, was es nicht gibt und was es nie gegeben hat (etwa einen Senator, der einem Gangster zuproste, dem er nie begegnet ist), hat ein Bild keine Möglichkeiten, etwas auszudrücken, was es nicht zeigt. Da, wie Worth sagt,

Bildern die formale Fähigkeit fehlt, Negationen zu bilden, ergibt es keinen Sinn, sie in Kategorien von wahr oder falsch einzuteilen. Aber wenn Bilder die

¹¹ Eine Aufnahme aus dem Film sowie eine Beschreibung des Festaktes in der *New York Tribune* liegen als Wiederabdruck vor in *Before Hollywood*. New York: American Federation of Arts 1986, S. 95.

Aussage, daß etwas nicht ist oder nicht stimmt, gar nicht darstellen können, wäre es auch unsinnig zu behaupten, daß Bilder nur das darstellen, was *tatsächlich* der Fall ist (ibid., 179; Herv.i.O.).

Bilder stellen nur das dar, was (auf dem Bild) *ist*, obwohl das sehr wohl etwas Erfundenes sein kann, etwa Raumschiff „Enterprise“ in den unendlichen Weiten des Weltalls, oder etwas Unwahres, wie ein ehrlicher Senator, der einem Gangster zuproestet. Bilder konstituieren ihre eigene „Wirklichkeit“. Oder wie Wolterstorff es faßt: Sie „entwerfen eine Welt“.

Das bedeutet aber nicht (und Worth behauptet auch nichts Dergleichen), daß Bilder nicht zum Lügen benutzt oder als Lüge wahrgenommen werden können. Im Gegenteil: Wenn ich eine Fotomontage eines Senators in Umlauf bringe, der einem Gangster zuproestet, den er nie getroffen hat, lüge ich zweifelsohne, zumindest hinsichtlich der zu erwartenden Schlußfolgerungen. Denn in unserer Kultur sind wir mit dem mechanischen Vorgang der Fotografie vertraut. Und obwohl auch die Technologien, mit deren Hilfe „Trickfotos“ und Fälschungen hergestellt werden können, immer bekannter werden, machen es diese Bildbearbeitungstechniken selbst geschulten Betrachtern praktisch unmöglich, eine gefälschte von einer authentischen Fotografie zu unterscheiden. Deswegen ist es normalerweise inakzeptabel, bearbeitete Fotos in Umlauf zu bringen, ohne sie als solche zu deklarieren, eben weil das einer Lüge gleichkommt. Denken Sie an den Aufruhr, den *TV-Guide* vor ein paar Jahren verursachte, als es eine Fotomontage mit dem Kopf von Oprah Winfrey, die gerade auf Diät war, und dem Körper von Ann-Margret auf das Titelblatt setzte. Wäre die Montage deutlich erkennbar gewesen, hätte sich niemand beschwert. Der Skandal bestand darin, daß die Fälschung zu perfekt war, als daß man sie hätte erkennen können.¹² In unserer Gesellschaft ist die Annahme, daß fotografische Bilder „die Wahrheit sagen“, überaus wirkungsmächtig. Aber nichts in den Bildern selbst recht-

¹² Wahrscheinlich liegt ein Teil des Vergnügens für Leser von Publikationen wie *National Enquirer* etc. darin herauszufinden, wie die „Fotos“ (aber auch die sie begleitenden „Berichte“) von Politikern, die Außerirdischen die Hand schützten, oder von 200-Kilo-Babies gefälscht wurden. Diese Publikationen setzen sich absichtlich über die Standards des „seriösen“ Journalismus hinweg, aber doch auch wieder nicht so, daß sie ihren eigenen Regelbruch ernst (also satirisch) nehmen würden. Das Oprah/Ann-Margret-Foto wäre in einem solchen Kontext sicher akzeptabel gewesen, aber eben nicht auf der Titelseite von *TV Guide*.

fertigt diese Annahme. Deshalb bereitet es uns auch keine Probleme, sie aufzugeben, wenn wir ins Kino gehen.

Das, was eine Fotografie oder irgendeine andere Art von Bild zur „Lüge“ macht, liegt nicht im Bild selbst, sondern außerhalb. Bei dem Oprah/Ann-Margret-Foto war es die (meistens zutreffende, in diesem Fall jedoch irri-ge) Annahme der Leser, daß Fotos in journalistischen Veröffentlichungen nicht verändert oder gefälscht sind. Bei anderer Gelegenheit mag es eine falsche Bildunterschrift oder Bezeichnung sein – eine explizite verbale Aussage –, die zu falschen Schlüssen verleitet, z.B. so etwas wie „Oprahs dramatische Diät!“

Es versteht sich aber durchaus nicht von selbst, daß was für Bilder zutrifft, auch auf *Laufbilder* anwendbar ist. In Filmen wird schließlich viel geredet. Und weil Filme voller verbaler Aussagen sind, beinhalten sie – im Gegensatz zu Fotos – ihre eigenen Bezeichnungen. Ein Film kann sagen: „Dieser Film ist ein Dokument der tatsächlichen Ereignisse“, oder auch: „Die Personen in diesem Film sind frei erfunden, jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ist rein zufällig.“ Solche Aussagen entsprechen der Legende eines Fotos, und natürlich können sie „lügen“ oder zumindest falsch sein. Aber abgesehen von den Titelsequenzen sind solche expliziten metatextuellen Bezeichnungen in Spielfilmen selten, in HIGH SCHOOL fehlen sie völlig, und sogar in einer so wortreichen Dokumentarserie wie Frank Capras WHY WE FIGHT (1942-1945) bleiben sie die Ausnahme. So wie Bilder wollen auch Filme – und sogar „dokumentarische“ Filme – in erster Linie „eine Welt entwerfen“. Das trifft für den Großteil der Montage, die Kameraarbeit, die Dialoge und die Musik zu. Und das gilt sogar für verbale Aussagen wie z.B.: „Eine Woche vor der Schlacht von Bull Run schrieb Sullivan Ballou, ein Major der Second Rhode Island Volunteers, einen Brief nach Hause an seine Frau in Smithfield.“ Obwohl die Zuschauer annehmen, daß diese Aussage wahr ist, unterscheidet sie sich formal durch nichts von einer erfundenen.

Was Worth über Bilder sagt, trifft also, mit Ausnahme der expliziten metatextuellen Bezeichnungen oder Etikettierungen, auch auf Filme zu. Im Normalfall repräsentiert ein Film Räume, Handlungen und Ereignisse nicht anders als eine Fotografie Gegenstände und Szenen: Er „entwirft eine Welt“.

Noch einmal: Es geht hier nicht darum zu behaupten, daß Filme nicht lügen können. Selbstverständlich können sie das. Aber wenn Zuschauer Filme als gelogen wahrnehmen (bzw. als „wahr“), dann zumeist nicht aufgrund der

Form des Textes selbst, sondern wegen seiner metatextuellen Etikettierungen oder seines Interpretationsrahmens.

Natürlich kann die Form des Filmtextes Zuschauer dazu veranlassen, ihn innerhalb eines bestimmten „Rahmens“ [„*frame*“] zu verstehen. („Rahmen“ ist ein Begriff aus der Soziolinguistik, der die Anwendung einer metatextuellen Etikettierung oder eines Interpretationsrahmens auf einen Diskurs beschreibt.)¹³ Zum Beispiel deuten eine unruhige Kamera, unzureichende Lichtverhältnisse und schlechter Ton an: „Dies ist ein *direct cinema*-Film.“ Aber dennoch gibt es nichts an diesem Filmmaterial, das notwendig *verschreiben* würde, den Film auf diese bestimmte Weise zu „rahmen“. Nichts an der Form von SCHOOL DAZE hindert Zuschauer daran, den Film so zu rahmen, daß die Frage: „Könnte das gelogen sein?“ Sinn macht. Man könnte sich zum Beispiel fragen, ob *wirklich* Spike Lee Regie geführt hat oder ob in einer bestimmten Szene *tatsächlich* Larry Fishburne und nicht sein Double auftritt. Umgekehrt veranlaßt die Form von THE CIVIL WAR den Zuschauer keineswegs zwingend dazu, die Frage: „Könnte das gelogen sein?“ zu stellen. Man könnte den Film ohne weiteres als ansprechendes Melodram, als eine „Geschichte“ betrachten, an die die Frage „Könnte das gelogen sein“ nicht gerichtet werden kann oder muß. Tatsächlich könnte es Spielfilme geben, die, was die filmische Form anbelangt, von THE CIVIL WAR so gut wie nicht zu unterscheiden wären. Sie brauchen nur an die fiktive Folge von THE MARCH OF TIME^{*} denken, die so originalgetreu in CITIZEN KANE (USA 1941, Orson Welles) verwendet wurde, daß man sie ohne den Spielfilmkontext für echt halten könnte.

Es sind also nicht formale Gesichtspunkte oder solche der Repräsentation, die darüber entscheiden, ob Zuschauer einen Film als Dokumentarfilm „rahmen“. Eher ist es eine Kombination aus den Wünschen und Erwartungen, die die Zuschauer an einen Text richten, sowie ihren Vermutungen aufgrund von situativen Hinweisen und textuellen Merkmalen. Anders ausgedrückt, die Frage: „Könnte das gelogen sein?“, die Dokumentarfilme von anderen Filmen unterscheidet, wird von den *Zuschauern* gestellt, nicht von den Texten. Resultat: Unter Dokumentarfilm sollte man nicht eine bestimmte Textsorte, sondern eine „Lesart“ verstehen.

¹³ Eine Definition und aufschlußreiche Analyse, wie „Rahmensetzung“ auf ganz verschiedene Alltagsdiskurse zutrifft, bietet Erving Goffmans bekanntes Buch *Rahmen-Analyse* (1977).

* Anm.d.Übers.: US-amerikanische Wochenschau.

Es gibt einen Film, an dem sich das besonders gut nachweisen läßt. Es handelt sich um einen ‚gefakten‘ Dokumentarfilm mit dem bezeichnenden Titel NO LIES (1973, Mitchell Block).¹⁴ NO LIES ist ein fiktionaler Film, insofern er nach einem Drehbuch, nach ausführlichen Proben und mit professionellen Schauspielern gedreht wurde. An der Oberfläche ist dieser Film aber von einem Dokumentarfilm des *direct cinema* ununterscheidbar. Der Film zeigt einen Filmemacher, der versucht, Ereignisse aufzunehmen, während sie stattfinden; und wie bei jedem *direct cinema*-Film sehen die Zuschauer die Ereignisse durch die subjektive Kamera des Filmemachers.

Der Filmemacher im Film ist ein Filmstudent, der an einem Semesterprojekt arbeitet; er filmt eine Freundin in deren Wohnung, während sie sich schminkt und zurecht macht, um ins Kino zu gehen. Verständlicherweise weiß die Frau nicht so recht, was sie reden soll. Nach ein paar Minuten erwähnt sie beiläufig, daß sie am Abend davor vergewaltigt wurde. Der Filmemacher (wie jeder gute Dokumentarfilmer will er sich diesen möglicherweise dramatischen Moment nicht entgehen lassen) redet auf sie ein, provoziert und verhört sie, um sie dazu zu bringen, mehr über den Vorfall zu erzählen. Obwohl die Frau mehrere Versuche unternimmt, das Thema zu wechseln, läßt der Filmemacher nicht locker – er meldet sogar Zweifel an ihrer Geschichte an, da der Vorfall ihr doch so wenig auszumachen scheint –, bis sie schließlich zusammenbricht. Doch anstatt sich zu entschuldigen, versucht er daraufhin, sich zu rechtfertigen. Und obwohl sie ihn anfleht, weigert er sich, die Kamera auszuschalten, bis sie schließlich die Wohnung verläßt.

Der Film ahmt peinlich genau den Stil eines *direct cinema*-Dokumentarfilms nach: Er verwendet eine Handkamera, die Kamerabewegungen wirken unsicher, die Räume sind ungleichmäßig ausgeleuchtet, es wird kein nicht-diegetischer Ton verwendet, und der Film sieht aus, als ob er aus einer einzigen langen Einstellung bestünde. Es gibt zwar einige Schnittstellen, an denen die Kamera für den Magazinwechsel angehalten wurde, aber diese Stellen sind so gut getarnt, daß sie nur zu bemerken sind, wenn man sehr genau darauf achtet. Die schauspielerische Leistung ist perfekt – so natürlich verunsichert (oder so unsicher natürlich) wie eine „richtige“ *direct cinema*-Darstellung. Den einzig sichtbaren Hinweis darauf, daß dieser Film

¹⁴ NO LIES ist ein berüchtigter, aber vermutlich wenig gezeigter Film. Deswegen sei hier auf Vivian Sobchacks Analyse verwiesen, in dem sie den Film eingehender untersucht, als es mir in diesem Aufsatz möglich war (Sobchack 1988). NO LIES wird vertrieben von Direct Cinema Ltd.

kein Dokumentarfilm ist, liefert der Abspann, in dem die handelnden Personen als Schauspieler ausgewiesen werden.

Da aber so viele andere Merkmale den Film eindeutig als Dokumentarfilm kennzeichnen – vom Titel über die Kommentare der Charaktere bis zur strikten Einhaltung der Dokumentarfilmkonventionen –, übersehen oder ignorieren die Zuschauer anscheinend die dem widersprechenden Informationen des Abspanns. Werden sie aber darauf hingewiesen, daß der Film eigentlich ein Spielfilm ist – d.h. ausgedacht, einstudiert und geschauspielert –, dann ändert sich ihre Lesart des Films dramatisch: Der Film ruft völlig andere Reaktionen bei den Zuschauer hervor, wenn sie ihn als Spielfilm und nicht als Dokumentarfilm sehen. Und da es sich um dasselbe Filmmaterial handelt, können also weder Form, noch Stil, noch „Inhalt“ die Wahl der einen oder der anderen Lesart bestimmen.

Wenn die Zuschauer sich NO LIES ansehen, ohne zu wissen, daß es sich um einen ‚gefakten‘ Dokumentarfilm handelt, sind sie sichtlich empört, daß der Filmemacher die Frau solchen Qualen unterzieht. Sie bekunden Mitleid mit der Frau und Wut über den Filmemacher im Film, den sie zugleich für den Regisseur des Films halten. Hat man sie schließlich davon überzeugt, daß es sich tatsächlich um einen Spielfilm handelt, verschiebt sich ihre Wut von dem Filmemacher im Film auf den Filmemacher *hinter* dem Film. Da der Filmemacher im Film nur ein Schauspieler ist, der seine Rolle spielt, ist es nicht länger angebracht, wegen seiner Grausamkeit gegenüber der Frau wütend auf ihn zu sein. Man kann sich zwar immer noch über die *Figur* im Film ärgern, aber das Ziel des Ärgers hat sich verschoben. Mag die Wut auch immer noch aufrichtig sein, bezieht sie sich jetzt auf eine Person, die man für erfunden, nicht auf eine, die man für real hält. Zusätzlich ärgert die Zuschauer aber auch, daß sie betrogen worden sind. Worth nennt das „Medienwut“ (1981, 177); gemeint ist damit auch der Ärger, den das Oprah/Ann-Margret-Foto ausgelöst hat. Diese Wut richtet sich immer gegen diejenigen, der für den Streich verantwortlich gemacht wird, und das ist im Fall von NO LIES der Mensch, der den Film konzipiert hat.

Daß die Zuschauer sich darüber ärgern, getäuscht worden zu sein, beweist, daß sie dem Film ursprünglich einen Wahrheitsanspruch unterstellt hatten. Sie müssen davon ausgegangen sein, der Film behaupte implizit: „Was Sie in diesem Film sehen, ist wirklich das, was es zu sein scheint.“ Eine Behauptung, die einem Spielfilm, wenn überhaupt, nur sehr selten zugeschrieben wird. Wäre NO LIES ein echter und kein ‚gefakter‘ Dokumentarfilm, würden sich die Zuschauer die Frage: „Könnte das gelogen sein?“ vermut-

lich nie stellen. Aber es ist nun klar geworden, daß und warum sie grundsätzlich gestellt werden kann. Wenn man dem Film unterstellt, er behaupte: „Was Sie in diesem Film sehen, ist wirklich das, was es zu sein scheint“, dann öffnet das den Film für Fragen wie etwa die folgenden: Hat sich die Frau diese Vergewaltigung nur ausgedacht (ein Zweifel, den der Filmmacher im Film mehr als einmal äußert)? Enthält uns der Film entscheidende Elemente der Geschichte vor? Und (obwohl das beim erstmaligen Sehen kaum vorstellbar ist): Könnte es sein, daß die Frau im Film nur eine Rolle spielt?

Wenn die Zuschauer erst einmal wissen, daß NO LIES ein Spielfilm ist, ergeben sich ganz andere Fragen. Die Frage „Könnte das gelogen sein?“ kann sich zwar dann immer noch auf die Etikettierung des Films, aber nicht mehr auf die im Film entworfene Welt beziehen. Wenn die Frau eine Schauspielerin ist, bleibt es völlig irrelevant für die Geschichte, ob sie nun wirklich vergewaltigt wurde oder nicht. Was sie von der Vergewaltigung berichtet, ist erfunden, nicht gelogen, eine Darstellung ohne Wahrheitsanspruch.

Die Zuschauer können sich immer noch fragen, ob diese Darstellung im übertragenen Sinn wahr ist. Gibt der Bericht der Frau die Erfahrungen von Vergewaltigungsopfern im allgemeinen wieder? Ist der *direct cinema*-Stil *tatsächlich* eine Art Vergewaltigung? Ist die relativ harmlose Erfahrung, von einem Film hereingelegt worden zu sein, *wirklich* mit dem langanhaltenden Schock einer Vergewaltigung vergleichbar? Aber all diese Fragen zur allgemeinen Wahrheit der Darstellung sind auf einer anderen Ebene angesiedelt als die Frage: „Könnte das gelogen sein?“ Der Unterschied liegt darin, daß NO LIES nicht *behauptet*, die Erfahrungen von Vergewaltigungsopfern im allgemeinen zu repräsentieren. Der Film schildert den besonderen Fall einer Vergewaltigung und überläßt die Verallgemeinerungen den Zuschauern. Er *behauptet* nicht, daß ein *direct cinema*-Film wie eine Vergewaltigung sei. Der Film konstruiert zwar einen offensichtlichen Vergleich, überläßt es aber den Zuschauern, ihre eigenen Schlüsse zu ziehen.

Da NO LIES keine allgemeinen Wahrheiten behauptet, wäre es sinnlos zu fragen, ob er bezüglich dieser allgemeinen Wahrheiten lüge. Selbst wenn die Frau völlig untypisch über ihre Vergewaltigung berichten würde und die Zuschauer dadurch zu falschen Schlüssen über Vergewaltigungen im allgemeinen veranlaßt würden, wäre das trotzdem nicht gelogen oder falsch, weil der Film, wie gesagt, einen Einzelfall und keine Verallgemeinerung darstellt. Der Film legt nicht fest, welche Schlußfolgerungen die Zuschauer

aus diesem Einzelfall ziehen sollen. Weil auf dieser Ebene nicht gesagt werden kann, daß der Film lügt, ist er gemäß der vorgeschlagenen Definition auch kein Dokumentarfilm.

Auf einer anderen Ebene bleibt der Film aber ein Dokumentarfilm: Selbst wenn die Zuschauer schon wissen, daß NO LIES ein Spielfilm ist, haben sie immer noch den Eindruck, daß der Film unwahre Behauptungen aufstellt. Der Film wird nicht als neuartiger Spielfilm gesehen, sondern als *gefälschter* Dokumentarfilm. Der Film lügt über sich selbst. Er betreibt Etikettenschwindel. So kann zwar die Frage: „Könnte das gelogen sein?“ nicht mehr auf das im Film Dargestellte angewendet werden, sie findet aber sehr wohl Verwendung als Frage nach der Art von Film, mit der man es zu tun hat. Auf dieser Ebene ist NO LIES immer noch ein Dokumentarfilm, auch wenn er eine vollständig erfundene Handlung erzählt. NO LIES ist ein Spielfilm über eine Vergewaltigung, aber er ist auch ein Dokumentarfilm über Dokumentarfilme. Und ich denke, daß die meisten Zuschauer den Film genau so interpretieren.

Gemäß der meisten Dokumentarfilmdefinitionen muß NO LIES entweder ein Dokumentarfilm sein oder keiner. Aber so wird dieser Film eben nicht wahrgenommen. Um der Wahrnehmungsweise der Zuschauer gerecht zu werden, wäre es zutreffender zu sagen, daß NO LIES *zuerst* ein Dokumentarfilm und dann *sowohl* ein Dokumentarfilm *als auch* kein Dokumentarfilm ist. Beim ersten Ansehen, wenn das Geheimnis des Films noch nicht gelüftet wurde, wird NO LIES als Dokumentarfilm etikettiert, als Dokumentarfilm wahrgenommen und als Dokumentarfilm interpretiert. Damit *ist* er ein Dokumentarfilm. Sobald die Zuschauer wissen, wie der Film gemacht wurde, wird er auf zwei Ebenen gelesen: als Spielfilm über das Thema Vergewaltigung und als gefälschter Dokumentarfilm – ein Film, der bestimmte Wahrheitsansprüche erhebt, die er dann paradoxerweise als falsch entlarvt.

Das Beispiel von NO LIES zeigt, daß derselbe Film sowohl als Dokumentarfilm als auch als Spielfilm „gerahmt“ werden kann und wie unterschiedlich die jeweiligen Lesarten sind. Das Beispiel zeigt auch, daß die von mir vorgeschlagene Definition des Dokumentarfilms – jeder Film, von dem man grundsätzlich behaupten könnte, er lüge – auf ein außerordentlich komplexes Beispiel zutrifft: einen sehr gut gefälschten Dokumentarfilm, der seine Doppelbödigkeit erst maskiert und dann aufdeckt. Und schließlich zeigt das Beispiel, daß die Frage nicht lauten sollte: Was ist ein Dokumentarfilm?, sondern: *Wann* ist ein Dokumentarfilm?

Wann ist ein Dokumentarfilm?

Bis zu diesem Punkt habe ich herausgearbeitet, daß Dokumentarfilme durch einen bestimmten Interpretationsrahmen definiert sind, in dem die Frage: „Könnte der Text lügen?“ Sinn ergibt. Offen geblieben ist jedoch die Frage, wann oder unter welchen Umständen man diesen Rahmen anwenden kann. Woher wissen die Zuschauer, wann es angemessen ist, einen Film als Dokumentarfilm zu „rahmen“?

Es war bereits von zwei Arten von *situativen Hinweisen* die Rede, die dem Zuschauer signalisieren, einen Film als Dokumentarfilm zu rahmen. Die erste Gruppe besteht aus verbalen Etiketten, z.B. erläuternde Titelsequenzen oder Kurzbeschreibungen in Fernsehprogrammzeitschriften. Die zweite Gruppe umfaßt eine ganze Reihe von Text- bzw. Kontextelementen, das „Wissen“ des Zuschauers über die Welt und die Diskurse zu ihrer Darstellung aufrufen: etwa sichtlich „authentische“ Filmaufnahmen von einer historischen Persönlichkeit wie z.B. John F. Kennedy oder die wacklige Kamera, die verkündet: „Dies ist *direct cinema*.“ Neben diesen situativen Hinweisen bestimmen auch die Ziele und Interessen der Zuschauer, welchen Rahmen sie auf einen bestimmten Diskurs anwenden. So kann trotz all der Kriterien, die SCHOOL DAZE normalerweise als Spielfilm ausweisen, jemand den Film durchaus als „Dokument“ über Larry Fishburnes Entwicklung als Schauspieler betrachten.

Was ich hier mit situativen Hinweisen bezeichnet habe, nennt Noël Carroll „Indices“ [„*indexes*“]:

Produzenten, Drehbuchautoren, Regisseure, Verleiher und Programmgestalter indizieren ihre Filme als Dokumentarfilme [...]. Es kommt kaum vor, daß man in einen Film geht, bei dem man erst raten muß, ob es sich um einen Dokumentar- oder Spielfilm handelt. In der Regel sind die Filme eindeutig indiziert (Carroll 1983, 24).

Plantinga nimmt diesen Gedanken auf und führt ihn weiter. Da die Indizierung eines Films in einer Öffentlichkeit stattfindet, wird sie „zu einer Eigenschaft oder zu einem Element des Textes in seinem jeweiligen sozio-kulturellen Milieu“ (Plantinga 1989, 32). Die „Indices“ eines Textes ergeben sich also nicht nur aus den Ableitungen der Zuschauer. Selbst wenn ein Dokumentarfilm eine „Lesart“ ist, wie ich es vorgeschlagen habe, ist diese Lesart innerhalb einer gegebenen Interpretationsgemeinschaft so eng mit bestimmten Texten verbunden, daß es nichts bringt, sie als eine Lesart zu definieren. Plantinga argumentiert weiter, daß sich Zuschauer zwar für eine bestimmte Indizierung entscheiden müssen, sich dabei aber, da diese kultu-

rell festgelegt ist, auch irren können. Wenn Sie also HIGH SCHOOL als Spielfilm und SCHOOL DAZE als Dokumentarfilm interpretierten, dann wäre laut Plantinga Ihre Interpretation schlicht und ergreifend „falsch“.¹⁵

Ich würde sagen: nicht falsch, sondern bloß ungewöhnlich und unkonventionell. Schließlich ist SCHOOL DAZE ja wirklich ein Dokumentarfilm über Larry Fishburnes Schauspielstil um 1987. Und man kann HIGH SCHOOL durchaus als einen interessanten, quasi-fiktiven Kommentar zu Highschools im allgemeinen sehen (so wie SCHOOL DAZE ein allgemeiner Kommentar zu Colleges ist), ohne sich darum zu kümmern, ob der Film die Besonderheiten von „Northeast High“ wiedergibt.

Plantinga schlägt vor, daß man für eine adäquate Dokumentarfilmdefinition nur bestimmen muß, welche Texte in einem bestimmten soziokulturellen Milieu als Dokumentarfilme indiziert sind. Damit hätte man den gängigen Gebrauch des Begriffs bestimmt, ähnlich wie es von guten Lexikondefinitionen erwartet wird. Plantinga meint sogar, auf diese Weise hätte man präzise erfaßt, was wir kollektiv glauben, daß Dokumentarfilme sind.

Obwohl das eine vernünftige und geradlinige Strategie zu sein scheint, um festzustellen, was wir kollektiv unter Dokumentarfilm verstehen, hat sie meiner Ansicht nach doch drei verhängnisvolle Schwachstellen. Wie ich am Beginn dieses Aufsatzes festgestellt habe, ist es nicht nur schwierig, sondern schlichtweg unmöglich zu bestimmen, welche Texte in unserer Kultur als Dokumentarfilme indiziert sind und welche nicht. Texte wie DAUGHTER RITE, NO LIES und selbst bekannte und populäre Texte wie JFK oder Episoden von A CURRENT AFFAIR sind eben nicht eindeutig als das eine oder das andere indiziert; vielmehr ist ihre Indizierung ambivalent oder solcherart, daß sie sowohl als Dokumentarfilm als auch als Spielfilm gelesen werden können oder abwechselnd als das eine und das andere. Plantinga schlägt vor, mithilfe eines „gewichteten Gesamtmittelwerts“ zu bestimmen, ob solche Texte Dokumentarfilme genannt werden sollten.¹⁶ Aber spätestens an

¹⁵ Vgl. Plantinga 1989, 33. Seine Beispiele sind REAR WINDOW und THE BATTLE OF SAN PIETRO.

¹⁶ Ich gebe zu, daß Plantingas Argument (vgl. 1989, 39) hier vereinfachend wiedergegeben ist. Plantinga argumentiert eigentlich, daß die *Zuschauer* auf diese Weise Dokumentarfilme kategorisieren. Obwohl das sicher bis zu einem gewissen Grad richtig ist, scheinen die Zuschauer ein gewisses Maß an Ambiguität in der Zuweisung solcher Etikettierungen zu tolerieren. Diese Mehrdeutigkeit

diesem Punkt ist das Definitionsproblem zu einer rein akademischen Spielerei geworden – und dazu noch zu einer, die dazu verleitet, die Komplexität von marginalen, ambivalenten und hybriden Texten zu vereinfachen.

Zweitens ignoriert Plantingas Ansatz die vielen unterschiedlichen Weisen, in denen die Zuschauer je nach ihren sich verändernden Zielen und Interessen einen Rahmen wie „Dokumentarfilm“ anwenden. Es gibt für jeden Diskurs einen beträchtlichen Spielraum der Interpretation oder der Rahmensetzung. Ich habe schon gezeigt, daß man mit der entsprechenden Fragestellung SCHOOL DAZE durchaus als eine Art Dokumentarfilm betrachten kann. Umgekehrt ist es durchaus möglich, THE CIVIL WAR, wenn man denn möchte, als pure Erfindung zu lesen.

Und schließlich verwirft Plantingas Zugang unkonventionelle Lesarten und ungewöhnliche Textverwendungen einfach als „falsch“. Ganz abgesehen von den politischen Implikationen einer solchen Haltung ist sie offensichtlich wenig geeignet, dem tatsächlichen Gebrauch von Dokumentarfilmen durch die Zuschauer auf die Spur zu kommen. Beschränkt sich allerdings das Anliegen darauf, den Kanon abzustecken, dann ist es vermutlich notwendig, atypische Lesarten auszusondern. Wenn man aber herausfinden möchte, wie und wodurch Zuschauer Dokumentarfilme als besondere und eindeutige Kategorie wahrnehmen, dann dürfen gerade ungewöhnliche oder ambivalente „Lesarten“ nicht vernachlässigt werden. Das gilt umso mehr, als Texte – wie das Beispiel von NO LIES zeigt – nicht notwendig endgültig und unverrückbar als Dokumentarfilm eingeordnet werden. Genausowenig muß die Genre-Etikettierung jedes Element eines Films betreffen. Das Ende von SCHINDLER'S LIST (1993) ist vom Rest des Films deutlich als etwas Besonderes abgesetzt: als „Dokumentarfilm“. Wenn man Dokumentarfilme daher als tatsächliche Diskursform verstehen will und nicht nur als abstrakte Textkategorie, besteht die eigentliche Aufgabe nicht darin, komplette Texte einzuordnen, sondern herauszufinden, wie Zuschauer sich diese besonderen Momente und Elemente eines Films aneignen, die sie als dokumentarisch rahmen – *wann immer* das auch sein mag.

Plantinga und Carrol weisen aber mit Recht darauf hin, daß es in unserer Kultur unter Filmzuschauern ein hohes Maß an Übereinstimmung gibt, wann die Genre-Etikettierung Dokumentarfilm zutrifft und wann nicht, oder anders ausgedrückt: wann von den Zuschauern erwartet wird, daß sie

scheint dann zu verschwinden, wenn ambivalente Kennzeichnungen absolut eindeutig festgelegt werden.

einen Text als nicht fiktional rahmen. Denn in jeder Rezeptionssituation gibt es eine Fülle konventioneller Hinweise darauf, wie der jeweilige Diskurs zu rahmen ist. Normalerweise begegnen wir Texten immer schon als „indizierten“, auch wenn es uns letztlich freisteht, diese „Indizierung“ zu ignorieren und uns den Text auf eine andere Art und Weise anzueignen.

Es wäre spannend, der Frage weiter nachzugehen, welche situativen Hinweise in unserer Kultur einen Text als Dokumentarfilm „indizieren“. Tatsächlich gibt es bereits zahlreiche ausgezeichnete Untersuchungen zu den konventionellen Formen und Techniken des Dokumentarfilms, die sich dieser Frage widmen. Aber die Frage, die bislang vernachlässigt wurde und mit der ich mich hier auseinandergesetzt habe, ist, was den Rahmen auszeichnet, den Menschen an Texte anlegen, die sie als Dokumentarfilme wahrnehmen. Das ist etwas anderes, als danach zu fragen, wie ein Diskurs überhaupt als dokumentarisch „indiziert“ wird, obwohl sich „Rahmen“ und „Indizien“ häufig auf denselben Text beziehen.

Manche Texte verfügen über eine so eindeutige Rahmensetzung, daß Fragen nach richtig oder falsch von vornherein ausgeschlossen sind. Es macht keinen Sinn, bei einem Gemälde von Georgia O'Keeffe, das einen Tiereschädel auf einer Rose zeigt, zu fragen, ob das richtig oder falsch ist. Das ist auch die Aussage von Magrittes Gemälde einer Pfeife mit der Unterschrift „Ceci n'est pas une pipe“. Das gleiche trifft auf Illustrationen in Märchenbüchern oder auf Liebesromane zu und in den meisten Fällen auch auf Spielfilme – selbst auf solche mit einer so expliziten „Botschaft“ oder „Moral“ wie SCHOOL DAZE.

Das Ende von SCHOOL DAZE *verweist* offenkundig auf die historische Realität der Apartheid in Südafrika; es *behauptet* eine Ähnlichkeit zwischen dem Cliqueswesen auf dem College und der Rassendiskriminierung. Der Film *argumentiert* sogar wie folgt: daß wir alle uns unserer Vorurteile bewußt werden müssen. Trotzdem macht es keinen Sinn zu sagen, daß diese Szene lügen könnte. SCHOOL DAZE ist auch voller höchst unrealistischer Szenen, wie zum Beispiel einer vom Musical inspirierten Tanzeinlage, in der die Jungen und Mädchen zweier Schulcliquen ihre Meinungsverschiedenheiten über Haarstile austragen. Aber wie fantastisch und weithergeholt eine solche Szene auch wirken mag, es wäre unangebracht zu sagen, daß sie lüge. In dem Rahmen, in dem SCHOOL DAZE (normalerweise) wahrgenommen wird, ist die Frage: „Könnte das gelogen sein?“ schlichtweg nicht anwendbar.

Die Welt, die Wiseman in HIGH SCHOOL zeigt, ist nicht weniger imaginär als die in SCHOOL DAZE. Der Film ist ein äußerst selektiver und konstruierter Bericht bestimmter Situationen und Ereignisse. Die Zuschauer behandeln HIGH SCHOOL in vielerlei Hinsicht als Spielfilm, obwohl der Film eindeutig als Dokumentarfilm „indiziert“ ist. Und das gilt sogar für jene konventionellen Funktionen des Textes, die den Film laut Nichols eindeutig als Dokumentarfilm definieren. So *bezieht* sich HIGH SCHOOL zum Beispiel auf bestimmte autoritäre Unterrichtsmethoden, der Film *behauptet*, daß „Northeast High“ wie eine Fabrik sei, und der Film *argumentiert* dahingehend, daß die Erkenntnisse über „Northeast High“ auf Highschools im allgemeinen übertragbar seien. Aber all dies wird gemeinhin als Standpunkt des Films verstanden, vergleichbar der in SCHOOL DAZE vertretenen Meinung, daß Cliquenbildung auf dem College unter gewissen Umständen mit Apartheid vergleichbar sei. Die Frage: „Könnte der Film lügen?“ trifft auf solche Behauptungen wiederum nicht zu. Und selbst wenn jemand aus eigener Erfahrung „wüßte“, daß „Northeast High“ in keinsten Weise mit einer Fabrik zu vergleichen ist, würde sie oder er deswegen nicht sagen, daß HIGH SCHOOL, indem er etwas anderes suggeriert, lüge, sondern nur, daß der Film unrecht habe. Auf dieser Ebene, die mit dem dem Film zugeschriebenen „Standpunkt“ oder seiner „Moral“ zu tun hat, wird HIGH SCHOOL genau so gelesen wie die letzte Szene von SCHOOL DAZE. Das kann also nicht das Kriterium sein, das den Film als Dokumentarfilm auszeichnet.

Aber auf einer anderen Ebene trifft die Frage: „Könnte das gelogen sein?“ auf HIGH SCHOOL ganz sicher zu. So wie der Film indiziert ist, müssen die Zuschauer annehmen, daß die Darstellungen im Film *wirklich* das sind, was sie zu sein vorgeben. Also nehmen sie an, daß das Gebäude in der Eingangsszene wirklich das „Northeast High“-Gebäude ist und nicht irgendeine nahegelegene Fabrik. Sie setzen voraus, daß der „Penn Maid Products“-Lieferwagen zufällig da war und daß Wiseman ihn nicht um des Effekts willens in den Film hineingenommen hat. Aufgrund von Annahmen wie diesen ist die Frage: „Könnte das gelogen sein?“ allerdings relevant. Und genau solche Annahmen sind für die Interpretation des Films von zentraler Bedeutung – das macht HIGH SCHOOL zu einem Dokumentarfilm. Natürlich kann man bei SCHOOL DAZE von ähnlichen Annahmen ausgehen, etwa wenn man unterstellt, daß der Schauspieler in einer bestimmten Szene wirklich Larry Fishburne ist und kein Double. Aber im Gegensatz zu HIGH SCHOOL haben solche Annahmen normalerweise keinerlei Auswirkungen auf die Interpretation des Films.

Ich habe zu zeigen versucht, daß die Frage: „Könnte das gelogen sein?“ der Schlüssel ist, um zu entscheiden, ob und wann ein Film als Dokumentarfilm gesehen wird.¹⁷ Ich sage nicht, daß das die einzig interessante Frage ist, im

¹⁷ Eine alternative Theorie sollte hier zumindest kurz skizziert werden. Auch Roger Odin ist aus ähnlichen Gründen wie ich der Meinung, daß Dokumentarfilme sich durch einen bestimmten Rezeptionsmodus von anderen Filmen unterscheiden. Odin bezeichnet diesen Rezeptionsmodus (ganz im Trend der französischen Vorliebe für neue Terminologien) als „dokumentarisierende Lektüre“. Das wesentliche Kriterium einer solchen Lesart ist die „Konstruktion eines als real präsupponierten Enunziators durch den Leser“ (Odin 1990, 131). Odins Konzept des Enunziators ist sehr weitgefaßt und eher idiosynkratisch. Der Enunziator ist nicht notwendigerweise auf Personen bezogen: Alles, was für einen Aspekt des Films verantwortlich zeichnet, kann Enunziator sein. In diesem Sinn kann das Monument Valley der Enunziator eines Western sein, wenn anzunehmen ist, daß die Landschaft den Film in signifikanter Weise mitbestimmt. Historische Ereignisse, gesellschaftliche Zustände, die Kameraarbeit, eine öffentliche Institution oder ein Erzähler können alle potentielle Enunziatoren einer dokumentarisierenden Lektüre sein. Laut Odin ist die dokumentarisierende Lektüre durch zwei Kriterien charakterisiert: Der Enunziator muß dem Zuschauer eines Films auffallen, und er muß ihn als signifikant wahrnehmen. Und zweitens müssen die Leser des Films den Enunziator für „real“ halten. Wenn man *SCHOOL DAZE* (in klassischer Hollywood-Manier) als einen Film betrachtet, der „sich selbst erzählt“, spricht man damit dem Enunziator keine besondere Bedeutung zu und liest den Film deswegen auch nicht dokumentarisch. Wenn man den Film als die Geschichte einer bestimmten fiktiven Person liest, könnte diese Person als Enunziator betrachtet werden; aber wird sie als erfunden oder „nicht real“ wahrgenommen, wird der Text wiederum nicht als Dokumentarfilm gelesen. Gesetzt den Fall, man betrachte den Film als Ausdruck von Spike Lees Regiearbeit, dann wird von einem Enunziator (in diesem Fall Lee) „präsupponiert“, daß er sowohl relevant als auch „real“ sei, und der Film dementsprechend als Dokumentarfilm gelesen. Obwohl ich prinzipiell mit Odins Ansatz übereinstimme, habe ich zwei Einwände gegen seine Bestimmung des Rezeptionsmodus von Dokumentarfilmen. Erstens betont er meiner Meinung nach den „realen“ Ursprung oder Hintergrund der dokumentarischen Elemente zu stark. Dramatisierungen und Illustrationen werden oft trotz ihres „irrealen“ Ursprungs dokumentarisch gelesen. Radiodokumentationen verwenden beispielsweise häufig keinen O-Ton, und das wird von den Hörern auch nicht unbedingt erwartet. Aber es besteht kein Zweifel, daß diese Sendungen als Dokumentationen wahrgenommen werden. Und zweitens kann ein Zuschauer den Regisseur eines Films für relevant und real halten und den Film trotzdem als Fiktion betrachten. Avantgardistische Spielfilme, selbstreferen-

Gegenteil: Wenn wir erst einmal klargestellt haben, daß die Zuschauer HIGH SCHOOL als Dokumentarfilm wahrnehmen, ergeben sich alle möglichen anderen interessanten Fragen zu dem Film. Man könnte danach fragen, ob der Film auch als Allegorie oder als Melodrama gelesen werden kann. Man könnte sich damit beschäftigen, wie hier Spielfilmtechniken eingesetzt werden, um eine „Welt zu entwerfen“, oder damit, wie diese entworfene Welt bestimmte Schlußfolgerungen und Verallgemeinerungen über die historische Welt nahelegt. Man könnte analysieren, wie der Film „Beweise“ benutzt, um seine Thesen zu entwickeln und die Zuschauer von seinen Behauptungen zu überzeugen. Und natürlich könnte man auch untersuchen, wie Macht in einem solchen Diskurs zirkuliert – wie sie bestimmte Standpunkte autorisiert oder vernatürlicht. „Könnte das gelogen sein?“ ist keineswegs die einzige Frage, die wir uns stellen müssen, wenn wir verstehen wollen, wie Dokumentarfilme funktionieren. Ich behaupte aber, daß es die einzige Frage ist, die wir brauchen, um zu bestimmen ob, oder besser, *wann* ein Film wie ein Dokumentarfilm funktioniert.

Daß ein Film „wie ein Dokumentarfilm funktioniert“, sei, könnte man einwenden, aber schließlich etwas anderes, als daß er ein Dokumentarfilm *ist*. Schließlich existieren Spielfilme wie JFK, denen Wahrheitsansprüche unterstellt werden, und es gibt Dokumentarfilme wie LOUISIANA STORY von Robert Flaherty (1950), die ganz wie Spielfilme ablaufen. Aber mein Punkt in diesem Aufsatz war ja, daß es keinen Text gibt, der in sich und notwendigerweise ein Dokumentarfilm ist. Erst ein bestimmter Rahmen, innerhalb dessen er gelesen wird, macht ihn zu einem Dokumentarfilm. In anderen Worten: Ein Dokumentarfilm ist das, was Menschen gewöhnlich daraus machen, nicht mehr und nicht weniger. Was sie gewöhnlich daraus machen, und das habe ich zu zeigen versucht, ist ein Film, ein Video oder eine Fernsehsendung, von dem sie *annehmen*, daß er oder es einen Wahrheitsanspruch erhebt. Wenn man sich JFK auf diese Weise betrachtet, behaupte ich, wird er tatsächlich zu einem Dokumentarfilm. Und wenn man LOUISIANA STORY nicht so ansieht, wird der Film tatsächlich zu einem Spielfilm.

tielle Komödien, Experimentalfilme und verschiedene Arten von Animationsfilmen scheinen diese Rezeptionsweise zu begünstigen. Bei 8½ etwa erklären wir uns Erzählsprünge, sonderbare Charaktere und Traumsequenzen auch in Bezug auf den Filmautor Fellini – ein sicherlich als „real präsupponierter Enunziator“. Aber das bedeutet noch lange nicht, daß wir 8½ als Dokumentarfilm lesen. Wir betrachten den Film nicht als „Dokument“ über Fellinis künstlerische Intentionen, sondern als einen Spielfilm, der absichtlich etwas undurchsichtig bleibt.

Man könnte einwenden, daß wir damit keinen festumrissenen Textkorpus bestimmt haben, den man als „Dokumentarfilm“ kategorisieren könnte, aber das macht nichts. Die interessante und wichtige Frage ist hier nicht, wie man einen ziemlich unscharfen Korpus von Texten endlich ein für allemal definieren könnte, sondern viel eher, wie Zuschauer einen Diskurs verstehen, den sie als besonders und andersartig wahrnehmen, in diesem Fall als dokumentarischen. Damit wird, wie ich eingeräumt habe, ohnehin eine ziemlich stabile Gruppe von Texten beschrieben. Situationen, in denen SCHOOL DAZE tatsächlich als Dokumentarfilm und HIGH SCHOOL als Spielfilm gelesen werden, sind äußerst selten. Es kommt auch nur selten vor, daß uns ein Film so verwirrt, daß wir nicht wissen, ob wir ihn als Dokumentar- oder Spielfilm lesen sollen. Wie Carroll gezeigt hat, kennen wir meistens die „Indizierung“, bevor wir den Film sehen. Und selbst bei so gräßlichen Grenzkategorien wie „Dokudrama“ und „Infotainment“, zu denen etwa Serien wie A CURRENT AFFAIR und die unglaublich erfolgreiche Serie ROOTS (1977) gehören, ist sehr klar festgelegt, auf welche textuellen Aspekte die Kriterien des Dokumentarfilms anwendbar sind. Wirklich verwirrende Filme wie DAUGHTER RITE und NO LIES sind die Ausnahmen, die die Regel bestätigen.

Aus dem Amerikanischen von Georg Tillner (TEXTRAFIK)

Literatur

- Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York [...]: McGraw-Hill.
- Barsam, Richard Meran (1973) *Nonfiction Film. A Critical History*. New York: E.P. Dutton & Co.
- Carroll, Noël (1983) From Real to Reel: Entangled in the Nonfiction Film. In: *Philosophic Exchange*, 14, S. 5-46. [Wiederabgedr. in: Ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 224-252.]
- Eco, Umberto (1987) *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. Übersetzt v. Günter Memmert. München: Fink.
- Foley, Barbara (1986) *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Goffman, Erving (1977) *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Grierson, John (1966) The First Principle of Documentary. In: *Grierson on Documentary*. Hrsg. v. Forsyth Hardy. London: Faber & Faber. [Deutsche Übersetzung wiederabgedruckt als: Grundsätze des Dokumentarfilms. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hrsg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 100-113.]

- Gynn, William (1990) *A Cinema of Nonfiction*. London/Toronto: Associated University Presses.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 125-146.
- Ophüls, Marcel (1985) Closely Watched Trains. In: *American Film* 11,2.
- Plantinga, Carl R. (1989) *A Theory of Representation in the Documentary Film*. Ph.D. dissertation. Madison, Wisc.: University of Wisconsin. [Inzwischen erschienen als: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press 1997.]
- Renov, Michael (1993) Towards a Poetics of Documentary. In: *Theorizing Documentary*. Hrsg. v. Michael Renov. New York/London: Routledge, S. 12-36.
- Rosenthal, Alan (1972) HIGH SCHOOL [Interview mit Frederick Wiseman]. In: *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making*. Hrsg. v. Alan Rosenthal. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 66-75.
- Sobchack, Vivian (1988) NO LIES: Direct Cinema as Rape. In: *New Challenges for Documentary*. Hrsg. v. Alan Rosenthal. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 332-341.
- Spottiswoode, Raymond (1959) *A Grammar of Film*. Berkeley: University of California Press.
- Stott, William (1973) *Documentary Expression and Thirties America*. New York: Oxford University Press.
- Tudor, Andrew (1974) *Theories of Film*. London: Secker and Warburg/British Film Institute.
- Worth, Sol (1981) Pictures Can't Say Ain't. In: Ders.: *Studying Visual Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, S. 162-184.