

Margrit Tröhler

WALK THE WALK oder:
Mit beiden Füßen auf dem Boden
der unsicheren Realität

Eine Filmerfahrung im Grenzbereich zwischen Fiktion
und Authentizität¹

Eine verlassene, öde Industrielandschaft zeugt vom Fortschritt der Vergangenheit. Wir befinden uns in der Nähe von Marseille, doch der Film könnte auch woanders beginnen. Fabrikanlagen, Schornsteine, Silos, zwischen den Rangiergeleisen wächst junges Gras, Baustellen, das Meer wirft seine Schaumkronen an den Strand – unweit davon versammeln sich Flamingos auf den Salzfeldern; der Himmel ist orangerot, dramatisch von dunklen Wolken durchzogen: die Bestandsaufnahme einer ruhigen Kamera, die in den Details der Ruinen das leise Leben sieht und überraschende Schönheiten entdeckt, ein Blick, der exakt auswählt, verweilt, dicht an den Dingen, und dann wieder über die Landschaft oder in die Ferne gleitet. Dazu die Stimme Robert Kramers, ganz nah und behutsam, die den Prolog mit dem Satz beschließt: „J’étais en Europe et l’Europe était en moi.“ („Ich war in Europa und Europa war in mir.“)

WALK THE WALK (Frankreich/Schweiz 1995, Robert Kramer) zeigt eine Familie, die sich auflöst – ohne Eklat, einfach weil die Zeit reif ist –, und die Kamera begleitet abwechselnd die drei Figuren ein Stück ihres Wegs durch das Europa der 90er Jahre. Raye, 16/17 Jahre alt, geht aus Neugier. Sie zieht nach Norden über Straßburg und Zürich nach Berlin. Sie begegnet

¹ Dieser Aufsatz konnte dank der Unterstützung des Projektes „Die narrative Funktion der Figuren im Spielfilm“ durch den Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung am Seminar für Filmwissenschaften in Zürich geschrieben werden. Ein ganz andersgearteter Dank geht an dieser Stelle an Thomas Späth unter anderem für den lauen Märzabend in Florenz und die Diskussion, in der die Idee zu diesem Aufsatz entstand. Ebenso danke ich Alexandra Schneider, Sibylle Brändli, Patrick Straumann und der Redaktion von montage/av für die anregenden Gespräche und nützlichen Hinweise.

der Arbeitslosigkeit, den Drogen, der Angst vor Aids, sie sucht die anderen Menschen und das Gespräch. Ihre Leidenschaft ist der Gesang: In einer Kirche in den Schweizer Bergen singt sie Lieder von Purcell. Abel, der Vater, geht ebenfalls weg – vielleicht, weil sein verstauchtes Fußgelenk ihn daran hindert, sein Leben als Sportler und Sportlehrer wie bisher weiterzuleben. Ihn zieht es nach Rußland. Mit dem Schiff kommt er nach Odessa – zur Treppe der politischen und kinematographischen Mythen; er arbeitet dort in einer Bäckerei, ohne viele Worte, lernt Menschen kennen und ihre Freundschaft, später die Armut, die Flucht vor dem Krieg in Ex-Jugoslawien. Nellie, die Mutter, macht ihre Reise vor Ort – auf der Suche nach einer neuen Lebensweise nach der Trennung und bei der Arbeit an ihrem Mikroskop, in dem sich übergroß die Auswirkungen der Umweltverschmutzung abzeichnen, die Zerstörung, aber auch das Überleben.

Die drei Geschichten laufen gleichberechtigt nebeneinander her und sind wie bei einer Fuge ineinander verwoben, indem eine den Elan der andern aufnimmt und an die nächste weiterträgt, und obwohl die Reisebewegungen der Figuren zentrifugal angelegt sind, finden die Bilder zu einem schillernden Ganzen, wie in einem Mosaik, durch die spürbare und konstante Präsenz des Filmemachers als Begleiter und Gesprächspartner: die vierte Figur.

Spielfilm oder Dokumentarfilm? Wer die Filme von Robert Kramer kennt (ich denke vor allem an *DOC'S KINGDOM*, USA 1987, und *ROUTE ONE*, USA 1990), ist vertraut mit der Filmerfahrung, welche diese Frage auslöst: mit dem Gefühl, in Treibsand zu stecken.² Dementsprechend sind auch die Reaktionen nach einer Filmvorführung. Für gewisse Zuschauer/innen, die rationalen, steckte in diesem Arrangement von Anfang an mehr Fiktion als Dokumentation: Schon die ethnische „Zusammensetzung“ der Familie – Raye als Mischlingskind einer Französin und eines Schwarzafrikaners – empfanden sie als eine allzu gesuchte Konstruktion. Andere hatten an den Dokumentarfilm geglaubt, mehr oder weniger lang: bis zu dem Moment, wo Raye „per Zufal“ an einen Unfallort kommt und dem verunglückten Mofafahrer erste Hilfe zu leisten versucht (erstes Drittel des Films), oder bis zu dem Augenblick, wo Abel sich mitten im Kriegsgeschehen irgendwo in Ex-Jugoslawien befindet und nach einem Angriff das von einer Handgranate getötete Kind wegträgt (letztes Drittel des Films). Wiederum andere

² Oder, um mit Roger Odin (1990, 125-146) zu sprechen: Die Zuschauer/innen können sich nicht entscheiden zwischen einer dokumentarisierenden und einer fiktivisierenden Lektüre des Films.

schwanken – wenn sie nicht den Saal ziemlich demonstrativ verlassen haben – auf einem zweifelhaften Untergrund durch die fast zweistündige Filmvorführung und reagieren darauf enttäuscht, ja sogar verärgert, aufgewühlt (seekrank!) oder auch erfreut (die euphorischen Skeptiker/innen). Aber niemand kann sich wohl auf Dauer behaglich in der Verunsicherung dieser filmischen Erfahrung einrichten.³ – Ich behaupte nicht, mit den folgenden Gedanken das Problem zu lösen, sondern habe vor, (mich) zunächst noch etwas tiefer in den Treibsand zu führen.

Kramer selbst verschafft uns auch in seinen Interviews keine definitive Klarheit über Drehbuch, Aufnahmebedingungen, Inszenierung oder Authentizität:

Es handelt sich um einen „Spielfilm“. Die Figuren habe ich erfunden. Aber einmal geschaffen, haben sie ihr eigenes Leben, ihre Selbständigkeit. Hier zwei Beispiele: a) Als Raye und Abel sich auf ihre Reise begeben, treten sie in eine „wirkliche“ Welt ein. Ihre Reaktionen auf diese Welt sind nicht vorhersehbar. Es entsteht eine Improvisation zwischen den Figuren und der Welt um sie herum, auf dieselbe Art und Weise, wie wir jeden Tag unser Leben improvisieren. [...] b) Ich bin eine der Figuren in diesem Film. Nicht im Bild. Hinter der Kamera, durch die Kamera, aber dennoch jemand der anwesend ist, mit den anderen Figuren, der mit ihnen spricht, einen Teil ihrer Welt darstellt. Ich erzähle den Film von innen heraus. Ich habe den Überblick und habe ihn nicht (Pressedokumentation).

Das klingt ganz nach einem Experiment, in ähnlicher Weise wie die Wahrnehmung des Films eines zu sein scheint: ein Wirkungsexperiment, das mich hier vor allem interessiert.

Ob lyrischer oder poetischer Dokumentarfilm (wie etwa SANS SOLEIL von Chris Marker, F 1981), ob (Reise-)Tagebuch (REMINISCENCES OF A JOUR-

³ Und noch einmal in semio-pragmatischen und narratologischen Begriffen: Die externen Lektüeranweisungen der Institution Kino sind im Falle von WALK THE WALK nicht eindeutig gegeben. Der stillschweigende Kommunikationsvertrag mit den Zuschauer/innen hat keine stabile Grundlage (Dokumentarfilm oder Spielfilm?). Da auch die internen, stilistischen Anweisungen ihnen keine Klarheit über die angemessene Lektüreart verschaffen, ist zudem der Vertrauenspakt zwischen dem Film und den Zuschauer/innen gestört (Odin 1990, 134f.; Ricoeur 1985, 291f.): Der fiktionale oder dokumentarische Stellenwert dessen, was gesagt und gezeigt wird, kann nicht definitiv festgemacht werden (Genette 1991, 46f., 75f.; Nichols 1991, 107-200; Metz 1997, 167-169). Wer an eine letzte Wahrheit des Referenten glaubt, muß hier im Treibsand versinken!

NEY TO LITHUANIA oder LOST, LOST, LOST von Jonas Mekas, USA 1971 bzw. 1975), ob Essayfilm oder eher Filmessay (L'AMERIQUE INSOLITE von François Reichenbach, F 1959 oder LEVEL FIVE wiederum von Chris Marker, F 1997), Genrezuschreibung und Subgenre-Einteilung kümmern mich hier nicht weiter.⁴ Sicher ist, daß es sich weder um einen Dokumentarfilm im Stil des *cinéma vérité* noch des *direct cinema*, und noch weniger um einen Thesenfilm (*film à thèse*) handelt; auch führt uns nicht der rein subjektive Blick eines Autor-Ichs durch den Film: keine „innere“ Reise, keine Collage, kein Bilderkatalog.⁵

Die diskret anwesende, unsichtbare Figur hinter der Kamera setzt sich über Stimme und Blick nicht nur mit vorgefundenen Bildern und Tönen auseinander, sondern mit den Menschen (auch anderen als den drei Leitfiguren) in unterschiedlichen Situationen und über sie, durch sie, mit einer aktuellen Realität, die alles andere als unvermittelt („objektiv“) an die Zuschauer/innen herangetragen wird. Und dennoch befinden sich alle – und so auch wir – immer mitten im sozialen Geschehen einer politisch und geographisch verankerten Wirklichkeit.

Versuchen wir es mit einer These: Die kuriose Mischung von Fiktion und Dokumentation entsteht durch die drei Leit- oder Einkuppelungsfiguren Raye, Abel und Nellie. Sie sind Schauspieler/innen, was uns spätestens der Abspann verrät: Betsabée Haas, Jacques Martial, Laure Duthilleul (sowie die Großmutter bzw. Mutter Eliane Boisgard). Somit unterscheiden sie sich in ihrem Status von den anderen Figuren, die im Film mit ihren persönlichen Namen und im Abspann mit ihren jeweiligen beruflichen Funktionen oder Titeln erscheinen. Doch sie sind keine sehr bekannten Schauspieler/innen, denen die Zuschauer/innen von vornherein ein *Image* oder ein Rollenschema zuordnen könnten. Das heißt: Wir nehmen sie (zwischen-durch) vielleicht überhaupt nicht als Schauspieler/innen wahr. – Es sind also diese drei „erfundenen“ Figuren (oder vier: die Großmutter als wichtige Nebenfigur), die mich auf den unsicheren Grund der Frage nach meiner

⁴ Diese sind ohnehin primär als sich wandelnde Rezeptionsmuster und Erwartungshaltungen eines historischen Publikums zu analysieren (vgl. Schweinitz 1994).

⁵ Ein Vergleich ließe sich unter anderem ziehen zu gewissen neorealistischen Filmen wie PAISÀ (I, 1946, Roberto Rossellini), zum Neuen Deutschen Film, wenn wir an die Filme von Kluge denken, oder zur iranischen Filmtradition mit Abbas Kiarostami (z.B. CLOSE UP, Iran 1990) aber auch Moshen Makhmalbaf und seiner Tochter Samira Makhmalbaf.

Wahrnehmung führen: der menschliche Körper als Schnittstelle zwischen Fiktion und Dokument. Meine These soll nun aber kein Steg sein, um wieder festen Boden unter die Füße zu kriegen und mich dann auf der Uferseite der Fiktion oder auf jener der Dokumentation zu sonnen. Ich will sie dazu benutzen, die Wirkung der Figuren als filmische Konstruktion zu beschreiben.

Da ist das „Du“-Verhältnis der Figuren zur Kamera. Diese holt die drei an gewissen Stationen ihrer Reise immer wieder ein, begleitet sie ein Stück, teilt ihre Erfahrungen, tauscht mit ihnen Eindrücke aus; läßt die eine Figur ihres Weges ziehen, um eine der anderen aufzusuchen, die seit der letzten Begegnung mit der Kamera ihren Weg fortgesetzt hat. Zwischen Abel, Raye und Nellie und der Kamera-Figur Kramers als sehender Stimme, als dialogisierendem Auge⁶, besteht eine Vertrautheit, die in kurzen Gesprächen, in der intimen Nähe der Gesichter im Bild, der Hände, der Körper, der manchmal zaghaften oder zögernden Aussagen und Stimmlagen spürbar wird. Diese Beziehung ist vertraulich und quasi-physisch. Man hat manchmal das Gefühl, es knistern zu hören. Doch es gilt, die Beziehung vorsichtig immer wieder neu zu schaffen, und die Nähe der handbewegten Kamera wirkt nie zudringlich noch voyeuristisch oder respektlos.

Zwischendurch nimmt sich der Filmemacher seine Freiheiten und läßt den Figuren Raum, wenn er deren nähere oder weitere Umgebung erforscht: manchmal im mikroskopisch Kleinen – die Bakterien in Nellies Reagenzgläsern –, manchmal in der unendlichen Weite – die steppenartigen Landstriche, durch die Abel im Balkan zieht. Kramer filmt das Gegebene in einer Landschaft, in einer Stadt, das, was vorhanden ist, was einfach da ist: präzise, aufnahmebegierig, immer teilnehmend. Man hört ihn manchmal atmen, Selbstgespräche führen, sieht seinen Schatten im Bild. Seine Handschrift durchwirkt den ganzen Film, doch oft scheinen seine Hand und sein

⁶ Diese Beschreibung der Position und Haltung Kramers scheint mir der Film-erfahrung näher zu kommen als jene von Laurent Roth in den *Cahiers du cinéma* (1996, 36-37), der die unsichtbare Präsenz des Filmemachers als „voix aveugle“, als blinde Stimme, bezeichnet. Außer dieser m. E. unstimmgigen Metapher ist der Artikel von Roth jedoch sehr präzise und inspirierend: Er sieht in WALK THE WALK auch nicht ein Einzelphänomen, sondern vergleicht die Implikation des Filmemachers in den Film mit jener von Raymond Depardon in *AFRIQUES: COMMENT ÇA VA AVEC LA DOULEUR?* (F 1996) und von Alain Cavalier in *LA RENCONTRE* (F 1996). Zum Aspekt der anthropomorphen Kamera vgl. auch Brinckmann 1997, 276-301.

Auge von der jeweiligen Figur geführt. So auch in der Begegnung der drei Figuren mit anderen Menschen: in den unkonventionellen Interviewsituationen zwischen Raye und dem Organisten in der Bergkirche oder später mit einer Sozialarbeiterin in Zürich; im stummen, gestenreichen Austausch zwischen Abel und einem Jungen, der nicht dieselbe Sprache spricht. Bilder, die sie beide, die Figur des Autors und die erfundene Figur, in Bezug auf die „dokumentarische“ Figur und ihre Umgebung charakterisieren. Szenen, die ihre Standpunkte erkennen lassen und sie an einem Ort und in einer Zeit, in einer Stimmung situieren .

Die drei Figuren sind sehr offen konzipiert. Sie scheinen selbstbestimmt, selbstverantwortlich zu handeln und zu reagieren, scheinen manchmal vom Geschehen überrascht oder zumindest völlig unvorhergesehen damit konfrontiert, immer involviert. Ihr Leben scheint vor der Kamera stattzufinden (das *hic et nunc* des Authentizitätseffektes einer Improvisation!), und dies, obwohl es sehr fragmentarisch gezeigt ist und weder eine diegetische noch eine narrative Kohärenz beansprucht. Die Entwicklung der Figuren ist eng verbunden mit ihrer Reise, und ihre Reise ist der Weg, der ihre Stationen in einer äußeren oder inneren Geographie zusammenhält, der ihre Reise räumlich und/oder psychologisch nachvollziehbar macht (ohne die Figuren im geringsten zu „subjektivieren“). Daraus ergibt sich auch eine zeitliche Abfolge, die jedoch eher einem Nacheinander entspricht, rein konsekutiv, locker chronologisch und nicht kausal durch ihr Handeln bestimmt.⁷ Ihre Reise gleicht einer unbestimmten, aber aktiven Suche ohne Intentionalität, ohne Ziel: Nellie, Raye und Abel sind getrieben von der Lust, Erfahrungen zu machen, auch wenn diese sie zwischendurch in dunkle Gegenden führt. In Raye wächst angesichts der Drogenszene am Letten in Zürich die Angst, sich bei ihrer früheren Erste-Hilfe-Leistung mit dem HIV-Virus infiziert zu haben; Abel lernt Leute auf der Flucht kennen und muß plötzlich selber vor dem Kriegsgeschehen flüchten; Nellie kommt bei ihrer Analyse des bakteriellen Mikrokosmos verschmutzter Böden und Gewässer gefährlich nah an die Grenze zwischen Selbstsuche und Wahnsinn. Diese *plot*-Struktur ist einer klassischen, aristotelischen – wo zielgerichtete Handlung, Zeit und

⁷ Dies entspricht in der kognitiven Perspektive von Edward Branigan (1992, 26) einer Art vor-narrativer oder beschreibender Darstellung der einzelnen Figuren innerhalb einer Sequenz; die Verkettung der verschiedenen Sequenzen untereinander fügt sich zu dem, was der Autor eine „unfocused chain“ (19) nennt. Zudem weist WALK THE WALK auch einige der Aspekte einer postmodernen Ästhetik auf, die Branigan anhand von SANS SOLEIL bespricht (207-217). Doch die Diskussion dieses Begriffs würde uns hier vom Thema wegführen.

Kausalität dominieren – diametral entgegengesetzt. Obwohl oder gerade weil kein geschlossenes Universum entsteht, wirkt der Film sehr arrangiert; er gibt sich durch die Fragmentierung und den wiederholten Wechsel von einer Figur zur anderen offen als Diskurs zu erkennen.

Wie kommt denn nun diese authentische Wirkung der Figuren zustande? Oder anders gefragt: Wie stehen diese drei erfundenen Figuren zur außerfilmischen „Realität“, zur Aktualität im Europa der 90er Jahre? Gehen wir davon aus, daß sie eine doppelte Konstruktion sind: Sie sind fiktiv (sie sind Figuren, nicht historische Personen), und sie sind als authentische Figuren angelegt. Ihre Erfahrungen, die durch die Improvisation tatsächlich „echt“ sein könnten (was wir jedoch nie mit Sicherheit wissen), gründen auf der Konfrontation mit Menschen und Situationen im aktuellen Europa, und deren Beobachtung durch die Figuren transportiert Stimmungen, Fragen, Ängste, Hoffnungen, die auch unseren Alltag bestimmen. Die authentische Wirkung dieser Figuren scheint mir auf ihrer Funktion als *Index* (auch im Sinne von Peirce)⁸ zu beruhen, auf ihrem physischen Zusammenhang, ihrer Kontiguität mit dem bezeichneten Referenten „Welt“; zu dieser treten sie in ein Verhältnis wie ein Finger, der auf einen Gegenstand (einen Tatbestand oder ein Ereignis) zeigt. Ebenso sind ihre Erfahrungen und nach außen getragenen Gefühle und Stimmungen Symptome für unsere Zeit. Diese fiktiven Figuren haben einen direkten Hinweisscharakter in Bezug auf die aktuellen, lokalisierbaren Schauplätze, welche unabhängig von ihnen ein Eigenleben haben und sich verändern, dem nicht voraussehbaren Lauf der Geschichte unterworfen.

Ich versuche nun, diese Beschreibung „negativ“ weiterzuentwickeln, indem ich kurz zusammentrage, was die authentischen Figuren in *WALK THE WALK* *nicht* sind: negativ oder differentiell, in Abgrenzung zu anderen Figurenkonzeptionen und anderen Verbindungen zwischen filmischen Figuren und historischem Kontext. Auch wenn ihre Erlebnisse letztlich narrativisiert sind und filmästhetisch stark bearbeitet wurden, unterscheiden sich

⁸ In der Dokumentarfilmtheorie wird das nichtfiktionale Bild allgemein als Index beschrieben (vgl. u.a. Nichols 1991). Meine Argumentation widerspricht dieser Aussage nicht, sondern sie verschiebt den Akzent hin zu den Figuren und situieret sich auf einer spezifischeren Ebene, d. h. eher auf einer rhetorischen, enunziativen als auf einer phänomenologischen (in Bezug auf das analoge Filmbild) und empirischen Ebene (in Bezug auf das Bild der afilmischen oder vorfilmischen Realität). Zu den Realitätsbezügen des Filmbildes und im Spezifischen des Dokumentarfilms, vgl. Souriau 1997 bzw. Hohenberger 1988.

Nellie, Abel und Raye von fiktionalen Figuren in Spielfilmen, selbst sehr „realistischen“ oder „naturalistischen“. Diese sind Zeichen in einem eher *übertragenen* Sinne. Sie sind, genauso wie ihr mehr oder weniger historisierter Kontext, in dem sie sich entwickeln, eine Übersetzung. Sie sind aufgrund einer Ähnlichkeit innerer Merkmale, die in einer mehr oder weniger direkten oder getreuen Weise mit dem bezeichneten Referenten korrespondieren, konzipiert oder dienen gar als willkürlich festgelegte Zeichen, deren Verbindung zum Referenten auf einer Regel, einer Norm, einer Konvention beruht.⁹ Fiktionale Figuren haben tendenziell immer etwas Allgemeingültiges, das sie zu metaphorischen Figuren macht und sie manchmal quasi ahistorisch über das Individuum in den Mythos hinausweisen läßt. Zudem nehmen wir sie im Film (oder im Theater) in ihrer *performance* als Schauspieler/innen wahr. Sie sind also durch und durch Kunstprodukte. – Die eigentlichen historischen Daten, die eventuell in eine Fiktion einfließen, haben keine Repräsentanz-Funktion bezüglich des tatsächlichen Hergangs der Ereignisse: Diese müssen zwar stattgefunden haben (in einer realistischen Erzählung), aber keine historische Person muß sie je so erlebt haben. Sie haben die Funktion von relevanten Merkmalen (nicht von Indices), sie simulieren die Wirklichkeit und haben denselben irrealen Status wie das restliche, fiktive Geschehen (Hamburger 1957, 57f.; Ricoeur 1985, 231-237, 307; Genette 1991, 75f.). So dienen Figur und Geschehen im klassischen Spielfilm letztlich einer klaren Intentionalität, schon innerhalb des Textes (*plot*).

Raye, Abel, Nellie sind auch keine historischen Figuren – keine historisch fiktionalen, die ebenfalls eine Form der Übertragung erfordern würden, eine Rekonstruktion wie in der Biographie¹⁰ –, keine historischen Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, keine historischen Personen. Auch als letztere hätten sie *Dokument*charakter: Mehr noch, sie wären (Zeit-) Zeugen. Der Film wäre ihren biographischen Daten und ihrem subjektiven, aber effektiven (möglichst unübersetzten) Erleben einer verbuchten Wirklichkeit ver-

⁹ Dies wären z. B. karikierend typisierte Figuren oder solche, die eng auf einer Genrerolle aufbauen, auch wenn sie im klassischen Spielfilm auf dem analogen, photographischen Bild gründen. Ebenso könnten vermenschlichte Tiergestalten in Trickfilmen oder anderen nicht analogen (auch virtuellen) Bildern zu diesem Zeichentyp gezählt werden, wo aufgrund der visuellen Imitation oder Nachbildung eine übertragene Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Referenten bestehen bleibt.

¹⁰ Z. B. in der vieldiskutierten Filmbiographie *YOUNG MR. LINCOLN* von John Ford (USA, 1939); vgl. Brinckmann 1997, 10-31; auch Taylor 1997.

pflichtet, welche sie entweder zu etwas Besonderem, Einzigartigem machte oder ihnen zumindest exemplarischen Charakter (für eine Generation, eine soziale oder ethnische Gruppe etc.) verliehe. WALK THE WALK scheint jedoch nicht das Ziel zu haben, dokumentarische Porträts von Raye, Nellie und Abel zu zeichnen. – Noch weniger gleichen diese drei den „authentischen“ Figuren, die in *reality* und *talk shows* oder im *Live-TV* spektakulär inszeniert werden: In ihrer außergewöhnlichen Alltäglichkeit und Banalität scheinen diese das Zeichenhafte ihrer medialen Existenz zu bestreiten; sie sind der nackte Beweis für die *Direktheit* der Bilder und des Mediums. Die drei in WALK THE WALK sind jedoch weder typenhaft noch typisch, sie haben eine individuelle Persönlichkeit als Figur und Schauspieler/in, doch als Index *verweisen* sie auf die historische Situation. Als metonymische Figuren (auch im rhetorischen Sinne) sind sie Zeichen und keine „Dokumente“, keine Vorspiegelung von Tatsachen.

Der Film zeigt ihre je eigenen Wege durch eine aktuelle europäische Topographie; ihre Wege sind persönlich und dennoch wäre jede/r von uns Zuschauer/innen auf einer Reise durch Europa mit denselben oder ähnlichen politischen Momenten konfrontiert, könnte ähnliche oder auch andere Erfahrungen machen, würde sich dieselben Fragen stellen. Die drei Figuren haben also auch Indexfunktion in Bezug auf die Zuschauer/innen. Sie sind als individuelle Varianten kontingenter Teil eines kollektiven oder intersubjektiven Ganzen, in ihrer Alltäglichkeit, ihrer Unabgeschlossenheit, ihrer Involviertheit in die aktuelle Situation, in ein Thema, in den Austausch mit anderen Menschen. Ihre authentische Wirkung entsteht wohl hauptsächlich dadurch, sowie durch die Tatsache - als Folge oder als Voraussetzung -, daß wir sie zwar als Zeichen aber nicht als Schauspieler/innen (in ihrer Rolle, in ihrer Improvisation?) wahrnehmen: Auch wenn ihre „Wirklichkeit“ zwischendurch inszeniert sein mag, so nehmen wir die Figuren als Fortsetzung und Teil dieser Wirklichkeit wahr. Als metonymischer Teil in Bezug auf die aktuelle Realität und als metonymischer Teil von uns: „J'étais en Europe et l'Europe était en moi“.

Ein letzter Punkt: Die drei Figuren spiegeln auch einen Teil des anwesend-abwesenden Filmemachers¹¹ (und umgekehrt, denn der Film präsentiert sich

¹¹ Der Filmemacher ist anwesend-abwesend in Bezug auf die Bilder (als Enunziat und Enunziation), und diese selbst werden im Film, auf einem phänomenologischen Hintergrund, immer wieder als anwesend-abwesende beschrieben. Man könnte somit sagen, daß in dem besprochenen Film die Position des Filmemachers den irrealen Status und das imaginäre Potential der Filmbildes verdrop-

als ihre gemeinsame Arbeit). Die symbiotische Nähe zwischen der Kamera und den Menschen im Bild, die den Eindruck vermittelt, daß der Filmemacher nicht mehr weiß als sie, wirkt ebensowenig erklärend oder psychologischer wie die Nähe zu den Dingen, durch die dem Detail die volle Aufmerksamkeit zukommt. Die Figuren kommentieren manchmal ihre Erfahrungen, diskutieren sie mit der Filmemacher-Figur, doch auch sie erklären sich nicht. Es findet keine Interpretation, keine Sinnzuschreibung, keine Belehrung statt. So zeigt sie die Kamera, trotz ihrer geringen Distanznahme, immer von außen, sie eignet sie sich nicht an, sie läßt ihnen im Gegenteil eine große imaginäre Freiheit, die der Film auch uns Zuschauer/innen läßt. Raye, Nellie und Abel stellen somit keine „Identifikationsfiguren“ dar (die wir in einer großen metaphorischen Aktion in uns hineinholen oder in die wir uns hineinprojizieren), sondern wir betrachten und beobachten sie wie Mitmenschen, mit denen wir immer etwas teilen, sobald wir sie als solche wahrnehmen; sie sind uns ähnlich¹² und spiegeln für uns eine mögliche Beziehung zum anderen, zu den diversen anderen. Auch in dieser Hinsicht wirken die drei authentisch: Sie verkörpern das kollektive Individuelle einer alltäglichen Wahrnehmung.

Durch die verschiedenen Erfahrungen, die die erfundenen Figuren in der Konfrontation mit dem Geschehen im aktuellen Europa machen, durch die Implikation des Filmemachers in diese Erfahrungen und in das Geschehen, und nicht zuletzt auch durch die nahe, respektvolle Distanz, die dieser den Menschen, den Gegenständen und den Geschehnissen zollt, markiert WALK THE WALK eine dezidiert ethische Haltung. Der Film konstruiert keine „falsche“ Kohärenz, die Kadrage ist nicht immer das Resultat des optisch richtigen Winkels, die Kamerabewegungen verraten einen suchenden Blick; der Film nährt nicht die Illusion des Dokuments, sondern das Bild selbst gerät zur „Scheinfrage“. Die Welt wird immer von jemandem gesehen. So verbindet Robert Kramer mit seiner Präsenz „in“ den Bildern nicht nur die Figuren, sondern gibt sich auch „hinter“ den Bildern zu erkennen, indem er

pelt und sie paradoxerweise zugleich in einer außerfilmischen Realität (oder Aufnahmesituation) verankert.

¹² Auch nach Mikel Dufrenne (1976, 287), der sich hier auf Kant beruft: ähnlich ist, „qui est capable avec moi non seulement de penser un monde, mais d'éprouver un plaisir et d'apprécier la beauté. [...] le semblable est le prochain et le presque frère.“ Hier kann auch eine Verbindung zum Familienfilm gezogen werden, vor allem wenn Eric de Kuyper (1995, 20) die „Gattung“ auf die Filme von Jonas Mekas ausdehnt, wo der Zuschauer in gewissem Sinne zu einem Mitglied der „Familie“ Mekas wird (die Familie als „Wahlfamilie“).

diese arrangiert, montiert und zu einem mosaikartigen, doch unvollständigen Gebilde verschachtelt. Ein variabler „Standpunkt“ ist spürbar, der jenen der Figuren nicht übertrumpft. WALK THE WALK, das heißt: „Wenn Du wie wir sprichst, dann mußt Du auch wie wir handeln!“¹³

Fiktion oder Nichtfiktion? Wie konnte diese Wirkung in einem so „konstruierten“ Film entstehen? Und ist die Frage überhaupt von Belang? Im heutigen medialen Zeitalter der allgegenwärtigen Informationen, der virtuellen Bilder und Akteure scheint mir die Verunsicherung bezüglich deren Authentizität ein wichtiger Effekt, eine Frage, die sich immer wieder stellen muß. Und wenn man einer solchen Wirkung überhaupt trauen kann, dann wohl am ehesten in einer ästhetisch-ethischen Filmerfahrung, welche die Authentizität als kulturelles Ideal und als Mythos aufs Spiel setzt.¹⁴

Literatur

- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- Brinckmann, Christine N. (1997) *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos.
- Dufrenne, Mikel (1976) *L'oeuvre et le public*. In: *Esthétique et philosophie*. Bd. 2. Paris: Méridiens Klincksieck, S. 273-289.
- Genette, Gérard (1991) *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Groddeck, Wolfram (1995) *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Nexus.
- Hamburger, Käthe (1957) *Die Logik der Dichtung*. München: Dtv/Klett-Cotta.

¹³ Der Titel des Films entspricht einer Redewendung aus der Bewegung der „Black Panthers“, die in den 60er und 70er Jahren in den Ghettos der Schwarzen in den USA entstand.

¹⁴ Zu meiner Position gibt es eine Parallele im alten Streit, der die Geschichte der Rhetorik durchzieht: Dient die Sprache (der rhetorische Diskurs) dem Ausdruck einer vorsprachlichen „Wahrheit“, des Natürlichen, Unverstellten, also auch der Authentizität – ansonsten sie den Vorwurf der sophistischen Täuschung dulden muß – oder: findet diese, als gegeben betrachtete Wahrheit erst in der Sprache ihren Ausdruck oder: wird sie durch diese erst kreiert, kann sich überhaupt nur die Rhetorik in ihrer Künstlichkeit ihr annähern – als etwas ewig Flüchtigen? (vgl. Groddeck 1995, 21-78). Auch die Geschichtsschreibung kommt seit ihren Anfängen nicht darum herum sich in diesem Streit zu positionieren. – Der vorliegende Aufsatz beruht auf einer Erinnerungsarbeit. Für die beschriebenen Bilder übernehme ich keine Gewähr!

- Hohenberger, Eva (1988) *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm - ethnographischer Film - Jean Rouch*. Hildesheim u.a.: Olms.
- Kuyper, Eric de (1995) Aux origines du cinéma: le film de famille. In: *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Hrsg. von Roger Odin. Paris: Méridiens Klincksieck, S. 11-26.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. Orig. 1991]. Münster: Nodus.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre [frz. Orig. 1984]. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 125-146.
- Pressedokumentation zu WALK THE WALK von Robert Kramer (1997) Xenix Filmdistribution, Zürich.
- Ricoeur, Paul (1985) *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- Roth, Laurent (1996) La voix aveugle (Filmer seul). In: *Cahiers du cinéma*, 508, S. 36-37.
- Schweinitz, Jörg (1994) 'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *Montage/AV* 3,2, S. 99-118.
- Souriau, Etienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [frz. Orig. 1951]. In: *Montage/AV* 6,2, 1997, S. 140-157.
- Taylor, Henry M. (1997) Besonderheit biographischer Figuren. YOUNG MR. LINCOLN als Genrefall. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 8,4, S. 484-502.