

montage/av
7/2/1998

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation



Lust am Dokument

Lust am Dokument

	Editorial	2
Boleslas Matuszewski	Eine neue Quelle für die Geschichte. Die Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie	6
Dirk Eitzen	Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus	13
Christof Decker	Die soziale Praxis des Dokumentarfilms. Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie	45
Frank Kessler	Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder	63
Margrit Tröhler	WALK THE WALK oder: Mit beiden Füßen auf dem Boden der unsicheren Realität. Eine Filmerfahrung im Grenzbereich zwischen Fiktion und Authentizität	79
Christa Blümlinger	Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers LEVEL FIVE	91
Nico de Klerk	Nur noch wenige Stunden. Nachrichtenfilm und Technikinteresse in Amsterdamer Filmvorführungen zwischen 1896 und 1910	105
Jens Schröter	Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs	129
	Zu den Autoren	155
	Impressum	156

Editorial

„Der Kinematograph gibt die Geschichte vielleicht nicht integral wieder, doch zumindest ist das, was er zeigt, unbestreitbar und von absoluter Wahrheit.“ Mit dieser optimistischen Einschätzung der kinematographischen Aufnahme plädierte Boleslas Matuszewski 1898 für die Einrichtung eines Archivs, das Filmbilder als historische Dokumente aufbewahren und sammeln sollte. Als ein „wahrhaftiger und unfehlbarer Augenzeuge *par excellence*“ verbürge die bewegte Photographie Eindeutigkeit und Klarheit, das Filmbild - ein Garant für Präzision und Authentizität.

Heute, 100 Jahre später, machen Wortmeldungen ganz anderer Art von sich Reden. Sie spannen mit Matuszewskis frühem Plädoyer die beiden Pole auf, zwischen denen derzeit eine Theorie des Dokumentarfilms denkbar ist. So hat sich Brian Winston 1997 auf der Stuttgarter Tagung „Trau-Schau-Wem“ bekannt: „Wer - wie ich - ein Gefangener im Zuchthaus des Realismus Griersonscher Prägung ist, für den bedeutet die Digitalisierung paradoxerweise Freiheit.“ Mit diesem neu empfundenen Freiheitsgefühl dürfte Winston nicht alleine stehen, denn neben der Digitalisierung als einer einschneidenden technischen Veränderung haben der Diskurs der Postmoderne und das Bemühen des Fernsehens, auch auf dem Feld des Dokumentarischen neue Attraktionen zu schaffen, kräftig dabei geholfen, den Dokumentarfilm von der Idee der „Abbildlichkeit“ und dem Anspruch der Sachlichkeit und Objektivität zu „befreien“. Ungewöhnliche, neuartige, mitunter sehr unterhaltsame Dokumentarfilme sind dabei entstanden. Sie betreiben ein Spiel mit den Dokumenten und bezeugen eine neue Lust am Dokumentarischen.

Was aber vermag den Dokumentarfilm noch als Gattung zu begründen, wenn sich sein „Genrekopf“ solcherart verändert, daß die spezifischen Diskurse, die mit ihm verbunden sind, die Erörterungen von Authentizität, Zeugnischarakter und Ethik nicht mehr in ihrer bisherigen Form geführt werden können?

Von solchen Zweifeln ist Boleslas Matuszewski völlig unberührt. Sein Text aus dem Jahre 1898, der in diesem Heft erstmals in deutscher Sprache erscheint, gehört zu den frühesten Dokumenten, die auf einen besonderen dokumentarischen Status der Filmbilder aufmerksam und die Filmaufnahme als eine Quelle für die historische Forschung nutzbar machen möchten. Wenngleich seine Einschätzung, mit den kinematographischen Aufnahmen

der Geschichtsschreibung objektive, verlässliche und unwiderlegbare Zeugnisse zugänglich machen zu können, heute nicht mehr auf solch apodiktische Weise vertreten wird, so ist sie für die zeitgenössische Geschichtswissenschaft, die begonnen hat, über die Zulässigkeit und den Erkenntniswert filmischen Quellenmaterials zu streiten, von einem besonderen Interesse und bildet darüber hinaus noch immer den Ausgangspunkt aktueller Dokumentarfilmdebatten.

So versucht Dirk Eitzen in einem Text, den wir hier ebenfalls zum ersten Mal in einer deutschen Übersetzung zugänglich machen, die Gattungsdefinition des Dokumentarfilms nicht aus den Eigenschaften der Texte, sondern aus den rezeptiven Operationen der Zuschauer zu gewinnen. Die Zuschauer „rahmen“ einen Film als dokumentarisch, indem sie ihm einen Wahrheitsanspruch unterstellen. Die Anwendbarkeit der Frage „Könnte das gelogen sein?“ scheidet Eitzen zufolge dokumentarische von fiktionalen Diskursen. Die Rahmensetzung ist kulturell vermittelt, wird durch metatextuelle Etikettierungen angeregt, aber ist sowohl einem historischen Wandel unterworfen als auch abhängig von den spezifischen rezeptiven Interessen der Zuschauer, für die zuweilen auch fiktionale Texte als Dokumentarfilme „funktionieren“ können.

In seinem kritischen Kommentar situiert Christof Decker Eitzens Artikel in der amerikanischen Theoriediskussion, insbesondere in der Auseinandersetzung mit Positionen von Nichols und Platinga. Obwohl Decker eine Schwerpunktverlagerung auf Fragen der Rezeption begrüßt, stellt er fest, daß Eitzen drei Begriffsbestimmungen des Dokumentarischen wählt, die, wie er in der Analyse zu demonstrieren versucht, nicht stringent sind und gegenüber früheren Diskussionen eher reduktionistisch verfahren. So wirft Decker Eitzens Versuch, den Dokumentarfilm durch die Frage nach einer möglichen Lüge zu bestimmen, vor, die Erörterung des Wahrheitsanspruchs und die damit verbundene Argumentation nur umzuformulieren, diese aber nicht weiterzuführen oder zu präzisieren. Fragen nach der Interaktion von Texten und Zuschauern sowie nach den Erwartungshaltungen der Zuschauer und insbesondere nach deren Historizität blieben weiterhin offen.

In diesem Sinne untersucht Decker exemplarisch die amerikanische Debatte über eine Ethik des Dokumentarfilms, die sich am Direct Cinema entzündet hatte. Dabei rekonstruiert er den historischen und gesellschaftlichen Kontext als Faktor, der das Vorverständnis der Zuschauer bestimmt. Auf diese Weise kann er die Diskussion über Authentizität und den Umgang der Fil-

memacher mit den Filmsubjekten als Teil der zeitgenössischen sozialen Praxis lokalisieren.

Der Beitrag von Frank Kessler reagiert ebenfalls auf die unklaren Begriffsbestimmungen, die zeitgenössische Ansätze der Dokumentarfilmtheorie vor allem im Umgang mit den Begriffen des Fiktionalen und Nichtfiktionalen aufweisen. Dabei greift Kessler zunächst auf John Searles Sprechakttheorie zurück und erläutert die spezifischen Bedingungen fiktionaler Äußerungen, um anschließend eine hier nicht angelegte Perspektive, nämlich die Frage nach einer Pragmatik fiktionaler Diskurse für eine Theorie des Dokumentarfilms zu diskutieren. Zwei Ansätze - Odins Konzept der „dokumentarisierenden Lektüre“ und Souriaus Vokabular der Filmologie - bieten Kessler die Möglichkeit, die begrifflichen und theoretischen Grundlagen zeitgenössischer Diskussionen zu sondieren und grundlegende Mißverständnisse sowie mögliche Anknüpfungspunkte zu erläutern.

Christa Blümlingers Analyse von Chris Markers LEVEL FIVE geht der Frage nach, welche diskursiven Positionen dieser im Cyberspace (als diegetisiertem Dispositiv) angesiedelte Film einnimmt und welche theoretische Bedeutung dabei dem verwendeten Found Footage zukommt. Sie zeigt, daß das „gefundene“ Dokumentarmaterial bei Marker nicht, wie sonst üblich, dazu dient, den Zuschauer zum imaginären „Meister der Archive“ zu machen. „Das Dokument repräsentiert hier weniger die Geschichte selbst als den gesellschaftlichen Umgang mit derselben“, so Blümlingers These. Ihre Analyse untersucht daher, wie Marker die Bedeutung des Schnitts und der Montage für das visuelle „Dokument“ offenlegt und wie er „die mortifizierende Dimension eines Dokumentarismus, der den Krieg zeigen will“, und die Erstarrung dokumentarischer Aufnahmen zu Klischee-Bildern ins Bewußtsein hebt. Die imaginäre Kraft von LEVEL FIVE beruhe weit mehr auf der (De-)Konstruktion des Erinnerns als auf der Rekonstruktion von Geschichte.

Eine weitere Filmanalyse, die ebenfalls einer neuen und ungewöhnlichen Lust am Dokumentarischen nachspürt, stellt Margrit Tröhler vor. Am Beispiel von Robert Kramers WALK THE WALK zeigt Tröhler, wie hier das Verhältnis von Fiktion und Nichtfiktion in einem Schwebezustand verharrt, der vom Zuschauer nicht zugunsten eines der beiden Pole aufgelöst werden kann. Ein für dieses Phänomen wichtiges Element sind die Figuren, die zwar von Schauspielern verkörpert werden, aber durch ihre Verankerung in einem aktuellen historisch-politischen Kontext einen quasi-dokumentarischen Status erhalten.

In einer Erweiterung des engen filmhistorischen Rahmens der "novelty period" verfolgt Nico de Klerk in seinem Beitrag die anhaltende Faszination an technischen Aspekten des neuen Mediums. Besonders die Verkürzung der Zeitspanne zwischen sensationellen politischen Ereignissen und deren filmischer Reproduktion im Nachrichtenfilm muß in diesem Kontext verortet werden. De Klerks Auswertung von Berichten über Filmvorführungen aus zwei Amsterdamer Tageszeitungen zwischen 1896 und 1910 belegt im Gegensatz zu gängigen Annahmen der Filmhistoriographie ein anhaltendes Technikinteresse, welches allerdings erst dann in den Blick rückt, wenn bei der Rekonstruktion der Frühphase des Kinos auch die Rolle der Zuschauer Berücksichtigung findet.

Außerhalb des Themenschwerpunkts veröffentlicht *Montage/AV* einen Aufsatz von Jens Schröter, der sich dem Begriff der „Intermedialität“ widmet. Schröter verortet den Begriff in vier Feldern, die die Beziehungen zwischen verschiedenen Medien jeweils auf eine bestimmte Art und Weise perspektivieren. Diese Grundhaltungen determinieren sowohl die Phänomene, die in den Blick geraten können, als auch die theoretischen Ansätze und analytischen Verfahren, die genutzt werden, um diese Phänomene zu beschreiben. Letztlich kann gezeigt werden, daß ein integraler Begriff und mithin eine „große Theorie“ der Intermedialität nicht möglich ist, da sich die verschiedenen Perspektiven zumindest partiell gegenseitig ausschließen.

Boleslas Matuszewski

Eine neue Quelle für die Geschichte

Die Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie*

Paris, den 25. März 1898

Sehr geehrter Herr,

erlauben Sie mir, Ihre Aufmerksamkeit auf ein Unternehmen zu lenken, dessen Plan Sie nachstehend finden. Seine Ausführung läßt sich sofort bewerkstelligen, und ich würde gerne Ihr Interesse dafür wecken. Es handelt sich darum, einer Sammlung kinematographischer Dokumente eine Bestimmung zu geben, die im Belang der Öffentlichkeit liegt. Sie ist unter bemerkenswerten Umständen entstanden und wurde von den ausgewählten Kreisen, vor denen ich sie präsentieren durfte, mit großem Wohlwollen aufgenommen.

Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir über Ihre Zeitung oder auf anderem Wege die Überlegungen, Kritik oder neuen Einsichten, die dieses

* Boleslas Matuszewski (1856-?), geboren in Pinczow (Polen), war Photograph in Warschau und später einer der Hofphotographen von Zar Nikolaus II. Möglicherweise arbeitete er als Lumière-Kameramann während der Feierlichkeiten anlässlich der Krönung von Nikolaus II. 1897 drehte er Aufnahmen von einer chirurgischen Operation in Warschau sowie einige folkloristische Szenen. 1898 verfaßte er *Une nouvelle source de l'Histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)* sowie eine Schrift mit dem Titel *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*. (Beide wurden im französischen Originaltext erneut veröffentlicht in Zbigniew Czecht-Gawrak (Hg.) *Boleslaw Matuszewski i jego pionierska mysl filmowa*, Warschau: Filмотeka Polska, 1980; im Polnischen schreibt sich sein Vorname 'Boleslaw', in der französischen Publikation verwendet er aber durchgängig die Schreibweise 'Boleslas'). Nach 1898 verliert sich seine Spur. Diese biographischen Angaben beruhen auf dem Eintrag Deac Rossells in Luke Mc Kernan, Stephen Herbert (Hg.) *Who's Who of Victorian Cinema*, London: BFI, 1996. Die Redaktion dankt Roland Cosandey für seine freundliche Unterstützung bei der Beschaffung der Übersetzungsvorlage.

Projekt Ihnen vielleicht eingibt, mitteilen könnten, und halte mich zu Ihrer Verfügung für alle weiteren Informationen, die Sie benötigen.

B. M.

Der Stellenwert der lebenden Photographien unter den Quellen der Geschichte

Es wäre falsch zu glauben, daß alle Arten *bildlicher Dokumente*, die der Geschichte Hilfe leisten, in Museen oder Bibliotheken zu finden sind. Neben den Stichen, Medaillen, bemalten Tongefäßen, Skulpturen usw., usw., die dort gesammelt und klassifiziert sind, gibt es für die Photographie zum Beispiel keine eigene Abteilung. In Wahrheit haben die Dokumente, die sie liefert, nur selten einen erkennbar historischen Charakter, und vor allem *gibt es ihrer zu viele!* Irgendwann jedoch wird man Porträts von Menschen, die auf ihre Zeit einen deutlich Einfluß ausgeübt haben, in Serien klassifizieren. Das wird dann allerdings bereits als rückwärtsgewandt erscheinen, denn schon heute geht es darum, weiter fortzuschreiten: In offiziellen Kreisen erwägt man den Gedanken, in Paris ein kinematographisches *Museum* oder eine kinematographische *Aufbewahrungsstätte* zu schaffen.

Anfangs wird die Sammlung notwendigerweise noch beschränkt sein. Ihr Umfang dürfte jedoch in dem Maße zunehmen, wie die Neugier der kinematographischen Photographen sich von rein unterhaltenden und erdachten Szenen abwendet hin zu Ereignissen und Schauspielen von dokumentarischem Interesse, von *Ausschnitten aus dem komischen Leben* hin zu *Ausschnitten aus dem öffentlichen und nationalen Leben*. Die lebende Photographie würde so von einem einfachen Zeitvertreib zu einem angenehmen Mittel, die Vergangenheit zu studieren; oder besser noch: Da sie eine direkte Ansicht der Vergangenheit bietet, befreite sie uns zumindest in einigen wichtigen Punkten von der Notwendigkeit der Nachforschung und Untersuchung.

Darüber hinaus könnte sie zu einem überaus wirkungsvollen Unterrichtsmittel werden. Wie viele Zeilen mit vagen Beschreibungen in den Büchern für die Jugend wird man sich ersparen können, wenn es eines Tages möglich ist, vor einer Schulklasse in einem genauen und bewegten Bild den mehr oder weniger aufgewühlten Anblick eines Parlaments bei der Abstimmung zu zeigen; die Begegnung von Staatsoberhäuptern, die eine Allianz besiegeln; den Abmarsch von Truppen oder einer Eskadron oder aber die sich wandelnde, bewegte Physiognomie der Städte. Allerdings muß noch viel Zeit vergehen, ehe man diese Hilfsquelle für den Geschichtsunter-

richt heranziehen wird. Bevor sich die bildliche, äußerliche Geschichte vor den Augen derer, die sie nicht erlebt haben, entfalten kann, gilt es, sie zuerst zu lagern und aufzubewahren.

Eine Schwierigkeit könnte unseren Gedanken für einen Moment Einhalt gebieten: Die historischen Ereignisse finden nicht immer dort statt, wo man es erwartet. Die Geschichte besteht ja keineswegs nur aus vorab geplanten und organisierten Feierlichkeiten, die nur darauf warten, sich vor dem Objektiv in Pose zu setzen. Es gibt auslösende Handlungen und Bewegungen, unerwartete Fakten, die sich der Aufnahme durch den photographischen Apparat entziehen... wie eben auch allen anderen Informationsmitteln.

– Ganz zweifellos sind die historischen Auswirkungen leichter zu erfassen als die Ursachen. Doch die Dinge erhellen sich gegenseitig. Wenn diese Auswirkungen im hellen Licht der Kinematographie erscheinen, werden sie in den Köpfen auch die im Dunkeln liegenden Ursachen zur Erscheinung bringen. Und selbst wenn man nicht alles, was es gibt, erfaßt, sondern nur das, was sich erfassen läßt, so wäre dies für jede Art von wissenschaftlichem oder historischem Informationsmittel ein exzellentes Ergebnis. Auch die mündliche Überlieferung und die schriftlichen Dokumente liefern uns nicht die Gesamtheit der Fakten, von denen sie handeln. Aber dennoch existiert die Geschichte und ist im großen und ganzen wahr, selbst wenn die Einzelheiten oft falsch sind. Und dann ist der kinematographische Photograph von Berufs wegen indiskret; wenn er auf der Lauer nach jeder sich bietenden Gelegenheit liegt, dürfte sein Instinkt ihm oft genug verraten, wo die Ereignisse sich abspielen, die zu historischen Ursachen werden. Man wird wohl eher seinen Übereifer bremsen müssen, als seine Zurückhaltung beklagen. Einmal ist es die natürliche Neugier des menschlichen Geistes, dann die Aussicht auf Gewinn, oft beides zusammen, wodurch er kühn und erfindungsreich handelt. Läßt man ihn bei den entsprechenden feierlichen Gelegenheiten zu, so findet er auch Mittel und Wege, sich unerlaubt Zugang zu anderen zu verschaffen. In den meisten Fällen wird er die Orte und Anlässe aufspüren, wo die Geschichte von morgen sich abspielt. Eine Volksbewegung oder die Anfänge eines Aufruhrs jagen ihm keine Angst ein. Selbst im Falle eines Krieges kann man sich gut vorstellen, wie er sein Objektiv auf derselben Brustwehr in Stellung bringt wie der Soldat sein Gewehr und zumindest ein Stück der Schlacht festhält. Wo immer es einen Sonnenstrahl gibt, wird auch er sein... Hätten wir zum Beispiel vom ersten Kaiserreich oder der Revolution eine Wiedergabe auch nur der Szenen, welche die bewegte Photographie leicht zum Leben erwecken kann, welche Mengen überflüssig vergossener Tinte hätten wir uns ersparen können an-

läßlich von Fragen, die vielleicht nebensächlich sind, aber doch interessant, ja aufregend!

So ist dann der kinematographische Abzug, wo eine Szene sich aus tausend Bildern zusammensetzt und der, wenn er sich zwischen einer Lichtquelle und einem weißen Tuch entrollt, die Toten auferstehen läßt, so ist dieser einfache Streifen bedruckten Zelluloids nicht einfach ein historisches Dokument, sondern ein Stück Geschichte, und zwar einer Geschichte, die nicht verschwunden ist und für die es keines Geistes bedarf, um sie wieder erscheinen zu lassen. Sie schlummert nur und, so wie die elementaren Organismen, die ein latentes Leben führen und sich nach Jahren durch ein bißchen Wärme und Feuchtigkeit wiederbeleben, so genügt ein bißchen Licht, das, von Dunkelheit umgeben, durch eine Linse fällt, um die Geschichte wieder zu erwecken und den vergangenen Zeiten neues Leben einzuhauchen!

Der besondere Charakter des kinematographischen Dokuments

Der Kinematograph gibt die Geschichte vielleicht nicht integral wieder, doch zumindest ist das, was er zeigt, unbestreitbar und von absoluter Wahrheit. Bei der gewöhnlichen Photographie ist die *Retouche* möglich, bis hin zu einer völligen Umwandlung. Doch man versuche einmal, für jede Gestalt auf identische Weise die tausend oder zwölfhundert fast mikroskopischen Negative zu retuschieren...! Man kann sagen, daß die lebende Photographie einen Charakter der Authentizität, der Genauigkeit und der Präzision besitzt, der ihr allein eigen ist. Sie ist der wahrhaftige und unfehlbare Augenzeuge *par excellence*. Sie kann die mündliche Überlieferung überprüfen und, wenn sich die menschlichen Zeugen hinsichtlich einer Tatsache widersprechen, Einigkeit herstellen, indem sie denjenigen, den sie widerlegt, zum Schweigen bringt. Nehmen wir an, es entstände eine Diskussion über ein Militär- oder Marinemanöver, dessen Ablauf vom Kinematographen festgehalten wurde: Sie wäre schon bald entschieden... Mit mathematischer Genauigkeit gibt der Kinematograph die Abstände zwischen den einzelnen Punkten der von ihm aufgenommenen Szenen wieder. In den meisten Fällen bezeugt er durch deutliche Indizien die Tages- oder Jahreszeit sowie die klimatischen Umstände eines Ereignisses. Das Objektiv erfaßt selbst das, was den Augen entgeht, wie die unmerkliche Vorwärtsbewegung, die in der Ferne am Horizont beginnt, bis hin zu dem Punkt, der am nächsten liegt, im Vordergrund der Leinwand. Es wäre also geradezu wünschenswert, daß all

die anderen historischen Dokumente diesen Grad an Eindeutigkeit und Klarheit besäßen.

Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie

Es geht nun darum, dieser vielleicht bevorrechteten Quelle der Geschichte den gleichen Stellenwert, die gleiche offizielle Anerkennung und den gleichen Zugang wie den anderen bereits bekannten Archiven einzuräumen. Darum kümmert man sich in höchsten Staatskreisen, und es scheint im übrigen nicht schwierig, hierzu Mittel und Wege zu finden. Es genügt schon, den kinematographischen Abzügen, die einen historischen Charakter haben, den Teil eines Museums, ein Bibliotheksregal oder einen Archivschrank zuzuweisen. Die offizielle Aufbewahrungsstätte würde entweder bei der Bibliothèque Nationale eingerichtet oder beim Institut National unter der Obhut einer der Akademien, die sich mit der Geschichte befassen, im Nationalarchiv oder aber im Museum von Versailles. Man wird auswählen und dann eine Entscheidung treffen. Ist die Gründung erst vollzogen, werden kostenlose Eingänge oder solche, die aus irgendeinem Interesse heraus geschehen, nicht auf sich warten lassen. Der zu Anfang noch sehr hohe Preis für den kinematographischen Aufnahmeapparat und die Filmbänder fällt schnell und wird bald schon für die einfachen Liebhaber der Photographie erschwinglich sein. Viele unter ihnen, von den Berufsphotographen einmal ganz zu schweigen, beginnen, sich für die kinematographische Anwendung dieser Kunst zu interessieren und warten geradezu darauf, einen Beitrag zur Geschichte zu liefern. Wer seine Sammlung noch nicht gleich zur Verfügung stellt, wird sie sicher gern als Nachlaß geben. Ein fachkundiges Komitee wird die eingereichten Dokumente annehmen oder ablehnen, nachdem es sie auf ihren historischen Wert überprüft hat. Die *negativen* Rollen, die man annimmt, werden in Behältern versiegelt, beschriftet und katalogisiert; das sind die *Urbilder*, die unberührt bleiben. Dasselbe Komitee entscheidet auch über die Bedingungen, unter denen die *Positive* zugänglich sein sollen; solche, die aus besonderen Ermessensgründen erst nach Ablauf einiger Jahre der Öffentlichkeit preisgegeben werden können, bleiben unter Verschuß. Dies geschieht auch in anderen Archiven. Ein Konservator der ausgewählten Einrichtung trägt die Verantwortung für die anfangs noch kleine, neue Sammlung, und eine Institution der Zukunft ist gegründet. Paris wird seine *Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie* besitzen.

Grundzüge der geplanten Einrichtung

Eine solche Einrichtung ist von wesentlicher Bedeutung und wird eines Tages in irgendeiner großen europäischen Stadt entstehen. Ich möchte dazu beitragen, daß dies in der Stadt geschieht, in der man mich so freundlich aufgenommen hat. Und an dieser Stelle bitte ich darum, selbst in aller Bescheidenheit die Bühne betreten zu dürfen.

Als Photograph des russischen Zaren durfte ich auf besonderen persönlichen Befehl Seiner Majestät mit dem Kinematographen neben anderen bemerkenswerten Bildern auch die bedeutenden Szenen und die bekannten Vorfälle aufnehmen, die sich anlässlich des Besuchs des Präsidenten der französischen Republik in Petersburg im September 1897 ereigneten.¹

Diese Aufnahmen, die ich auf solch hohe Initiative hin hatte machen dürfen, wurden für seine Augen projiziert. Danach konnte ich in sechzig aufeinanderfolgenden Vorführungen den Soldaten in den Kasernen von Paris dasselbe Schauspiel darbieten. Ich war überrascht und bezaubert von der Wirkung, die es auf diese einfachen Seelen ausübte, denen ich so die Physiognomie eines fremden Volkes und Landes zeigen konnte sowie die Organisation von Feierlichkeiten, die neu für sie waren, und schließlich auch, was ein Ereignis von nationaler Bedeutung ist.

Ich biete diese ungewöhnliche Serie kinematographischer Aufnahmen als Grundstock für die Schaffung des neuen Museums an. Es ist mir gelungen, Personen von erheblicher Bedeutung für meine Ansichten zu gewinnen, und mit ihrer Unterstützung werde ich es vielleicht bald erleben, daß in Paris dieses neuartige Archiv gegründet wird.

Ich habe ausgeführt, warum ich dafür eine rasche, mühelose Weiterentwicklung voraussehe. Ich selbst will dazu beitragen. Außer den erwähnten Szenen kann ich weitere anbieten von der Krönung S.M. Nikolaus II., von den Reisen zweier anderer Kaiser in Rußland, vom Krönungsjubiläum der

¹ Die Vorführung einer dieser Aufnahmen gestattete es, auf unstrittige Weise eine aus dem Ausland kommende falsche Behauptung zu widerlegen, die sich auf ein angebliches Fehlverhalten während der Ereignisse bezog. Die Angelegenheit war sicherlich nicht ganz ohne Bedeutung, doch vor allem ist dies ein Beispiel für die Dienste, welche die lebende Photographie der Wahrheit leisten kann, indem sie die Aussagen menschlicher Zeugen überprüft. Diese ganze anekdotische Seite der Geschichte entzieht sich von nun an der Einbildungskraft der Berichterstatter.

Königin von England. In jüngster Zeit gelang es mir, in Paris unerwartete und fesselnde Ausschnitte von Ereignissen festzuhalten. Ich erkläre mich bereit, in ganz Europa Wiedergaben von allen Szenen, die mir von historischem Interesse scheinen, zu sammeln und an die zukünftige Aufbewahrungsstätte zu senden.

Man wird meinem Beispiel folgen... wenn Sie diese einfache, aber neuartige Idee unterstützen wollen und weitere zu ihrer Vervollständigung vorschlagen, vor allem aber ihr die Öffentlichkeit verschaffen, die nötig ist, auf daß sie lebendig und fruchtbar sei.

Boleslas Matuszewski

Aus dem Französischen von Frank Kessler

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 halbfiktionalem Film *DAUGHTER RITE* (1978, Michelle Citron) um einen dokumentarischen handelt, ist eine Frage der Betrachtungsweise. Es wäre durchaus machbar, per Dekret rigore 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 entgegenzutreten. 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 unterscheide. 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 Handlungsaufruf 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 Plan-tinga 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 denjenigen, 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 Taneinlage, 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.

Christof Decker

Die soziale Praxis des Dokumentarfilms

Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie

In den neunziger Jahren ist unverkennbar ein verstärktes Interesse am Dokumentarfilm zu beobachten. Es geht zum einen auf die ungebrochene Faszination an Filmen zurück, die sich mit gesellschaftlichen Realitäten und ihrer Repräsentation auseinandersetzen; zum anderen auf ein akademisches Umfeld, das sich wieder intensiver ihrer theoretischen Reflexion zugewandt hat. Betrachtet man die gegenwärtigen, zum Teil sehr polarisiert geführten Debatten, so fällt auf, daß sie überwiegend an traditionellen Überlegungen hinsichtlich der Filmtechnologie oder der rhetorischen Strukturen des dokumentarischen „Textes“ orientiert sind (vgl. Winston 1995, Plantinga 1996). Aspekte der Rezeption, die im Umfeld der *Cultural Studies* seit Jahren eine wichtige Rolle spielen, wurden für den Dokumentarfilm nur sehr sporadisch und für eine historische Rezeptionsforschung fast gar nicht berücksichtigt. Erst mit einiger Verspätung kündigt sich nun ein Wandel der Perspektive an, da zunehmend nach den spezifischen Erwartungen und Leistungen des Publikums gefragt wird und die Tatsache, daß für das Genre der Augenblick seiner „Lektüre“ bzw. Rezeption eine entscheidende Rolle spielt, eine größere Beachtung findet.

Der Beitrag von Dirk Eitzen in diesem Band ist Ausdruck dieser veränderten Blickrichtung. Ich möchte ihn zum Ausgangspunkt für Überlegungen nehmen, wie Fragen der Rezeption für den Dokumentarfilm fruchtbar gemacht werden können. Auch wenn die von Eitzen vorgebrachten Thesen die allgemeine Diskussion beleben können, werde ich in Teil I zunächst anhand einiger Textstellen zu zeigen versuchen, daß er aufgrund der verkürzten Skizzierung des gegenwärtigen Forschungsstandes und einer monokausalen Herangehensweise an die Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms nicht über bestehende Modelle hinausgeht. Fragen der Rezeption werden bei ihm zu stark von Textstrukturen abgelöst, und sie dienen primär als Definitionskriterium des Genres. Ich möchte dagegen argumentieren, daß sie weniger für einen erneuten Definitionsversuch *des* Dokumentarfilms als für die spezifische Qualität der historischen Diskurse, in

denen Dokumentarfilme verhandelt werden, von Interesse sind. Wichtiger als Definitionsbemühungen erscheinen mir also die Veränderungen kulturspezifischer Debatten, an denen Dokumentarfilme beteiligt sind.

Dieses Argument geht auf die Beobachtung zurück, daß sich für die meisten Zuschauer mit dem Genre ein besonderer Wirklichkeitsbezug verbindet, den viele Filmemacher explizit suchen und der auch eine konstante Annahme in gegenwärtigen Begriffsbestimmungen ist. Mit dem Dokumentarfilm und seinem Bezug auf „soziale Realität“ geht offensichtlich eine spezifische *soziale Praxis* einher, die diesen Bezug erst einlösen kann, wenn ein konkreter Austausch zwischen Texten und Zuschauern innerhalb des anvisierten Verweisungshorizonts erfolgt. Neben den Akten der Repräsentation ist sie in einem konstitutiven Sinn auf die öffentlichen Räume und Prozesse der Rezeption bzw. Reflexion angewiesen. Untersuchungen der Rezeption sind daher meines Erachtens besonders ergiebig, wenn sie sich dieser „Schnittstelle“ zwischen Texten und Zuschauern zuwenden. Dies soll anhand der amerikanischen Debatte über die Ethik des Dokumentarfilms in Teil 2 ausgeführt werden. Zentrale Aspekte des Genres – z. B. Formen der ästhetischen Erfahrung oder der kulturellen Selbstverständigung – können mit einer historisch ausgerichteten Rezeptionsforschung erfaßt werden. So bietet sich die Untersuchung eines konkreten und begrenzten Rezeptionsumfeldes an, wenn die Erfahrungsdimensionen und Kommunikationspotentiale des Dokumentarfilms bestimmt werden sollen. Schließlich möchte ich kurz umreißen, welche weitergehenden Fragestellungen sich aus dieser Perspektivierung ergeben könnten.

1. Dirk Eitzen und der amerikanische Theoriekontext

In der nordamerikanischen Theoriebildung hat die Debatte um den Dokumentarfilm mit der Veröffentlichung von Bill Nichols' Buch *Representing Reality* im Jahr 1991 einen starken Entwicklungsschub bekommen. Kaum eine neuere Begriffsbestimmung des Genres kann ohne einen Verweis auf den Entwurf von Nichols auskommen. Das liegt zum einen daran, daß er den Versuch unternommen hat, den Dokumentarfilm aus einer gewissen Isolation zu befreien und mit anderen Theoriediskussionen – z. B. zur Anthropologie oder zum Feminismus – zu verbinden. Zum anderen haben sich seine Kategorien als ausgesprochen brauchbar für die praktische Analyse spezifischer Filme erwiesen. Nichols ist ein aufmerksamer Filmanalytiker und hat daraus eine formalistische Genauigkeit im kleinen abgeleitet, die er im großen mit der ideologiekritischen Tradition verbunden hat, aus der er kommt. Dieser zweiten Ebene wurde in der Folgezeit von grundsätzlichen

Gegenpositionen aus widersprochen: so von Noël Carroll (1996), der die Möglichkeit verteidigt, daß Dokumentarfilme objektiv sein können, oder von Carl Plantinga (1996), der gegen die vermeintliche Allgegenwart ihrer ideologischen Effekte argumentiert.

Bei Carroll und Plantinga, aber vor allem bei Nichols wird der Dokumentarfilm möglichst umfassend in ein Netzwerk von Kommunikationsprozessen integriert. Obwohl sich ihre Konzeptionen in einigen Punkten wesentlich unterscheiden, gehen sie für die Charakterisierung des Genres von einem relationalen Modell aus, das sich nicht mehr auf die Ontologie des Filmmaterials oder eine exklusive Erzählweise beruft. Vielmehr wird, wie in den meisten neueren Ansätzen, eine Reihe von Einflußfaktoren betrachtet. Von zentraler Bedeutung sind Zuschauererwartungen und Textstrategien, aber auch Fragen der Institution und der sozialen Funktion.¹ Der daraus resultierende Gewinn an Komplexität hat den Forschungsbereich unübersichtlicher gemacht, aber auch zum besseren Verständnis einer filmischen Ausdrucksform beigetragen, die in traditionellen Filmgeschichten als unermüdlicher Dienst am „Fenster zur Welt“ verstanden worden war.

In dem vorliegenden Aufsatz von Dirk Eitzen wird nun wiederum eine *Verengung* der Perspektive vorgeschlagen. Eitzen geht auf die Ansätze von Plantinga und Nichols ein, möchte aber – expliziert an Beispielen aus CIVIL WAR (USA 1991, Ken Burns), HIGH SCHOOL (USA 1968, Frederick Wiseman), NO LIES (USA 1973, Mitchell Block) und SCHOOL DAZE (USA 1988, Spike Lee) – einige ihrer Grundannahmen revidieren: zum einen, daß der Dokumentarfilm primär ein argumentatives Genre sei, zum anderen, daß sein besonderer Wirklichkeitsbezug zur historischen Realität bestimmte Wahrheitsansprüche besitze. Statt dessen schlägt er vor, die Begriffsbestimmung in den Augenblick der Rezeption zu verlagern und neben argumentativen auch andere Formen der Ansprache zu berücksichtigen. Ein hilfreiches – wenn nicht das einzige – Kriterium für die Zuschaueraktivität sei die Annahme, daß sich mit der Frage, ob der Film lügen könnte, das entscheidende Charakteristikum des Dokumentarfilms verbinde.

Drei Ausprägungen einer Begriffsbestimmung zeichnen sich bei ihm ab: a) Dokumentarfilme seien Programme, die mit der Frage: „ist es möglich, daß der Film lügt?“ identifiziert werden könnten; b) Dokumentarfilme würden als solche durch den Austausch von Zuschauererwartungen und Textstrukturen bezeichnet; c) Dokumentarfilme seien das, was die Zuschauer dafür

¹ Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms siehe Hohenberger (1998).

hielten. Das Verhältnis zwischen diesen Formulierungen ist jedoch nicht immer klar. Die dritte, tautologische Bestimmung entspricht einer Art Alltagszuschreibung; die zweite bezeichnet eine grundsätzliche Kommunikationsrelation, aber nur die erste präsentiert Eitzen (1998, 43) als entscheidendes Merkmal für die Identifizierung des Dokumentarfilms; sie sei sogar „die einzige Frage [...]t, die wir brauchen, um zu bestimmen ob, oder besser, *wann* ein Film wie ein Dokumentarfilm funktioniert“.

Um dieses Argument zu entwickeln, nimmt Eitzen, wie ich meine, eine starke Verkürzung der Ansätze von Plantinga und Nichols vor. Dies soll hier nicht im einzelnen verfolgt werden. Ich möchte vielmehr meinem zentralen Einwand nachgehen: Obwohl Eitzen zu Recht die Rezeption als entscheidendes Element der Begriffsbestimmung bezeichnet, geht er über bestehende Modelle nicht hinaus. Er vernachlässigt den Einfluß textueller Strukturen, und er reduziert die Zuschauererwartung auf eine ahistorisch konzipierte „Frage nach der Lüge“.

a) Die „Frage nach der Lüge“

Die erste Begriffsbestimmung hat zunächst eine Absage an den Dokumentarfilm als „Argument“ zur Voraussetzung – eine Absage, die Eitzen vor allem im Hinblick auf die Theorie von Bill Nichols formuliert. In seinem Buch *Representing Reality* führt Nichols aus, daß er mit dem Dokumentarfilm einen kalvinistischen „sense of mission“ verbindet. Das Genre gehört für ihn den „discourses of sobriety“ an, jenen nüchtern-ernsthaften Diskursen, die in der Wissenschaft dominieren und sich in einem instrumentellen Verhältnis zur Welt verstehen. Das Argumentative spielt für diese Zusammenhänge die größte Rolle, da für die historische Realität, auf die es sich bezieht, primär ein ernsthafter „Umgang“ angemessen erscheint. Dieser Einschätzung stellt Eitzen ein Beispiel aus der historischen Dokumentation CIVIL WAR von Ken Burns gegenüber, in der eine sentimentale Stimmung durch Fotos von Soldaten und Kanonen im Sonnenuntergang erzeugt wird. Nicht alles, so sein Einwand, sei im Dokumentarfilm argumentativ; für viele Zuschauer sei eine emotionale Reaktion ebenso wichtig. Dies ist, wie auch ein Blick auf die Dokumentarfilme der dreißiger Jahre zeigen würde, sicherlich richtig (auch wenn der Film von Ken Burns mit seinen starken Anleihen bei der Historiographie insgesamt ein denkbar schlechtes Beispiel für die Abwesenheit des Argumentativen ist). Eitzen geht jedoch noch einen Schritt weiter: Aus der Beobachtung, daß in manchen Filmen die emotionalen Aspekte wichtiger seien als die argumentativen, leitet er die These ab, daß der Dokumentarfilm nicht als etwas *wahrgenommen* (perceived) würde,

das Wahrheitsansprüche über die historische Realität besitze, sondern daß es von den Zuschauern *angenommen* bzw. *unterstellt* (presumed) würde, daß diese Ansprüche bestünden. Er postuliert, daß potentielle affektive Reaktionen in einem *allgemeinen* Sinn die *Abwesenheit* eines explizit wahrgenommenen Argumentationszusammenhangs für den Dokumentarfilm nahelegen würden. Dies führt ihn zu folgender Definition:

Es kommt nicht darauf an, ob [eine] 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. (Eitzen 1998, 27).

Eitzen geht also davon aus, daß es nicht entscheidend ist, ob die Filme ein Argument anbieten, sondern daß die Frage, ob sie lügen könnten, gestellt wird. Dieser Gedanke beinhaltet jedoch einen logischen Widerspruch, denn wie kann die Frage, ob ein Film lügt, prinzipiell gestellt werden, wenn dieser Film nicht zuvor eine Reihe von Annahmen oder Behauptungen vorgebracht hat, auf die sich diese Frage sinnvollerweise beziehen ließe? Mit anderen Worten, damit die Frage nach der Lüge möglich ist, muß zunächst eine intelligible Aussage gemacht werden, die eine Beantwortung anhand von Wahrheitskriterien nahelegt. Insofern erweist sich das von Eitzen angesichts des Beispiels aus CIVIL WAR vorgebrachte Postulat, emotionalisierende Wirkungen würden die *Abwesenheit* des Argumentativen nahelegen, als theoretischer Kurzschluß. Wenn er von einer *Fragehaltung* auf seiten der Zuschauer ausgeht, müssen Behauptungen, die ein Film macht, *als solche* wahrgenommen werden. Die „Frage nach der Lüge“ scheint vor allem dem Versuch geschuldet zu sein, sich von den bestehenden Ansätzen von Plantinga und Nichols absetzen zu wollen, aber letztlich führt sie nur zu einer Inversion des Arguments, daß Dokumentarfilme Wahrheitsansprüche besäßen, also nur zu einem anderen Vorzeichen vor der gleichen Argumentationsstruktur. Denn was ist die Frage nach der Lüge anderes als die Umkehrung der Frage nach einem Wahrheitsanspruch?

Bedenklicher ist jedoch, daß dem Argument insgesamt ein sehr reduktionistisches Verständnis von rhetorischen Verfahren unterliegt. Dies zeigt sich vor allem im Hinblick auf Plantingas Position. Entgegen Eitzens Formulierung geht Plantinga nicht von der naiven Annahme aus, der Dokumentarfilm würde die „Wahrheit erzählen“, sondern er unterscheidet deutlich zwischen dem Umstand, einen Wahrheitsanspruch geltend zu machen,

hielten. Das Verhältnis zwischen diesen Formulierungen ist jedoch nicht immer klar. Die dritte, tautologische Bestimmung entspricht einer Art Alltagszuschreibung; die zweite bezeichnet eine grundsätzliche Kommunikationsrelation, aber nur die erste präsentiert Eitzen (1998, 43) als entscheidendes Merkmal für die Identifizierung des Dokumentarfilms; sie sei sogar „die einzige Frage [...]t, die wir brauchen, um zu bestimmen ob, oder besser, *wann* ein Film wie ein Dokumentarfilm funktioniert“.

Um dieses Argument zu entwickeln, nimmt Eitzen, wie ich meine, eine starke Verkürzung der Ansätze von Plantinga und Nichols vor. Dies soll hier nicht im einzelnen verfolgt werden. Ich möchte vielmehr meinem zentralen Einwand nachgehen: Obwohl Eitzen zu Recht die Rezeption als entscheidendes Element der Begriffsbestimmung bezeichnet, geht er über bestehende Modelle nicht hinaus. Er vernachlässigt den Einfluß textueller Strukturen, und er reduziert die Zuschauererwartung auf eine ahistorisch konzipierte „Frage nach der Lüge“.

a) Die „Frage nach der Lüge“

Die erste Begriffsbestimmung hat zunächst eine Absage an den Dokumentarfilm als „Argument“ zur Voraussetzung – eine Absage, die Eitzen vor allem im Hinblick auf die Theorie von Bill Nichols formuliert. In seinem Buch *Representing Reality* führt Nichols aus, daß er mit dem Dokumentarfilm einen kalvinistischen „sense of mission“ verbindet. Das Genre gehört für ihn den „discourses of sobriety“ an, jenen nüchtern-ernsthaften Diskursen, die in der Wissenschaft dominieren und sich in einem instrumentellen Verhältnis zur Welt verstehen. Das Argumentative spielt für diese Zusammenhänge die größte Rolle, da für die historische Realität, auf die es sich bezieht, primär ein ernsthafter „Umgang“ angemessen erscheint. Dieser Einschätzung stellt Eitzen ein Beispiel aus der historischen Dokumentation CIVIL WAR von Ken Burns gegenüber, in der eine sentimentale Stimmung durch Fotos von Soldaten und Kanonen im Sonnenuntergang erzeugt wird. Nicht alles, so sein Einwand, sei im Dokumentarfilm argumentativ; für viele Zuschauer sei eine emotionale Reaktion ebenso wichtig. Dies ist, wie auch ein Blick auf die Dokumentarfilme der dreißiger Jahre zeigen würde, sicherlich richtig (auch wenn der Film von Ken Burns mit seinen starken Anleihen bei der Historiographie insgesamt ein denkbar schlechtes Beispiel für die Abwesenheit des Argumentativen ist). Eitzen geht jedoch noch einen Schritt weiter: Aus der Beobachtung, daß in manchen Filmen die emotionalen Aspekte wichtiger seien als die argumentativen, leitet er die These ab, daß der Dokumentarfilm nicht als etwas *wahrgenommen* (perceived) würde,

das Wahrheitsansprüche über die historische Realität besitze, sondern daß es von den Zuschauern *angenommen* bzw. *unterstellt* (presumed) würde, daß diese Ansprüche bestünden. Er postuliert, daß potentielle affektive Reaktionen in einem *allgemeinen* Sinn die *Abwesenheit* eines explizit wahrgenommenen Argumentationszusammenhangs für den Dokumentarfilm nahelegen würden. Dies führt ihn zu folgender Definition:

Es kommt nicht darauf an, ob [eine] 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. (Eitzen 1998, 27).

Eitzen geht also davon aus, daß es nicht entscheidend ist, ob die Filme ein Argument anbieten, sondern daß die Frage, ob sie lügen könnten, gestellt wird. Dieser Gedanke beinhaltet jedoch einen logischen Widerspruch, denn wie kann die Frage, ob ein Film lügt, prinzipiell gestellt werden, wenn dieser Film nicht zuvor eine Reihe von Annahmen oder Behauptungen vorgebracht hat, auf die sich diese Frage sinnvollerweise beziehen ließe? Mit anderen Worten, damit die Frage nach der Lüge möglich ist, muß zunächst eine intelligible Aussage gemacht werden, die eine Beantwortung anhand von Wahrheitskriterien nahelegt. Insofern erweist sich das von Eitzen angesichts des Beispiels aus CIVIL WAR vorgebrachte Postulat, emotionalisierende Wirkungen würden die *Abwesenheit* des Argumentativen nahelegen, als theoretischer Kurzschluß. Wenn er von einer *Fragehaltung* auf seiten der Zuschauer ausgeht, müssen Behauptungen, die ein Film macht, *als solche* wahrgenommen werden. Die „Frage nach der Lüge“ scheint vor allem dem Versuch geschuldet zu sein, sich von den bestehenden Ansätzen von Plantinga und Nichols absetzen zu wollen, aber letztlich führt sie nur zu einer Inversion des Arguments, daß Dokumentarfilme Wahrheitsansprüche besäßen, also nur zu einem anderen Vorzeichen vor der gleichen Argumentationsstruktur. Denn was ist die Frage nach der Lüge anderes als die Umkehrung der Frage nach einem Wahrheitsanspruch?

Bedenklicher ist jedoch, daß dem Argument insgesamt ein sehr reduktionistisches Verständnis von rhetorischen Verfahren unterliegt. Dies zeigt sich vor allem im Hinblick auf Plantingas Position. Entgegen Eitzens Formulierung geht Plantinga nicht von der naiven Annahme aus, der Dokumentarfilm würde die „Wahrheit erzählen“, sondern er unterscheidet deutlich zwischen dem Umstand, einen Wahrheitsanspruch geltend zu machen,

und der Behauptung, das Gezeigte sei die „Wahrheit“.² Darüber hinaus machen Plantinga und Nichols deutlich, daß es sich im Film immer nur um ein Heranziehen von „artistic proofs“ handeln kann. Beweise oder Belege für eine „historische Wahrheit“ sind trotz ihrer apparatebedingten Materialqualität immer in vielerlei Hinsicht gebrochen und vermittelt; sie sind eben Bestandteile rhetorischer Strategien. Die Annahme eines rhetorisch konstruierten Wahrheitsanspruchs sollte demnach nicht mit den früher vorherrschenden Positionen eines Abbild-Realismus verwechselt werden. Bei Eitzen ist darüber hinaus weder klar, worauf sich die Frage, ob der Film lügen könnte, eigentlich beziehen soll – auf die „Fakten“, die Bilder und Töne, die Formen der Ansprache etc. –, noch wird deutlich, daß Wahrheitsansprüche einer historischen Veränderung unterliegen. Die „Frage nach der Lüge“ wird präsentiert, als habe sie eine transhistorische Gültigkeit, wo doch gerade der Wandel des Dokumentarfilms als Überzeugungsrede – die kontinuierliche Destabilisierung und Rekonstitution seiner Wahrheitsansprüche – so frappierend ist.³

Dagegen ist die Annahme, daß Dokumentarfilme emotionalisierend „gelesen“ werden können, sicherlich richtig. Sie wird aber hier als Teilbereich unterschiedlicher Funktionspotentiale nicht weiter verfolgt, sondern unnötig privilegiert. Eitzen leitet aus zwei spezifischen Ausprägungen des Dokumentarfilms bei Ken Burns und Frederick Wiseman eine Funktionsbestimmung ab und setzt sie absolut. Nimmt Nichols vielleicht eine Überbetonung des Argumentativen vor, so schlägt Eitzen sich auf die Seite der „Emotionalisten“. Soll die Debatte zu den unterschiedlichen Formen der Rezeption aber differenziert geführt werden, dann ist es nicht hilfreich, eine *Verengung* von Unterscheidungskriterien vorzunehmen. Diese müßten viel-

² Plantinga (1987, 51) merkt diesbezüglich an: „My characterization of the documentary assumes no necessarily successful representation of the facts or truth.“ Noch deutlicher wird dies, vielleicht auch als Reaktion auf Eitzens Kritik, in einem neueren Aufsatz: „I do not assume that nonfiction films necessarily assert or imply *truths*; they assert and imply *truth claims*. A defining characteristic of nonfiction discourse is that it makes *direct* assertions about the actual world, not that it makes *true* assertions“ (Plantinga 1996, Fn 9, 321).

³ Obwohl „Wahrheit“ und „Lüge“ zentrale Begriffe bei Eitzen sind, erstaunt es um so mehr, daß er auf die Debatten zu postmodernen Kulturtheorien und den Streit um Konstruktivismus- und Objektivitätsargumente bei Nichols, Winston und Carroll gar nicht eingeht. Diese Debatten haben die Brauchbarkeit der Begriffe für das Genre im allgemeinen und für Fragen der Definition im besonderen stark in Zweifel gezogen.

mehr den *mannigfaltigen* Funktionspotentialen der Filme gerecht werden und erklären, warum und auf welche Weise diese sich historisch verändern. Auch die als besonders bedeutsam eingeführte Differenzierung des Wahrheitsanspruchs, den die Zuschauer als solchen *wahrnehmen* oder den sie nur *unterstellen*, greift in diesem Sinn zu kurz. Für eine Umstellung des theoretischen Zugriffs auf eine rezeptionsorientierte Ausrichtung wäre eine konkrete Rezeptionsforschung notwendig, die *erklären* würde, warum für bestimmte Zuschauergruppen ein Wahrheitsanspruch des Genres eher implizit bleibt, für andere eher explizit ist.⁴

b) Die dokumentarisierende Lektüre

Ähnlich wie Eitzens erste Begriffsbestimmung zielt auch die zweite darauf, die Frage des Dokumentarischen von den textuellen Strukturen des Films zu trennen. Nicht der dokumentarische Text sei entscheidend für das Genre, sondern die dokumentarisierende Lektüre. Er schreibt:

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. (1998, 32)

Wiederum schießt Eitzen mit dem Versuch, die Bestimmung des Dokumentarfilms vom Text *abzulösen*, über das Ziel hinaus. Einerseits sollen die formalen Aspekte der Filme *nicht* verantwortlich dafür sein, ob diese als Dokumentarfilm gelesen werden. Andererseits ziehen die Zuschauer Rückschlüsse über die Filme aufgrund der „textual features“. Dann müssen aber die Textmerkmale eine gewisse, von Eitzen nicht weiter erörterte Rolle spielen. Die formalen Aspekte eines Films können insofern nicht gleichzeitig *nicht entscheidend* für die Wahrnehmung der Zuschauer und *entscheidend* für ihre Rückschlüsse über den Film sein. Mit dem unglücklichen Versuch, eine Abtrennung des Textes von den Leseformen vorzunehmen, werden also weder das Interaktionsverhältnis zwischen Text und Zuschau-

⁴ In jedem Fall erinnert die Unterscheidung stark an Ecos (1990) Kategorien des naiven und des kritischen Lesers und damit an unterschiedliche Leseformen, die aufgrund divergierender Rezeptionskompetenzen entstehen.

ern, noch jene interpretativen *frames* deutlicher, auf die Eitzen besonderen Wert legt.⁵

Eitzens zweite Begriffsbestimmung – das Interaktionsverhältnis von Zuschauererwartung und Textstrukturen – ist auch keine Weiterentwicklung, sondern wurde schon von Plantinga und Nichols weitreichender ausgeführt. Bill Nichols zeigt beispielsweise sehr deutlich, daß Zuschauererwartungen und -aktivitäten für das Genre konstitutiv sind:

The most fundamental difference between expectations prompted by narrative fiction and by documentary lies in the status of the text in relation to the historical world. This has two levels. Cues within the text and assumptions based on past experience prompt us to infer that the images we see (and many of the sounds we hear) had their origin in the historical world. Technically, this means that the projected sequence of images, what occurred in front of the camera (the profilmic event), and the historical referent are taken to be congruent with one another. [...] On a second, more global level we set up a pattern of inferences that helps us to determine what kind of argument the text is making about the historical world itself, or at least some small part of it. Instead of using procedural schemata to formulate a story, we use them to follow or construct an argument (1991, 25).

c) Ist der Dokumentarfilm, was er ist?

Am Schluß seines Aufsatzes faßt Eitzen seine Definitionen zusammen. Von immanenten Textkriterien, die für die zweite Bestimmung noch eine gewisse Rolle spielten, sieht er nun vollständig ab:

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. (1998, 43).

Mit dem letzten Satz rückt er von der „Frage nach der Lüge“ ab und greift wieder auf die traditionelle, von Plantinga übernommene Annahme eines Wahrheitsanspruchs zurück. Darüber hinaus kommt er mit der Formulierung, ein Dokumentarfilm sei, was die Menschen mit diesem Begriff verbinden würden, auf eine am Anfang des Aufsatzes gemachte Aussage zurück. Dort hatte er diese Art der Alltagszuschreibung, die ohne großes

⁵ Er übernimmt im wesentlichen das Konzept des Index bei Noël Carroll, d. h. die institutionelle Zuweisung der Diskurszugehörigkeit des Textes.

Nachdenken getroffen wird, als Definition vorgeschlagen, aber gleichzeitig auch verworfen. Denn mit ihr würde an der eigentlichen Sache, wie die Menschen *tatsächlich* eine dokumentarisierende Lektüre vornehmen würden, vorbeigegangen. Ich behaupte, daß dies auch am Schluß des Aufsatzes nicht klarer ist. Weder ist das Zusammenspiel von Text und Lektüre genauer untersucht worden, noch ist die Annahme neu, daß mit Wahrheitsansprüchen zu rechnen sei. Sie ist zumindest nicht als einziger interpretativer *frame* zu sehen, der für den Dokumentarfilm wichtig wäre. Annahmen zur Wahrheit oder Unwahrheit sind zwar relevant für Erwartungshaltungen, mit denen Zuschauer an Dokumentarfilme herangehen. Sie sind aber nur ein Teilaspekt von Rezeptionsformen, ein bestimmtes Bündel von Fragen, und mit Sicherheit keine zu privilegierende Klassifikationskategorie.

Eitzen geht also trotz gegenteiliger Ankündigungen nicht über jene von Nichols, Plantinga und Carroll ausgearbeiteten Ansätze hinaus. Gerade die tautologische Formulierung, Dokumentarfilme seien das, was die Zuschauer dafür hielten, macht deutlich, daß für die Erklärung des Wandels von Anspracheformen, Indextypen oder Zuschauererwartungen die Modelle fehlen.⁶ Es zeigen sich die grundsätzlichen Probleme von reduktiven Ansätzen, die versuchen, *den* Dokumentarfilm auf *ein* Erkennungsmerkmal zurückzuführen. Auch die Auswahl von Filmbeispielen, die für einen Definitionsversuch herangezogen werden, ist oftmals fragwürdig. Allgemein läßt sich beobachten, daß vielen Theoriediskussionen die Tendenz innewohnt, aus vereinzelt Beispielen globale Kategorien oder Annahmen abzuleiten. So versucht Carroll, die Kritik von Nichols an der Objektivität des Dokumentarfilms mit dem Hinweis auf Tierfilme zu widerlegen, Eitzen greift sich eine vereinzelt sentimentale Szene gegen das Argumentative des Genres heraus usw. Sinnvoller erscheint es, filmwissenschaftliche Fragen konkreter auf spezifische Ausprägungen des Genres (mit ihren jeweiligen institutionellen und sozialen Bedingungen) zu beziehen und nicht die ganze Palette

⁶ Die tautologische Definition des Genrebegriffs wird im allgemeinen Andrew Tudor zugeschrieben. Allerdings wollte er mit seiner Formulierung, ein Genre sei, „what we collectively believe it to be“ (1986, 7), hervorheben, daß Genredefinitionen primär über den *kulturtypischen* Umgang mit Erzählmustern Auskunft geben. Sie seien daher sehr interessant, jedoch „more for the exploration of the psychological and sociological interplay between filmmaker, film, and audience than for the immediate purposes of film criticism“ (1986, 7). Seine Ausführungen verdeutlichen damit um so mehr, daß Fragen nach Texten und Zuschauererwartungen in ihren kulturellen und historischen Kontext eingebunden werden müssen, um aussagekräftig zu sein.

von Formen unter totalisierende, oftmals wenig aussagekräftige Kriterien zu subsumieren.

Für den prinzipiell zu begrüßenden Anstoß von Dirk Eitzen, die Bedeutung der Rezeption für das Genre genauer zu bestimmen, läßt sich jedenfalls zusammenfassen, daß drei Grundprobleme ungeklärt bleiben: die Beschaffenheit des Interaktionsverhältnisses zwischen Texten und Zuschauern, die Bandbreite des Spektrums von Erwartungshaltungen auf seiten der Zuschauer und die Historizität dieser Erwartungshaltungen. Im zweiten Teil sollen diese Fragen anhand eines Beispiels – der amerikanischen Diskussion über die Ethik des Dokumentarfilms – aufgegriffen werden.

2. Erfahrungsdimensionen der sozialen Praxis des Dokumentarfilms

Wie oben angedeutet, hat die Rezeption in der Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm bislang eine unzureichende Rolle gespielt. Erstaunlich lange ist an klassischen Wirkungsannahmen festgehalten worden, die mit der Analyse von Textstrukturen zumeist eine homogene Wirkung verbanden. Obwohl die Rhetorik der Überzeugungsrede seit den Anfängen des Genres von zentraler Bedeutung war, wurden weder die Rezeptionskontexte noch die individuellen Formen der Aneignung genauer betrachtet; zumeist standen die „Missionen“ der Filmemacher im Vordergrund.⁷ In einer Untersuchung zum amerikanischen Dokumentarfilm habe ich aus diesem Grund versucht, für eine bestimmte historische Phase den Zuschauererwartungen und „Leseformen“ hinsichtlich des Austauschs über die Ethik des Dokumentarfilms nachzugehen – vor allem auch deswegen, weil die in Frage stehenden Filme zumeist auf besonders heftige Zuschauerreaktionen stießen (vgl. Decker 1995). Anhand dieser Untersuchung wurde deutlich, daß die Erwartungen und Aktivitäten des Publikums ein wichtiges Element für die soziale Praxis des Dokumentarfilms darstellen. Sie trugen einerseits dazu bei, daß wesentliche Vorannahmen des Genres kontinuierlich reflektiert werden mußten, und zum anderen, daß die Filmemacher, die durch die Struktur ihrer Filme eine bestimmte Interpretation von Wirklichkeit vorgelegt hatten, sich mit dieser Interpretation beständig gegenüber anderen Sichtweisen und Perspektivierungen zu behaupten hatten.

⁷ Daß Fragen der Rezeption selten ausführlicher thematisiert worden sind, liegt mit Sicherheit auch an den methodischen Schwierigkeiten der historischen Rezeptionsforschung. Vgl. zu Problemen der Methodik Morley (1992).

Die Debatte über die Ethik des Dokumentarfilms war dafür von besonderem Interesse, da sie einen meta-theoretischen Charakter und eine präskriptive Ausrichtung hatte – neben der Beurteilung dessen, was an Interpretationen und Einsichten vorgelegt worden war, ging es immer auch darum, Regeln für zukünftige Filme festzulegen. Aber sie wurde nicht nur in akademischen Kreisen, sondern (anhand einzelner Filme) in allen Bevölkerungsschichten geführt. Da sie durch ihren hohen Grad der Reflexivität für die soziale Praxis des Dokumentarfilms besonders aufschlußreich ist und auch für den von Dirk Eitzen erwähnten Film *NO LIES* von Mitchell Block eine Rolle spielt, soll sie kurz skizziert werden.

Die Ethikdiskussion entwickelte sich in den USA in den sechziger und siebziger Jahren.⁸ Sie ging zum einen auf den transparenten Stil des damals vorherrschenden Direct Cinema, zum anderen auf Veränderungen der Filmtechnologie zurück. Mit mobileren Kameras waren eine Reihe von Filmen entstanden, die intime Details des alltäglichen Lebens zeigten und zu der von Richard Sennett (1974) beklagten „Tyrannei der Intimität“ beizutragen schienen. Durch ihre Transparenz legten sie ein voyeuristisches „Dabeisein“ nahe, dem sich viele Zuschauer nicht entziehen konnten oder wollten. Da sie oftmals in einer weitgehend nur beobachtenden, scheinbar neutralen Form auftraten, hatten sie im Hinblick auf tabuisierte Bereiche des gesellschaftlichen Lebens eine besondere Wucht. In den mannigfaltigen Diskussionen, die sie auslösten, wurden nicht nur die Folgen dieser u. U. ungewollten Entblößung diskutiert, es zeichneten sich auch jene zeitspezifischen Erwartungshaltungen ab, mit denen die Zuschauer an den damaligen Dokumentarfilm herangingen.

Durch die stilistischen Vorgaben des Direct Cinema bekam das Verhältnis zwischen Beobachtern und Beobachteten eine herausragende Bedeutung. Zum einen wurde deutlich, daß die Zuschauer aus der Interaktion zwischen der Kamera und den gefilmten Personen eine Beziehung zwischen Filmemachern und Filmsubjekten ableiteten, die Auskunft über den Grad der

⁸ Grundsätzlichere Überlegungen wurden vor allem in dem *Journal of the University Film Association* angestellt. Eine Reihe dieser frühen Texte ist bei Rosenthal (1988, 245-341) zu finden. Die Diskussion über die Bedingungen und Machtverhältnisse bei der Beobachtung fremder Kulturen und beim anschließenden Prozeß der „Auswertung“ des Materials wurde parallel auch in der Ethnographie geführt – für den ethnographischen Film hatte sie von jeher eine besondere Relevanz; vgl. zur reflexiven Ethnologie Clifford/Marcus (1986) und zum ethnographischen Film Crawford/Turton (1992).

Kontrolle in der Drehsituation versprach, d. h. über die Möglichkeit der Subjekte, sich vor dem Zugriff zu schützen, oder der Filmemacher, in tabuierte Räume einzudringen. Zum anderen wurden die Filme, die durch lange Einstellungen und chronologische Montageformen einen starken Wert auf die Authentizität ihrer Aufnahmen legten, besonders intensiv hinsichtlich ihres tatsächlichen Wahrheitsgehalts befragt – beides Erwartungshaltungen, die jene von Eitzen beschriebene „Enttäuschung“ über den Film von Mitchell Block erklären.

Die Annahmen über den *Wahrheitsgehalt* und den Grad der *Kontrolle* wurden in der Ethikdebatte demnach zu Leitmotiven und trugen entscheidend zu den unterschiedlichen Positionen bei, die von den Zuschauern eingenommen wurden. Standen Fragen der Kontrolle im Vordergrund, richteten die moralischen Urteile sich auf die Filmemacher; ging es um Aspekte der Wahrheit, eher auf die Filmsubjekte. Zwei zentrale Positionen wurden in der Rezeption deutlich:

a) Die Zuschauer nahmen an, daß die Filmsubjekte keine Möglichkeit hatten, die Drehsituation zu kontrollieren bzw. sich dem Zugriff der Filmemacher zur Wehr zu setzen. Wenn es sich durch Zusatzinformationen herausstellte, daß der Wahrheitsgehalt des Films gering war, überwog die Empörung über die Filmemacher, die ihre Subjekte ausgebeutet *und* die Unwahrheit verbreitet hatten. Trafen die Charakterisierungen des Films zu, dann wurde zwar bemängelt, daß die Subjekte vorgeführt worden waren, aber oftmals stellte sich auch eine unverhohlene Neugier an dem Blick hinter die Kulissen ein, an Peinlichkeiten oder Tabubrüchen.

b) Die Zuschauer hatten den Eindruck, daß die Filmsubjekte eine hohe Kontrolle über die Drehsituation besaßen. Stimmt die gezeigten Informationen nicht, wurde ein „Betrug“ der Allgemeinheit beklagt, und es überwog die Empörung über die Filmsubjekte, die ihre Position als Augenzeugen o. ä. ausgenutzt hatten. Trafen sie zu, war ein Zustand erreicht, den die meisten normativen Anweisungen der siebziger Jahre privilegierten: Die Filmsubjekte teilten sich freiwillig mit, sie waren von sich aus offen und ließen Blicke in das Private und Intime aus freien Stücken zu. Umgekehrt lehnte die zeitgenössische Rezeption den Fall der „doppelten“ Ausbeutung aufgrund der geringen Kontrolle *und* der Unwahrheit des Gezeigten am heftigsten ab.

Was verdeutlicht diese Skizze der amerikanischen Ethikdebatte? Zunächst lassen sich anhand dieses historischen Beispiels die Ebenen des Vorverständnisses ablesen, die für die damalige Rezeption des Dokumentarfilms

entscheidend waren: Fragen zum Grad der Kontrolle während der Aufnahme und zur Authentizität des Gezeigten. Diese sind jedoch keine statischen Qualitäten, sondern sie verändern sich durch den permanenten Austausch zwischen Textstrukturen und Zuschauerleistungen. Sobald ein Tabubruch die Wahrnehmung von Peinlichkeit verschoben hat, wandeln sich auch die Kriterien für den Grad der Kontrolle, der aus den Interaktionsformen zwischen Beobachtern und Beobachteten abgeleitet wird.⁹ Darüber hinaus kann für diese spezifische historische Phase auch präziser verdeutlicht werden, was der besondere Wahrheitsanspruch einer bestimmten Ausprägung des Dokumentarfilms sein kann. Für die Zuschauer des Direct Cinema bezog sich „Wahrheit“ fast immer auf Aspekte des Performativen: Ist ein bestimmtes Verhalten so, wie dieser Mensch „in Wirklichkeit“ ist? Sind das echte Gefühle, oder spielt dieser Mensch nur eine Rolle? Sind die Filmemacher an das wahre Selbst herangekommen, oder sehen wir nur eine Maske? Es zeigt sich der starke Sog des beobachtenden Films, Identifikationsfiguren aufzubauen, mit denen die Zuschauer in besonders „ausbeuterischen“ Situationen leiden, und es wird deutlich, daß mit der Frage nach den Bedingungen der *Drehsituation* ein Aspekt in das Zentrum der Debatte rückt, der für frühere Ansätze keine Rolle spielte, in dem jedoch ein entscheidendes Potential für eine asymmetrische, ausbeuterische Interaktion zu stecken scheint. Die soziale Praxis der Dokumentaristen wurde in dieser Debatte demnach in einem sehr konkreten Sinn als intersubjektive Interaktionsform und als Authentizitätsversprechen aufgefaßt und von den Zuschauern permanent auf mögliche „Vertragsbrüche“ hin untersucht.

In dieser Hinsicht veranschaulicht sie eine Reihe von Aspekten, die für die Rezeption des Dokumentarfilms eine Rolle spielen. Interne Signale des Textes und externe Signale seiner diskursiven Einbettung produzieren eine dokumentarische Lesart, die mit einem *Vorverständnis* der Zuschauer hinsichtlich zentraler Kategorien des Genres – wie Fragen des Wirklichkeitsbezugs, der Authentizität, der Wahrheit, des Realismus oder des Materialstatus der Bilder – verbunden ist, das aber sowohl kultur- und kontextspezifisch verstanden werden muß als auch historisch äußerst wandelbar ist. Es wird also durch die Rezeption neuer Filme verändert und stellt sich für nachfolgende als verändertes Vorverständnis dar. Wichtiger als Fragen der Klassifizierbarkeit des Dokumentarfilms, die Eitzen hervorhebt, werden

⁹ Für diese prozeßhafte Qualität von Rezeptionsvorgängen habe ich daher in Decker (1995) das Modell einer „gesellschaftlichen Weiterverarbeitung“ vorge schlagen.

damit letztlich jene Debatten, Interventionen und Diskurse, die die Filme kontextspezifisch auszulösen imstande sind bzw. in denen ihnen ein dokumentarischer Charakter zugesprochen wird. An die Stelle von Klassifizierungsversuchen tritt das Interesse für die Transformation von Kommunikationsprozessen.

Wie das Beispiel der Ethikdiskussion zeigt, kommt es im Austausch zwischen den Zuschauern und den Filmemachern zu einem spezifischen Vertragsverhältnis, einem „Vertrauensbund“, der – für historisch begrenzte Phasen – Regeln des Filmemachens und Präferenzen seiner Rezeption festlegt (vgl. Sobchack/Sobchack 1987, 349-354). Diese aus der Genretheorie übernommene Vorstellung eines Kommunikationsvertrags impliziert, daß Bedeutungen relational entstehen und *ausgehandelt* werden, daß also die Filme unterschiedlich interpretierbare Realitätskonstruktionen vornehmen, die keine privilegierte Referenz beanspruchen können, sondern sich in ihren „Realitätsbezügen immer wieder neu positionieren“ (Hohenberger 1998, 28) müssen. Wie sich die soziale Praxis des Dokumentarfilms entfaltet, ist damit in entscheidender Weise davon abhängig, welche Bedingungen für diesen Prozeß des Aushandelns gelten, d. h. welche Foren, Möglichkeiten und Beschränkungen dafür existieren. Auch wenn Bedeutungen in einem relativ offenen kulturellen Umfeld entstehen, das sich verschieben und verändern kann, sollten die Vertragsbedingungen für den Dokumentarfilm meines Erachtens nicht zu idealistisch gesehen werden. Die Möglichkeiten von Institutionen, Formen des Index (im Sinn von Carroll) vorzugeben oder bestimmte Texte erst gar nicht entstehen zu lassen, sowie die Bedeutungslenkung durch rhetorische Formen der Ansprache spielen nach wie vor eine große Rolle. Prozesse des Aushandelns finden in einem relationalen Netzwerk statt, das von übergreifenden gesellschaftlichen Machtverhältnissen geprägt ist.

Mit der rezeptionsorientierten Betrachtung des Dokumentarfilms können diese Ebenen seiner sozialen Praxis – die unterschiedlichen Formen einer ästhetischen und öffentlichen Praxis sowie die damit korrespondierenden Erfahrungspotentiale – konkretisiert werden. Wie die Spannungen des ästhetischen Materials und seine Wirklichkeitsbezüge in eine eigenständige Form gebracht und in Beziehung zu anderen Diskursen gesetzt werden, um ein Forum des „Erfahrungsaustauschs zu wechselseitigem Nutzen“ (Kreimeier 1993, 392) zu etablieren, läßt sich erst durch eine adäquate, historisch spezifische Berücksichtigung der heterogenen Rezeptionsprozesse erschließen. Im besten Fall werden damit neben der Qualität der ästhetischen Erfahrung und des intersubjektiven Erfahrungsaustauschs auch die Dimensionen

des Erfahrungshorizonts kenntlich, den die öffentliche Praxis absteckt (vgl. Kluge 1974).

Ein Blick auf die frühen Jahre des Dokumentarfilms zeigt, daß mit dem Genre die Vorstellung verbunden war, es zeichne sich durch eine besondere ästhetische Erfahrung aus. In den dreißiger Jahren schreibt beispielsweise Paul Rotha (1952, 71), Dokumentarfilme seien

more imaginative and expressive than the specific publicity picture, deeper in meaning and more skilful in style than the news-reel, wider in observation than the travel picture or lecture film, more profound in implication and reference than the plain 'interest' picture.

Mit dieser Charakterisierung betont er, daß das Genre durch spezifische Wirkungspotentiale hervorsteicht und diese als Versprechen bereithält.¹⁰ Spätere Definitionen haben diesen Aspekt der ästhetischen Differenz und des ihr zugrundeliegenden Kreativitätsschubs zunehmend vernachlässigt.¹¹ Aus der Perspektive der historischen Rezeptionsforschung könnte hingegen die Spezifik des dokumentarischen Erfahrungspotentials und des gesellschaftlichen Ortes, an dem es sich realisiert, wieder von stärkerem Interesse sein. Was hat für die Zuschauer des Dokumentarfilms in seiner historischen Entwicklung das besondere Versprechen des Genres ausgemacht? Wie wichtig war es für sie, diese Erfahrung nur anhand *dieser* Filme und im Rezeptionsraum *Kino* machen zu können? Wie führten bestimmte technologische Veränderungen (z. B. der Sychrontechnologie oder der Videoaufzeichnung) zum Wandel der ästhetischen Erfahrung und damit zu neuen

¹⁰ Für diese Charakterisierung spielte oftmals die *Kreativität* als Vorbedingung einer intensiven ästhetischen Erfahrung eine besondere Rolle. Griersons langlebige Diktum, der Dokumentarfilm sei „the creative treatment of actuality“, hebt sie ausdrücklich hervor. Obwohl soziale Anliegen zur Richtschnur werden sollten und es einen ungebrochenen Enthusiasmus *für* ein soziales Engagement des Films gab, war diesbezüglich eine künstlerisch anspruchsvolle Umsetzung die unabdingbare Voraussetzung.

¹¹ Eine Ausnahme der neueren Literatur ist Winston (1995). Er überschreibt einen ganzen Abschnitt seines Buches mit dem Terminus „Kreativität“, geht dann allerdings nicht über eine historische Betrachtung hinaus, die mit jeglicher Darstellungsform des Dokumentarfilms einen Herrschaftsanspruch verbindet, der, so sein Grundtenor, die Legitimität des Genres diskreditiert habe. Interessanter für das Verhältnis von Kreativität und Erfahrung sind dann eher die kurzen Versatzstücke über einzelne Filme und Filmemacher bei Macdonald/Cousins (1996).

Funktionsbestimmungen? Und mit Bezug auf gegenwärtige Entwicklungen: Wenn die beeindruckende ästhetische Präsenz des Dokumentarfilms im Kino aufgrund seiner Verlagerung in Spartenkanäle des Fernsehens immer seltener gegeben ist, muß das Versprechen verkümmern, eine besondere Erfahrung vermitteln zu können; verliert er ein entscheidendes, ihn vom Fernsehjournalismus absetzendes Differenzkriterium?

Mit Blick auf Rezeptionskontexte sowie Formen und Inhalte des Erfahrungsaustauschs wäre es darüber hinaus notwendig, Fragen der Öffentlichkeit wieder zu akzentuieren, denn die Bedingungen des politischen Engagements haben sich grundlegend gewandelt. Übergreifende Kommunikationsformen, die bei Grierson in den dreißiger Jahren zunächst einmal hergestellt werden mußten, sind längst wieder zerfallen. Wie können dann Bereiche der politischen Öffentlichkeit geprägt werden, die nicht nur zu den „schon Bekehrten“ predigen? Welche Zuschauerschaften haben sich alternativ zur umfassend gedachten, mittlerweile aber fragmentierten und professionalisierten Öffentlichkeit gebildet? Kann (und will) das Genre im Umfeld der konsumorientiert umworbenen Zuschauer deren Ansprache als politische Subjekte noch verwirklichen? Geht es als zu bezahlendes Spartenphänomen in einer exklusiven „Bildungs“-Öffentlichkeit auf, oder kommt in seiner Rezeption eine Verbindung zu jenen Menschen zustande, die so häufig als Objekte der Neugier dienen?

Viele weitergehende Fragestellungen lassen sich für die historische Rezeptionsforschung zum Dokumentarfilm denken. Sie sollten, wie ich zu zeigen versucht habe, nicht auf Probleme der Klassifizierung des Genres verengt werden, sondern könnten dazu beitragen, mit der Historisierung von „Leseformen“ und -inhalten den Wandel seiner sozialen Praxis zu bestimmen. Inwiefern mit dieser Praxis eine besondere Qualität der ästhetischen und intersubjektiven Erfahrung verbunden war und in welcher Form diese sich historisch entfaltet hat, kann erst anhand der Rezeptionskontexte ersichtlich werden, die sich auf die spezifischen Vertragsbedingungen des Dokumentarfilms in der Vergangenheit eingelassen haben und weiterhin einlassen.

Literatur

- Carroll, Noël (1996) Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hrsg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press, S. 283-306.
- Clifford, James / Marcus, George H. (eds.) (1986) *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Crawford, Peter Ian / Turton, David (eds.) (1992) *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Decker, Christof (1995) *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Eco, Umberto (1990) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: DTV.
- Eitzen, Dirk (1998) Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: *Montage/AV 7,2*, S. 13- 44.
- Hohenberger, Eva (1998) Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hrsg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, S. 8-34.
- Kluge, Alexander (1974) *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur Arbeitsweise des Autorenfilms*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kreimeier, Klaus (1993) Dokumentarfilm, 1892-1992. In: *Geschichte des Deutschen Films*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart: Metzler, S. 391-416.
- Macdonald, Kevin / Cousins, Mark (eds.) (1996) *Imagining Reality. The Faber Book of the Documentary*. London/Boston: Faber and Faber.
- Morley, David (1992) *Television, Audiences and Cultural Studies*. London/New York: Routledge.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Plantinga, Carl (1987) Defining Documentary: Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds. In: *Persistence of Vision 5*, S. 44-54.
- (1996) Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction Film: Two Approaches. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hrsg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press, S. 307-324.
- Rosenthal, Alan (ed.) (1988) *New Challenges for Documentary*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Rotha, Paul (1952) *Documentary Film*. London: Faber and Faber.
- Sennett, Richard (1974) *The Fall of Public Man*. New York: Knopf.
- Sobchack, Thomas / Sobchack, Vivian (1987) *An Introduction to Film*. Second Edition. Boston/Toronto: Addison-Wesley.
- Tudor, Andrew (1986) Genre. In: *Film Genre Reader*. Hrsg. v. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, S. 3-10.
- Winston, Brian (1995) *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. London: British Film Institute.

Frank Kessler

Fakt oder Fiktion?

Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder

Befindet sich der dokumentarische Film in der „Krise“? Die Lektüre verschiedener neuerer Publikationen scheint eine derartige Vermutung nahe-zulegen. Brian Winston (1995; 1997) zufolge sind es die digitalen Manipulationsmöglichkeiten, welche dazu führen, daß das photographische Bild seinen Beweischarakter (und damit der Dokumentarfilm seine Legitimation) verliert. Für Michael Renov (1993b, 1993c) dagegen sind alle diskursiven Formen, einschließlich der dokumentarischen, in letzter Konsequenz fiktiver Art, weil sie ihren Gegenstand immer konstituieren müssen und damit ihre „Wahrheit“ jeweils selbst erschaffen. Bill Nichols (1994) spricht im Titel seines Buchs von „*blurred boundaries*“ zwischen Fiktionalem und Dokumentarischem, und eine Veröffentlichung zum letztjährigen International Documentary Festival Amsterdam (IDFA) sieht den Dokumentarfilm im Spannungsfeld von „Fakt, Fiktion und *fake*“ (van der Burg/Duursma/Stienen 1997). Für Noël Carroll (1996) sind derartige Überlegungen Teil eines postmodernen Skeptizismus, den zu widerlegen er sich aufmacht, wobei er sich aber vornehmlich mit dem Problem beschäftigt, ob und inwieweit nichtfiktionale Filme tatsächlich „objektiv“ sein können.

Betrachtet man diese – vor allem im anglo-amerikanischen Bereich geführte – Diskussion aus einigem Abstand, so kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, daß viele der Differenzen darauf zurückzuführen sind, daß die jeweiligen Begriffe, vor allem die des Fiktionalen und des Nichtfiktionalen, in vielen Fällen ungenau bestimmt werden. Deshalb will ich bei meinen Überlegungen zunächst von der Frage ausgehen: Was ist Fiktion? Danach soll das Problem des Dokumentarischen im Rahmen der (Semio-) Pragmatik diskutiert werden, wobei ich schließlich versuchen möchte, mit Hilfe der von der *Ecole de filmologie* erarbeiteten Terminologie die unterschiedlichen Ebenen, auf denen die Diskussion sich bewegt, voneinander zu scheiden.

Was ist Fiktion?

In seinem oft zitierten Aufsatz „The Logical Status of Fictional Discourse“ macht John Searle (1979) den Versuch, im konzeptuellen Rahmen der Sprechakttheorie den spezifischen Charakter fiktionaler Äußerungen zu bestimmen. Dabei geht er von den logischen Bedingungen ernsthafter assertiver Aussagen aus, also von Behauptungssätzen, die folgende vier Aspekte einschließen: Der Sprecher bürgt 1.) für die Wahrheit der Aussage, er muß 2.) in der Lage sein, Gründe oder Belege hierfür anzuführen, er muß 3.) selbst überzeugt sein von der Wahrheit der Behauptung, die 4.) nicht allzu selbstverständlich sein darf, d.h. die Behauptung muß zumindest minimal nicht-redundant sein (Searle 1979, 62).¹

Für fiktionale Äußerungen gilt nun laut Searle, daß der Autor *vorgibt*, assertive Aussagen zu treffen, die sich durch keinerlei textuelle Eigenschaften von tatsächlichen Behauptungen unterscheiden und die allein durch die Intention des Autors zu fiktionalen werden. Wie wird dieses Tun-als-ob möglich? Laut Searle gibt es bei den unter normalen Umständen geäußerten Assertionen Regeln (die er als vertikale bezeichnet), welche die Aussage auf die Welt beziehen. Für die Fiktion nimmt er nun extralinguistische, nicht-semantische und „horizontale“ Konventionen an, die diese Beziehung unterbrechen und außer Kraft setzen. Genau dies unterscheidet dann auch die Fiktion von der Lüge, für die es solche Konventionen nicht gibt. Mit anderen Worten: Die Lüge gibt (in einer Täuschungsabsicht) vor, daß die Äußerung über die für gewöhnlich gültigen, vertikalen Regeln mit der Welt verbunden ist. Das Tun-als-ob der Fiktion besteht dagegen darin, assertive Äußerungen mit der Intention zu machen, die „horizontalen“ Konventionen in Gang zu setzen, welche die normalen, illokutionären Verpflichtungen aufheben (65ff).

Der fiktionale Diskurs funktioniert dann als eine Art Rahmen, innerhalb dessen verschiedene Abstufungen möglich sind. So können in fiktionalen Texten zutreffende Feststellungen über wirkliche (historische) Orte, Personen oder Ereignisse getroffen werden, ohne daß ihr grundlegender Charakter als Fiktion dadurch berührt würde. Interessanterweise erwähnt Searle auch die unter anderem genreabhängige Qualität der horizontalen Regeln:

¹ Der Begriff „Wahrheit“ ist in diesem Zusammenhang natürlich nicht in einem moralischen Sinn zu verstehen. Es geht Searle wie gesagt darum, die Bedingungen darzulegen, die den Sprechakt der ernsthaften assertiven Aussage definieren.

In einem Science Fiction-Roman oder einem Märchen sind Dinge akzeptabel, die mit einer realistischen Erzählung unvereinbar wären.² Damit wirft Searle allerdings eine Problematik auf, die über seine bisherigen Erörterungen hinausweist, denn nun geht es nicht mehr nur um die Intentionen des Autors, sondern auch um die Akzeptabilität seitens des Lesers. Hier stellt sich eine Frage, auf die Searle nicht weiter eingeht: Wenn die Intention des Autors (die Searle ja ausdrücklich als einziges Identifikationskriterium für die Fiktionalität der Aussage angibt) eine so entscheidende Rolle spielt, wie kann der Leser dann um die entsprechenden horizontalen Konventionen wissen? Der Text selbst bringt ja laut Searle diese Intention nicht zum Ausdruck. Hier muß sich also die Fragestellung hin zu einer Pragmatik fiktionaler Äußerungen öffnen, was Searle eigentlich auch tut, indem er nun den Begriff des Kontrakts ins Spiel bringt: Die Stimmigkeit des fiktionalen Texts ist die Funktion einer Vereinbarung zwischen Autor und Leser in Hinblick auf die horizontalen Konventionen (73). Unklar bleibt allerdings, ob die horizontalen Regeln überhaupt nur aufgrund eines solchen Kontrakts in Kraft treten können. Den Schritt hin zu einer Pragmatik fiktionaler Diskurse vollzieht Searle nur implizit und nicht in letzter Konsequenz. Dann nämlich müßte der Intention des Autors eine entsprechende Leistung des Lesers gegenüberstehen, der diese Intention verstehen und anerkennen muß, wenn die Fiktion als solche funktionieren soll.

Die Überlegungen Searles, auch wenn sie im einzelnen durchaus Anlaß zu Kritik geben können,³ erlauben es, den logischen Status fiktionaler (und damit umgekehrt auch den nichtfiktionaler) Texte genauer zu fassen. Die Frage ist nun einerseits, wie sich dies mit einer pragmatischen Perspektive

² Etienne Souriau spricht in ähnlicher Weise davon, daß jeder Film sein eigenes Diskursuniversum setzt, wobei auch für ihn der Gesichtspunkt der Gattung eine wichtige Rolle spielt. Vgl. Souriau 1997, 141f.

³ In einer sehr ausführlichen Diskussion von Searles Text kommt Gérard Genette (1991) dann auch zu dem Schluß, daß dessen Ausführungen (denen Genette ansonsten weitgehend zustimmt) an einigen Punkten der Ergänzung und Nuancierung bedürfen. Für Genette gibt es sehr wohl eine Reihe von Merkmalen, die fiktionale von nichtfiktionalen Texten unterscheiden. Diese können narratologischer Art sein – so vor allem im Hinblick auf den Zugang zur Subjektivität der Figuren (Genette 1991, 75-78); darüber hinaus gibt es aber auch paratextuelle, thematische, stilistische oder textuelle – wie im Falle der von Käte Hamburger (1980) untersuchten abweichenden Deixis bei der Fiktion – Markierungen, die einen Text als fiktionalen ausweisen können. Diese Aspekte sind zum Teil auch im Bereich des Films von Belang.

verbinden läßt, und andererseits, welche medienspezifischen Faktoren im Bereich des Films zusätzlich noch eine Rolle spielen.

Zur Pragmatik des Dokumentarischen im Film

Auf den letzten Seiten seiner eindrucksvollen Untersuchung zum Dokumentarfilm kommt Brian Winston (1995, 253) zu dem Schluß, daß das Problem letztlich eines der Rezeption ist. Und auch Dirk Eitzen spricht vom Dokumentarischen als einem Rezeptionsmodus.⁴ Was aber genau muß man darunter verstehen? Zunächst einmal geht es offenbar darum, daß dieser Perspektivwechsel hin zur Rezeption das Problem einer essentialistischen Definition des Dokumentarischen umgehen will. Man sucht also nicht mehr nach den spezifischen textuellen Eigenschaften nichtfiktionaler Filme, sondern fragt nach der Art und Weise, wie Zuschauer mit Filmen, die sie als dokumentarische ansehen, umgehen. Im Unterschied aber zu der Herangehensweise von Eitzen, die im Grunde immer auf empirische Rezeptionsakte oder zumindest mögliche empirische Rezeptionsakte abzielt, behandelt die pragmatische Theorie das Problem auf einer anderen Ebene: Ihr geht es nicht um Rezeptionsmodi, sondern um Lektüremodi und deren logisch-pragmatische Voraussetzungen.

Die (semio-) pragmatische Theorie des Nichtfiktionalen läuft letztlich auf die tautologische Feststellung hinaus, daß der Zuschauer einen Film dann als dokumentarisch auffaßt, wenn oder solange er an dessen dokumentarischen Charakter glaubt. Es gibt keinerlei textuelle oder andere Kriterien, die eine Definition *a priori* möglich machen. Deshalb versucht die Pragmatik zumindest die Bedingungen herauszuarbeiten, unter welchen ein Film für den Zuschauer als ein dokumentarischer *funktioniert*. Dabei handelt es sich zunächst einmal in weiten Teilen um paratextuelle oder kontextuelle Faktoren: Rezensionen, Plakate, Ankündigungen usw. können dem Zuschauer Hinweise geben, welche Haltung er einem Film gegenüber einnehmen sollte (vgl. Colin 1984, 255). Roger Odin geht dann einen Schritt weiter und führt hierzu den Begriff der „dokumentarisierenden Lektüre“ ein, bei welcher der Zuschauer (Odin spricht von „Leser“) – im Unterschied zur „fiktivisierenden Lektüre“ – einen „als real präsupponierten Enunziator“ konstruiert, also eine für den Diskurs verantwortliche Instanz (1990, 131).⁵ Odin koppelt auf

⁴ Vgl. den Beitrag Eitzens in diesem Heft.

⁵ Diese geht dann im Prinzip die von Searle für die assertive Äußerung aufgeführten Verpflichtungen ein. Odin verweist in seinem Text auch auf die Aus-

diese Weise auch den Lektüremodus von einer spezifischen Textsorte ab, da im Prinzip jedweder Film der dokumentarisierenden Lektüre unterworfen werden kann. Dies kann aufgrund einer individuellen Entscheidung des Zuschauers geschehen, wenn dieser seinen Blick bei einem Spielfilm vom fiktionalen Geschehen löst und z.B. irgendein Detail im Hintergrund als Element der realen historischen Lebenswelt betrachtet, oder durch einen institutionellen Zwang, wenn z.B. ein Spielfilm im Unterricht als Anschauungsmaterial für einen bestimmten Stil dient (Odin 1990, 134). Darüber hinaus gibt es Filme, die in ihren textuellen und/oder paratextuellen Elementen Anweisungen für den Zuschauer enthalten, auf den dokumentarisierenden Lektüremodus umzuschalten.⁶ Das sind dann die gemeinhin als nichtfiktional bezeichneten Filme, deren Diversität Odin durch den Begriff des „dokumentarischen Ensembles“ Rechnung zu tragen versucht (1990, 135ff).

Zusammengefaßt: Vom Standpunkt der (Semio-) Pragmatik aus gesehen ergibt sich der Effekt des Dokumentarischen aus einem Lektüremodus, der im Prinzip auf jeden Film angewandt werden kann (wenn auch auf jeweils unterschiedlichen Ebenen). Diese Lektüremodus kann entweder aufgrund einer individuellen Entscheidung zustande kommen oder durch Institutionen stimuliert bzw. programmiert werden. Die Filme, die im alltäglichen Sprachgebrauch als dokumentarische gesehen werden, enthalten textuelle oder paratextuelle Anweisungen, zu einer dokumentarisierenden Lektüre überzugehen.

Eine solche dokumentarisierende Lektüre behandelt ihren Gegenstand in gewisser Weise als Index, zumindest, wenn man einen bestimmten Aspekt dieser Zeichenart betont und sie auf eine etwas simplifizierende Weise als

führungen Searles und kritisiert dessen Rekurs auf die Intention des Autors als unzureichend und unbrauchbar, weil diese letztlich nicht rekonstruierbar sei (1990, 129f). In einer pragmatischen Perspektive ist es sinnvoller, von der von einem gegebenen Sprechakt implizierten *Intentionalität* (nämlich z.B. etwas auszusagen, zu fragen, anzuordnen usw.) auszugehen. Im Falle einer dokumentarisierenden Lektüre wird so z.B. die Intentionalität einer ernstgemeinten Aussage vorausgesetzt.

⁶ Diese Anweisungen sind historisch wandelbar und keine eindeutigen Zeichen, da sie natürlich auch im Rahmen fiktionaler Filme Anwendung finden können. Ein bekanntes Beispiel hierfür wäre ZELIG von Woody Allen (USA 1983).

Spur auffaßt.⁷ So erörtert Umberto Eco (1977, 61ff) verschiedene Arten indexikalischer Zeichen und stellt fest:

Schließlich bezeichnet Peirce die Fotografien (die man doch den Ikonen zurechnen möchte) manchmal als Indizes. Tatsächlich stellt ein Foto nicht nur einen Gegenstand dar, wie eine Zeichnung dies tun kann, sondern ist gleichzeitig auch eine *Spur* von ihm und hat dieselbe Funktion wie der ringförmige Fleck auf der Tischplatte, der die (frühere) Anwesenheit eines Weinglases bezeugt (Eco 1977, 62).

Diese Auffassung der Photographie als Spur findet man unter anderem in André Bazins Überlegungen zur „Ontologie des photographischen Bildes“ (1957, 9-17), aber auch bei Roland Barthes, der in einer Art dokumentarisierenden Lektüre der Photographie die Kamera als „real präsupponierten Enunziator“ betrachtet. Er spricht in diesem Zusammenhang von „le nom du noème de la photographie [...] ‘Ça-a-été’“ (1980, 120) und meint damit die Tatsache, daß man bei einem Photo niemals leugnen kann, daß der Gegenstand sich dort – nämlich vor der Kamera – befunden hat. Diese spezifische Beziehung zwischen dem Gefilmten bzw. Photographierten und dem Objekt, von dem ausgesagt wird: „Das ist da gewesen.“, ist von besonderer Bedeutung für die Filme des dokumentarischen Ensembles. Man kann sogar in gewisser Weise sagen, daß die indexikalische Qualität des photographischen Bildes dem Dokumentarischen im Film überhaupt zugrunde liegt. Jedoch wird diese Auffassung innerhalb des hier gewählten Theorie Rahmens nicht zum Ausgangspunkt für eine essentialistische Definition des Dokumentarfilms, sondern soll als eine wesentliche *pragmatische* Bestimmung für die Lektüre dienen.⁸

⁷ Gleiches gilt dann auch für die anderen von Odin (1990, 131ff) aufgezeigten Arten der dokumentarisierenden Lektüre, wenn auch auf einer anderen Ebene. Hier wird dann z.B. das Geschichtliche, das Gesellschaftliche usw. aufgrund von „Spuren“ im filmischen Text rekonstruiert. Für eine Kritik einer solchen simplifizierenden Auffassung des Peirceschen Index in bezug auf die Photographie vgl. Chateau 1997, 91-107. Der Einfachheit halber werde ich im folgenden dennoch weiterhin von der Indexikalität des photographischen Bildes sprechen.

⁸ Für den Bereich der Photographie tut dies Jean-Marie Schaeffer (1987), der dem Wissen des Betrachters um die „*arché*“ des photographischen Bildes (d.h. die Tatsache, daß die Abbildung als „Spur“ oder „Abdruck“ von etwas zu verstehen ist) eine zentrale pragmatische Bedeutung zuerkennt.

Die dokumentarisierende Lektüre impliziert unter anderem einen „*contrat de véridiction*“ (vgl. Greimas/Courtés 1979, 417f).⁹ Für den Zuschauer (Enunziatär) bedeutet dies vor allem, daß er die logische Möglichkeit hat, das Dargestellte auf seinen Wahrheitsgehalt hin zu befragen. Dies ist, wie Searle und auch Odin betonen, für die Fiktion nicht sinnvoll möglich.¹⁰ Für Searle liegt das, wie gesehen, daran, daß in fiktionalen Texten die vertikalen Konventionen, welche die Aussagen auf die Welt beziehen, aufgehoben werden. Diese Art der Bezugnahme wird im Fall des nichtfiktionalen Films dadurch kompliziert, daß hier die Indexikalität des photographischen Bildes eine zentrale Rolle spielt. Dieses Problem tritt vor allem bei der Rekonstruktion historischer Ereignisse auf, wie es sie seit der Frühzeit des Kinos bis in die Gegenwart gibt. Schon 1902 „enthüllt“ eine französische Zeitschrift die „Täuschung“, welcher sich Georges Méliès mit seinem im Auftrag des Engländers Charles Urban gedrehten Film *LE SACRE D'EDOUARD VII* ([Die Krönung Eduards VII], F 1902) schuldig gemacht haben soll. Man fordert: „Nichts als die Wahrheit!“ und verrät dem Leser, daß „Seine Majestät Edward ein Metzgergeselle aus Kremlin-Bicêtre“ ist (vgl. Sadoul 1973, 212f). Dabei stellt sich die Frage, ob das Publikum jener Zeit, das an derartige nachgestellte Szenen durchaus gewöhnt war, die Inszenierung tatsächlich für die wirkliche Zeremonie angesehen hat. Der französische Historiker Georges Sadoul weist jedenfalls darauf hin, daß von einer Täuschungsabsicht wohl kaum die Rede sein kann:

⁹ Dieser schließt sowohl Enunziator als auch Enunziatär ein, während die von Searle für Behauptungssätze aufgezählten Verpflichtungen zunächst nur für den Sprecher gelten. Allerdings könnte man sagen, daß der Adressat einer solchen Äußerung deren Einhaltung immer voraussetzt.

¹⁰ Auch Eitzen (vgl. den Artikel in diesem Heft) nennt die Möglichkeit zu fragen, ob es sich um eine Lüge handeln könnte, als Unterscheidungsmerkmal zwischen Fiktion und Nichtfiktion. Danach beginnt er verwirrenderweise eine Diskussion um Ecos Definition eines Zeichens als etwas, das für eine Lüge verwendet werden kann. Zum einen ist dieses Problem im Kontext seiner Fragestellung wenig relevant, zum anderen liest er Eco so, als sage dieser, ein Zeichen sei etwas, *das lügen kann*. Ausgehend hiervon kommt er auf die These zu sprechen, daß ein Bild keine Verneinung zum Ausdruck bringen kann. Das schließt aber nicht aus, das Bilder *als Teil eines Diskurses* durchaus auch eine negative Aussage beinhalten können (wie es im Titel eines Aufsatzes von Edward Branigan eben nur scheinbar paradox heißt: „This is a picture of no revolver“).

Man hatte keinesfalls versucht, LE COURONNEMENT D'ÉDOUARD VII [alternativer Titel, F.K.] als eine authentische Aufnahme zu präsentieren. Ganz im Gegenteil betonte Urban in seiner Werbung für den Film die Sorgfalt, mit der diese Rekonstruktion hergestellt worden war und die beträchtliche Summe, die ihn das gekostet hatte: Die Rede war von 300 000 Francs (1973, 211).

Das Beispiel von Oliver Stones JFK (USA 1991) ist noch interessanter, weil Stone hier ja tatsächlich auch dokumentarisches (d.h. im Laufe des aktuellen Geschehens gedrehtes) Material verwendet und sein Film letztlich in einer Grauzone zwischen der Rekonstruktion historischer Ereignisse und deren Interpretation angesiedelt ist, wobei letztere dann durchaus auch die „künstlerische Freiheit“ – in diesem Fall meint das genau die Tatsache, daß der fiktionale Diskurs nicht für die Wahrheit des Gesagten haftbar gemacht werden kann – für sich in Anspruch nimmt.

In jedem Fall zeigen die genannten Beispiele, wie getreu die Filme die historischen Ereignisse auch wiedergeben mögen, daß sie im Gegensatz zu denen des dokumentarischen Ensembles nicht in der Lage sind, einen „Raum dokumentarisierender Kommunikation“ (wie Odin dies an anderer Stelle nennt; vgl. Odin 1989) zu schaffen. Dieser Raum verlangt nämlich, so könnte man sagen, die indexikalische Dimension des photographischen Bildes als implizite Garantie. Mit anderen Worten: Filme können sich auf zwei Arten auf die Wirklichkeit beziehen – als getreue Rekonstruktion oder mittels der Indexikalität und ihres Effekts des „Das-ist-da-gewesen“ –, doch nur letztere führt zu einer dokumentarisierenden Lektüre. Die von Searle für ernsthafte assertive Aussagen postulierte vertikale Verbindung zur Welt funktioniert beim Film also offenbar nur unter den spezifischen medialen Bedingungen des photographischen Bildes und deren pragmatischer Implikationen. Wenn eine Rekonstruktion tatsächlich als Aussage über die Wirklichkeit verstanden werden soll, wie in Fernsehsendungen des Typs AKTENZEICHEN XY UNGELÖST oder den entsprechenden Reality-TV-Programmen neueren Datums, dann bedarf es jeweils einer ausdrücklichen Erklärung, die den Status der Bilder für den Zuschauer eindeutig festlegt.

Das Profilmische und das Afilmische

Hier jedoch beginnen die Probleme erst: Die Indexikalität kann streng genommen ja nur auf der Ebene der Einstellung eine Rolle spielen. Sobald es mehrere Einstellungen gibt, hat man es mit einer Diskursform zu tun, die niemals als Ganze unter die Garantie der Indexikalität fallen kann. Wollte man eine Theorie des Dokumentarischen einzig und allein auf diese Grund-

lage stellen, so liefe das auf eine dogmatische Haltung hinaus, die lediglich das rohe, in Kontinuität gefilmte Material zuließe und jegliche Bearbeitung ablehnen müßte.¹¹

Historisch wurde der Dokumentarfilm jedoch niemals als die schlichte Wiedergabe roher Tatsachen verstanden, sondern als ein Diskurs über die Wirklichkeit (man denke auch an die berühmte, oft zitierte Formulierung Griersons: „the creative treatment of actuality“). Jede Form der Organisation des Materials ist aber gleichzeitig auch eine Manipulation. Die klassischen Dokumentarfilmtheorien beschäftigen sich entsprechend auch zum großen Teil damit, die Grenzen aufzuzeigen, innerhalb derer solche Eingriffe vertretbar sind, weswegen viele Überlegungen eine starke ethische Komponente aufweisen. Das Problem stellt sich insbesondere bei narrativen Dokumentarfilmen, da die Erzählstrukturen tendenziell ein geschlossenes diegetisches Universum schaffen und so den Dokumentarfilm der Fiktion annähern. Dies geschieht vor allem bei Filmen mit einer dominanten *voice over*, in denen die Bilder oft als eine „Bebilderung“ des Kommentars erscheinen.

Prinzipiell also geht es darum, daß dokumentarische Aufnahmen nicht einfach „Wirklichkeit abbilden“, wobei die dem photographischen Bild inhärente Indexikalität für ihre „Objektivität“ oder gar „Wahrheit“ bürgt, sondern daß sie in einem Diskurs *über* die Wirklichkeit organisiert sind. Um die komplexe Beziehung zwischen dem, was auf der Leinwand zu sehen ist, dem, was gefilmt wurde, und der Wirklichkeit genauer fassen zu können, scheint es mir sinnvoll, auf die Terminologie der *Ecole de filmologie* zurückzugreifen. In dem von Etienne Souriau (1997) ausführlich erläuterten Vokabular könnte man sagen, daß die dokumentarisierende Lektüre vom leinwandlichen Bild ausgehend versucht, das Profilmische (dasjenige, was sich vor der Kamera befunden hat) zu rekonstruieren, was in der Folge meist dazu führt, daß man sich ein Urteil über bestimmte Merkmale oder Ereignisse in der afilmischen Welt bildet.¹²

¹¹ Bei einigen Vertretern des *Direct Cinema* läßt sich eine Tendenz zu dieser Art Rigorismus allerdings sehr wohl finden, auch wenn es sich dabei wohl eher um eine Form von Verbalradikalismus handelt (vgl. Winston 1993, 43f).

¹² Zum Verhältnis von Profilmischem und Afilmischem vgl. auch Kessler 1991. Eva Hohenberger (1988, 28-43) trifft im Prinzip die gleiche Feststellung, wobei sie mit einer von ihr selbst entwickelten Terminologie arbeitet, die der der Filmologen zwar stark ähnelt, aber ganz offenbar unabhängig von dieser entstanden

Ein wichtiger Aspekt der Indexikalität des Filmbildes ist, daß sie nach zwei Seiten hin wirksam ist. Sie bezieht sich sowohl auf das Profilmische als auch auf die Aufnahmeapparatur. Souriau (1997, 149) betont dann auch, daß die Kamera dem Bereich des Profilmischen angehört. Philip Rosen (1993, 85) erklärt diese Beziehung wie folgt: „In cinema, indexicality designates the presence of camera and sound-recording machinery at the profilmic event, which, in turn, guarantees that the profilmic really did exist in the past.“ Damit stellt sich aber auch die Frage, ob und inwieweit diese Anwesenheit auf die Ereignisse in der afilmischen Welt einwirkt - ein Problem, das von Dokumentarfilmern immer wieder diskutiert worden ist; es erklärt auch die Bedeutung, die man dem „leichten“ Material zugeschrieben hat, das angeblich weniger aufdringlich und damit „neutraler“ sein sollte. Ein interessantes Beispiel für die Konsequenzen dieser Wechselwirkung zwischen dem profilmischen Geschehen und der Aufnahmeapparatur findet sich in Stanley Kubricks erstem Film *DAY OF THE FIGHT* (USA 1950), einer Reportage über den Mittelgewichtsboxer Walter Cartier in New York. In einer Einstellung während des Kampfes werden die beiden Boxer so von unten gefilmt, daß die Kamera sich im Ring befunden haben muß, was während des tatsächlichen Ereignisses nicht möglich ist. Hier befindet sich also der Kamerastandpunkt im Widerspruch zu der afilmischen Situation, welche der Film vorgibt zu *dokumentieren*, wodurch aber (und sei es nur für einen Moment) die dokumentarisierende Lektüre blockiert wird. Damit ändert sich nicht unbedingt auch der Status des Films als ganzem: Die institutionellen, paratextuellen und kontextuellen Hinweise helfen dabei, die dokumentarisierende Lektüre mit Blick auf den Gesamtdiskurs aufrecht zu erhalten. In diesem Fall ergibt die genaue Betrachtung des leinwandlichen Bildes zwar, daß die profilmische Situation im Widerspruch zu dem afilmischen Ereignis steht, von dem der Film vorgibt, Zeugnis abzulegen. Das heißt aber nicht, daß *DAY OF THE FIGHT* insgesamt nicht doch als ein Bericht über afilmische Personen funktioniert und die dokumentarisierende Lektüre als dominanter Modus beibehalten werden kann.

In diesem Fall ist es das Wissen um die Charakteristika der afilmischen Situation, die es dem Zuschauer ermöglichen festzustellen, daß der Kamerastandpunkt nicht im Rahmen eines normalen Ablaufs des Boxkampfes eingenommen werden kann. Das Afilmische ist also nicht allein der Bezugspunkt, auf den sich der filmische Text bezieht, es funktioniert gleich-

den ist. Für meine Zwecke und mit Blick auf die hier eingenommene pragmatische Perspektive scheinen mir die filmologischen Begriffe geeigneter.

zeitig als ein Horizont, mit dem das im Film Gezeigte immer wieder abgeglichen wird. Dies ist vor allem in den bisweilen auch als „Mockumentaries“ bezeichneten *fakes* der Fall, die auf der textuellen und paratextuellen Ebene zunächst Anweisungen für eine dokumentarisierende Lektüre geben. Auf welche Weise die Täuschung dann offenbar wird, ist jeweils verschieden. In RUDY SCHOKKER HUILT NIET MEER (NL 1972), einer Fernsehproduktion von Gerben Hellinga und Pieter Verhoeff, werden die Genrekonventionen der sozial engagierten Dokumentation perfekt simuliert. Zu Beginn wird der Film zudem von einer Off-Stimme als „Reportage“ präsentiert, welche die Geschichte eines kleinen Jungen erzählt, der aufgrund eines „genetischen Traumas“ beim Weinen wie ein durchstartendes Flugzeug klingt. Die Familie wird von den entnervten Nachbarn vertrieben und schließlich auf Schiphol, dem Amsterdamer Flughafen, angesiedelt. Dem nicht eingeweihten Zuschauer wird der scheinbar dokumentarische Diskurs für eine gewisse Zeit durchaus vertrauenswürdig erscheinen. Erst wenn die Plausibilität immer fragwürdiger erscheint, wird die dokumentarisierende Lektüre schließlich blockiert. Der Abspann stellt schließlich klar, daß es sich um eine erfundene und mit Schauspielern inszenierte Geschichte handelt. Bei diesem Beispiel ist es das Weltwissen des Zuschauers, das ihn letztlich dazu bringt, einen anderen Lektüremodus anzuwenden: Das, was auf der Leinwand erscheint und was den textuellen Konventionen einer Reportage entspricht, steht im Widerspruch zu dem, was für den Zuschauer als Aussage über die afilmische Welt akzeptabel ist.¹³

Noch einen Schritt weiter geht Lodewijk Crijs in seinem Film KUTZOOI (NL 1995), in dem der Zuschauer keinerlei Hinweise mehr erhält, daß es sich nicht um einen Dokumentarfilm handelt. Der Film folgt drei schulschwänzenden Jungen, die sich aus Langeweile auf gefährliche Spiele einlassen, wobei einer bei einem Unfall beide Arme verliert. Bei der Premiere wurde der Film von den meisten Zuschauern auch als authentische Reportage gesehen, bis der Regisseur nach Ablauf der Vorstellung mit dem völlig unversehrten „Unfallopfer“ auftrat. KUTZOOI funktioniert tatsächlich als eine Art spielerischer Fälschung: Solange man nicht über andere Informationen verfügt, sieht man den Film als ein authentisches Dokument; weiß

¹³ Es besteht natürlich auch die Möglichkeit, daß der Zuschauer den Diskurs des Films als einen dokumentarischen akzeptiert. In einem solchen Fall verhält es sich nicht anders als mit den gefälschten Nachrichten, die am 1. April in der Zeitung erscheinen: Entweder man amüsiert bzw. ärgert sich über das Spiel oder man fällt darauf herein.

man, wie es sich mit ihm verhält, kann man entweder das Spiel mit der Konvention genießen oder sich darüber ärgern.¹⁴ Interessant ist hierbei die Frage, welchen pragmatischen Status der Text dann erhält. Führt die Blockierung der dokumentarisierenden Lektüre dazu, daß man ihn als Fiktion sieht oder handelt es sich dann um einen dritten Lektüremodus, der der Doppelbödigkeit des Textes Rechnung trägt?

Derartige *fakes* machen deutlich, daß die Beziehung des vom Leinwandlichen aus rekonstruierbaren Profilmischen zur afilmischen Welt keine unmittelbare ist. Erst als Teil eines Diskurses kann das (dokumentarisierend gelesene) Bild gegebenenfalls als Aussage über und beziehend auf die afilmische Welt verstanden werden. Von welcher Tragweite dieser Umstand ist, läßt sich am Beispiel des Rodney King-Videos zeigen. In einer überaus spannenden Analyse zeigt Bill Nichols (1994, 17-42), wie im Laufe des ersten Prozesses die Verteidigung konsequent jedes einzelne Moment dessen, was auf dem Band festgehalten worden war, zugunsten der Angeklagten interpretierte. Die Staatsanwaltschaft vertraute offenbar auf die „Macht des Faktischen“, also darauf, daß die Bilder das Geschehen *eindeutig* wiedergeben und die Garantien des Indexikalischen ausreichen, um einen direkten Zugang zum Afilmischen zu gewähren. Dagegen integrierten die Verteidiger, die das Band nicht als Ganzes präsentierten sondern den Ablauf in minimale Phasen zergliederten, die Aufnahmen in einen interpretativen Diskurs, der zu einer völlig anderen Darstellung der afilmischen Ereignisse führt.

Gerade an diesem Beispiel kann man eine Reihe interessanter Beobachtungen machen: Zum einen werden hier die Grenzen dessen, was die Indexikalität des photographischen Bildes leisten kann, deutlich. Zwar kann man mit Barthes von einem Effekt des „Das-ist-da-gewesen“ sprechen, doch es gilt festzuhalten, daß Barthes damit ja gerade nicht meint: „Das-ist-so-gewesen“. Letzteres liefe darauf hinaus, daß das vom Bild her rekonstruierbare Profilmische direkt auch einen Zugang zum Afilmischen verschafft, mehr noch: zu einer eindeutigen Interpretation des Afilmischen. Gleichzeitig, so scheint mir, ist dieses Beispiel nicht unbedingt ein Grund, sich umstandslos der Feststellung Michael Renovs anzuschließen, alle diskursiven Formen

¹⁴ Hier berührt die Frage nach dem Status der *fakes* natürlich die oft diskutierte Frage, an welchem Punkt der Filmemacher ethische Grenzen unwiderruflich überschreitet. Die Spannweite möglicher Reaktionen geht dabei von Verärgerung darüber, daß man zum Narren gehalten wurde, bis hin zur gerichtlichen Verfolgung wie im Fall der gefälschten Berichte in STERN-TV.

seien letztlich fiktive.¹⁵ Zumindest muß man fragen, was damit gemeint sein soll. Auf jeden Fall gilt es entsprechend der Definition Searles festzuhalten, daß die konkurrierenden Interpretationen der Bilder gerade *nicht* die vertikalen Regeln, welche sie mit der Wirklichkeit verbinden, außer Kraft setzen wollen – ganz im Gegenteil. Der pragmatische Status der Bilder wie der sie begleitenden Diskurse ist jedenfalls der von ernstgemeinten assertiven Aussagen. *Wie* ernst sie genommen wurden, hat sich ja in den dem Gerichtsurteil folgenden Unruhen gezeigt.

Das Leinwandliche, das Profilmische und das Afilmische bilden also keineswegs ein Kontinuum, sondern es handelt sich um verschiedene Realitätsebenen, die zueinander überaus komplexe Beziehungen unterhalten, kategorial aber absolut voneinander zu scheiden sind. Zu Profilmischem werden zu können ist eine potentielle Qualität jedes sichtbaren (oder hörbaren) Elements der afilmischen Welt. Diese wiederum kann nie als solche vom Film erfaßt werden, auf sie bezieht sich der Diskurs. Die afilmische Welt bildet aber gleichzeitig auch den Horizont, vor dem das im Film Gesagte erst verstanden und beurteilt werden kann. Sie ist Horizont, aber nicht Garant für die Bewertung des Diskurses, denn das Afilmische ist immer nur eine epistemische Konstruktion auf der Grundlage anderer Diskurse.¹⁶ Die von der Filmologie eingeführten Begriffe, die durch genau abgegrenzte Kategorien die verschiedenen Wirklichkeitsebenen des von Souriau so genannten „filmischen Universums“ unterscheiden, helfen auf diese Weise, die trügerische Kontinuität, die vom Leinwandlichen zum Profilmischen führt, das wiederum als faktuelle, wo nicht objektive Repräsentation eines Teils der afilmischen Welt verstanden wird, aufzubrechen. Sie verhindern,

¹⁵ Ganz offensichtlich verwendet Renov den Begriff des Fiktiven anders als z.B. Searle, gibt aber nicht an, was er genau darunter versteht. Möglicherweise verhält es sich für ihn ähnlich wie bei der von Odin (1988) getroffenen Unterscheidung zwischen Fiktionalisierung und Fiktivisierung, wobei erstere die Gesamtheit der Operationen umfaßt, welche die fiktionalisierende Lektüre definieren, zu denen auch die Fiktivisierung gehört. Doch die „Weigerung der Konstruktion eines ‘Ursprungs-Ichs’ durch den Leser“ (Odin 1990, 31) impliziert auch einen entsprechenden pragmatischen Status des Diskurses, so daß diese Differenzierung bei Renov wohl nicht viel mehr als ein rhetorischer Kniff ist.

¹⁶ In diesem Sinne könnte man die solcherart konstruierte afilmische Wirklichkeit vielleicht mit Renov als eine epistemologische „Fiktion“ bezeichnen (und damit bei Carroll auf vehemente Ablehnung stoßen), was jedoch ihren pragmatischen Status nicht berührt.

mit anderen Worten, daß ein „Das-ist-da-gewesen“ als ein „Das-ist-so-gewesen“ aufgefaßt werden kann.

Pragmatische Perspektiven

Im Licht des hier Gesagten leidet die eingangs erwähnte Diskussion um den „postmodernen Skeptizismus“ vor allem daran, daß verschiedene Ebenen des Problems, die man zu unterscheiden hätte, ineinander geschoben werden. In einer pragmatischen Perspektive folgt daraus, daß Filme, die textuell oder paratextuell entsprechende Anweisungen vermitteln, dokumentarisierend gelesen werden können, keineswegs, daß sie „objektiv“ sind. Ebenso wenig läßt andererseits die Tatsache, daß indexikalische Bilder keinen direkten Zugang zur afilmische Wirklichkeit gewähren, sondern immer einer diskursiven Vermittlung bedürfen, den Schluß zu, daß es keinen pragmatischen Unterschied zwischen einer fiktivisierenden und einer dokumentarisierenden Lektüre gibt.

Betrachten wir noch einmal drei Filme, die alle dem dokumentarischen Ensemble angehören und die sich auf jeweils unterschiedliche Weise mit dem früheren Niederländisch-Indien beschäftigen: *INDONESIA CALLING* (Australien 1946) von Joris Ivens, ein Bericht über den Solidaritätsstreik australischer Hafenarbeiter für die junge Republik Indonesien; *MOEDER DAO, DE SCHILDPADGELIJKENDE* (NL 1995) von Vincent Monnikendam, der Stummfilm-Archivmaterial aus der Kolonialzeit neu montiert; *TABEE TOEAN – OP PATROUILLE IN NEDERLANDS INDIË* (NL 1995) von Tom Verheul, der mit früheren Teilnehmern der sogenannten „Polizeiaktionen“ an ihren Einsatzorten in Indonesien spricht. Ivens' Film ist ein politischer Film, der ausdrücklich Partei ergreift, Monnikendam verknüpft die alten Bilder zu einer poetischen Betrachtung und Verheul läßt aus den Erzählungen persönlicher Erfahrungen ein komplexes Bild des indonesischen Unabhängigkeitskampfes aus der Sicht niederländischer Soldaten entstehen. Begriffe wie „Objektivität“ sind bei der Charakterisierung des Status dieser Filme wenig hilfreich, genauso wenig ist es sinnvoll, sie dem Bereich des Fiktiven anzunähern (wie man diese Diskurse als ethische oder politische beurteilen will, steht auf einem ganz anderen Blatt).

In einer pragmatischen Perspektive zählt dagegen vor allem, daß sie paratextuell und textuell als ernsthafte Aussagen über die afilmische Welt erscheinen und in ihnen die vertikalen Konventionen, welche diese Verbindung herstellen, funktionieren. Hierbei spielt der indexikalische Charakter der photographischen Bilder zwar eine wichtige Rolle, ist aber weder eine

notwendige, noch eine hinreichende Bedingung: Zum einen können ernsthafte Behauptungen auch durch Animationsbilder vermittelt werden (wie dies in vielen wissenschaftlichen Filmen der Fall ist), zum anderen können die horizontalen Konventionen, die Searle für das Funktionieren fiktionaler Diskurse postuliert, auch bei ursprünglich dokumentarischen Bildern in Kraft treten, wie z.B. bei Peter Delpeuts Film *THE FORBIDDEN QUEST* (NL 1993). Damit erweist sich auch das Problem der elektronischen Manipulierbarkeit der Bilder, das Winston (1995) an den Anfang seiner Überlegungen stellt, als weit weniger dramatisch, als es zunächst scheinen mag. Wie die Indexikalität des photographischen Bildes die dokumentarisierende Lektüre nicht begründen kann, steht das manipulierte und manipulierbare elektronische Bild ihr nicht notwendig entgegen. Entscheidend ist der Status, den der Zuschauer dem Diskurs zuschreibt.

Der Beitrag der Pragmatik unter Rückgriff auf das Vokabular der Filmologie mag auf den ersten Blick bescheiden wirken. Betrachtet man ihn aber im Zusammenhang der gegenwärtigen Diskussionen, dann zeigt sich, daß auf diese Weise die unterschiedlichen Ebenen genauer unterschieden und so zumindest einige der immer wieder auftretenden Mißverständnisse vermieden werden können. Die Pragmatik schafft somit die begriffliche und theoretische Grundlage, auf der die in der Dokumentarfilmdebatte gestellten Fragen nach Ästhetik und Ethik, politischen Positionen, Programmatik, Darstellungsmodi und Produktionsweise dokumentarischer Filme erst fruchtbar diskutiert werden können.

Literatur

- Barthes, Roland (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil.
- Bazin, André (1957) *Qu'est-ce que le cinéma* (édition définitive). Paris: Cerf.
- Burg, Jos van der / Duursma, Mark / Stienen, François (1997) *Feit – Fictie – Fake. Documentaire in beweging*. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books.
- Carroll, Noël (1996) Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: *Post Theory. Reconstructing Film Studies*. Ed. by David Bordwell & Noël Carroll. Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press, pp. 283-306.
- Chateau, Dominique (1997) *Le bouclier d'Achille. Théorie de l'iconicité*. Paris: L'Harmattan.
- Colin, Michel (1984) Le statut logique du film documentaire. In: *Cinéma et Réalités*. Sous la direction de Jean-Charles Lyant & Roger Odin. Saint-Etienne: SIEREC, pp. 253-260.

- Eco, Umberto (1977) *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Genette, Gérard (1991) *Fiction et diction*. Paris: Eds. du Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien / Courtés, Joseph (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Hamburger, Käte (1980) *Die Logik der Dichtung*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Hohenberger, Eva (1988) *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.
- Kessler, Frank (1991) Het profilmische en het afilmische. Kanttekeningen bij twee filmologische begrippen. In: *Versus*, 2, pp. 104-110.
- Nichols, Bill (1994) *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1988) Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémiopragmatique. In: *Iris* 5,1, pp. 121-139.
- (1989) A Semio-Pragmatic Approach of the Documentary Film. In: *Image-Reality-Spectator. Essays on Documentary Film and Television*. Ed. By Willem de Greef & Willem Hesling, Leuven/Amersfoort: Acco, pp. 91-100.
- (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. von Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl, pp. 125-146.
- Renov, Michael (Hrsg.) (1993a) *Theorizing Documentary*. New York/London: Routledge.
- (1993b) Introduction: The Truth About Non-Fiction. In: Renov 1993a, pp. 1-11.
- (1993c) Toward a Poetics of Documentary. In: Renov 1993a, pp. 12-36.
- Rosen, Philip (1993) Document and Documentary. On the Persistence of Historical Concepts. In: Renov 1993a, pp. 58-89.
- Sadoul, Georges (1973) *Histoire générale du cinéma. Tome 2: Les pionniers du cinéma 1897-1909*. Paris: Denoël.
- Schaeffer, Jean-Marie (1987) *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Eds. du Seuil.
- Searle, John R. (1979) The Logical Status of Fictional Discourse. In: id., *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Souriau, Etienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *Montage/AV* 6, 2, pp. 140-157.
- Winston, Brian (1993) The Documentary Film as Scientific Inscription. In: Renov 1993a, pp. 37-57.
- (1995) *Claiming the Real*. London: BFI.
- (1997) Die Digitalisierung und das Dokumentarische. In: *Trau-schau-wem: Digitalisierung und dokumentarische Form*. Hrsg. v. Kay Hoffmann. Konstanz: UVK-Medien, S. 47-58.

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 psychologisierend 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 ausdeht, 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 Flüchtiges? (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.

Christa Blümlinger

Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes

Zu Chris Markers *LEVEL FIVE*

In den fünfziger Jahren schrieb André Bazin anlässlich eines Kompilationsfilmes von Nicole Védres, *PARIS 1900*, eine geradezu programmatische Feststellung: „Man soll aber nicht glauben, daß das Verdienst der Autoren durch die Existenz all der kinematographischen Zeitdokumente gemindert wird, die sie ausschließlich verwendeten. Ihr Erfolg ist im Gegenteil auf eine subtile Arbeit mit dem Medium zurückzuführen, auf die Intelligenz ihrer Auswahl innerhalb eines immensen Materials; auf das Feingefühl und die Intelligenz der Montage, auf all die erlesene List des Geschmacks und der Kultur, die es einzubringen galt, um die Gespenster zu zähmen“ (Bazin 1958, 41f). Es ist kein Zufall, daß Chris Marker *Found Footage* (gefundenes Material) aus genau diesem Film Jahrzehnte später in *LEVEL FIVE* (1997), einer Art dokumentarischer Science Fiction, re-zitiert. Im Programmheft zu seiner mit Referenzfilmen versehenen Retrospektive an der Cinémathèque Française bemerkt Marker 1998: „Nicole Védres verdanke ich alles“, um dies in einer Weise zu begründen, als antwortete er auf Bazin: „Es handelt sich hier nicht um die Intelligenz der Filmemacher, sondern um die damals wenig geläufige Idee, daß die Intelligenz das Basismaterial sein könnte, das Rohmaterial, von dem der Kommentar und die Montage ausgehen, um daraus ein Objekt namens Film zu beziehen“ (übers. v. C.B.).

Man könnte Markers Filme - frei nach Gilles Deleuze - als ein intellektuelles Kino des Denkens bezeichnen, das um die Problematik des Gedächtnisses kreist: Ausgehend von bergsonianisch begründeten komplexen Gedächtnisformen definiert Deleuze das direkte Bild der Zeit (1991) auch als „reines“ optisches Bild, das nicht nach Aktionen oder Bewegungen strebt, sondern sich eher auf „Erinnerungs-Bilder“ bezieht, die es aktualisiert. Man könnte Marker weiters als Historiographen betrachten: Seine Filme widmen sich vorrangig dem Abwesenden und ihr Diskurs über die Vergangenheit ist

wie die von de Certeau¹ analysierte Historiographie immer auch ein Diskurs über Tote. Markers Ursprünge liegen in einer „modernen“ Ästhetik der Nachkriegszeit, seine Filme können wie die von Alain Resnais als ein Kino bezeichnet werden, das auf Wesen beruht, die aus dem Tod geboren wurden und auf einen anderen Tod zugehen, ein Kino, dessen Horizont Auschwitz und Hiroshima ausmachen.²

In Markers Werk wird der Status des Dokumentes und die Konzeption einer Historie medial dekliniert und insofern fortschreitend aktualisiert. Dies zeigt sich bis hin zu seinem jüngsten Film LEVEL FIVE (1997). Es stellt sich die Frage, welche diskursiven Positionen dieser im Cyberspace (als diegetisiertem³ Dispositiv) angesiedelte Film einnimmt und welche theoretische Bedeutung dem „gefundenen“ Material dabei zukommt. Mit Jacques Rancière (1998) kann dabei davon ausgegangen werden, daß das Zeitalter des Kinos mit dem Zeitalter der Geschichte in ihrer modernen Auffassung zusammenfällt: Die Frage nach der Einschreibung von Geschichte im Film gestaltet sich sehr komplex als die Frage nach dem Handlungstypus eines Films, als Frage nach der Funktion der Memorialisierung, die ein Film erfüllt, schließlich als Frage nach der Art und Weise, wie ein Film die Teilhabe an einem gemeinsamen Schicksal bestätigt.

Den weiteren Überlegungen soll eine kurze Beschreibung des Films vorangestellt werden: LEVEL FIVE ist ein Semidokumentarfilm⁴, in dem die Prot-

¹ Michel de Certeau analysiert in diesem Sinne die Geschichtsschreibung als einen Diskurs in der dritten Person, der durch einen (zeitlichen) Abstand zwischen Autor und Objekt gekennzeichnet ist: „Der Tote ist die objektive Figur eines Austausches unter Lebenden“ (de Certeau 1975, 60; übers. v. C.B.).

² In den letzten Jahren hat sich die kritische und wissenschaftliche Literatur über Chris Marker vervielfacht. Eine ausführliche Bibliographie zum Gesamtwerk findet sich in Kämper/Tode 1997. Zu Resnais vgl. Deleuze 1991, 269.

³ „Dispositiv“ wird als räumliche bzw. symbolische Blickanordnung verstanden, die ein Medium charakterisiert. Es handelt sich hier insofern um ein „diegetisiertes“ Dispositiv, als LEVEL FIVE ein Kino-Dokumentarfilm und kein Computerspiel ist; Bilder und Maschinen des elektronischen Netzes bestimmen den „fiktiven“ Rahmen dieses „dokumentarischen“ Films.

⁴ Im Presseheft zum Film führt Marker eine „Definition“ des Films als Semidokumentarfilm an und begründet diese mit einem doppelten Zitat: „Ein Dokumentarfilm, das ist ein Film ohne Frau. Wenn eine Frau vorkommt, denn handelt es sich um einen Semidokumentarfilm. – Harry Cohn, Chef der Columbia, zitiert nach Fred Zinnemann, An Autobiography. – Der Film ist also ein

agonistin Laura (Catherine Belkhodja), abgeschlossen von der Welt, doch angeschlossen an das elektronische Netz, einer besonderen Aufgabe nachkommt: Sie versucht, ein Computerspiel fertigzuschreiben, das der Geschichte des japanischen Inselarchipels Okinawa gewidmet ist. Es ist dies ein strategisches Spiel, normalerweise die Möglichkeit, verlorene Schlachten zu gewinnen, doch hier auf die Wiederholung und Erinnerung der Geschichte angelegt. Es geht dabei vor allem um eine im Westen nahezu unbekannte Tragödie, deren Ablauf eine entscheidende Rolle im Zweiten Weltkrieg gespielt hat: Ein Drittel der Zivilbevölkerung dieser Inseln war 1945 dem japanischen Befehl gefolgt, sich eher umzubringen als dem amerikanischen Feind in die Hände zu fallen. Laura sucht ihre Informationen über Okinawa an einer Schnittstelle namens O.W.L. („Optional Word Link“), die sie mit allerlei gegenwärtigen und zukünftigen Informationsnetzwerken verbindet. Lauras Gesprächspartner, mit denen sie ihr Computerspiel entwickelt oder denen sie es widmet, sind nicht sichtbar. Wenn sie an ihrem elektronischen Arbeitsplatz meist direkt in eine Videokamera spricht, so richtet sie sich wechselweise an einen Unbekannten, an einen verstorbenen Geliebten, oder an den Filmemacher „Chris“, dessen Stimme sich hin und wieder aus dem Off zu Bildern aus der japanischen Gegenwart einschaltet. Diese Reiseberichte formen eine komplementäre Ebene zu Lauras Cyber-Suche nach historischem Material.

In Lauras elektronischer Sphäre werden schriftliche und visuelle Dokumente verschiedenster Herkunft aufgerufen und bearbeitet. Die Bilder sind hier weniger als Beweise für die Rekonstruktion eines Ereignisses bedeutend. Vielmehr werden sie hinsichtlich ihrer Ambivalenz und Historizität *gelesen*. Was die Bilder nicht zeigen, wird in diesem Leseprozeß ebenso wesentlich wie das, was sie zeigen. Zwar geht es in LEVEL FIVE um jahrzehntelang Verschüttetes und Verdrängtes⁵, doch dienen hier weitgehend

Semidokumentarfilm.“ Dem Witz dieses Zitats liegt die interessante Erkenntnis zugrunde, daß auch die diskursive Struktur eines Dokumentarfilms durch so etwas wie ein Geschlechterdispositiv bestimmt werden kann, in das sich das Begehren des Zuschauers/ der Zuschauerin einklinkt. Lauras Spiegel-Blick in eine Kamera, die sie hin und wieder mit einer Fernbedienung scharfstellt, verkörpert auf radikale Weise die Abwesenheit ihres männlichen Gegenübers.

⁵ Chris Marker sagt in einem (vermutlich fiktiven) Interview mit Dolores Wal-fisch im Presseheft zum Film: „Man spricht heute viel von einer CD-Rom über den Zweiten Weltkrieg. Suchen Sie Okinawa: 'Die Japaner haben 110.000 Menschen verloren, davon zahlreiche Zivile...'. Doppelter Irrtum, die *militärischen* Verluste der Japaner belaufen sich in der Tat auf etwa 100.000, die zivi-

unbekannte Dokumente und Zeitzeugnisse nicht dazu, den Zuschauer zum imaginären „Meister der Archive“⁶ zu machen, wie es seit der Öffnung bisher unzugänglicher Archive insbesondere im Fernsehen üblich geworden ist. Das Dokument repräsentiert hier weniger die Geschichte selbst als den gesellschaftlichen Umgang mit derselben.

So rücken die (medien-)geschichtlichen Kontexte des dokumentarischen Materials in den Mittelpunkt, um dessen ikonographische und mythologische Dimensionen zu eröffnen. Dies wird besonders deutlich am Beispiel der amerikanischen Repräsentation der Schlachten im Pazifik. Der Sieg der U.S.-Armee auf den Japan vorgelagerten Inseln gerann in einer die immensen zivilen Opfer leugnenden symbolischen Geste. Marker analysiert diese als serielles Mythologem: In einem Kriegsfilm von Allan Dwan aus dem Jahr 1949 (*SANDS OF IWO JIMA*) sieht man John Wayne, wie er am Schlachtfeld die amerikanische Flagge hißt. Diese signifikante Pose steht in einer ikonographischen Reihe, wie dies Marker geradezu warburgianisch nachweist, indem er darauffolgend ein nachgestelltes Foto von amerikanischen Marines in Iwo Jima zeigt, das auf ähnliche Weise die Landnahme repräsentiert. Die *Pathosformel*⁷ der Marines wiederholt sich, wie LEVEL FIVE in Überblendungen verdichtet vorführt, „als eine der Ikonen unserer Zeit“⁸ über Jahrzehnte in Karikaturen und Kriegsdarstellungen, bis hin zum

len waren die Bewohner von Okinawa, eine autonome Kollektivität, die ihre Geschichte und Kultur hat [...]. Man schätzt die Zahl ihrer Toten auf 150.000, ein Drittel der Inselbevölkerung [...]. Es ist dieses einzigartige Beispiel, eine der verrücktesten und mörderischsten Episoden des Zweiten Weltkrieges, vergessen von der Geschichte, aus dem kollektiven Gedächtnis gestrichen, das ich Lust hatte, wieder ins Licht zu rücken“ (übers. v. C.B.).

⁶ Diese Praxis wurde von Jean-Louis Comolli im Rahmen eines Vortrages treffend beschrieben. Comolli definiert den medialen „Archiv-Trick“ folgendermaßen: Erstens: einen Zuschauer zum „Meister der Archive“ machen; zweitens: ihn davon zu überzeugen, daß er bis dahin getäuscht wurde; drittens: ihn „enttäuschen, mithilfe von „plötzlich enthüllten Archiven“ (Jean-Louis Comolli in Lussas 1997, zit. n. Roskins 1997).

⁷ Aby Warburg analysierte Körperbilder mit dem Konzept der „Pathosformeln“, die eine Art Bildspeicher des kulturellen Gedächtnisses darstellen, und die auf einer Kunsttheorie beruhen, deren Akzent auf der Dynamik des Ausdruckspotentials in den Dastellungen der Plastik und der Malerei liegt. Vgl. Warburg 1979.

⁸ Dieses sowie alle weiteren nicht näher ausgewiesenen Zitate entstammen dem Kommentar bzw. Lauras Text aus LEVEL FIVE.

jüngsten Einsatz amerikanischer UN-Soldaten in Ex-Jugoslawien. Marker begnügt sich jedoch nicht damit, die Bilder ikonographisch zu lesen, sondern widmet diesem Krieg nach dem Krieg, dem „Krieg der Bilder“, Recherchen über die Geschichte dieser Bilder und ihrer Darsteller: Was ist mit dem unbedeutenden Marine namens Ira Hayes geschehen, der für ein gefälschtes Bild die US-Fahne lange nach der Schlacht in den japanischen Boden rammte? Wie geschah John Wayne, als dieser im Cowboy-Aufzug den „moralstärkenden“ Spielfilm in einem amerikanischen Militärspital vor realen Soldaten präsentierte? Wie lange wurde dagegen John Hustons „demoralisierender“ Film *LET THERE BE LIGHT* (1946), der sich mit Iwojima als soldatischem Trauma auseinandersetzt, der amerikanischen Öffentlichkeit nicht gezeigt?

Je mehr die medialen Repräsentationen sich vervielfältigen, umso mehr verdrängen sie bis zur Nicht-Existenz das, was sie nicht erfaßt haben. Die Medien, allen voran das Fernsehen, überbewerten das, was sie inszenieren, in einem Prozeß, den Pierre Nora *Ereignis-Schaffen* genannt hat. Michèle Lagny sieht in diesem Umstand generell den paradoxen Status eines Filmbildes begründet, das die Erinnerung ersetzt, indem es den Gedächtnisfluß an sich bindet, um seinerseits zum Gedächtnis-Bild zu werden. Das Kino, so Lagny⁹, wirkt der Konstituierung eines „Distanz-Gedächtnisses“ entgegen, wie es Pierre Nora als für den historiographischen Diskurs grundlegend beschrieben hat: Sobald die Historie sich dessen bemächtigt, was sie Gedächtnis nennt - das heißt, der Spuren, die es ihr erlauben, sich zu konstruieren - distanziert, mediatisiert und tötet sie dieses. Wenn sich dieses kritische Unterfangen auch nicht zwingenderweise in der Lust auf die Wahrheit gründet, so geht es jedenfalls immer darum, etwas „bedeuten“ zu lassen. Sobald hingegen das Fernsehen sich zum Gedächtnisspeicher erklärt, wird die Erinnerung an das (Fernseh-)Archiv als Ort des Gedächtnisses deligiert: der Effekt des Unmittelbaren und die Zugänglichkeit des visuellen Dokumentes sind in diesem Zusammenhang wesentlich weniger als seine Bedeutung. Gerade Fernsehformen, die Archivbilder zur bloßen Illustrierung eines Ereignisses heranziehen oder diese gar live durch ausgewiesene Experten als Gedächtnis-Bild zu kommentieren pflegen, privilegieren die affektive gegenüber der reflexiven Dimension der Bilder und entziehen damit dem Zuschauer die Möglichkeit zur Distanz.

⁹ Vgl. Nora (1974) sowie Lagny (1991, bes. 69 u. 72).

An genau dieser Distanz zum Archivmaterial aber setzt LEVEL FIVE an: Wie die Bilder von der Landnahme untersucht Marker die Aufnahme von einem unbekanntem Soldaten näher, der als lebende Fackel zusammenbricht. Dieses Bild, das in mehreren Dokumentarfilmen – ob über Okinawa oder über Vietnam – auftauchte, stammt eigentlich, so erzählt Laura ihrem imaginären Gesprächspartner, aus Borneo. Laura gibt dem Unbekannten einen Namen (sie nennt ihn Gustave), um ihm damit auch eine Geschichte zuweisen zu können: „Das Interessanteste ist, daß man am Ende der ursprünglichen Einstellung sieht, daß er nicht tot ist. Er richtet sich wieder auf. Vielleicht nicht sehr frisch, aber man könnte immerhin glauben, daß er noch eine Chance hat, davonzukommen, wie die napalmverseuchte Kleine aus Saigon.“ Der brennende Mann, der immer nur bis zu einem gewissen Punkt des Zusammenbrechens gezeigt wurde, ist zu einem medialen Versatzstück geworden. Marker zeigt diese Einstellung zweimal, das erste Mal kürzer und schematisch (das heißt: digital verändert), das zweite Mal länger und als Originalaufnahme. Die Einstellung wird jeweils am Ende kurz eingefroren. Diese Stillstellung macht zusammen mit der figurativ und zeitlich abweichenden Wiederholung dreierlei augenfällig: erstens die Bedeutung des Schnittes und der Montage¹⁰ in bezug auf den Status des visuellen „Dokuments“, zweitens die mortifizierende Dimension eines Dokumentarismus, der den Krieg *zeigen* will, und drittens die Erstarrung einer dokumentarischen Aufnahme zum Klischee-Bild.

Was zum ersten die Akzentuierung des Schnittes in der „Gustave“-Sequenz betrifft, so teilt Marker hier mit Godard eine Konzeption der Montage, deren „transzendente Bedingungen“ Giorgio Agamben (1996) ebenfalls mit Wiederholung und Stillstellung benannt hat: die Wiederholung als Wiederherstellung der Möglichkeit des Gewesenen und die Stillstellung als die Macht zur revolutionären „Durchbrechung“ eines Umlaufs (im Sinne von Walter Benjamin). Was weiters den in dieses Bild eingeschriebenen künftigen Tod betrifft, so stellt sich der Effekt des von Roland Barthes (1980) beschriebenen *Dagewesenseins* der Fotografie durch das Anhalten eines Bewegungsbildes ein, das zunächst (im Unterschied zum Fotografischen) eher eine Präsenz, denn eine Vergangenheit beschwört. Was schließlich die

¹⁰ Auf ähnlich „pädagogische“ Weise führte Marker in *LETTE DE SIBÉRIE* die Funktion des Kommentars vor, indem er drei verschiedene Kommentare hintereinander zur selben Einstellung montierte. Die Geschichte von „Gustave“ wird im übrigen schon in dem von Marker orchestrierten Kollektivfilm *LOIN DU VIET-NAM* (1967) in einer von Alain Resnais realisierten Episode erwähnt.

Erstarrung eines Laufbildes zum sich endlos vervielfältigenden Klischee betrifft, so kommt man freilich mit dem Blick auf das „Original-Dokument“ der historischen „Wahrheit“ nicht unbedingt näher. Doch wird hier die Memorabilität einer Geschichte wiedererweckt, die durch die diskursive Indifferenz der audiovisuellen Institutionen gegenüber einem bestimmten „Dokument“ erloschen war. Die Markersche Pädagogik verweist auf eine Tendenz zur Beliebigkeit, die sich in Zeiten der digitalisierten und zentralisierten Bilderarchive verstärkt.

Den Bildern gilt bei Marker dieselbe Aufmerksamkeit wie den Worten. Geschichte und Gedächtnis konstituieren sich nicht ohne verbalsprachliche Bezeichnungen. In *LEVEL FIVE* sind Namen und Orte deshalb nicht bloß als dokumentarische Referenzen bedeutend, sondern auch als mythologische Kristallisationen. Sie präsentieren sich als diskursive Ketten. „Okinawa“ – das führt Marker bis zu Chateaubriands autobiographischem Roman *Mémoires d'Outre-Tombe*, in dem eine Anekdote von Napoleon erzählt wird, dem ein englischer Kapitän von einer merkwürdigen pazifischen Insel namens Okinawa berichtete, wo die Menschen keine Waffen besaßen - in den Augen Napoleons eine „verachtenswerte“ Eigenschaft. Laura, die „andere“ Stimme des Filmemachers, der selbst in der Vergangenheit und immer nur als *Voice Over* spricht und eine ähnliche Position wie Chateaubriand in seinen Memoiren aus dem Jenseits¹¹ einnimmt, sagt, was „Okinawa“ für sie persönlich bedeutet: „Ich kann mich in dieser kleinen Insel wiedererkennen, weil mein so einzigartiges, so intimes auch das banalste, das am einfachsten benennbare Leid ist, warum ihm also keinen Namen geben, der wie ein Lied klingt, wie ein Film, *Okinawa mon Amour...*“. Mit dieser Reverenz an den Hiroshima-Film von Alain Resnais bezeichnet Marker hier das Konstruktionsprinzip von *LEVEL FIVE*, die Verkettung einer fiktiven subjektiven Geschichte (Laura) mit der realen, doch letztlich nicht-darstellbaren Geschichte einer kollektiven Vernichtung (Okinawa).

Der Computer, die neuen Bildbearbeitungsmaschinen und das elektronische Netz sind bei Marker im Gegensatz zum Fernsehen ein Ort der Reflexion: In seinem *Hypertext* geht es nicht mehr um die Herstellung von Effekten der Authentizität, um die Repräsentation und (lineare) Erzählung eines

¹¹ Laura erläutert ihren „blinden“ Blick, zu dem es keinen Gegenschuß gibt, am Ende des Films mit der Abwesenheit des Filmemachers als Vorwegnahme einer Zukunft: „Sehe ich mich in zehn Jahren, getrennt von Dir, Deinen Tod aus der Zeitung erfahrend, und einen vagen Eindruck des déjà-vu fühlend [...]?“

Ereignisses, sondern um die Möglichkeit, eine Vielfalt von Kontexten und Verknüpfungen herzustellen. Diese Kontexte werden über Lauras und Chris' Kommentare, aber auch über die Oberfläche des Computerspiels, das Laura entwirft, gebildet. Diese Oberfläche ist zwar visuell gestaltet, doch wird sie buchstäblich *geschrieben*. Dem Film LEVEL FIVE eignet, im Unterschied zu historiographischen Texten und „klassischen“ historischen Dokumentarfilmen, insgesamt der Duktus einer autobiographischen Schrift, eines Ichberichtes (alternierend zwischen Chris, dem Filmemacher, und seinem weiblichen Alter Ego Laura). Die radikal subjektive Position dieser Rede bildet das Relais zwischen dem Zuschauer und den Menschen, die in diesem Film als Betroffene und als Zeugen sprechen.

Interviews, die Marker etwa mit einem der Überlebenden des von der japanischen Armee befohlenen kollektiven Selbstmordes oder auch mit dem Filmemacher Nagisa Oshima geführt hat, werden visuell überschrieben und in den Computer gewissermaßen eingelagert: Ein roter Cursor bleibt zum Beispiel wahlweise auf „witnesses“ oder „media coverage“ stehen, um unter „Request“ weitere Optionen aufscheinen zu lassen und die Frage schließlich als Sackgasse zu verlassen, so daß beim Schlußwort der betreffenden Sequenz einer von Markers Interviewpartnern wieder volle visuelle Präsenz erlangt: „Ich glaube, daß der Krieg noch nicht zu Ende ist“, sagt Kenji Togitsu, ein junger Japaner, und wirft damit die Frage nach den Spuren auf, die die weitgehende Zerstörung Okinawas bei den Überlebenden hinterlassen hat. Daß dieser Tragödie etwas Unsagbares anhaftet, bemerkt Laura später, als sie nach „media coverage“ die Option „bibliography“ wählt: „Man erfährt hier [...], daß es kein Buch gibt, das verständlich machen könnte, wie ein Kind von sechzehn Jahren seine Mutter tötet, weil eine unsichtbare Kamera ihm auflauert, und er dieser den Gehorsam nicht verweigern kann.“ In Lauras multimedialer Recherche zu Okinawa geht es letztlich um die (Nicht-)Darstellbarkeit dieser Geschichte.

Die von Marker heute befragten Menschen sprechen demgemäß nicht bloß über ein vergangenes Ereignis, sondern auch über die Erinnerung daran und über die Orte des Gedenkens. „Ich, der ich die alte Kultur so sehr liebe, verzweifle völlig, wenn ich nach Okinawa komme“, sagt Oshima. In den fünfziger Jahren hatte Oshima Filmaufnahmen von Familien gemacht, die um Kinder trauerten, die 1944 bei einem militärischen Schiffstransport ums Leben gekommen waren, der sie hätte retten sollen. Marker kommentiert Archivbilder von zwei Abschieden, einem „realen“ in schwarzweiß und Oshimas „symbolischem“ in Farbe, indem er aus der Position eines im Heute Anwesenden den Diskurs eines Historikers über die Abwesenden, die

damals Verschwundenen führt: „Noch bevor die Schlacht begann, hatte Okinawa bereits seine Toten - ohne es zu wissen. Die Überlebenden hatten den Befehl bekommen, Postkarten zu schicken, um zu sagen, daß alles gut gegangen wäre“. Das Zusammenspiel von Kommentar und dokumentarischem Material aus verschiedenen Zeiten entspricht hier auf frappierende Weise der Konzeption von Alain Resnais' *NUIT ET BROUILLARD*, zu der Marker wesentlich beitrug¹². Wie bei Resnais¹³ verwandelt dieser Film die Beziehung zwischen Geschichte und Gedächtnis in die Frage nach der Funktion des Bildes. Der Film präsentiert sich so seinerseits als Gedächtnisort, an dem sich das bloße Ausüben des Gedächtnisses zu einer Befragung über das Gedächtnis selbst verkompliziert.

Die Art und Weise, wie Marker hier mit „gefundenen“ (Film-)Geschichten verfährt, die er wie abgefallene Späne sorgfältig in seine Maschinen einspeist, um sie zu einem polyvalenten Diskurs zu verarbeiten, gleicht nicht nur formal Jean-Luc Godards ultimativem Video-Statement über das Kino mit *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*. Jacques Rancière begründet in einem philosophischen Aufsatz zur Historizität des Kinos diesen Vergleich zwischen zwei Filmen, in denen jeweils die Sehmaschine sich zur Schreibmaschine transformiert: „Der 'Dokumentarfilm' erfüllt bei ihnen in seiner Radikalität diese Identität des Denkens, des Schreibens und des Sichtbaren, die im Kern des ästhetischen Denkens selbst und seiner 'historischen' Fähigkeit liegen.“¹⁴ Geschichte (im Sinne von Historie) wird von Godard wie auch von Marker als Diskurs begriffen und ist als solcher in einer Geschichte der Bilder aufzuspüren. Bei beiden Cinéasten erzeugt das mediale Dispositiv immer schon eine Distanz zu den filmischen bzw. photographischen Ursprungs-Bildern. Video, Fernsehen und Computer sind hier niemals Ersatz des Kinos, sondern allenfalls dessen Spur. In Markers CD-ROM *Immemory* (1997), einer konsequenten Fortsetzung seines Gedächtniskunst-Werks,

¹² Vgl. Jousse 1995, 77. Vgl. auch Kämper/Tode 1997, 372: „Im Abspann des Films wird Marker als Regieassistent geführt. [...] Resnais [...] betont, daß Marker wesentlichen Anteil an der Adaption des Cayrol-Kommentars an die Bilder hatte und auch einzelne Textpartien ihm zu danken sind“.

¹³ In bezug auf *NUIT ET BROUILLARD* vgl. Lagny 1991, 75.

¹⁴ Rancière 1998, 57. Das ästhetische Denken von Godard und Marker liegt nach Rancière in der Tradition der deutschen Romantik, als eine Kunst der Kombination von Zeichen variabler Natur, Intensität und Bedeutung. In dieser Hinsicht ist für Rancière diese Form von Dokumentarfilm (im Verhältnis zur aristotelischen Aneinanderreihung der Handlungen, wie sie dem narrativ-repräsentativen Film zugrunde liegt) Kino par excellence.

steht die entsprechende ästhetische Position in bezug auf die mediale Relektüre der Kino-Bilder zu lesen: „Indem es in ein kleineres Objekt übergeht, dem gegenüber man die Augen senkt, verliert das Kino seine Essenz. Man kann bewegt werden von der Spur, die es hinterlassen hat, dieses Erinnerungs-Porträt, das man betrachtet wie das Foto eines geliebten Wesens, das man bei sich trägt, man kann im Fernsehen den Schatten eines Films sehen, die Sehnsucht nach einem Film, die Nostalgie, das Echo eines Films, niemals einen Film“ (übers. v. C.B.). Wie Raymond Bellour in einem Essay über *Immemory* ausführt (1997, 101ff), weisen Godard und Marker ausgehend von dieser ihnen gemeinsamen Nostalgie jedoch grundlegend verschiedene Haltungen gegenüber dem Kino auf: Während Godard dem (kinematographischen) Bild ein ontologisches Privileg zugesteht, indem er der Aufzeichnung der Realität deren „Wiederauferstehung“ (vgl. Godards Video HISTOIRE(S) DU CINÉMA, 1A) durch die Projektion gegenüberstellt, somit einen Glauben an das kinematographische Bild kundtut, begreift Marker das Kino innerhalb einer umfangreicheren Bildkultur, deren Tragik im Tod liegt, den sie inkarniert, in der Erinnerungsarbeit, deren Träger sie ist.

Markers Ästhetik kann dennoch auch als bazinianisch bezeichnet werden. Dies weniger in bezug auf die berühmte Bazinsche Formel „Montage verboten“, welche in einer Zurückweisung einer einseitigen Interpretation des Realen durch bestimmte „klassische“ Schnitteffekte fußt, um die Ambiguität und das Zufällige in einem Bild hervorzuheben. Vielmehr in bezug auf deren Konsequenz, die Pascal Bonitzer (1982, 127) treffend als Bazins eigentliche Frage des Kinos, jenseits des Realitätseindrucks, bezeichnet hat: die des Gebrauchs der Bilder, sowohl in politischer als auch in ethischer Hinsicht. So kritisiert Marker beispielsweise am Bewegungsbild vom brennenden Soldaten weniger die direkte Repräsentation des Todes als eine Art ontologischer Obszönität (wie dies wohl Bazin getan hätte), als deren Manipulation je nach Bedarf und Kontext.

Dem von Bazin verpönten Kuleschov-Effekt des Eindeutigen entgeht Marker durch eine fragmentarische Form sowohl der Bilder als auch der Worte. Seine Kommentare sind dem Essay, der Sentenz und dem Aphorismus eher verwandt als der Erzählung; das Visuelle präsentiert sich als Ausschnitt, denn das Sichtbare verweist hier immer auf seine Rahmen im engeren und weiteren Sinne. Markers Gebrauch der Bilder basiert - formal betrachtet - auf deren Veränderung im Prozeß der Relektüre: Sie werden ver-

langsam, angehalten, neu kadriert, vervielfacht, überlagert, pixellisiert, bisweilen bis zur Abstraktion via Computer¹⁵ bearbeitet und vor allem in eine dialogische Beziehung zur Schrift und zum Kommentar gesetzt. An einer zentralen Sequenz des Films, die einige wenige sekundenlange Einstellungen minutiös analysiert, kann diese Methode der Lektüre beschrieben werden: Eine Kamera der Marines registrierte 1945 in ambivalenter Komplizenschaft den selbstmörderischen Sturz einer Frau aus Saipan, deren letzter Blick dem feindlichen Auge galt. Marker assoziiert diese fatale Einschließung des Kamera-Zeugen mit einer Einstellung aus PARIS 1900 (dem eingangs erwähnten Kompilationsfilm von Nicole Védres): Da schickt sich ein Mann an, mit einem abenteuerlichen Fluggestell vom Eiffelturm zu springen. Nach kurzem Zögern vergewissert sich dieser der filmischen Registratur seines gewagten Aktes – und wird trotz seiner allzu berechtigten Zweifel in die Tiefe stürzen. Durch Vergrößerung, Verlangsamung, Kaskadierung, Wiederholung und Bildstillstand lenkt LEVEL FIVE die Aufmerksamkeit des Zuschauers sukzessive auf den Blick der Gejagten in eine Kamera, die deren Tod im Visier hat. Dabei wird klar, daß selbst dann, wenn das Individuum den Kamera-Blick erwidert, es zuallererst Gegenstand der Repräsentation ist und bleibt. Dieser Blick stellt eine Art soziale Agentur dar, durch die wir zum Schauspiel ausgewählt oder aber verleugnet werden.

Die Funktion dieser Kamera wird hier als paradox begriffen: Sie verleiht dem Individuum über das Gesehen-Werden eine Identität und eine Memorabilität, um sein Bild gleichzeitig mit einem *faszinatorischen Effekt*¹⁶ zu versehen und es damit tödlich zu bannen. Indem LEVEL FIVE mit einer Art von Meta-Blick diesen Kamera-Blick in beiden Aufnahmen als Ausschnitt und buchstäblich als einen Moment des Stillstands markiert, verweist der Film auf genau diese Doppelstruktur des Bewahrens und Zerstörens. André Bazin hat die betreffende Sequenz vom „Vogel-Menschen“ aus der Jahrhundertwende ähnlich wie Marker kommentiert: „Aber die Kamera ist da, die ihn für die Ewigkeit fixiert, und deren seelenloses Auge er letztlich

¹⁵ Im Nachspann von LEVEL FIVE sind die entsprechenden Computerprogramme aufgelistet: Hyperstudio, Adobe Photoshop, Fractal Design Painter, Studio 32 und Morph.

¹⁶ Lacan (1973) spricht von der tödlichen Fixierung des Subjekts im *Fascinum*, einer Dimension der Macht des Blickes, der die Bewegung anhalten und bannen kann. Zur lacanianischen Analyse der Funktion der Kamera und des Blickes vgl. u.a. Silverman 1996, 125ff.

nicht zu enttäuschen wagt. Wären hier nur menschliche Zeugen gestanden, hätte ihn eine weise Feigheit sicherlich überwältigt“ (1958, 41f). Für Bazin trifft diese Aufnahme den Doppelcharakter eines Mediums, das im Gegensatz zur Literatur einen unpersönlichen Blick auf die Geschichte wirft und uns die Zeit keineswegs wiederfinden, sondern bloß ein zweites Mal verlieren läßt. Es geht in PARIS 1900 wie auch in LEVEL FIVE nicht um die Proustsche Freude an der Erinnerung (das Thema von SANS SOLEIL), sondern um „gefundene“ und also „fremde“ Erinnerungen, die nach Bazin im übrigen jedwedes Film-Bild für den Zuschauer konstituieren.

Das eigentliche Rätsel, das LEVEL FIVE dem imaginären Computerspieler als Repräsentanten des Zuschauers aufgibt, ist: Was ist ein Dokument? Und genauer noch: was bedeutet ein dokumentarisches Bild? Bezeichnenderweise finden sich in diesem Film zahlreiche Aufnahmen und „Lektüren“ von Monumenten, Trauerritualen, Namenslisten, Memorials und Friedhöfen: Die Analyse des gesellschaftlichen Diskurses über die historischen Ereignisse begleitet deren fragmentarische Erzählung. Noch die Analyse des „dokumentarischen“ Bildmaterials zur Schlacht zielt auf die Frage nach deren Monumentalisierung ab. Dies zeigt etwa Markers Kommentar zu einem Bild, das im Gegensatz zu den Fotos vom Massensuizid sofort mediatisiert wurde: „Zwei Wochen später sollte eines der berühmtesten Fotos von der Schlacht ein kleines Mädchen zeigen, die eine Grotte mit einer weißen Fahne verließ, im Gefolge von zerlumpten Zivilen und Soldaten. Das Gedächtnis von Okinawa sollte diese symbolische Sicht behalten: ein Kind, das die suizidalen Anweisungen der Armee überlebt hatte, wurde vorausgeschickt, um die Reste dieser Armee zu schützen.“

Dieser „theoretische“ Umgang mit Archivmaterial ist Michel Foucaults Konzeption einer Archäologie des Wissens nicht unverwandt: Auch in der Diskussion um dokumentarische Filmbilder könnte man das Augenmerk auf die Diskursivität der Fakten innerhalb eines „Archives“ richten, um diese nicht mehr als *Dokumente* (einer versteckten Wahrheit oder einer Konstruktionsregel), sondern als *Monumente* zu begreifen: Dieses *Archiv* wäre mit Foucault „weder die Gesamtheit der Texte [bzw. Bilder], die von einer Zivilisation konserviert wurden, noch das Ensemble der Spuren, die man vor ihrer Zerstörung retten hat können, sondern das Regelwerk, das in einer Kultur das Erscheinen und das Verschwinden von Äußerungen

[énoncés] bestimmt, ihr Überdauern und ihre Auslöschung, ihre paradoxe Existenz als *Ereignisse* und als *Dinge*¹⁷ (übers. v. C.B.).

Zum Regelwerk einer Gedächtniskultur gehört mehr als das bloße Dokument, mehr als der referentielle Bezug auf ein historisches Ereignis oder einen Zusammenhang. In LEVEL FIVE sehen wir nicht bloß die Spuren von selbstmörderischen Handgranaten an der Wand einer Grotte, sondern auch die entsprechenden Dioramen und Fotografien in den angrenzenden Museen, die Anordnung der Namenslisten und Reihen von Porträts als „Wettbewerbe des Gedächtnisses“. Das Imaginäre eines Bildes wird hier seinem dokumentarischen Charakter diskursiv vorgelagert. Es erzeugt eine Distanz zum verbürgten Bezug eines historischen Ortes zum Realen bzw. Vergangenen. Die Bilder und Worte gelten niemals als „reine“ Dokumente, selbst wenn sie sich mündlicher oder photographischer Zeugenschaften bedienen. Es geht hier nicht um den Beweis der Wahrheit einer Geschichte, auch wenn Markers historische Referenzen gültig sind. In der Anordnung der Zeichen liegt die imaginäre Kraft von LEVEL FIVE, eine Dimension des Fabulierens, die mehr auf die (De-)Konstruktion des Erinnerns abzielt als auf die Rekonstruktion der Geschichte. Was Raymond Bellour über Markers CD-ROM als „im Entstehen begriffenes Selbstporträt“ schreibt, kann ebenso für LEVEL FIVE gelten: „Marker erzählt nicht - er ordnet Zeichen an, durchläuft sie, häuft sie an und setzt sie zusammen; seine Fiktion entsteht durch deren *mise en circulation*“ (1997, 90; übers. v. C.B.).

Auch die „gegenwärtigen“ Bilder von Markers elektronischem Gestell, die letztlich über das Verfertigen des Filmes LEVEL FIVE Auskunft geben, werden von einer (fiktiven) zukünftigen Position aus bereits als Monumente verstanden: „Zu prähistorischen Zeiten des Minitel verwendete man Pseudonyme, hier konnte man virtuelle Masken ausleihen“, heißt es über eine von Lauras Reisen in die Zukunft über die O.W.L.-Schnittstelle, dem „Netz der Netze“. Das Spiel mit dem Computer wird in LEVEL FIVE wie der Besuch eines Friedhofes begriffen, als modernes Begräbnisritual. Marker/Laura beschreibt in diesem Sinne unser Medienzeitalter, einen „Ethnologen der Zukunft“ ironisch-distanziert vorwegnehmend: „Es war eine gängige Praxis bei diesen Völkern, sich an einen bekannten und schützenden Geist zu richten, den man in bestimmten Stämmen Computer und in anderen Ordi-

¹⁷ Foucault 1994, 708. Die Foucaultsche Analyse des wissenschaftlichen Diskurses ist freilich nicht ohne weiteres auf das Kino anzuwenden. Dennoch scheint mir die epistemologische Diskussion über die Historie in mancher Hinsicht auch die Funktion moderner medialer Archive zu erhellen.

nateur nannte. Man fragte ihn seine Meinung über alles, man vertraute ihm sein Gedächtnis an, man hatte tatsächlich kein Gedächtnis mehr, er war ihr Gedächtnis“ (übers. v. C.B.).

Literatur

- Agamben, Giorgio (1996) Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords. In: *Documenta Documents*, 2, S. 68-75.
- Barthes, Roland (1980) *Die helle Kammer*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bazin, André (1958) *Qu'est-ce que le Cinéma. 1.* Paris: Ed. Du Cerf.
- Bellour, Raymond (1997) Le livre, aller, retour. In: *Qu'est-ce qu'une Madeleine? A propos du CD-ROM „Immemory_ de Chris Marker*. [Katalog.] Paris/Bruxelles: Centre Georges Pompidou / Yves Gaevart Editeur, S. 65-103.
- Bonitzer, Pascal (1982) *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris: Ed. de l'Etoile.
- De Certeau, Michel (1975) *L'écriture de l'Histoire*. Paris: Ed. Gallimard.
- Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1994) Sur l'Archéologie des Sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie [1968]. In: *Dits et Ecrits. 1. 1954-1988*. Paris: Gallimard, S. 696-731.
- Jousse, Thierry (1995) Jean Cayrol récrit le Commentaire de NUIT ET BROUILLARD. In: *Cahiers du Cinéma*, no. spécial: 100 Journées qui ont fait le Cinéma, S. 77.
- Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hrsg.) (1997) *Chris Marker. Filmessayist*. München: Institut de Français de Munich / Cicim (Revue Cicim. 45-47.).
- Lacan, Jacques (1973) Qu'est-ce qu'un Tableau? In: *Quatres Concepts fondamentaux de la Psychoanalyse*. Paris: Ed. Du Seuil, S. 97-109.
- Lagny, Michèle (1991) L'Histoire contre l'Image, l'Image contre la Mémoire. In: *Hors Cadre*, 9, S. 63-76.
- Nora, Pierre (1974) Le Retour de l'Evènement. In: *Faire de l'Histoire. 1.* Hrsg. v. Pierre Nora u. Jacques Le Goff. Paris: Gallimard, S. 212-215.
- Rancière, Jacques (1998) L'Historicité du Cinéma. In: *De l'Histoire au Cinéma*. Ed. par Antoine de Baecque et Christian Delage. Bruxelles: Ed. Complexe, S. 45-60.
- Roskins, Edgar (1997) Mensonges du Cinéma. In: *Le Monde diplomatique*, Nov.1997, S. 32.
- Silverman, Kaja (1996) *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Warburg, Aby (1979) *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hrsg. v. Dieter Wuttke und C.G. Heise. Baden-Baden: Valentin Koerner.

Nico de Klerk

Nur noch wenige Stunden

Nachrichtenfilm und Technikinteresse in Amsterdamer Filmvorführungen zwischen 1896 und 1910*

Der Begriff „novelty period“ bezeichnet in der englischsprachigen Literatur häufig die früheste Phase der Kinogeschichte (ca. 1895-1898), in welcher die technischen Möglichkeiten des Kinodispositivs, insbesondere aber dessen Fähigkeit zur wirklichkeitsgetreuen Darstellung, im Vordergrund standen. Vor allem in der Vermarktung der neuen Erfindung wurde dieser Aspekt wiederholt von Herstellern und Vorführern betont. Annoncen für die frühesten Filmvorführungen in Amsterdam, wie vermutlich auch anderswo, preisen jeden neuen Apparat auf die gleiche Weise an: der *Cinématographe* der Lumières zeichne nicht nur Bewegung auf, sondern reproduziere sie in „lebensgroßen Bildern“ (vgl. Abb 1); der *Théatrographe*, ein „wesentlich verbesserter *Cinématographe*“ wird dafür gepriesen, daß er das Leben „wirklichkeitsgetreu“ und „in voller Größe“ nachahme (vgl. Abb 2); das Bioskop zeige „lebensechte Szenen“, die auf einer „lebensgroßen“ Leinwand reproduziert würden,¹ und der Kinematograph wird sogar 1897 noch als „neuer Apparat“ angekündigt, dank dessen Figuren „sehr groß“ wirkten.² Diesem durchgängigen Muster in der Vermarktung der ersten Generation von Filmkameras und -projektoren verdanken wir vermutlich den Begriff der „novelty period“. Jenseits der Markt- und Werbestrategien jedoch scheint der Begriff problematisch, zumal mit Blick auf das zeitgenössische Kinopublikum. Denn einerseits bestand zu dieser Zeit ein weitverbreitetes populäres Interesse an Formen der visuellen (und auditiven) Repräsentation; die Erfahrung im Umgang mit diesen Apparaten läßt die Hypothese, der Neuigkeitswert („novelty“) habe bei der Heranführung des

* Dieser Artikel hätte ohne die mühevollen Arbeit meiner Kollegen Rommy Albers und Dorette Schootemeijer, die aus allen Ausgaben zweier holländischer Tageszeitungen die Berichte über das Kino zusammengetragen haben, nicht geschrieben werden können. Dank auch an Tom Gunning für seine hilfreichen Kommentare.

¹ *Algemeen Handelsblad* v. 16.5.1896; im folgenden zitiert als *AH*.

² *Nieuws van den Dag* v. 19.4.1897; im folgenden zitiert als *NvD*.

Levende Photographie

DOOR MIDDEL VAN DE

CINEMATOGRAAF

VAN

de Heeren A. & L. LUMIÈRE,

Halverstraat 220, Amsterdam.

ELKE WEEK NIEUW PROGRAMMA

De Cinematograaf is de nieuwste verbetering op het gebied van fotografische reproducties. Met dat toestel, uitgevonden door de heeren AUGUSTE en LOUIS LUMIÈRE, te Lyon, kan men doot een reeks van *instants* al de bewegingen opnemen, welke in een bepaalden tijd voor het objectief zijn gemaakt en vervolgens die bewegingen weergeven in levensgrootte lichtbeelden op een scherm, voor een zaal vol toeschouwers.

Het zijn geen reproducties, het zijn de tooneelen en voorvallen zelf, met al hun leven en beweging welke de toeschouwers tot in de minste bijzonderheden voor zich ziet.

H E D E N :

1. De veranderlijke Hoed. 2. De Besproeier. 3. Eene les in de Photographie. 4. De Kinder-maaltijd.	5. Het uitgaan der fabrieken Lumière te Lyon. 6. Het Kaartspel. 7. Een omvallende muur. 8. De aankomst v. h. Spoor.
---	--

Entrée 50 cents.

Abb. 1: Programmzettel für den „Cinematograaf“ 1896 (aus: Briels 1971, 15)

breiten Publikums an das Kino die Hauptrolle gespielt, unplausibel erscheinen. Darüberhinaus scheint mir die Reduktion des Begriffes „novelty period“ auf ein Interesse am *Kinoapparat* nicht zuletzt auch deshalb problematisch, weil so das Vergnügen an technischen Aspekten der *Kinoerfahrung* vorschnell ausgeblendet wird.

Materialität

Um mich zunächst dem ersten Aspekt zuzuwenden: ich gehe mit Charles Musser (1990, 187) davon aus, daß „novelty“ immer mehr meint als bloß das Neue:

[...] in der Regel wurden der Öffentlichkeit wichtige technische Innovationen im Rahmen eines vertrauten Kontextes vorgeführt, in dem die Zuschauer Momente der Diskontinuität und der Entwurzelung mit Vergnügen betrachten konnten. Während technologische Veränderungen zu Verunsicherungen und Befürchtungen Anlaß gaben, beinhaltete „novelty“ immer auch wesentliche Momente des Vertrauten, wozu nicht zuletzt auch die Gattung der „novelties“ selbst gehört.

In diesem Sinne möchte ich noch einmal einen Blick auf die Programme und Werbestrategien der ersten Filmvorführungen in Amsterdam werfen und der Frage nachgehen, inwiefern die Einführung des Kinos stets mit einer Mischung von Neuem und Vertrautem aufwartete. Die unterschiedlichen Tonarten, in denen die Filmgeschichte hier beginnt, können als erstes Beispiel für dieses Mischungsverhältnis gelten.

Unter den vielen frühen Filmvorführungen in Amsterdam setzten einzig die Lumière-Programme und die dazugehörige Werbung fast ausschließlich auf den Reiz des Neuen. Diese Programme wurden vom 12. März bis Ende Mai 1896 in einem leerstehenden Laden in der Kalverstraat, einer geschäftigen Einkaufsstraße für die gehobene Mittelklasse, gezeigt und sind somit die ersten Filmvorführungen in der Stadt. Zweifellos verorten die beiden Programmzettel, die noch im Amsterdamer Stadtarchiv erhalten sind, den *Cinématographe* zunächst in einem vertrauten Kontext, handelt es sich doch um „die neuesten Verbesserungen im Bereich der photographischen Reproduktion“. Doch heißt es zum Schluß überraschend, daß die Bilder „keine Reproduktionen, sondern die Szenen und Ereignisse selbst“ seien. Es scheint fast, als hätten den Autoren der Programmzettel bei der Beschreibung dieses Apparats jenseits der gängigen Werbefloskeln die Worte gefehlt.

Het grootste succes van den dag.

De levende Photographie

door den

THÉATROGRAPHE.

Veel verbeterde Cinematographe.

VIJZELSTRAAT 17.

Na Edison's uitvinding van den Kinetoscope, was het te verwachten dat weldra nieuwe toepassingen op dit toestel zouden gevonden worden. Inderdaad, een weinig later werd een toestel uitgevonden, dat de levende photographie vertoonde, en niet meer door glazen, maar bij middel van lichtteekeningen op een gespannen doek en dit in natuurlijke grootte.

De THEATROGRAPHE is de laatste verbetering, aangebracht aan dit toestel. Bij middel van dit apparaat maakt men een nauwkeurige opname van alle bewegingen, die zich, in een bepaalden tijd, voor het objectief voordoen en werpt men deze bewegingen, die getrouw het natuurlijke leven nabootsen, over de hoofden der toeschouwers heen, op een voor hen gespannen doek.

Het zijn eigenlijk geene lichtteekeningen — het zijn natuurlijke tooneelen, met al het werkelijke verkeer, het leven, dat de toeschouwer voor oogen heeft.

PROGRAMMA.

1. De Zee te Scheveningen.
2. De Bookmakers op het Koersplein.
3. De smeden in hun werkplaats.
4. Aan boord van de mailboot „Koningin Wilhelmina”.
5. De Westminsterbrug te Londen.
6. De Goochelaar, (goochelt: Konijnen, Zakdoeken enz. een hoed).
7. Straat-artisten op de Kermis.
8. Aankomst van een Spoortrein.

Voorstellingen alle dagen van 10 tot 12 uur 's morgen
2 tot 11 uur 's avonds, op de uren en halve ure.

Entree 25 Cen'

Druk van Biene Kalverstr. 108

Abb. 2: Programmzettel für den Théatrographe 1896 (aus: Briels 1971, 18)

Weitaus deutlicher zeigen die Präsentation und Zusammensetzung dieser Programme, daß die Neuheit, ja das Wunder des Kinos hier eine zentrale Rolle spielte. So fällt zunächst auf, daß die Programme sorgsam von den gewohnten Kontexten und Abspielstätten (Ausstellungen, Jahrmärkte oder Theater) ferngehalten wurden, in denen mechanische visuelle Reproduktionen für gewöhnlich eingeführt wurden; ein leerstehender Laden wird der Vorführung in vieler Hinsicht das Vertraute von vornherein genommen haben. Zweitens scheinen die Programme selbst so arrangiert worden zu sein, daß sie das Publikum nicht gewinnen, sondern überwältigen sollten. In dieser Hinsicht unterscheiden sie sich zum Beispiel wesentlich von den Lumière-Programmen, die 1896 auf der *Exposition Générale* in Montpellier gezeigt wurden. Obwohl die Lumières auch hier einen leerstehenden Laden angemietet hatten, lag dieser nicht nur in unmittelbarer Nähe zum Ausstellungsgelände sondern direkt auf dessen Zufahrtsstraße – gleichsam als pointierter Kommentar zu den anderen visuellen Attraktionen der Ausstellung. Wie darüberhinaus Jacques und Marie André in ihrem Buch über die Ausstellung von Montpellier zeigen, führten die zwei noch erhaltenen Programme dieser Vorführungen die Zuschauer behutsam an den *Cinématographe* heran: Der umsichtige Wechsel zwischen hektischen und ruhigen Szenen, zwischen Bildern aus Berufs- und Familienleben etc. untermalte wiederholt die neuartigen „effets de foule“, die Louis Lumière unbedingt erzielen wollte (vgl. André/André 1987, 74-85). Hingegen war die Zusammensetzung der Amsterdamer Programme, die auch über einen viel kürzeren Zeitraum gezeigt wurden, weit weniger subtil: Hier finden sich grobe Unterteilungen in komische Szenen, in denen es zumeist um Kinder geht und denen einige seriösere Ansichten folgen. Die lustigen, ja reizenden Ereignisse der komischen Filme mögen etwaige Widerstände bei den Zuschauern abgebaut haben, doch scheint dies auch die einzige Konzession gewesen zu sein, was die Programmfolge angeht.

Noch deutlicher wird die Betonung des Neuen mit Blick auf die Inhalte der acht im Programm aufgeführten Filme. Sicherlich könnte man mit Sadoul (1964, 51) behaupten, daß der Schock des Neuen in diesen Filmen durch die Popularität (und somit auch die Vertrautheit) ihrer Gegenstände innerhalb der Amateurphotographie absorbiert wurde. Zweifellos zählten Amateurphotographen zu denen, die den hohen Eintrittspreis für die Vorführungen der Lumières in Amsterdam zahlen konnten. Doch werden nicht alle hier behandelten Themen ihr Äquivalent im Bereich der Amateurphotographie gefunden haben, und man kann kaum davon ausgehen, daß alle Zuschauer im Lauf dieser zwei Monate so gut informiert waren. Selbst dort wo die Filme sich an die Photographen als *cognoscenti* richteten, läßt sich doch

behaupten, daß die Inhalte der Filme nicht als Ausgangspunkt für „novelty“ fungierten, sondern daß sich die Neuerungswut auf eben diese Inhalte richtete. Angesichts der Tatsache, daß die Lumières ihren Apparat nicht als eine Form populärer Unterhaltung, sondern als wissenschaftliches Instrument auf dem neuesten Stand der technischen Entwicklung verstanden wissen wollten,³ scheint es mir, als wollten diese Vorführungen gerade das Vertraute der gewählten Inhalte auslöschen. So ging es hier keineswegs um die Transparenz der gezeigten Szenen. Vielmehr sollten die Programme das Kino *selbst* bei der Arbeit zeigen, d.h. zeigen, wie dieser Apparat die flüchtigen, oft unkontrollierbaren Bewegungen des Alltagslebens einfängt. Méliès' Bemerkung über die „wehenden Blätter“ im Hintergrund in *LE REPAS DE BÉBÉ* trifft genau diese Materialität der Lumière-Filme (vgl. Méliès 1984, 17f.).

Primacy Effect

Im Mai 1896 brachte eine gastierende Variététruppe eine weitere Reihe von Ansichten in ein Amsterdamer Variététheater: Auf dem Programm der Truppe fanden sich auch die Skladanowsky-Brüder als „sensationelle Neuigkeit“, die laut Ankündigung mit ihrem „Bioskop“ „lebendige Bilder“ präsentierten. Neben der Betonung des Neuen, die für das Variété ohnehin üblich war, erklärten die Plakate explizit, daß die Aufnahmen „das komplette Programm einer Variététruppe“ enthielten.⁴ Mit ihren Wurzeln in der Welt der Unterhaltung war es für die Skladanowskys selbstverständlich, daß sie ihre Erfindung in dieser Art von Theater unterbrachten – die Uraufführung ihres Filmprogramms hatte im Berliner Wintergarten, einer der größten Variétébühnen Europas stattgefunden. Hierin ist ein deutlicher, wenn nicht gar tautologischer Versuch zu sehen, das Kino in einem „vertrauten Kontext“ zu verorten: Die Einreihung der Filme in ein tatsächliches Variétéprogramm wird den „novelty“-Effekt zweifellos abgeschwächt haben. So läßt sich vielleicht auch erklären, warum eine Rezension des Variétéprogramms in einer Amsterdamer Theaterzeitschrift das Bioskop erst am Schluß der Besprechung und ohne viel Aufhebens erwähnt: „Das Bioskop, die Reproduktion lebender Bilder auf der Leinwand, war sicher für viele [Zuschauer] neuartig und interessant“ (vgl. *Asmodée* v. 21.5.1896). Eine

³ Der teure Eintritt für Vorführungen wie die in Amsterdam kann dies belegen; cf. auch Williams 1983.

⁴ Zit. n. Castan 1995, 95; vgl. auch die Annonce in *AH* v. 16.5.1896, wo allerdings der Name der Skladanowskys unerwähnt bleibt.

Woche später wird dieser Teil des Programms überhaupt nicht mehr erwähnt.

Weiterhin setzte das Programm der Skladanowskys auf das Vertraute statt auf das Neue, indem es die Verbindung zu früheren Formen der mechanischen visuellen Unterhaltung stets aufrechterhielt. Mit ihren Varietéakten

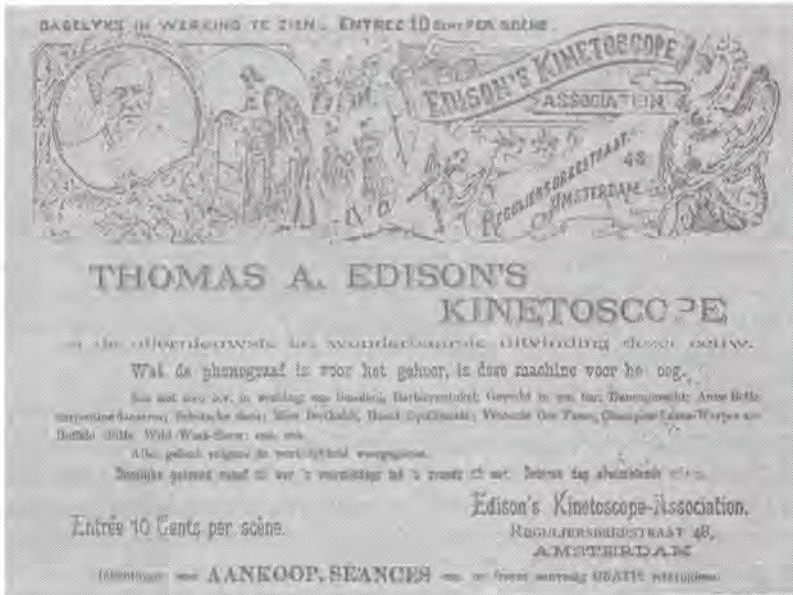


Abb. 3: Schaukastenzettel für das Kinetoscope 1894/95 (aus: Briels 1971, 9)

stehen die Filme der Skladanowskys zu einem gewissen Grad in der Tradition der für das Kinetoskop festgehaltenen Szenen. In Amsterdam war das Kinetoskop 1894-95 eingeführt worden. Ein Schaukastenzettel aus der Zeit führt neben einigen Szenen aus dem Berufsleben – eine Schmiede, ein Friseursalon – und Hahnenkämpfen auch typische Varieténummern auf, wie etwa einen Serpentintanz, einen Seiltänzer und den Lassohelden aus Buffalo Bills *Wild West Show* (vgl. Abb. 3). Da die Filme keine „wehenden Blätter“ zeigten, entstand hier eine starke Kontinuität. Mit einer Tanzszene und zwei Kampfszenen im Programm werden die Skladanowskys auf Publikums-wirksamkeit gesetzt haben.

Zu diesen intentionalen Überlegungen kommt noch hinzu, daß die Skladanowskys gerade zwei Wochen vor Ende des Lumière-Programms in Amsterdam ankamen, was wiederum den Schluß nahelegt, daß die Einführung des Kinos nur in Ausnahmefällen ausschließlich auf „novelty“ setzte. Vielmehr wird der Aspekt des Vertrauten hinsichtlich des *primacy effects*, mit dem die Skladanowskys konfrontiert waren, beinahe unvermeidlich gewesen sein: eine Zeitung berichtete, daß das Bioskop nur eine andere Bezeichnung für den „bekannten *Cinématographe* auf der Kalverstraat“ sei (AH v. 17.5.1896).⁵

So ist die Einführung des Kinos in Amsterdam zwischen diesen beiden Polen von relativ kompromißloser „novelty“ einerseits und Vertrautem andererseits zu verorten.⁶ Die Vorführungen mit R.W. Pauls *Théatrographe* im Sommer 1896 verfolgten zum Beispiel einen Mittelweg, indem sie abgefilmte Varieténummern (einen Clown, einen Jongleur) mit Außenaufnahmen (des Meers, der Ankunft eines Zuges, einer Reise und von Szenen aus dem Berufsleben) kombinierten. Auf ähnliche Weise entwickelte auch die Werbung für Vorführungen mit dem Kinematographen im April 1897 das Neue aus dem Bekannten: die Projektion erfolge auf einer Leinwand, die „schon“ sechs Quadratmeter messe und so die Figuren größer denn je erscheinen lasse (NvD v. 19.4.1897).

Ungeachtet aller Unterschiede setzten die Zeitungsberichte über die Vorführungen der Skladanowskys deren Apparat mit dem der Lumières gleich (in den Berichten findet sich die Rede von ihrer Familienähnlichkeit als Bruder und Schwester): dieser Sachverhalt ist meines Erachtens für eine Epoche symptomatisch, die von einer rasanten Folge von Neuerungen im Bereich der mechanischen visuellen Reproduktion gekennzeichnet ist: eine Erfindung oder Innovation jagt die andere, ohne daß die von der Werbung behaupteten erkennbaren Unterschiede oder Fortschritte immer tatsächlich auszumachen sind. In solchen Zeiten kommt dem Vertrauten ein besonders hoher Wert zu. In diesem Sinne erinnern die zeitgenössischen Berichte

⁵ Eine andere Zeitung beschreibt das Bioskop als "lebendige Bilder etc., wie sie auch in der Kalverstraat zu sehen sind" (NvD v. 19.5.1896).

⁶ Die Relativierung dieses scheinbar eindeutigen Bekenntnisses zum Neuen zeigt sich u.a. in der Tatsache, daß ein Hauch von Gewohntem in die Lumière-Programme drang, nachdem sie Amsterdam verlassen hatten und im Seebad Scheveningen gezeigt wurden: als Ersatz für zwei gestrichene Nummern liefen nun PLEZIERTOCHTJE OP ZEE (möglicherweise BARQUE EN MER) und HET BADEN IN ZEE (wahrscheinlich BAIGNADE EN MER).

daran, daß die Zuschauer zu jedem Zeitpunkt mit einer Fülle unterschiedlicher Überlegungen beschäftigt sind, einschließlich der Frage, *wie* sie reagieren sollen. Die zitierten Berichte deuten auf eben diese Verwirrung und Unsicherheit, die auch für das zweite Problemfeld wesentlich sind, das ich hier beleuchten möchte: das Verhältnis zwischen „novelty“ und Technologie.

Nachrichtenfilm

Der verhältnismäßig kurze Zeitraum, den der Begriff „novelty period“ abdeckt, ergibt sich selbstverständlich aus der Tatsache, daß dieser Begriff seinen eigenen Fluchtpunkt mitliefert: legt er doch nahe, daß der Neuigkeitswert des Apparats und auch die „novelty period“ selbst in dem Maße verschwindet, in dem die Zahl der Filmvorführungen stetig zunimmt.⁷ So ließe sich die Tatsache, daß der Apparat in der Werbung immer seltener erwähnt wird, als Beleg dafür anführen, daß diese Vermarktungsstrategie gezwungenermaßen nur von kurzer Dauer war. Was die Stadt Amsterdam angeht, so könnte man auf eine Werbung des Nederlands Panopticum verweisen, die im Herbst 1896 veröffentlicht wurde und die Besucher zu einer Gratisvorstellung des „*Cinématographe* Werner“ einlud. Offenbar wurde es nicht für nötig befunden, dem Leser zu erklären, was ein *Cinématographe* sei oder was diesen speziellen Apparat von anderen unterschied. Stattdessen erwähnt die Ankündigung, daß eine Ansicht, bzw. Reihe von Ansichten unter dem Titel ANKUNFT DES ZAREN UND DER ZARIN IN PARIS auf dem Programm stehe (AH v. 28.10.1896).

Diese Ankündigung steht am Anfang einer Entwicklung, in deren Folge die Auswerter in ihren Zeitungsannoncen anstatt auf den Apparat als solchen aufmerksam zu machen zunehmend auf einzelne Filmtitel setzen. So un-

⁷ Bei Musser (1990, 189) heißt es entsprechend: "die Dynamik der Neuerungen [novelties] führte dazu, daß [amerikanische] Filmgesellschaften bald über die bloße Verbreitung technologischer Innovationen in breite Gesellschaftskreise hinausgingen." In anderen nationalen Filmgeschichten wird das Ende des Kinos als *novelty* ebenfalls an Veränderungen im Produktionssektor gekoppelt, wenn auch oft nicht so deutlich oder selbstverständlich. In seiner Beschreibung der frühen französischen Filmindustrie betont Richard Abel zum Beispiel ausdrücklich die Bedeutung des Feuers im Bazar de la Charité für das abflauende Interesse am Kino; ein anderer Faktor hingegen ("die immer geringer werdende Faszination für das Kino als technologische Neuerung") scheint vollkommen selbstverständlich (vgl. Abel 1994, 17).

übersehbar diese Entwicklung auch sein mag, so fraglich scheint mir allerdings, ob sie einfach als Ende auch des *Zuschauer*interesses am Apparat interpretiert werden kann.⁸ Denn zum einen erscheint die eben zitierte Werbung nur sieben Monate nach der ersten Filmvorführung in Amsterdam, also zu einem Zeitpunkt, als Filmvorführungen noch relativ selten und unregelmäßig sind. Man kann also mit anderen Worten kaum davon ausgehen, daß der Neuigkeitswert des Kinos aus Sicht der Zuschauer in Amsterdam schon einen gewissen Sättigungsgrad erreicht hatte. Andererseits muß die Veränderung des „novelty“-Begriffs in den folgenden Jahren keineswegs bedeuten, daß auch das Interesse an der Kinotechnologie abgenommen hatte. In der Tat legt gerade die Art der angekündigten Ansicht – eine Aktualität – und insbesondere die zunehmende Geschwindigkeit, mit der diese Art von Ansichten die Leinwand erreichte, eine ganz andere Lesart nahe.

Folgt man den Zeitungsberichten über die Filmvorführungen in Amsterdam, so scheint es geboten, die Tragweite des Begriffs „novelty period“ neu zu beleuchten – insbesondere die Annahme, daß die technische Dimension des Kinos kein langfristiges Interesse zu erwecken vermochte. Der Begriff schafft natürlich eine gewisse befriedigende, lineare Vorstellung, wonach die „novelty period“ von einer nächsten Phase abgelöst wird, in der dann andere Aspekte (z.B. Inhalte, Narration) im Mittelpunkt stehen. Doch wird so der Blick für Kontinuitäten in verschiedener Hinsicht von der Fixierung auf Veränderungen und Innovationen überlagert. Darüberhinaus führt eine solche Betrachtungsweise dazu, daß die Filmhistoriographie sich zunehmend von den Erfahrungen der Zuschauer löst. Hingegen bin ich der Meinung, daß die technischen Wunder des Kinos weiterhin eine wichtige Komponente der Filmvorführungen ausmachten und daß der Apparat sowohl für das Publikum als auch für die Rezensenten weiterhin ein Gegenstand der Bewunderung blieb – ein Umstand, der bis weit in das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts andauerte. Der Neuigkeitswert des Films mag sich im Laufe der Zeit abgenutzt haben, aber der Nachrichtenfilm hielt das Interesse an den Möglichkeiten des Apparats am Leben.

⁸ Abel (1994, 17) weist im französischen Kontext auf das wiedererwachte Interesse an der Technologie, bzw. an den neuen Technologien des Kinos hin. Als filmhistorisches Konzept ist der Begriff der "novelty period" mithin alles andere als eindeutig.

Krönung

Im Frühjahr 1910 berichtet eine niederländische Zeitung:

Mit lobenswerter Schnelligkeit werden lebende Bilder des königlichen Besuchs [in Amsterdam] im Flora und im Bioscope-Theater gezeigt. So konnte man gestern abend sehr schöne Bilder sehen, die noch am selben Tag gemacht worden waren. [...] Es ist verwunderlich, daß sich bislang niemand sonderlich für diese Kinovorführungen interessiert hat. Scheinbar ziehen die Leute die festliche Aufregung auf der Straße dem ruhigen Sitz im Theater vor, wo sich die wichtigsten Ereignisse der vergangenen paar Tage in bewegten Bildern auf der weißen Leinwand vor ihren Augen abspielen (AH v. 30.5.1910).

Unter den Berichten über Amsterdamer Filmvorführungen, die sich zwischen 1896 und 1914 in zwei Amsterdamer Tageszeitungen finden, ist dieses einer der letzten Fälle, in denen ausdrücklich auf die Darstellung jüngster Ereignisse im Kino Bezug genommen wird. In dieser Hinsicht handelt es sich um einen signifikanten Bericht, da er auf die schwindende Wirkung zweier Aspekte hinweist, die über ein Jahrzehnt lang das Kinopublikum in ihren Bann gezogen hatten: Bilder von Königen, berühmten und großen Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, sowie die „lobenswerte Schnelligkeit“, mit der die filmische Berichterstattung wichtige Ereignisse auf die Leinwand brachte.

Die Krönung der niederländischen Königin Wilhelmina am 6. September 1898 und die darauffolgenden Festivitäten würde man heute als Medienereignis bezeichnen. Zwar spielten die Medien kaum eine nennenswerte Rolle *bei* diesem Ereignis, hätten doch die Lichtverhältnisse das Filmen im Koninklijk Paleis und in der Nieuwe Kerk auf dem Dam ohnehin unmöglich gemacht. Was die Krönung selbst anging, so mußten sich die Kameralleute mit einer Ellipse begnügen: sie konnten nur filmen, wie die Thronfolgerin die Kirche betrat und wie sie diese als Königin der Niederlande wieder verließ. Darüberhinaus legen die von der Biograph & Mutoscope Company gedrehten Filme (die als einzige erhalten geblieben sind) nahe, daß dem Kino nur eine marginale Rolle zukam: wenn der Kamerablick auf das Geschehen auch durch nichts verstellt war, so deuten doch die hohen Perspektiven und die große Kameraentfernung auf einen dem Geschehen entrückten Standort.

Doch die Produzenten und Auswerter lagen mit ihrer Auswahl dieser Ereignisse für ihre jeweiligen Programme richtig: Mit enormem Erfolg liefen Filmprogramme der „Krönung“, einschließlich der Ankunft der Thronfolgerin am 5. September, ihres Auftritts auf dem Balkon des Palastes, der an-

schließenden Rundfahrt durch die Hauptstadt, eines Trachtenumzugs am folgenden Tag und der Ankunft der frisch gekrönten Königin in Den Haag drei Tage darauf. Noch im Januar 1899, also vier Monate nach diesen Ereignissen, findet sich eine Zeitungsnotiz mit dem Hinweis, daß die Krönungsfilme der Biograph & Mutoscope Company immer noch zu sehen seien (*NvD* v. 27.1.1899). Ein so durchschlagender Erfolg läßt sich meines Erachtens auf eine Kombination von Faktoren zurückführen.

Erstens natürlich auf die lebensnahe Qualität dieser Filme. Im Grunde genommen handelte es sich bei diesen Filmprogrammen für viele, die bei der Krönung selbst nicht anwesend waren, um die einzige verfügbare Quelle, kamen die Zeitungsleser um die Jahrhundertwende doch hauptsächlich aus den mittleren und oberen Klassen. Als Beleg hierfür mag der Nachdruck gelten, mit dem ein Journalist auf die Vollständigkeit der Bilder hinweist, die nicht nur die königliche Familie sondern die gesamte Prozession auf einer geschätzten Länge von „500 Metern Film“ ablichten (*NvD* v. 14.9.1898). Darüberhinaus bildeten die Filme einen wenn auch nachträglichen Aufhänger für die Festlichkeiten, die jede Stadt und jedes Dorf anläßlich der Krönung ausrichteten.

Weiterhin fällt auf, daß diese Filme als „überraschend getreue Nachahmung“ beschrieben werden (*ibid.*). Betrachtet man die Rezensionen, die in der betreffenden Epoche in der Regel im Lokalteil erschienen, bekommt man bei solchen und ähnlichen Formulierungen den Eindruck, daß der Kinoapparat nicht immer ganz begriffen wird, daß dieser Maschine nach wie vor etwas Geheimnisvolles anhaftet. Man kann davon ausgehen, daß diese Artikel, die von nicht spezialisierten Journalisten verfaßt wurden, für eine breitere Haltung repräsentativ sind. Da man solche Bemerkungen noch nach der Jahrhundertwende findet, kann man weiterhin davon ausgehen, daß sich auch die Auffassung vom Kino als technologisches Wunder bis in diese Zeit gehalten hat. Die zitierte Formulierung legt den Schluß nahe, daß im Jahre 1898 noch längst nicht jeder von den Möglichkeiten des Kinos überzeugt war, oder diese auch nur begriffen hatte. Es scheint, als würden die Filme nicht nur als Aufzeichnung tatsächlicher Ereignisse, sondern gleichzeitig als eine Art Testfall für das Funktionieren des Kinoapparats selbst begriffen. Eine solche Haltung ist auch in einem Bericht über Filmbilder vom Papst zu spüren, wo es heißt, diese Bilder seien von einem katholischen Geistlichen „eindeutig bezeugt worden“ als er sie für „beeindruckend korrekt“ erklärte, weil er „viele Leute in der Entourage des Papstes wiedererkannt habe“ (*AH* v. 17.1.1899). Folglich waren die Krönungsfilme noch in einem zusätzlichen Sinne „lebensecht“, reproduzierten

sie doch genau die Dinge, welche die Menschen auf dem Dam, entlang der Route der Königen, oder bei anderen Ereignissen mit ihren eigenen Augen gesehen hatten. Die Überzeugungskraft und Popularität dieser Filme wird zum Teil sicher damit zu tun gehabt haben, daß die Zuschauer Gelegenheit bekamen, sich selbst auf der Leinwand zu entdecken – ein Mittel, das natürlich zu der Zeit häufig und durchaus absichtlich eingesetzt wurde.

Zweitens hat die Tatsache, daß die Filme das höfische Leben zum Gegenstand hatten, wesentlich zu ihrem Erfolg, wenn nicht zu ihrer Aura beigetragen. Die Gegenwart der *Royals* auf der Leinwand mag sogar wie ein kleines Wunder gewirkt haben, war das Kino doch in der Lage, die Bewegungen solcher Menschen in ungewöhnliche Nähe zu bringen – auch durch die Einbeziehung der Kamera (und sei's nur aus Unsicherheit). Die Aufnahme hochrangiger Persönlichkeiten war nicht immer unproblematisch, wie auch die Diskussion um das Filmen von Papst Leo XIII zeigt.⁹ Dennoch war die Projektion von Bildern höfischen Lebens nicht vollkommen neu. Ein Beleg findet sich in einem Zeitungsbericht Anfang 1898, demzufolge das Programm der *American Bioscope* in einem Amsterdamer Varieté mit einem Portrait Ihrer Majestät der Königin endete (*AH* v. 17.3.1898). Dieses Portrait – ein Standbild – zeigte das Ende der Vorführung an. Die Würde der dargestellten Person sollte wahrscheinlich dazu dienen, etwaiges Gemurmel oder andere Ausdrücke des Mißfallens über das Ende der Abendunterhaltung zu unterbinden. Gleichzeitig signalisierte das Erscheinen dieses Portraits, daß in diesem Moment die Wirklichkeit wieder in ihr Recht gesetzt wurde (funktionsgleich wurde bis vor kurzem noch von vielen Sendeanstalten die Nationalhymne verwendet, um den Sendeschluß zu signalisieren). Die tatsächliche, von den Krönungsfilmen herbeigeführte Neuerung bestand nun darin, daß die Königsfamilie nicht mehr als abgrenzende

⁹ Cf. Musser 1990, 219f.; in diesem besonderen Fall bestand das Problem darin, ob die vom Papst für den Film ausgesprochene Segnung sich nur auf das anwesende Filmteam bezog oder auch für die späteren Zuschauer gelten würde; erst als der Vatikan davon überzeugt war, daß letzteres zuträfe, soll er laut die Aufnahmen genehmigt haben.

Die Herausgeber der Korrespondenz von Lumières Kameramann Gabriel Veyre weisen auf einen ähnlichen Effekt hin, allerdings aus der Sicht der Mächtigen selbst: der mexikanische Diktator Porfirio Diaz soll besonders stolz darauf gewesen sein, von Veyre gefilmt worden zu sein, würde doch nun sein Name auf dem gleichen Programmzettel mit berühmteren Größen, wie Zar Nicholas II oder dem französischen Präsidenten Félix Faure, zu finden sein (vgl. Jacquier/Pranal 1996, 54).

Klammer zwischen Theaterstück oder Film als Unterhaltung einerseits und der Alltagsrealität andererseits diene, sondern hier als *Teil* der Unterhaltung selbst auftrat. Hierin mag ein weiterer, weniger offensichtlicher Grund für den Gegenstand dieser Filme liegen: womöglich haftete diesen bewegten Bildern der königlichen Familie noch etwas von ihrer Abgrenzungsfunktion als „Schlußklammer“ an, so daß die Filme zusätzlich zu ihrer nationalen und symbolischen Bedeutung auch ein strukturelles Gewicht gewannen.¹⁰

Der dritte Bestandteil des Erfolgs der Krönungsprogramme war sicherlich die Geschwindigkeit, mit der die Ereignisse auf die Leinwand kamen und die die Zuschauer weiterhin im Bann der technologischen Errungenschaften – um nicht zu sagen: der Wunder – des Kinos hielt (die Rede vom Magischen findet sich in diesen Berichten immer wieder). Die Zeitungen wußten schon vorab von der schnellen Veröffentlichung der Krönungsfilme und hielten ihre Leser über deren Produktion auf dem Laufenden. Obwohl die Krönung selbst am 6. September 1898 stattfand und das Filmprogramm am 11. September Premiere hatte, liegen doch nur zwei Tage zwischen dem letzten für das Programm aufgezeichneten Ereignis – der Ankunft der Königin im Bahnhof von Den Haag am 9. September 1898 – und dessen Vorführung.¹¹ Genau diese Zeitspanne versuchten die Vorführer in den folgenden Jahren zu verkürzen – ein Unterfangen, das von den Zeitungsberichten aufmerksam begleitet wurde.

Rekord

Die „Lieferfrist“ eines Nachrichtenfilms ist natürlich abhängig vom Ort eines Ereignisses und von dessen relativer Wichtigkeit im Leben der voraussichtlichen Zuschauer. Diesen Zusammenhang verdeutlicht zum Beispiel der Bericht einer Amsterdamer Zeitung, der notiert: „zwar lief auch DER PRUNKVOLLE UMZUG DER KÖNIGIN VICTORIA DURCH DIE STRASSEN VON LONDON in unseren Kinos, doch wird es kaum überraschen, daß die Festi-

¹⁰ Zum Begriff der Klammer vgl. Goffman 1977, 278-296.

¹¹ Annonce in *AH* v. 11.9.1898. Hier erscheint das Programm des Varietétheaterbesitzers F.A. Nöggerath Sr. Es scheint, daß Nöggerath dem Biograph-Programm um eine Länge voraus war, enthielt dieses doch in der Version, die gleichzeitig in einem anderen Theater lief, nur die Ereignisse vom 5. und 6. September. Dieses Programm wurde erst einige Tage darauf vervollständigt. Vgl. van den Tempel 1997, 54.

vitäten unserer eigenen Königin, die uns noch frisch im Gedächtnis sind, einen gewaltigeren Eindruck hinterließen“ (*NvD* v. 14.9.1898). Andererseits war räumliche Entfernung *per se* nicht entscheidend, wenn man sich die überlieferten Reaktionen auf Bilder von den Besuchen Paul Krugers und anderer Buren-Generäle in verschiedenen europäischen Städten vor Augen hält: Das niederländische Publikum identifizierte sich stark mit deren Anliegen, und die Filme über Helden des Burenkrieges knüpften an lautstark verkündete Sympathiebekundungen an, die an Formen des Nationalismus grenzten.

Nebenbei gesagt mag es zunächst merkwürdig erscheinen, daß die Zeitungen so regelmäßig über die Geschwindigkeit berichteten, mit der solche Ereignisse auf die Leinwand kamen, mußte doch die rasche Vorführung von Aktualitäten eigentlich den Zeitungen selbst als direkte Konkurrenz erscheinen. Doch findet sich in Berichten über das Verhältnis der beiden Medien um die Jahrhundertwende nicht die Spur einer Rivalität; ein Bericht situiert die Aufgaben von Kino und Zeitung sogar in unmittelbarer Nähe zueinander: „Die Aufgabe eines solchen *Biograafs* ist der einer Zeitung ähnlich: es gilt, Weltereignisse mit höchster Geschwindigkeit zu verbreiten, in diesem Fall in Bildern“ (*NvD* v. 21.11.1898). Mit der Ausnahme von außergewöhnlichen Ereignissen wie der Krönung von 1898 oder dem Untergang der „Berlin“ vor der niederländischen Küste 1907, finden sich in Zeitungen aus Holland bis ca. 1910 keine photographischen Reproduktionen (umgekehrt mag hier auch ein Grund für das Verschwinden von Berichten über verfilmte Aktualitäten ab 1910 liegen).¹²

Im Nachhinein scheinen die Krönungsprogramme eine Art von Maßstab etabliert zu haben, da die Zeitungen in den folgenden Jahren nicht müde wurden, den Aufwand zu betonen, mit dem die Zeit zwischen einem Ereignis und seiner Darstellung auf der Leinwand immer weiter komprimiert wurde. Dabei wurden die Aktivitäten des holländischen Filmpioniers F.A. Nöggerath Sen. besonders hervorgehoben (vgl. Abb. 4):¹³ Nöggerath und

¹² In einem Bericht aus *NvD* vom 30.6.1909 ahnt man schon einen Anflug von Nervosität, wenn es dort heißt: "Während die Tagespresse sich stetig darum bemüht, ihren Lesern die täglichen Nachrichten umgehend in gedruckter Form zu liefern, verlieren die Kinos heutzutage keine Zeit, wenn es darum geht, wichtige Ereignisse manchmal wenige Stunden nachdem sie stattgefunden haben in Bildern zu präsentieren."

¹³ Warum gerade Nöggerath für die Vorreiterrolle auserkoren wurde ist allerdings nicht ganz klar. Als Besitzer des Amsterdamer Variététheaters Flora war er in

seine Assistenten hatten bald den Ruf, die Öffentlichkeit besonders schnell mit berichtenswerten Ereignissen aus dem In- und Ausland zu versorgen. Seine Position als Lokalheld geht eindeutig aus der Entrüstung eines Journalisten hervor, als Nöggerath die beträchtliche Summe von einhundertsechzig Gulden bezahlen mußte, um seine Kamera bei der Beerdigung



*Abb. 4: F.A. Nöggerath Sen.
(Quelle: Nederlands Filmmuseum)*

der Kaiserin Elisabeth von Österreich an einem „bescheidenen Platz“ aufstellen zu können – und das bei einem Ereignis, dessen Vorführung „in ein paar Tagen“ zu erwarten war (AH v. 23.9.1898). Es ist nicht überliefert,

der Unterhaltungsindustrie vor Ort recht bekannt, was den Zeitungen womöglich die Gelegenheit gab, ihre Berichte auf eine Person zu beziehen; darüber hinaus ist es wahrscheinlich, daß er auch ein besonderes Geschick im Umgang mit der Presse bewies.

warum die Beerdigung letztlich erst am 7. Oktober, also einige Wochen später, vorgeführt wurde, doch berichteten die Zeitungen auch nach diesem Datum weiterhin voller Enthusiasmus und Bewunderung über die Errungenschaften von Nöggerath und anderen Pionieren aus Produktion und Auswertung.

So gibt es zwischen 1898 und 1910 eine recht konstante Folge von Lobeshymnen, die die Vorführung lokaler und internationaler Aktualitäten begleiten. Hier eine kleine Auswahl aus den Berichten während des ersten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts: Am 25. April 1900 stellt Nöggerath mit seinen Aufnahmen der königlichen Prozession in Amsterdam auf dem Weg zum Stapellauf eines Kriegsschiffes gewissermaßen einen neuen Rekord auf. Die Prozession wird „zwischen 14 Uhr und 14:30 Uhr“ mit einer Geschwindigkeit von „1160 Photographien pro Minute“ aufgenommen, die „keine 9 Stunden später“ um 22:45 Uhr in Nöggeraths eigenem Theater Flora gezeigt werden (*NvD* v. 26.4.1900; vgl. Abb. 5). Neben dem fehlenden Wissen, oder wenigstens dem fehlenden Vokabular bezüglich des Filmapparats, dessen Funktionieren in geläufigen Begriffen („Photographien“) gefaßt wird, fällt hinsichtlich der Verrechnung von Zahlen besonders das anhaltende Interesse an den technologischen Aspekten des Kinos auf: die Rede von „1160 Photographien pro Minute“, die in unter „9 Stunden“ entwickelt werden, kann die Bewunderung des Journalisten kaum verbergen.

Im Dezember desselben Jahres wiederholt Nöggerath diese Leistung mit seinen Aufnahmen von Paul Krugers Besuch in Amsterdam (die er „um kurz nach zwei Uhr“ macht), sowie mit den Bildern der Ehrengarde aus Transvaal und dem Freistaat Oranje. Letztere müssen gegen drei Uhr aufgenommen worden sein, werden die Filme doch laut Bericht am selben Abend um elf, „gut acht Stunden später“ gezeigt – und das Blatt lobt wiederum ausdrücklich Nöggerath's „außergewöhnlich schnelle Arbeit“ (*NvD* v. 21.12.1900). Aus diesem Bericht geht auch hervor, daß die Gelegenheiten zu solchen Höchstleistungen vorsichtig ausgewählt werden, auch wenn die grundsätzlichen Bemühungen, die Zeit zwischen Ereignis und Vorführung zu verkürzen, niemals abbrechen. So hatte Nöggeraths Programm im Juni und im September zum Beispiel Bilder eines Maskenumzugs in der Universitätsstadt Leiden bzw. die Ankunft des persischen Schahs in Den Haag enthalten, die jeweils einen Tag nach ihrer Aufnahme vorgeführt wurden; daß hier keine eilenden Kameramänner oder rasche Laborarbeiten erwähnt werden, deutet darauf hin, daß die Presse in diesem Fall nicht mit solch lebhaften Details bedient wurde. Offenbar waren diese Ereignisse den Aufwand einer schnellen Vorführung nicht wert, obwohl Nöggerath schon

bewiesen hatte, daß er dazu in der Lage gewesen wäre. Das Publikumsinteresse an „frischen“ Bildern wird mit anderen Worten in bestimmten, zweckmäßigen Situationen stimuliert und bedient, deren Breitenwirksamkeit praktisch garantiert ist (wie zum Beispiel bei wenig kontroversen Gegenständen wie etwa der niederländischen Königsfamilie oder dem Burenkrieg).



Abb. 5: Flora Theater 1900 (Quelle: Nederlands Filmmuseum)

Am 6. März 1901 findet sich ein bemerkenswerter Bericht im *Algemeen Handelsblad*, demzufolge einige Aufnahmen des jungvermählten Königspaares nun nur noch „wenige Stunden“ nach ihrer Aufnahme zur Vorführung gelangten. Die Tatsache, daß diese Filme nicht nur umgehend in Nöggeraths eigenem Theater in Amsterdam gezeigt wurden, sondern daß darüberhinaus „die gleichen Ansichten des Herrn Nöggerath auch in Rotterdam zu sehen waren“, wird vom Berichterstatter mit Staunen an die Leser weitergegeben – auch dies ein Beleg für das „Magische“ des Kinos zu dieser Zeit (vgl. *AH* v. 6.3.1901). Ein Bericht vom 26. März 1907, der ebenfalls auf die simultane Vorführung von Aktualitäten in Amsterdam und Rotterdam hinweist, zeugt davon, daß die Journalisten zu diesem Zeitpunkt

nicht länger von der bloßen Möglichkeit überrascht sind (vgl. *NvD* v. 26.3.1907).

Schließlich findet sich am 20. Dezember 1909 ein Bericht über Nöggeraths Vorführung der BEERDIGUNGSZEREMONIE KÖNIG LEOPOLDS IN BRÜSSEL, der mit der Frage beginnt: „Wurde gestern der Rekord der Kinounternehmen gebrochen?“ (*NvD* v. 20.12.1909). Genaugenommen handelt es sich hier nicht um einen rein zeitlichen Rekord, dauert es doch acht oder neun Stunden, bis die Filme zu sehen sind. Vielmehr ist dieses Ereignis denkwürdig und berichtenswert, weil es angesichts der Entfernung zwischen der Zeremonie in Brüssel und ihrer schnellen (Re)Präsentation in drei Amsterdamer Theatern eine meisterhafte Überbrückung von *Zeit und Raum* darstellt. Besonders interessant ist dieser Bericht auch deshalb, weil er einen seltenen Blick auf eine schrumpfende Welt erlaubt. Er behandelt das Kino als Teil eines übergeordneten Kontextes moderner Technologien – hier vor allem der Transportmittel.¹⁴ Im Unterschied zu heute gängigen Assoziationen fällt weiterhin auf, daß diese Technologien nicht als austauschbare Beispiele für Modernisierung begriffen werden, sondern nur implizit miteinander in Verbindung gebracht werden. Weiterhin scheint es mir kaum verwunderlich, wenn eine Tageszeitung die Errungenschaften des Kinos auf diese Weise in den Vordergrund stellt. Schließlich erhielten Zeitungen ihre Informationen (vor allem aus dem Ausland) per Telefon und Telegraph, d.h. mittels Technologien, die immer größere Distanzen überwandern und so zu einem neuen (womöglich stets erneuerten) Gefühl für *Zeit und Raum* beitragen; nur der Vorgang des Druckens selbst fand weiterhin in mehr oder weniger vertrauten Grenzen statt. Umgekehrt war der Kinoapparat, wie auch die Eisenbahn, ein Phänomen von echten, physischen Proportionen: Mannschaft, Material und Film mußten hin- und hertransportiert werden. Doch trug die fortschreitende Reduktion der Zeitspanne zwischen Ereignis und Aktualität zu einer Wahrnehmung des Kinos als immaterielles Medium bei.

¹⁴ In den britischen Zeitungen wurden diese Technologien noch expliziter miteinander in Verbindung gebracht, findet sich dort doch zum Beispiel ein Bericht über Barkers Filme vom Grand National, die noch im Zug nach London entwickelt wurden, um sofort vorgeführt werden zu können. Vgl. den Kommentar von Nicholas Hiley in Hertogs/de Klerk 1994, 26.

Massenattraktion

Innerhalb von fünf oder sechs Jahren war es den Filmherstellern gelungen, die Zeit zwischen einem Ereignis und seiner Darstellung auf der Leinwand auf nur noch „wenige Stunden“ zurückzuschrauben. In dieser Hinsicht belegt der Aufwand, mit dem Aktualitäten schnellstmöglich zur Vorführung gebracht wurden, die Vorstellung vom Kino als „Umweg zum Fernsehen“, wie William Uricchio (1997) es bezeichnet – ein Umweg also in Richtung „live“-Sendung und Spontaneität, und sei es nur um zu zeigen, wo die Straßensperren liegen. Je mehr solche Hindernisse sich allerdings dem Kino in den Weg legten, desto ferner schien die Idee des Fernsehens. Für das breite Publikum dauerte es noch mindestens drei Jahrzehnte, bis auch diese wenigen Stunden noch überwunden waren.

Zur Verlängerung dieses Umwegs trug auch die Veränderung der Filmprogramme seit dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts bei. In Amsterdam wie anderswo waren Filmprogramme zunächst größtenteils ein Bestandteil der Nummernfolge des Varietétheaters gewesen. Im Rahmen dieser relativ kurzen Programme hatten sich die Aktualitäten aus den oben genannten Gründen zu einer wichtigen Massenattraktion entwickelt. Nachdem aber ab 1907 richtiggehende Kinos gebaut wurden, gewann das Programm, das nur aus Filmen bestand, an Popularität. Das hatte selbstverständlich für dessen Zusammensetzung wesentliche Folgen¹⁵, wurde doch nun der Beitrag jedes einzelnen Films zum Erfolg des Gesamtprogramms immer wichtiger. Die neuen Filmprogramme behielten das Prinzip der Variététheater bei, indem sie eine ausgewogene Mischung von Genres anboten, zu denen auch „mechanisierte“ Nummern gehörten (wie z.B. Filme von Akrobaten, Jongleuren, Clowns, dressierten Tieren etc. und, in Verbindung mit Musikaufnahmen, Sänger und Musiker). Obwohl Filme auch schon in den Programmen der Variététheater allmählich einen größeren Raum eingenommen hatten, wurde diese Entwicklung durch den zunehmenden Bau von Kinos noch einmal erheblich beschleunigt.

¹⁵ Auch die Lumière-Programme waren natürlich vollständig aus Filmen zusammengesetzt gewesen, doch waren sie kurz und die Filme größtenteils als Neuheiten angepriesen – ja, sie waren selbst noch Werbematerial: für den *Cinématographe*. Wenn aber der Lumière-*opérateur* Marius Chapuis von der Verbindung seiner Vorführungen mit den Vorstellungen einer Theatertruppe bei einer Rußland-Tournée als einem "succès monstre" berichtet, so darf man annehmen, daß selbst zu diesem frühen Zeitpunkt (1896) die Funktion der Filme im Umbruch war; vgl. Rittaud-Hutinet 1985, 85f.

Der Aufstieg des fiktionalen Films ist mit der Unzulänglichkeit und Unkontrollierbarkeit berichtenswerter Ereignisse in Verbindung gebracht worden. Bedenkt man jedoch den hohen Bedarf an verschiedenen Genres, um das Unterhaltungsprogramm eines Abends zu füllen, so kann es gut sein, daß dieser Zusammenhang nur ein Grund für die Dominanz des Fiktionalen war, und nicht einmal der ausschlaggebende. Bei der Zusammenstellung solcher Programme spielten Aktualitäten (wenn nicht Genrefilme überhaupt) und die dazugehörigen technischen Errungenschaften schlicht keine so entscheidende Rolle wie zuvor. Obwohl die Werbung für Aktualitäten wie wir gesehen haben selektiv und mit Bedacht eingesetzt wurde, tauchten diese durchaus regelmäßig in den Programmen auf; hieran änderte sich auch nach 1907 nichts. Darüberhinaus erscheint die Rede von unzureichender Kontrolle meines Erachtens sinnvoller, wenn man sie auf den Entscheidungsprozess bei der Programmgestaltung bezieht, wo sie eher mit Fragen der Stimmung zu tun hat. Schließlich hat die Vorführung einer Krönung einen erheblich anderen Effekt auf das Publikum als die einer Katastrophe im Bergwerk. So ist es durchaus signifikant, daß die Aktualitäten allmählich von weniger variablen Reiseberichten abgelöst, oder doch in Verbindung mit diesen gezeigt wurden.¹⁶ Auch die Aufnahme der Aktualitäten in die Wochenschau, ein Genre, das aus einer ganzen Palette von Stimmungen bestand und ein regelrechtes Miniatur-Programm darstellte, mag dazu beigetragen haben, daß das Programm als weniger kontingent empfunden wurde.

Auf die Bedeutung und den Einfluß von Zeitungen auf das Kino um die Jahrhundertwende ist schon mehrfach hingewiesen worden, insbesondere von Charles Musser: er verweist einerseits auf die ähnliche Art und Weise, mit der einzelne Aktualitäten und Zeitungsberichte jeweils ihren Gegenstand konstruieren, und die das Kino zum visuellen Gegenstück der Zeitung werden ließ; andererseits zeigt er eine deutliche Entsprechung zwischen den beiden Medien hinsichtlich ihres doppelten Unterhaltungs- und Informationsinteresses (Musser 1991, 162-67). So stellten nicht nur in den USA sondern auch in den Niederlanden die Zeitungen bis nach der Jahrhundertwende, als der fiktionale Film allmählich die Filmprogramme zu beherrschen begann, in der Tat ein Modell für die Markteinführung des neueren Mediums dar. Wenn man jedoch die Art und Weise betrachtet, in der die

¹⁶ Wie Uricchio (1997, 162-67) zeigt, enthielten bestimmte Themen der Reiseberichte, wie zum Beispiel die sogenannten Stein-und-Wellen Einstellungen, noch einen gewissen "live"-Aspekt.

(holländischen) Zeitungen *über* das Kino berichteten, scheint es, daß der nichtfiktionale Film viel länger eine wichtige Rolle im öffentlichen Bewußtsein spielte. Insbesondere die schnelle Versorgung mit Nachrichtenfildern ist für die anhaltende Wahrnehmung des Kinos als technisches Wunderwerk bezeichnend.

Darüberhinaus kommt den Zeitungsberichten über Aktualitäten und Nachrichtenfilme auch aufgrund ihres hervorgehobenen Status eine wichtige Funktion zu. Schließlich handelt es sich hier nicht um irgendeine Quelle, sondern auch um ein weiteres Massenmedium. Obwohl der „heiße“ Nachrichtenfilm im Rahmen des reinen Filmprogramms allmählich an Glanz und spezifischem Reiz verlor, ist es doch gut möglich, daß eben diese Aktualitäten *und* deren Besprechung in den Zeitungen zur *raison d'être* dieser Filmprogramme beigetragen haben. Zwei frühe Berichte deuten in diese Richtung. Am 20. September 1898 heißt es:

Kaum waren die Einweihungsfeierlichkeiten vorüber, da zeigte [Nöggerath] mit seinem Kinematographen dem Publikum schon den Eintritt Ihrer Majestät in die Kirche, ihre Ankunft an der Nieuwe Kerk, etc. Abend für Abend ziehen diese Filme nach wie vor viele Zuschauer an; doch wird bald etwas Neues angekündigt und dem Publikum die Gelegenheit geboten, einem Ereignis noch jüngeren Datums beizuwohnen. In Wien sind einige Aufnahmen des feierlichen Begräbnisses Ihrer Majestät der Kaiserin von Österreich gemacht worden (*NvD* v. 20.9.1898).

Und im oben bereits zitierten Bericht vom 21. November 1898 über das Verhältnis zwischen Kino und Zeitungen werden einige Aufnahmen erwähnt, die den General Kitchener bei seiner Ankunft in Calais und Dover zeigen – „ein Ereignis sehr jungen Datums, wie man weiß“ (in Wirklichkeit wußte „man“ das nicht, waren doch einen Monat zuvor Aufnahmen von Kitchener's Rückkehr aus dem Sudan gemacht worden, cf. Barnes 1983, 157). Doch im gleichen Atemzug kündigt der Bericht an, daß der Kameramann Levin der Firma Biograph „am kommenden Montag nach Paris aufbrechen wird, um die mögliche Ankunft von Dreyfuss zu erwarten, und kurz darauf wird man dieses wichtige Ereignis sehen können“ (*NvD* v. 21.11.1898).

Die beiden Berichte beschreiben, ja erzeugen das Potential des Kinos als Unterhaltungsstätte, die auch den wiederholten Besuch lohnt. Nimmt man also die Aktualitäten und deren Besprechungen in den Zeitungen, sowie die vielen Ankündigungen schon verfilmter Ereignisse, deren Vorführung unmittelbar bevorstehe, so weckten sie nicht nur das lebhafteste Interesse der Zuschauer an den neuesten Nachrichten in bewegten Bildern, sondern auch

deren Neugier auf kommende Vorführungen. Um es noch einmal zu betonen: Das bedeutet nicht, daß das Interesse an der Kinotechnik abnahm, wenn auch die Attraktion des Kinoapparats als eigener Betrachtungsgegenstand vor allem in den Großstädten geringer wurde. Im Gegenteil: Hier wird deutlich, daß die Technologie des Kinos eine erneuerbare, anpassungsfähige Ware darstellte, mit der man den Appetit des Publikums mehr als nur ein- oder zweimal wecken konnte. Mit der Unterstützung der Berichterstattung in den Zeitungen erwies sich das Kino als ein wiederholbares Wunder, aus dem sich eine eigenständige Form der Unterhaltung entwickeln konnte.

Aus dem Englischen von Johannes von Moltke

Literatur

- Abel, Richard (1994). *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*. Berkeley [...]: University of California Press.
- André, Jacques / André, Marie (1987). *Une saison Lumière à Montpellier*. Perpignan: Insitut Jean Vigo.
- Barnes, John (1983). *Pioneers of the British Film*. London: Bishopsgate Press.
- Briels, Adriaan (1971). *De intocht van de levende Photographie in Amsterdam. De Kinetoscoop - 1894 en de Cinematografen - 1896-1898*. Hilversum: Nederlands Filminstituut.
- Castan, Joachim (1995). *Max Skladanowsky oder der Beginn der Filmgeschichte*. Stuttgart: Füsslin.
- Goffman, Erving (1977). *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hertogs, Daan / de Klerk, Nico (Hrsg.) (1994). *Nonfiction from the Teens. The 1994 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum.
- Jacquier, Philippe / Pranal, Marion (1996). *Gabriel Veyre, opérateur Lumière. Autour du monde avec le cinématographe. Correspondance 1896-1900*. Lyon/Arles: Institut Lumière/Actes du Sud.
- Méliès, Georges (1984). *Propos sur les vues animées*. Québec: Cinémathèque Québécoise.
- Musser, Charles (1990). *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. New York: Scribner.
- (1991). *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley [...]: University of California Press.
- Rittaud-Hutinet, Jacques (1985). *Le cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs*. Seyssel: Editions Champ Vallon.
- Sadoul, Georges (1964). *Louis Lumière*. Paris: Seghers.
- van den Tempel, Mark (1997). „Als Daguerre dat eens kon aanschouwen...“ In: *Jaarboek mediageschiedenis 8*. Amsterdam: Stichting Mediageschiedenis.

- Uricchio, William (1997). Ways of Seeing. The New Vision of Early Nonfiction Film. In: *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction Film*. Ed. by Daan Hertogs & Nico de Klerk. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, S. 119-131.
- Williams, Alan (1983). The Lumière Organization and „Documentary Realism.“ In: *Film Before Griffith*. Ed. by John L. Fell. Berkeley [...]: University of California Press, S. 153-162.

Jens Schröter

Intermedialität

Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs

*Wir protestieren gegen die
Ineinanderschiebung der Künste,
die viele eine Synthese nennen.*

Dziga Vertov

Der Begriff der *Intermedialität* ist in den letzten Jahren zunehmend gebräuchlicher geworden (vgl. Prümm 1988; Eicher 1994). Er soll der immer offenkundigeren Tatsache, daß Medien nicht für sich alleine bestehen, sondern immer schon in komplexen medialen Konfigurationen stehen und dadurch stets auf andere Medien bezogen sind, Rechnung tragen. Das Wort selbst scheint erstmals 1983 von Hansen-Löve verwendet worden zu sein. Der Begriff ‚Intermedia‘ hingegen hat eine viel längere Geschichte. Er ist mindestens bis 1812 zurückverfolgbar, als Coleridge ihn verwendet, und erlebte zur Zeit von *Fluxus* eine Wiederauferstehung. In den siebziger Jahren allerdings war es eher der wahrscheinlich von Julia Kristeva im Anschluß an Bachtin gebrauchte Begriff der *Intertextualität*, der die Aufmerksamkeit auf sich zog. Um gleich mit den notwendigen Eingrenzungen des Themas zu beginnen: Die Bestimmung der *Intertextualität* wird - wenn überhaupt - nur sehr peripher eine Rolle spielen. Dieses Feld hat eine derartige Explosion an Sekundärliteratur erlebt, daß es geboten scheint, in die einschlägige Literatur zu sehen (vgl. Broich 1985; Pfister 1985; Zander 1985; Hoesterey 1988).

Im folgenden Text soll einzig der Begriff der *Intermedialität* im Mittelpunkt stehen. Er kann ausdifferenziert werden in vier verschiedene Typen, die auf unterschiedlichen theoretischen Modellen beruhen: 1) Synthetische Intermedialität, 2) Formale oder Trans-mediale Intermedialität, 3) Transformationale Intermedialität und 4) Ontologische Intermedialität. Der dritte und der vierte Typ sind dabei eher als verschiedene Seiten derselben Medaille aufzufassen.

1. Synthetische Intermedialität

Das erste Korpus von Texten, das zur Diskussion steht, thematisiert *Intermedialität* als den Prozess der (sexuell konnotierten) *Fusion* mehrerer Medien zu einem neuen Medium, dem *Intermedium*, welches mehr wäre als die Summe seiner Teile. Die Texte (Kultermann 1970, Yalkut 1973, Higgins 1984, Frank 1987) assoziieren den Prozeß sowohl mit künstlerischen Strömungen der sechziger Jahre, insbesondere Happening und Fluxus, als auch mit der utopistischen Vorstellung, die Spaltung zwischen Kunst und Leben durch diese neuen, synästhetischen Formen aufheben zu können. Solches Denken steht in der Tradition Wagners und seiner Züricher Schriften - mithin also in der genealogischen Linie des *Gesamtkunstwerks*. Drei Momente sind charakteristisch für dieses Modell von Intermedialität:

- a) die Verurteilung der *Monomedien* als Form gesellschaftlicher und ästhetischer Entfremdung;
- b) die polemische, aber schwer verständliche Abgrenzung der *intermedia* von den *mixed media* und
- c) damit engstens verbunden ein revolutionär-utopischer Gestus, der in der Überwindung der *Monomedien* (zumindest die Vorstufe) einer gesellschaftlichen Befreiung sieht, im Sinne der Rückkehr zu *holistischen Seinsweisen*.

Higgins, selbst Fluxus-Künstler, fordert von avantgardistischer Kunst, daß sie *holistische mentale Erfahrungen* (1984, 1) vermitteln solle. Er begreift das als eine Form kathartischer Grenzerfahrung, durch die die konventionalisierten Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster des sogenannten *alltäglichen Lebens* verändert und bereichert werden. Das Potential derartiger *fusions* sieht er insbesondere in den *new arts* - damit ist vornehmlich Fluxus gemeint - angelegt: „[A]nother characteristic of many of them is that they are *intermedial*, that is, they fall conceptually between established or traditional media“ (15, Hervorhebung durch mich). Das Zitat zeigt, daß die Abhebung von den traditionellen Kunstformen eine gewichtige Voraussetzung der neuen intermedialen Kunstwerke ist. Higgins weist an anderer Stelle (23, Hervorhebung durch mich) darauf hin, daß schon 1812 Coleridge das Wort ‚Intermedia‘ benutzt habe: „to define works which fall conceptually *between media* that are already known“. Da diese Fusionierung neu ist, wird sie als lustvolle, erfrischende und erneuernde Verschiebung der eigenen Horizonte erfahren - bis erneut die *Automatisierung* greift und die neuen Intermedia „with familiarity“ ihren verfremdenden („defamiliar

izing“) Effekt verlieren (vgl. ebd., 93). Der Sinn und Zweck von Intermedien ist ganz auf einer Linie mit Higgins' Verständnis von Kunst als *liminal experience*: „but we should look to intermedial works for the new possibilities of fusion, which they afford“ (17). Ähnlich formulierte McLuhan: „Der Augenblick der Verbindung von Medien ist ein Augenblick des Frei-seins und der Erlösung vom üblichen Trancezustand und der Betäubung, die sie sonst unseren Sinnen aufzwingen“ (1994, 95).

Für Higgins besteht die Funktion intermedialer Kunst in der Durchbrechung habitualisierter Wahrnehmungsformen. Diese Überzeugung verbindet ihn mit Autoren wie Kultermann und Frank, aber auch mit Richard Wagner.

Ganz in Einklang mit diesem Ausgangspunkt argumentiert er weiter: „The concept of the separation between media arose in the Renaissance“ (18). Seine Überlegungen beschreiten nun also einen im engeren Sinne historischen Pfad. Er beschreibt die Renaissance als eine Phase, in der die gesellschaftliche Aufspaltung in verschiedene Stände eine Form von Selbstverständnis hervorbrachte, die die Purifizierung von Medien begünstigte. Frank (1987, 6) folgt dem, präzisiert aber dahingehend, daß die Errichtung von Kunstakademien im Frankreich des 17. Jahrhunderts „jene Entwicklung der Trennung der Künste“ kennzeichnet. Demzufolge ist die im 20. Jahrhundert einsetzende Tendenz zum Intermedialen mehr eine „Wieder-Vereinigung“ als ein ganz neuartiger Prozeß. Sowohl Frank als auch Higgins sehen in ähnlichen gesellschaftlichen Verschiebungen den Grund für diese Entwicklung. Während laut Frank (4) „das Zeitalter der Spezialisierung“ seinen Einfluß verliere und die „Gleichzeitigkeit“ unser Jahrhundert präge, bemerkt Higgins: „We are approaching the dawn of a classless society, to which separation into rigid categories is absolutely irrelevant“ (18).

Hier macht sich nun der utopische Impuls bemerkbar. Die Überwindung der Arbeitsteilung und der Spezialisierung in rigiden Kategorien in der klassenlosen (kommunistischen) Gesellschaft ist eine der zentralen Ideen des Marxismus. Die Intermedien erscheinen so gesehen als die Vorwegnahme jener Überwindung im Bereich des Künstlerischen, als konkret gewordene Utopie - Kultermann bezeichnet explizit die „Grenzüberwindung in den Künsten“ als revolutionär (1970, 77). Eine von Wagners programmatischen ästhetischen Schriften heißt *Die Kunst und die Revolution*. Dort spricht Wagner von der „großen Menschheitsrevolution“, die einen neuen Gesellschaftszustand hervorbringen soll, welcher an die griechische Antike und

ihr „Gesamtkunstwerk der Tragödie“ anschließt (vgl. Borchmeyer 1982, 65):

Die Vereinzelung und Autonomisierung der Künste entspricht dem modernen gesellschaftlichen ‚Egoismus‘ wie ihre Einheit dem ‚Kommunismus‘ als dem an der griechischen Polis orientierten und dem Kunstwerk der Zukunft vorgeschriebenen gesellschaftlichen Ideal (Borchmeyer 1982, 69).¹

Die von Higgins immer wieder beschworene Metapher der *Fusion* gewinnt - so betrachtet - noch eine andere Komponente: Sie konnotiert auch die Wieder-Vereinigung des durch Spezialisierung und Lohnarbeit von sich und seiner Arbeit entfremdeten Individuums mit seinen (bisher) verkümmerten Möglichkeiten. Das „wunderbar natürliche [...] Ineinandergreifen von menschlichem Individuum und Umwelt“ (Yalkut 1973, 94) kann so als Telos intermedial arbeitender Künstlergruppen bestimmt werden. Konsequenterweise kann Higgins somit den ‚puren‘ Medien, insbesondere der Malerei vorwerfen, ‚ornamentale Objekte für die Wände der Reichen‘ (vgl. Higgins 1984, 18) herzustellen. Nachdem er sich spöttisch über die Kommerzialisierung und Vermarktung von Kunst in Galerien ausgelassen hat, folgert er:

It is absolutely natural to (and inevitable in) the concept of the pure medium, the painting or precious object of any kind. That is the way such objects are marketed since that is the world to which they relate (ebd., 19).

Hier zeigt sich, daß Higgins das Konzept des ‚pure mediums‘ unmittelbar (‚natural‘ und ‚inevitable‘) verbunden sieht mit der Welt, die Kunst in die Warenzirkulation einschließt - die arbeitsteilige Welt des Hochkapitalismus („the world to which they relate“). Schon Wagner attackierte die moderne Kunst, da er sie in ihrer Form als Ware nur abfällig betrachten konnte:

Wo der griechische Künstler, außer durch seinen eigenen Genuß am Kunstwerke, durch den Erfolg und die öffentliche Zustimmung belohnt wurde, wird der moderne Künstler gehalten und - bezahlt (Wagner, zit. in: Borchmeyer 1982, 66).

Diese Aufhebung der Differenz zwischen ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ ist in bezug auf die Kunstströmungen von Happening und Fluxus, denen auch Higgins'

¹ Obwohl Wagner Marx wohl kannte, darf die begriffliche Nähe selbstverständlich nicht dazu verführen, in Wagner einen Marxisten zu sehen. Sein Kommunismus war eher am Vorbild der griechischen Polis orientiert. Zur Politik des Gesamtkunstwerks vgl. die detaillierte Studie von Bernbach (1994).

eigene künstlerische Arbeit zuzuordnen ist, geradezu ein Klischee. Higgins führt in diesem Zusammenhang eine intensive Kritik der proszenischen Bühne durch (1984, 20f), die für ihn symptomatisch eine verschwindende Sozialordnung repräsentiert, ebenso wie Kultermann die Trennungen zwischen Werk und Publikum als „der bürgerlichen Gesellschaft angehörige [...] Rituale“ (1970, 101) betrachtet. Schon Wagner stellte dem Gegenüber von Zuschauer und Bühnenraum das Amphitheater entgegen, da es eine Fusion von Künstlern und Rezipienten ermögliche:

In der vom Amphitheater fast vollständig umgebenen antiken Orchestra stand der tragische Chor *wie im Herzen des Publikums* (Wagner, zit. in: Borchmeyer 1982, 64, Hervorhebung durch mich).

Demzufolge ist es nur konsequent, wenn Higgins einem der Väter des Happenings, John Cage, eine „social vision“ bescheinigt (66) und sogar Duchamps' *Ready-Mades* für intermedial hält²:

The ready-made or found object, in a sense an intermedium since it was not intended to conform to the pure medium, usually suggests this, and therefore suggests a location in the field between the general area of art media and those of life media (20).

Diese Passage ist einigermaßen verblüffend. Das Ready-Made oder die Skulpturen Oldenburgs erscheinen also als intermedial, weil ein Gegenstand aus dem alltäglichen Leben, ein *life medium*, in die „general area“ der Kunst überführt, gleichsam Kunst und Leben ineinander verschränkt. Der Begriff *life medium* verlangt nach Erklärung. Da Higgins in seinem 1965 erschienenen Aufsatz zur Intermedialität, in Zusammenhang mit Arbeiten von Claes Oldenburg, Schuhe offenbar als „Medium“ betrachtet, suggeriert diese Passage eine konzeptionelle Nähe zu dem 1964 erschienenen und schnell berühmt gewordenen Buch *Understanding Media* von Marshall McLuhan. Es ist sicher kein Zufall, daß Jud Yalkut (ein Fluxus-Künstler der 60er Jahre) sein Manifest *Understanding Intermedia* (Yalkut 1973) genannt hat. McLuhan (1994, 15) betrachtet alle Medien als Ausweitungen des Menschen, und deswegen kann bei ihm auch die Kleidung - die „erweiterte Haut“ - als Medium begriffen werden (186-190). D.h. im verfremdenden Zugriff auf die *life media* durch die *art media* werden erstere zu ästhe-

² Zu Duchamp bemerkt Frank (1987, 13): „Duchamps Ästhetik der ‚infra-mince‘ betonte die Kluft zwischen Kunst und Leben, um gleichzeitig ihre Nähe zu demonstrieren und zu bekräftigen“.

tischen Formen überhöht, die die Grenze zwischen *art media* und *life media* generell in Frage stellen.

Das wesentliche Problem in den referierten Positionen scheint die Unterscheidung zwischen *Intermedia* und *Mixed Media* zu sein. Higgins unterscheidet diese beiden Formen, indem er den *Mixed Media* unterstellt, daß die medialen Formen, die darin zusammentreten, jederzeit vom Betrachter als getrennte begriffen werden können. Demgegenüber trete in den Intermedien oder intermedialen Formen eine „konzeptuelle“ Fusion auf, die es unmöglich mache, nur einen ihrer Ursprünge zu betrachten, sondern dazu zwingt, diese als gleichzeitig und untrennbar zu betrachten (vgl. 16). Hier liegt ein dialektisches Verständnis von Intermedialität vor. Während die *Mixed Media* eine bloße Versammlung verschiedener Medien an einem Ort oder in einem Rahmen darstellen, sind die *Intermedia* Synthesen, in denen die eingehenden Formen aufgehoben werden. Ebenso wird die durch die Intermedien vorweggenommene und katalysierte Überwindung der Spaltung zwischen Leben (These) und Kunst (Antithese) begriffen. Weder wird das eine durch das andere einfach geschluckt, noch soll es zu einer Form, die Halb-Leben und Halb-Kunst wäre, kommen. Die dialektische Synthese wäre hier „die neue Identität von Leben und Kunst“ (Kultermann 1970, 78).

Allerdings ist merkwürdig, daß eine Form, deren Name schon das Zusammentreten verschiedener Formen andeutet, wie z.B. *visual poetry* als untrennbar fusioniertes Intermedium erscheint. Denn wenn die *Intermedia* unauflöslich zu einer neuen Form verschmolzene alte Formen sind, dann dürfte es dem Analytiker wohl kaum gelingen, die ursprünglichen Formen zu benennen, aus denen sich das Intermedium generiert - und wenn, dann nur um den Preis der (textuellen) Auftrennung in die ursprünglichen Medien - was also geradewegs zur Leugnung der unverbrüchlichen Einheit des Intermediums führte. Wie Scholz (1991, 84 und 98f) an einem Beispiel, welches man zur *visual poetry* zählen könnte, nämlich an einem mit Schreibmaschine erzeugten Bild, welches zugleich ein lesbarer Text ist, ausgeführt hat, ist es bei solchen Darstellungen nicht möglich, das Bildhafte und das Geschriebene zugleich wahrzunehmen. Man kann es entweder als Bild interpretieren, dann muß man die Dicke, Farbe, Größe usw. der Buchstaben in den Blick bekommen, oder man kann den Text lesen, was die Beachtung der eben genannten Parameter überflüssig, unbedeutend und

sogar störend³ macht. Der Betrachter kann zu einem gegebenen Zeitpunkt nur einen der beiden „Horizonte“, wie Higgins sagen würde, rezipieren, weswegen keine Wahrnehmung möglich ist, die es als „both visual and literary art“ (Higgins 1984, 16; Hervorhebung durch mich) ausweisen würde.

In diesem Sinne scheint bei Higgins u.a. der Begriff der *Multimedialität* (*mixed media*) - wenn überhaupt - nur graduell abgrenzbar von dem der Intermedialität zu sein. Der Begriff einer medialen „Synthese“ oder „Fusion“ macht nur Sinn als räumlich simultane Präsentation und Rezeption verschiedener medialer Formen in einem institutionellen Rahmen. Die „Synthese“ ist also weniger im Intermedium selbst als in der perzeptiven und kognitiven Verarbeitung verortet. Solche Aspekte fehlen völlig bei den hier diskutierten Texten.

Ein weiterer Kritikpunkt ergibt sich daraus, daß die von allen Autoren als Ziel intermedialer Kunst implizierte Fusion von Kunst und Leben voraussetzt, daß das sogenannte „Leben“ selbst als mediale Form erscheinen muß (*life media*), um dialektisch mit den Medien der Kunst (*art media*) synthetisiert werden zu können. Wenn, wie Kultermann sagt, das Leben „das Umfassende ist, das, was wir als die Gesamtheit der auf den Menschen bezogenen Realitäten unserer Existenz verstehen“ (1970, 8), dann muß hier diese Gesamtheit der auf den Menschen bezogenen Realitäten als Medium erscheinen - oder andersherum: Alle Medien erscheinen als „Ausweitung des Menschen“ (McLuhan 1994, 15). Die Welt als solche wird intermedial: der Begriff droht ubiquitär⁴ zu werden. Am Rande nur sei bemerkt, daß die Mixtur aus multi-medialistischen und utopisch-holistischen Vorstellungen, wie sie für diesen Diskurs symptomatisch ist, im Bereich der Computer-Technologie eine erneute Wiederkehr zu feiern scheint. Das „Multi-medium Computer“ ermöglicht ein „Gesamtdatenwerk“ (Ascott 1989) oder ein „mediales Gesamtkunstwerk“ (vgl. Rötzer/Weibel 1993), das ins „Multimedia-Zeitalter“ führt, wo durch „Zugang für jeden“ gesellschaftliche Barrieren (angeblich) abgebaut werden und alle Medien zum digitalen Supermedium verschmelzen (vgl. Winkler 1997, 54-80).

³ Vgl. hierzu Aleida Assmans (1988) Überlegungen zum „langen Blick“, der die Materialität der Schrift zu sehr beachtet und sich so in einer „wilden Semiose“ verhakt.

⁴ Die totalitären Implikate des Diskurses des „Gesamtkunstwerks“ analysieren u.a. Bazon Brock (1983) und Hans Günther (1995). Den Holismus McLuhans

2. Formale oder trans-mediale Intermedialität

Das, was uns die Untersuchung des Verhältnisses von Film und Malerei lehrt, ist unter anderem gerade der Sachverhalt, daß die Malerei nicht als konstituierte Kunst in den Film eingeschlossen ist, sondern daß sie in ihre Konstituenten aufgespalten wurde und daß der Film keine Synthese wovon auch immer ist (Aumont 1992, 88).

Vehement weist Aumont jeden Versuch zurück, den Film als ein „synthetisches Medium“ zu bestimmen. Er wendet sich scharf gegen das „simple Verfahren einer reinen Aufzählung“. Vielmehr macht er die bemerkenswerte Feststellung, daß die Malerei aufgespalten wurde und einige dieser „Spaltprodukte“ in den Film zumindest einfließen können. Müller hat den Unterschied zwischen der in 1) und der hier dargelegten Konzeption von Intermedialität konzise zusammengefaßt, wenn er Higgins als Problem vorhält, „Intermedialität von Kunstwerken zwischen unterschiedlichen Medien und nicht innerhalb spezifischer medialer Kontexte“ verortet zu haben. Als Quintessenz liest er hingegen bei Aumont: „Im Medium ‚Film‘ werden Konzepte und Prinzipien anderer Medien thematisiert und ästhetisch realisiert und auch in anderen Medien Konzepte des Films“ (1994, 133).⁵

Der zentrale Begriff, den Aumont als die Malerei und die neuen Bildtypen wie Photographie und Film verbindend begreift, ist der des *variablen Auges*. Konsequenterweise erscheinen Photoapparat und Kamera nun als Inkarnationen dieser, die Moderne geradezu als Synonym bezeichnenden, Beweglichkeit des Blicks: „L'appareil photographique comme incarnation de cette mobilité enfin trouvée“ (1989, 39).⁶ Dementsprechend vertritt er auch die Auffassung, daß die immer wieder betonte Kontinuität der in der Renaissance entwickelten zentralperspektivischen Organisation des Bildraumes mit dem photographischen und kinematographischen Bild (vgl. Comolli 1980; dazu ausführlich Winkler 1991, 19-38) von geringerer Relevanz sei: Aumonts Konzept deckt sich in diesem Punkt mit neueren Studien

stellt Hartmut Winkler (1997, 64-72) präzise vor der Folie der Philosophie Teilhard de Chardins heraus.

⁵ Allerdings muß Müllers Formulierung kritisiert werden. Es ist sinnlos zu sagen, daß ein Medium Strukturen eines anderen Mediums enthalte. Wenn es diese enthält oder enthalten kann, sind sie nicht Strukturen des anderen Mediums, sondern Strukturen, die beiden Medien eignen. Auf dieses Problem wird gleich näher eingegangen.

⁶ Vgl. Deleuze (1990, 17): „[D]ie Kamera erschiene dann als eine Art Relais oder besser noch als ein verallgemeinertes Äquivalent der Fortbewegungen“.

zur „Vorgeschichte“ des Kinos, insbesondere denen von Jonathan Crary (1988; 1990, vgl. dazu Hick 1994), der ebenso der Auffassung ist, daß sowohl die moderne Malerei, die beispielsweise in Form des Impressionismus die flüchtige Erscheinung der Welt bannen wollte, als auch die Photographie, die das „Unbedeutende, das Atmosphärische, das kaum zu Fassende und zu Fühlende“ (Aumont 1992, 83) festhält, wie aber auch der Film als „experimentelles Spiel mit der Variation des Blickpunktes“ (81) gleichermaßen aus dem Einschnitt zu Beginn des 19. Jahrhunderts resultieren. Aumont vertritt also die Auffassung, daß das intermediale Band, welches Malerei und Kino verbindet, in vergleichbaren, trans-medialen Darstellungsweisen liegt, die durch gemeinsame Partizipation an einer historisch gegebenen „Ordnung des Sichtbaren“, einem *skopischen Regime* (vgl. Jay 1988), bedingt sind.

Die formalen Ebenen sind getrennt von der medialen Basis und relativ autonom ihr gegenüber - in diesem Sinne *trans-medial*⁷, wenngleich sie sich auch nur in einem je gegebenen medialen Substrat aktualisieren können. Allerdings drängt sich das Problem auf, ob es sich hierbei nicht um einen „medientheoretischen Idealismus“ handelt, insofern eine quasi-platonische Unabhängigkeit der Form vom Medium behauptet wird: „Intermedialität wäre in diesem Kontext als Verbindung oder Verkettung verschiedener Medien zur Vermittlung der von allen unterschiedenen Eigenschaften [...] mißzuverstehen“ (Paech 1997, 336). Paech insistiert - mit Luhmann (1986) - zurecht auf der Untrennbarkeit von Medium und Form, insofern Formen immer nur in einem Medium erscheinen, Medien selbst immer nur in Formen aktualisiert existieren. Jedoch scheint die Rede von der „Transmedialität“ insofern gerechtfertigt, als sich sehr wohl nachträglich konkrete Analogien zwischen medialen Artefakten konstruieren lassen, die beispielsweise Rückschlüsse auf ein zu einem gegebenen Zeitpunkt dominierendes „skopisches Regime“ zulassen. Paech bemerkt ja selbst: „Man kann auch sagen, daß es keine Intermedialität zwischen Literatur und Film gibt, sondern nur zwischen Medien literarischen und filmischen Erzählens“ (Paech 1997, 335; Anm. 7). Diese Formulierung impliziert die Transmedialität des Erzählens, der Narration, insofern sie als *tertium comparationis* den Bezug zwischen den beiden Medien eröffnet, ohne einem der beiden als Spezifikum zugeordnet werden zu können.⁸ Seymour Chatman bemerkt: „One of

⁷ Der Begriff stammt von Lars-Henrik Gass (1993, 70).

⁸ Andernorts und in einem anderen Zusammenhang formuliert Paech noch expliziter: „Meine These ist, daß sich die virtuelle räumliche Struktur des Erfah-

the most important observations to come out of narratology is that narrative itself is a deep structure quite independent of its medium“ (1981, 117).

Auch Fiktionalität, Rhythmizität oder Serialität (vgl. Sykora 1983) können als mögliche Fälle solcher trans-medialer Strukturen gelten. Zwar rangieren diese Begriffe offensichtlich nicht auf der gleichen Ebene - gemeinsam ist ihnen aber doch, daß sie alle schon herangezogen wurden, um Artefakte aus verschiedenen Medien auf abstrakterer Stufe zu vergleichen.

Gerade in Hinsicht auf derartige formale Strukturen kann Aumonts (und auch Crarys) Position durch Heranziehung der präzisen analytischen Instrumente des Neoformalismus ergänzt werden. Der Neoformalismus scheint als theoretischer Rahmen für Untersuchungen trans-medialer Formen von Intermedialität geeignet zu sein, bedauert Bordwell doch: „We lack a term for those *trans-media architectonic principles* that govern the shape and dynamics of a film“ (1989, 375; Hervorhebung durch mich). Und: „As a distinction the *fabula/syuzhet* pair cuts across the media. At a gross level, the same *fabula* could be inferred from a novel, a film, a painting, or a play“ (1993, 51). Ferner heißt es: „Logically, *syuzhet* patterning is independent of the medium; the same *syuzhet* patterns could be embodied in a novel, a play, or a film“ (50). Obwohl der Neoformalismus im Unterschied zu allzu generalisierenden Theorien wie bestimmten Formen der Psychoanalyse, denen Bordwell (1989, 385-390) oft in sehr polemischer Weise vorwirft, von sehr allgemeinen Annahmen ausgehend Filme bloß illustrativ zu benutzen, gerade "[v]om Spezifischen des Films" (vgl. Wulff/Hartmann 1995) zu handeln scheint, ist diese Spezifik nicht mit einer schroffen, ontologischen Gegenüberstellung von Films und anderen Medien zu verwechseln.⁹ Und obwohl auch Branigan darauf insistiert, daß es im Neoformalismus um „a set of uniquely cinematic techniques“ (1992, 119)

rungs- und Wahrnehmungsraumes bei Simmel und Rilke, den ich als Bewegung zwischen Projektion und Imagination am Beispiel der Skulpturen Rodins dargestellt habe, *homolog* zum realen kinematographischen Raum verhält.“ (1990 b, 148; Hervorhebung durch mich). Hier ist es eine bestimmte Räumlichkeit, die den Bezug zwischen Rodins Skulpturen und dem Kino eröffnet.

⁹ David Bordwell bemerkt sogar in aller Deutlichkeit: „On the matter of specificity, suffice it to say that although certain poetics have assumed a distinction between the cinematic and the non-cinematic, this is by no means constitutive of poetics as such. One could assume that any film could be studied by poetics, with no film lying any closer to the essence of the medium than others“ (1989, 374).

ginge, zeigt doch seine eigene Demonstration der von ihm entwickelten Narrationstheorie gerade nicht an einem Film, sondern an einem Comic (76-83), daß die vom Neoformalismus eruierten narrativen oder auch einfacheren formalen Strukturen des Films¹⁰ sehr wohl einen Status haben, der sie als Grundlage für eine Art komparative Studie¹¹ trans-medialer, allgemeiner Darstellungsweisen geeignet macht. Insofern ist die einfache Zuordnung des Neoformalismus zu den „Spezifizierern“, wie sie Branigan in Kontrast zu anderen Theorien der Narration vornimmt, welche diese als „general, transcendent sort of medium [...] which is superimposed upon specific media like film and literature“ (121) begreifen, zu einfach und verkürzend. Zumal der Status der „uniquely cinematic techniques“ sich bei genauerer Betrachtung alles andere als glasklar zeigt. Was wäre denn eine solche ‚technique‘ oder neoformalistischer gesprochen: ein solches ‚device‘, welches nur und „uniquely“ dem Kino zukäme? Als erster Gedanke mag sich vielleicht die Bewegung des Bildes und dann, in Präzisierung der Unterscheidung des Films vom Theater, die Bewegung des Bildfeldes als solchem aufdrängen. Aber wie bemerken Bordwell und Thompson doch selbst so deutlich:

Paintings, photographs, comic strips, and other images all furnish instances of aspect ratios, in frame and out frame relations, angle, height, level, and distance of the frames vantage point. But there is one resource of framing *that is specific to cinema (and video)*. In film it is possible for the frame to move with respect to the framed material. ‚Mobile framing‘ means that within the confines of the image we see, the framing of the object changes (1990, 181).

Just in dem Kapitel, in welchem es um „Cinematographic Properties“ geht und spezieller noch genau dort, wo es - wie das Zitat zeigt - um die Absetzung des Films von anderen Bildtypen anhand des Kriteriums ‚Mobile Framing‘ sich dreht, konzidieren Bordwell und Thompson freimütig, daß jenes ‚mobile framing‘, welches „specific to cinema“ ist, dies auch für „video“ ist: ergo ist es nicht „uniquely cinematic“! Und da das ‚mobile

¹⁰ Ein Beispiel für letztere wären ohne Zweifel die von Bordwell und Thompson beschriebenen basalen Strukturen wie Wiederholen/Alternieren, Einheit/Nicht-Einheit usw. (vgl. Bordwell/Thompson 1990, 47-49).

¹¹ Eine komparative Studie, die zwar nicht explizit mit neoformalistischen Methoden vorgeht, aber durchaus in die hier skizzierte Richtung einer Analyse trans-medialer Intermedialität weist, ist Petrics (1993) konzise Untersuchung von Vertovs CELOVEK S KINOAPPARATOM (UdSSR 1929) vor der Folie des Konstruktivismus.

framing‘ sogar nicht nur diesen beiden Medien zugeschrieben werden kann, sondern auch noch den digitalen Bildern des Computers in Form der „virtual camera“¹², so ließe sich exakt an dem Verfahren [device] des ‚mobile framings‘ eine vergleichende, inter-medial orientierte Untersuchung initiieren. Bordwell (1993) selbst gibt zahlreiche Hinweise, wie sich die neo-formalistischen Kategorien fruchtbar machen lassen könnten: Sein ‚Art Cinema Mode of Narration‘ ist in Zusammenhang mit modernistischen Formen von Literatur entstanden (207f), der ‚Parametric Mode‘ hingegen hat vieles mit serialistischen Kunstformen und serieller Musik gemeinsam (275-278). Ein wichtiger Begriff im Zusammenhang dieser trans-medialen Intermedialität ist der Begriff der *transtextual motivation* (vgl. Bordwell 1993, 36). Er beschreibt die Weise, in der ein Text oder ein Element des Textes z.B. durch Anlehnung an Genre-Konventionen, also durch den Bezug auf andere kanonische Texte, motiviert ist:

Transtextual motivation [...] involves any appeal to conventions of other art-works, and hence it can be as varied as the historical circumstances allow. [...] In film, types of transtextual motivation most commonly depend on our knowledge of usage within the same genre, our knowledge of the star, or *our knowledge of similar conventions in other art-forms* (Thompson 1988, 18/19; Hervorhebung durch mich).

Zu untersuchen ist also, wie bestimmte formale Verfahren (*devices*), z.B. die Bildkomposition in Bezug auf die Bildgrenze, rhythmische Strukturen in bestimmten Artefakten der Malerei, der Musik usw., eingesetzt werden und ob und wie in bestimmten Filmen, Photos, Gemälden usw. auf derartige Funktionen und Verfahren zurückgegriffen wird (vgl. Bonitzer 1987; Jost 1987; Brüggemann 1991).¹³ Auf diese Weise können formale, strukturelle Homologien zwischen Artefakten verschiedener medialer Provenienz mit den Begrifflichkeiten des Neoformalismus analysiert werden: als „trans-textuell“¹⁴ motivierte „Verfahren“. Und übergreifend ließen sich vielleicht historische Phasen lokalisieren, in denen dominant bestimmte Verfahren bestimmter Kunstformen (Medien) auf bestimmte Weise auf andere Kunst-

¹² Vgl. Mitchell 1992, 117-136. Zum *framing* bemerkt Mitchell: „Computer-generated images follow the conventions of photography in this respect and so produce similar compositional effects“ (246).

¹³ Das transmediale Paradigma ist übrigens auch mit einer psychoanalytisch inspirierten Epistemologie verträglich, wie sich bei Crawford (1983) andeutet.

¹⁴ Ich würde dann allerdings den Neologismus der „transmedialen Motivation“ vorschlagen.

formen (Medien) eingewirkt hätten - der Begriff des „Leitmediums“ könnte so systematisch und historisch präzisiert werden. Aumonts „Wiederaufnahme von Fragen, Konzepten, Prinzipien“ (1992, 79) zwischen verschiedenen Medien fände hier als übergreifende Perspektive ihren Platz.

Zwei Anmerkungen sind noch zu machen. Zunächst muß man sich gegenwärtig halten, daß die zu eruiende trans-mediale Ebene natürlich eine Abstraktion ist. Foucaults Wendung von der „Ortlosigkeit der Sprache“ (1993a, 19), in der die heterogenen Einträge von Borges' „chinesischer Enzyklopädie“ ihren gemeinsamen Nicht-Ort finden, gilt in gewisser Weise auch für die Konstruktion „trans“-medialer Korrespondenzen selbst im schriftlichen Raum des theoretischen Diskurses (vgl. Baxandall 1990, 28). Insofern ist Vorsicht vor allzu schnellen Analogiebildungen, etwa zwischen kinematographischer Montage und kubistischer Malerei, angeraten.

Weiterhin haben Modelle, die mit trans-medialer Intermedialität operieren, also gerade mit dem Bereich, an welchem verschiedene Medien gleichermaßen partizipieren, ihre liebe Mühe mit „Medienspezifik“. Für den Neoformalismus ist das spezifisch Filmische am Film ausschließlich im *style* lokalisiert: „Style is thus wholly ingredient to the medium“ (Bordwell 1993, 51). Und selbst dort ist es - wie schon erwähnt - nicht sicher vor ständigen Analogien mit anderen Medien. Lars-Henrik Gass hat einmal formuliert:

So müßte fortan nicht mehr von zwei definierbaren Seinsweisen - hier Photographie, dort Film - mit gemeinsamer ontologischer Referenz gesprochen werden; vielmehr kämen auf einer gleichsam transmedialen Ebene ästhetische Nahverhältnisse zustande, in denen z.B. ein Film einer musikalischen Komposition weitaus näher erscheinen könnte als einem anderen Film und eine Photographie einem Gemälde näher als einer anderen Photographie. [...] Abstrahierbare mediale Apriori, allgemeine Unterscheidungen zwischen „Photographie“, „Film“, „Theater“, „Malerei“, „Literatur“ usw. werden somit im Gebrauch ästhetischer Mittel als aufhebbar gedacht (1993, 69f).

Und die „abstrahierbaren medialen Aprioris“ können nicht nur „als aufhebbar gedacht“ werden: vielmehr scheint, daß im Rahmen des trans-medialen Paradigmas mediale Spezifika widerspruchsfrei überhaupt nicht mehr untergebracht werden können. Das zeigt sich insbesondere an jenem Typ von Analysen, der sich einerseits auf trans-mediale Gemeinsamkeiten verschiedener Medien stützt, andererseits aber ein hierarchisches Verhältnis zwischen diesen Medien voraussetzt. Diese Hierarchie wird immer dann impliziert, wenn behauptet wird, ein bestimmtes Verfahren sei von einem Medium auf ein anderes „übergegangen“ - z.B. in der Rede von einer „Literarisierung des Kinos“.

[A] Einerseits muß der Gedanke eines solchen gerichteten Transfers eines Verfahrens (oft „Einfluß“ genannt; vgl. Baxandall 1990, 102-105) nämlich unterstellen, daß das Verfahren medien-un-spezifisch genug ist, um in einem anderen medialen Kontext als selbiges, d.h. wieder-identifizierbares Prinzip auftreten zu können (Das ist die Basis für jeden trans-medialen Vergleich).

[B] Andererseits muß das Verfahren medienspezifisch genug sein, um in seinem neuen medialen Kontext noch auf das Medium, dem es „entliehen“ wurde bzw. von dem es „herkommt“, verweisen zu können.

Diese paradoxe Struktur der Idee eines gerichteten Transfers ästhetischer Prinzipien (Einfluß) kann man z.B. ganz symptomatisch bei Yvonne Spielmann (1993; 1994) finden. In ihrer Diskussion der Filme Peter Greenaways findet sich u.a. folgender Gedankengang: Zunächst negiert sie die von Bazin (1967, 166) getroffene „medienspezifische“ Unterscheidung zwischen dem gemalten Bild als *zentripetal* und dem filmischen Bild als *zentrifugal*. Sie konstatiert - mit Deleuze (1990, 32) - „die Unhaltbarkeit einer ontologischen Differenz zwischen zentripetalem Rahmen der Malerei und zentrifugaler Filmleinwand“ (1993, 57). Diese Strategie ist notwendig, ganz im Sinne des oben unter [A] gefaßten Aspekts, um die Opposition zentripetal/zentrifugal als medien-unspezifische Option zu formulieren, d.h. filmische wie gemalte Bilder können beide sowohl zentripetal als auch zentrifugal organisiert sein. Da also das Filmbild auch zentripetal auftreten kann, kann sie einen intermedialen Bezug transmedialer Art bei Greenaway lokalisieren:

Dem Raumkonzept der perspektivischen Malerei nähert sich der Filmregisseur dadurch an, daß der Aufbau des Bildfeldes den zentripetalen Aspekt des Filmbildes vor dem zentrifugalen betont (ebd.).

Aber gerade diese Feststellung muß verwundern. Wenn nämlich zentripetal/zentrifugal medien-un-spezifisch gefaßt wurden, wieso verweist dann ein zentripetales Filmbild noch auf die Malerei? Wenn nach der Zurückweisung einer medienspezifischen Differenz zwischen Film und Malerei die Zentripetalität keine exklusive Eigenschaft des gemalten Bildes mehr ist, wieso soll und kann dann ‚zentripetal‘ für ‚Malerei‘ stehen? Hier zeigt sich der als [B] bezeichnete Aspekt. Es scheint also, daß transmediale Modelle nur um den Preis der Inkonsistenz¹⁵ noch [B], also irgend eine Medienspezi-

¹⁵ In Spielmann (1994, 137) findet sich genau derselbe Widerspruch. Dort heißt es ganz im Kontrast zur oben betonten „Unhaltbarkeit der ontologischen Diffe-

fik, annehmen können. Meiner Meinung nach zeigt sich dieselbe Paradoxie an einer Stelle bei Hansen-Löve (1983, 292):

Die konstruktiv-methodische Projektion der medienspezifischen Verfahren einer Kunstform bzw. Gattung in eine andere heterogene dient der Avantgarde (v.a. in ihrer analytischen Frühphase) der Reflexion und Intensivierung des Empfindens der jeweiligen Medien- und Gattungsspezifika (ihrer medialen „Differenzqualität“).

Wie kann die Übertragung eines „medienspezifischen Verfahrens“ in ein anderes Medium stattfinden, wenn das Verfahren spezifisch auf die Struktur *seines* Mediums angewiesen ist? Und wenn es übertragen werden kann, ist es schlichtweg nicht mehr für das erste Medium spezifisch, sondern mindestens für beide! Wenn sich z.B. der Film eines Verfahrens der Literatur bedienen kann und bedient, hat es keinen Sinn mehr zu sagen, daß der Film nun „literarisch“ sei: denn schließlich ist das Verfahren jetzt ja auch ein filmisches Verfahren. In diesem Sinne hat schon Boris Eichenbaum präzise bemerkt:

Vor dem Hintergrund des Films nun haben viele Privilegien der Literatur ihr Monopol verloren [...] Wie das Theater hat auch die Literatur, indem sie den Film befruchtete und zu seiner Entwicklung beitrug, gleichzeitig ihren früheren Status verloren und muß in ihrer weiteren Evolution der Existenz einer neuen Kunst Rechnung tragen (Eichenbaum 1974, 24).

Dies ist eine der Bedeutungen von Kittlers Satz, demzufolge neue Medien alte nicht obsolet machen, sondern ihnen andere Systemplätze zuweisen (1993, 178). Aumont betont folglich, daß es ihm gerade nicht um Einflußnahme gehe (1992, 87) und daß „die Malerei“ und „der Film [...] viel zu offene Begriffe [seien] - immer in Gefahr, substantialistisch definiert und verstanden anstelle historisch spezifiziert zu werden“. Konsequenterweise ersetzt er den Ausdruck „Film“ durch die Wendung „der Typus künstlerischer Praxis, den man gemeinhin als ‚Film‘ bezeichnet“ (79).

renz“: „Ein grundsätzlicher Wesensunterschied zwischen dem traditionellen Tafelbild und dem Filmbild tritt gerade in der diametralen Rahmenfunktion zutage: Die Mediendifferenz liegt in der zentripetalen Qualität des einen und der zentrifugalen des anderen Bildtyps“ [B]. Eine Seite später jedoch wird wiederum die Medienunspezifika betont [A]: „Diesem Raumkonzept nähert sich Greenaway filmisch an, indem die Gestaltung des Bildfeldes und die Kameraführung den zentripetalen Aspekt des Filmbildes [sic!] vor dem zentrifugalen betonen“.

3. Transformationale Intermedialität

Hier könnte man mit Philip Hayward (1988, 1) von "Re-Representation" oder mit Maureen Turim (1991) von "displacement" sprechen: Die intermediale Beziehung besteht dann darin, daß ein Medium ein anderes repräsentiert. Vorweggeschickt werden müßte, daß es fraglich ist, ob hier von Inter-Medialität gesprochen werden kann, da schließlich ein Artefakt eines bestimmten Mediums (z.B. ein Film) ein anderes Medium (wie z.B. ein Gemälde) nicht als Anderes enthält, sondern es repräsentiert. Ein Gemälde in einem Film oder ein Gebäude auf einem Photo sind kein Gemälde oder Gebäude mehr, sondern integraler Teil des sie repräsentierenden Mediums - sie werden repräsentiert wie andere Objekte auch. Insofern wäre das Photo eines geschriebenen Textes kein Träger einer inter-medialen Beziehung, sondern ein Photo, das referentiell auf einen Text verweist. Im übrigen untergräbt diese Repräsentationsbeziehung schon im Kern den Gedanken einer „medialen Synthese“. So betrachtet, wäre der Film kein kombiniertes „Gesamtkunstwerk“ (vgl. Uhlenbruch 1995), das sich aus verschiedenen Medien (oder „Künsten“) zusammensetzt – weil ja alles, was im (photographischen) Film erscheint, „durch“ das Kino-Dispositiv gegangen sein muß, um zu erscheinen.

Trotz aller Einwände würde man sich eine interessante Perspektive vorstellen, überspränge man die Repräsentation mit diesem Argument. Denn wenn - um bei dem Beispiel zu bleiben - die Photographie auf einen geschriebenen Text verweisen bzw. sich auf ihn beziehen kann, handelt es sich bereits um eine Beziehung zwischen zwei Medien. Ein Medium verweist auf ein anderes - es kann das repräsentierte Medium dadurch kommentieren, was wiederum interessante Rückschlüsse auf das „Selbstverständnis“ des repräsentierenden Mediums zuläßt. Und es kann das repräsentierte Medium auf eine Art und Weise repräsentieren, die dessen lebensweltliche, „normale“ Gegebenheitsweise verfremdet oder gleichsam transformiert.

Eine komplizierte Frage ist, ab welchem Punkt man sich berechtigt fühlen darf, von einer intermedialen Repräsentation zu sprechen. Überdehnt wäre der Begriff sicherlich, wenn man schon die Erwähnung des Wortes „Malerei“ in einem Film oder Buch als intermediale Repräsentation werten würde. Auch ein Fall wie der, daß Gemälde in Filmen für szenische oder narrative Zwecke eingesetzt werden (vgl. Stelzner-Large 1990), ist nicht passend. Es muß eine Repräsentation vorliegen, die sich explizit auf das repräsentierte Medium bezieht.

Als ein kleines Beispiel für eine solche Repräsentation kann die Sendung 100(0) MEISTERWERKE herhalten. Das Gemälde wird sukzessiv in einzelne Bereiche zerlegt, die der Film (oder das Video) über die Montage verketteten. Diese Zerlegung des Gemäldes weist auf einen wichtigen Aspekt hin, dem wir schon begegnet sind. Bazin (1967, 166) unterscheidet das *zentripetale* Bild der Malerei, dessen Rahmen es fest eingrenzt und auf den Bildmittelpunkt bezieht, vom *zentrifugalen* Bild des Films, das beständig den Rahmen überschreitet und in Austausch mit dem Außerbildraum steht. Es ist zu beobachten, daß in zahlreichen filmischen Darstellungen von Malerei zunächst das ganze Gemälde als gerahmte Einheit zu sehen ist, dann aber die Kamera so nah an das Bild heranfährt, daß das Bild aus seinem Rahmen herausgenommen wird und die Leinwand füllt. Da diese aber zentrifugal ist, kann das Bild oder Details daraus nun in Anschluß zu anderen Details, anderen Bildern desselben Malers, Bildern anderer Maler usw. treten (vgl. Paech 1990a, 45). Nicht zufälligerweise wird diese Struktur oft getragen von einem *voice-over*. Es kommentiert die verketteten, ‚zentrifugalisierten‘ Bildausschnitte und ersetzt auf diese Weise das - wie Eichenbaum (1974, 35) schreibt - „innere Gemurmel“, welches wir vor dem Bild produzieren - diese Stimme supplementiert unsere Lesart. Jene Stimme liefert den zeitlich sich entfaltenden Begründungszusammenhang, der rechtfertigt, warum gerade diese und keine andere Weise der Verknüpfung gewählt wurde (vgl. Doane 1985, 572). In der Tat bezeichnet schon die Eröffnungssequenz der 100(0) MEISTERWERKE den Anspruch der Sendung, „Übersetzungsorgan für Kunstwerke“ (Winter 1990, 73) zu sein. Wir werden buchstäblich Komplizen der immer gleichen Off-Stimme, denn die erhöhte Kameraposition, die uns als Zuschauer weit über die die Treppe benutzenden Besucher erhebt, deutet an, daß wir eine Überblicksposition besitzen, von der aus eine „objektive“ Beurteilung des Kunstwerkes möglich ist (76).

Entscheidend ist, daß trotz aller Verschiedenheiten die Beschreibungen solcher Transformationen immer ontologische Implikationen haben. Denn, um überhaupt eine Transformation - ein „displacement“, wie Turim (1991) sagt - konstatieren zu können, muß ein Wissen, was das repräsentierte Medium (angeblich) und auch was das repräsentierende Medium (angeblich) sei, vorausgesetzt werden. Es müssen wesentliche Differenzen bestimmt werden, die es möglich machen zu beschreiben, was dem repräsentierten Medium durch das repräsentierende Medium „(hin)zugefügt“ wurde: eben wie es „displaced“ wurde. Für unsere winzige Analyse setzen wir z.B. voraus, daß beide Bildformen (Malerei und Film/Video) eine Zeit des Er-

zählen beinhalten können, aber doch nur der Film eine fixe Erzähl- oder allgemeiner Darstellungszeit hat.

Viele weitere solcher ontologischen Differenzen sind denkbar und formuliert worden: Eine der häufigsten ist die zwischen dem indexikalischen Charakter der Photographie im Unterschied zur bloßen Ikonizität der Malerei. Eine solche Opposition als Grundlage ermöglichte andersartige Analysen transformationaler Intermedialität, für Fälle etwa, in denen zunächst ein Gemälde abgefilmt erscheint und dann ein Protagonist den, für die Filmkamera nachgestellten, Bildraum (des Gemäldes) betritt, um sich dort zu bewegen. Ein solcher Fall liegt in der „Krähen“-Episode von DREAMS (Japan/USA 1990, Akira Kurosawa) vor, in welcher der Protagonist ein Gemälde van Goghs betritt. Wie man sieht, ist das, was im trans-medialen Paradigma nicht operationalisierbar ist, nämlich eine vorausgesetzte medienspezifische Differenz, für das transformationale Paradigma unhintergehbare Voraussetzung.

Und das bedeutet auch, daß man aus der Transformation Rückschlüsse sowohl auf das - wenn man so will - „Modell“ des transformierenden als auch auf das „Modell“ des transformierten Mediums ziehen kann. „Die Krähen“-Episode legt eben die Opposition indexikalisch/nicht-indexikalisch als signifikante Differenz zwischen Film und Malerei nahe, während die Zerhackungen der Malbewegung qua Montage in LE MYSTÈRE PICASSO (Frankreich 1963, Georges Clouzot) etwa ‚unbewegt/bewegt‘ als zentralen, spezifischen Unterschied suggerieren. Damit befinden wir uns schon auf der Rückseite der transformationalen Intermedialität, die man

4. ontologische Intermedialität

nennen könnte. Zentral ist, daß sich etwa „der“ Film durch transformierende Bezugnahme auf ein anderes Medium wie „die“ Malerei selbst bestimmen kann. Diese Reflexivität des Films durch seine Transformation eines anderen Mediums könnte ein gutes Beispiel für die von Kessler, Lenk und Müller (1994, 9f.) bei Christian Metz vermißten „intermedialen Enunziationsfiguren“ sein.

Die Frage, die sich hier stellt, ist also: Gehen die klar abgegrenzten, durch irgendwelche „medienspezifischen Materialitäten“ bestimmten Einheiten, die wir *Medien* nennen, der inter-medialen Beziehung voraus, oder gibt es eine Art Ur-Intermedialität, die umgekehrt als Bedingung der Möglichkeit solcher Einheiten fungiert?

Um der Antwort auf diese Frage näherzukommen, sei ein kleines Gedankenexperiment eingeschoben: Will man eine Definition für die „Photographie“ finden, müßte zunächst die Hinsicht bestimmt werden, für die diese Definition gelten soll. Festzustellen, daß die „Photographie“ rechteckige Bilder erzeugt, wäre ungenügend. Aber welche Aspekte soll man auswählen? Eben genau die, in denen sich die „Photographie“ von den als Vergleich herangezogenen Medien unterscheidet - und zwar nur diese. Rechteckige Bilder - dies hätte die „Photographie“ mit der (meisten) „Malerei“ gemeinsam - was aber unterscheidet sie? Eben daß „Photographien“ *indexikalische* Bilder sind. Zieht man also nur die „Malerei“ als Kontrast heran, ist „Photographie“ ein Medium, das *indexikalische* Bilder erzeugt. Diese Charakteristik unterscheidet aber nicht die „Photographie“ vom (photographischen) „Film“: Um sie durchzuführen, wäre z.B. das unterschiedliche Verhältnis beider Bildtypen in Bezug zum *hors-champ* zu erörtern. Definiert man die „Photographie“ also im Kontext von „Malerei“ und „Film“, kommt dabei eine Aussage wie die folgende heraus: „Photographie“ ist ein Medium, das *indexikalische* und *statische* Bilder hervorbringt. Beide Unterscheidungen würden aber ebenfalls nicht ausreichen, um die „gewöhnliche Photographie“ von der „Polaroid-Photographie“ zu differenzieren, usw. *ad infinitum*. Dies zeigt, daß das, was an einem gegebenem Medium als spezifisch erscheint, abhängig ist von den „umlagernden Bezugspunkten“ (Saussure), den Definitionen der anderen Medien. Dies ist die zweite Bedeutung von Kittlers These, derzufolge neue Medien alte nicht obsolet machen, sondern ihnen andere Systemplätze zuweisen (1993, 178). Das wiederum bedeutet, daß die Bestimmung des „Eigenen“ eines Mediums die differentielle Abgrenzung von anderen Medien voraussetzt – die anderen Medien sind also paradoxerweise für jede puristische und essentialistische Definition absolut notwendig. So betrachtet muß jedes mediale „Wesen“, sobald es „auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieh[en]“ (Derrida 1988, 39). Die *ontologische* Intermedialität wäre also nicht eine, die der Spezifik gegebener, bereits bestimmter Medien als ihre Synthese nachfolgt, sondern, umgekehrt, diesen vorausgeht. Die Begriffe, um ein neues Medium zu beschreiben, können ja nur der bereits existierenden Sprache entlehnt oder aus existierenden Begriffen zu Neologismen zusammengesetzt werden - der Rückgriff auf Metaphern, die auf andere Medien verweisen („visueller Rhythmus“, „Schrift des Lichts“ und ähnliches mehr) ist unvermeidlich.¹⁶

¹⁶ Wie Noel Carroll (1984/85, 146) bemerkt: „Ironically, often a cinema based on

Man könnte sagen, daß das „Wesen“ eines Mediums „Stück für Stück aus Figuren, die ihm fremd waren, aufgebaut worden ist“ (Foucault 1993b, 71).

Meine Argumentation scheint sich an diesem Punkt in einen Selbstwiderspruch zu verwickeln. Denn einerseits wurde betont, daß Medien nur relational und differentiell in ihrem So-Sein bestimmt werden, mithin kein absolut konstantes „Wesen“ aufweisen. Andererseits mußte dazu aber auf dem differentiellen Charakter der Bedeutungskonstitution im Medium Sprache/Schrift insistiert werden. Mithin scheint also diesem Medium selbst eine invariante Spezifik unterlegt zu werden. In gewisser Weise ist dieses Paradox unvermeidlich, insofern Sprache/Schrift die unhintergehbare Bedingung der Möglichkeit von Theorie darstellt. Die Medien, über die die Medientheorie schreibt, erscheinen nur als inter-mediales „displacement“ in Texten - nämlich versprachlicht/verschriftlicht. D.h. allerdings nicht, daß Theorie prinzipiell nur in Sprache/Schrift möglich ist. Die sogenannten *Essay-Filme* legen zumindest die Möglichkeit nahe, daß es auch Theorie in Bildern geben könnte, jedoch ist die schriftlich/sprachliche Theorie die gegenwärtig dominante Form. Wichtig ist es auch, darauf hinzuweisen, daß damit nicht andere Medien nach dem Modell von Sprache/Schrift funktionieren, wie es etwa die Filmsemiotik für den Film behauptet hat (vgl. kritisch dazu Deleuze 1991, 41-63). Jedoch ist auch das radikalste Zugeständnis einer irreduziblen Andersheit etwa des Bildes immer noch darauf angewiesen, sprachlich ausgedrückt zu werden. Sprache/Schrift ist kein Medium unter anderen, es verhält sich asymmetrisch zu den anderen Medien, insofern es der Ort ist, wo die „Wahrheit“, das „Wesen“, die „Spezifik“ aller anderen Medien einzig ausgesagt werden können. Und umgekehrt kann kein Medium „als es selbst“, in seiner reinen Spezifik und Wesenhaftigkeit erscheinen, ohne durch die Relationalität und Differentialität der Sprache/Schrift gegangen zu sein:

Vor der Schrift steht man wie vor dem Gesetz, d.h. man ist immer schon von ihr betroffen, unterliegt immer schon ihrem Prinzip, ohne ihrer Herr werden zu können. Schrift und Gesetz implizieren daher einander wechselseitig. Die Schrift ist das Gesetz einer jeden Sprache, und umgekehrt ist jedes Gesetz nur als Schrift bindend (Wetzell 1991, ix).

musicallist analogies is urged over literary cinema in the name of purism“.

Man wird bemerken, daß die ontologische Intermedialität¹⁷ (auch: Onto-medialität) die Vorstellung klar voneinander separierbarer medialer Segmente unterläuft. Darin sind die ontologische und die transmediale Intermedialität vergleichbar, bemerkt Müller doch - ohne den Begriff zu verwenden - zur letzteren:

Wenn ein „Medium“ Strukturen und Möglichkeiten eines anderen oder anderer Medien in sich birgt, dann impliziert dies, daß sich die Vorstellung von isolierten Medien-Monaden oder Medien-Sorten nicht mehr aufrecht erhalten läßt (Müller 1996, 82).

Vielleicht bedeutet dies alles anzuerkennen, daß nicht die einzelnen Medien primär sind und sich dann inter-medial aufeinander zu bewegen, sondern daß die Intermedialität ursprünglich ist und die klar voneinander abgegrenzten „Monomedien“ das Resultat gezielter und institutionell verankerter Zernierungen, Einschnitte und Ausschlußmechanismen sind:

Most often, perhaps in all cases, medium specificity recommendations turn out to be not defenses of a given medium per se, but briefs in favor of certain styles, genres and artistic movements (Carroll 1984/85, 147).

Die Geschichte der Kunstkritik ist voll von solchen Versuchen, z.B. bestimmte Strömungen der Malerei in Rekurs auf eine unterstellte „Eigentlichkeit“ der Malerei zu rechtfertigen. Oder schärfer formuliert: Passend zum jeweiligen Zweck kann man sich eine Spezifik konstruieren, die die Evaluierung bestimmter Objekte erlaubt.

Zusammenfassend bleibt zu sagen, daß es niemals darum gehen kann, einen integralen Begriff von *Intermedialität* zu vertreten. Der Begriff ist so vielfältig wie die Diskurse, in denen er produziert wird. Da die gegenwärtig einsetzende inflationäre Verwendung des Begriffs droht, genauso eine Verwässerung zu produzieren, wie wir sie schon von Begriffen wie „Diskurs“, „Medium“ oder „Intertextualität“ kennen, schien eine Bestandsaufnahme der vorliegenden Methoden und Ansätze geboten. Wie sich zeigt, richten sich die vier skizzierten Typen mit sehr unterschiedlichen Methoden auf sehr unterschiedliche Phänomene. Und in jedem der unterschiedenen

¹⁷ Es muß erwähnt werden, daß die transformationale Intermedialität, insofern sie vorgängige Wesensbestimmungen der beteiligten Medien impliziert, es ebenfalls verdiente, *ontologische Intermedialität* genannt zu werden. Die Entscheidung, den vierten Typ von Intermedialität „ontologisch“ zu nennen, basiert darauf, daß dort die Medien-Ontologien selbst Effekt einer vorgängigen Intermedialität sind.

Bereiche ist auch der Medienbegriff ein anderer. Die differenten Begriffe von Medium konnten hier aber nicht entfaltet werden. Die vorliegende Aufzählung erhebt keinen Anspruch darauf, abschließend oder vollständig zu sein. Sie ist eine offene Liste, der sich zu jedem Zeitpunkt neue Typen von Intermedialität (und ihnen korrelierende Methoden) hinzugesellen könnten.

Literatur

- Ascott, Roy (1989) Gesamtdatenwerk. Konnektivität, Transformation und Transzendenz. In: *Kunstforum*, 103, S. 100-106.
- Assmann, Aleida (1988) Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht u. Karl-Ludwig Pfeiffer. Frankfurt: Suhrkamp, S. 237-251.
- Aumont, Jacques (1989) *L'Oeil interminable. Cinéma et Peinture*. Paris: Librairie Seguir.
- (1992) Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film. In: *Montage/AV* 1.1, S. 77-89.
- Baxandall, Michael (1990) *Die Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunstwerken*. Berlin: Reimer.
- Bazin, André (1967) Painting and Cinema. In: *What is Cinema? 1*. Berkeley: University of California Press, S. 164-169.
- Bernbach, Udo (1994) *Der Wahn des Gesamtkunstwerkes. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt: Fischer.
- Bonitzer, Pascal (1987) *Décadrages. Peinture et Cinema*. Paris: Ed. de l'Etoile.
- Bordwell, David (1989) Historical Poetics of Cinema. In: *The Cinematic Text. Methods and Approaches*. Ed. by R. Barton Palmer. New York: AMS Press, S. 369-398.
- (1993) *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (1990) *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw Hill.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Brock, Bazon (1983) Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können. In: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk Europäische Utopien seit 1800*. Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 11. Februar bis 30. April 1983. Red.: Susanne Häni [...]. Aarau [...]: Sauerländer, S. 22-37.
- Broich, Ulrich (1985) Formen der Markierung von Intertextualität. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Manfred Pfister u. Ulrich Broich. Tübingen: Niemeyer, S. 31-47.
- Brüggemann, Heinz (1991) Bewegtes Sehen und literarisches Verfahren. James Joyce' "Ulysses" und der Kubismus. In: *Neue Rundschau* 102, S. 146-159.

- Carroll, Noël (1984/85) Medium Specificity Arguments and Self-Consciously Invented Arts: Film, Video and Photography. In: *Millenium Film Journal* 14-15, S. 127-153.
- Chatman, Seymour (1981) What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa). In: *On Narrative*. Ed. by W.J.T. Mitchell. Chicago/London: University of Chicago Press, S. 117-136.
- Comolli, Jean-Louis (1980) Machines of the visible. In: *The Cinematic Apparatus*. Ed. by Theresa de Lauretis & Stephen Heath. Houndmills [...]: Macmillan, S. 121-142.
- Crary, Jonathan (1988) Modernizing Vision. In: *Vision and Visuality*. Ed. by Hal Foster. Seattle: Bay Press, S. 29-44.
- (1990) *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- Crawford, Larry (1983) Film, Looking, Painting. The Trickster's In Site/In Sight/Insight/Incite. In: *Wide Angle* 5,3, S. 64-69.
- Deleuze, Gilles (1990) *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1988) Die différance. In: *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen, S. 29-52.
- Doane, Mary Ann (1985) The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space. In: *Movies and Methods*. 2. Ed. by Bill Nichols. Berkeley: California University Press, S. 565-576.
- Eichenbaum, Boris (1974) Probleme der Filmstilistik. In: *Poetik des Films. Texte der russischen Formalisten*. Hrsg. von Wolfgang Beilenhoff. München: Fink, S. 12-40.
- Eicher, Thomas (1994) Was heißt (hier) Intermedialität? In: *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Hrsg. v. Thomas Eicher u. Ulf Bleeckman. Bielefeld: Aisthesis, S. 11-28.
- Eitzen, Dirk (1989) When is a text? In: *Iris* 9, S. 119-130.
- Foucault, Michel (1993a) *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1993b) Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt: Fischer, S. 69-90.
- Frank, Peter (1987) *Intermedia. Die Verschmelzung der Künste*. Hrsg. v. G.J. Lischka. Bern: Benteli.
- Galassi, Peter (1981) *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. New York: The Museum of Modern Art [Ausstellungskatalog].
- Gass, Lars Henrik (1993) Bewegte Stillstellung unmöglicher Körper. Über "Photographie" und "Film". In: *Montage/AV* 2,2, S. 69-96.
- Genette, Gerard (1993) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt: Suhrkamp (Aesthetica).
- Goodman, Nelson (1993) *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt: Suhrkamp.

- Günther, Hans (1995) Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staats. In: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*. Hrsg. v. Hans Günther. Bielefeld: Aisthesis, S. 259-272.
- Hansen-Löve, Aage A. (1983) Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - am Beispiel der russischen Moderne. In: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Hrsg. von Wolf Schmid & Wolf-Dieter Stempel. Wien: Institut für Slawistik an der Universität Wien, S. 291-360 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband. 2.).
- Hartmann, Britta/Wulff, Hans J. (1995) Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus - Kognitivismus - Historische Poetik. In: *Montage/AV* 4,1, S. 5-13.
- Hayward, Philip (1988) Echoes and Reflections. The Representation of Representations. In: *Picture This! Media Representations of Visual Art and Artists*. Ed. by Philip Hayward. London/Paris: John Libbey, S. 1-25.
- Hick, Ulrike (1994) Die optische Apparatur als Wirklichkeitsgarant. Beitrag zur Geschichte der medialen Wahrnehmung. In: *Montage/AV* 3,1, S. 83-96.
- Higgins, Dick (1984) *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Hoesterey, Ingeborg (1988) *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt: Athenäum.
- Jay, Martin (1988) Scopic Regimes of Modernity. In: *Vision and Visuality*. Ed. by Hal Foster. Seattle: Bay Press, S. 3-28.
- Jost, Francois (1987) *L'oeil-Camera. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Kessler, Frank/Lenk, Sabine/Müller, Jürgen E. (1994) Christian Metz und die anthropoide Enunziation. In: *Montage/AV* 3,1, S. 5-10.
- Kittler, Friedrich (1993) Geschichte der Kommunikationsmedien. In: *Raum und Verfahren*. Hrsg. v. Jörg Huber u. Alois Müller. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, S. 169-188.
- Klotz, Heinrich (1991) Für ein mediales Gesamtkunstwerk. Ein Gespräch. In: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Hrsg. v. Florian Rötzer. Frankfurt: Suhrkamp, S. 356-370.
- Kultermann, Udo (1970) *Leben und Kunst. Zur Funktion der Intermedia*. Tübingen: Ernst Wasmuth.
- Luhmann, Niklas (1986) Das Medium der Kunst. In: *Delfin* 4,1, S. 6-16.
- McLuhan, Marshall (1994) *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Basel: Vlg. d. Kunst Dresden.
- Mitchell, W.J.T. (1992) *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Müller, Jürgen E. (1994) Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art. In: *Montage/AV* 3,2, S. 119-138.
- (1996) *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus.

- Paech, Joachim (1990a) Ein-BILD-ungen von Kunst im Spielfilm. In: *Kunst und Künstler im Film*. Hrsg. v. Helmut Korte & Johannes Zahlten. Hameln: CW Niemeyer, S. 43-50.
- (1990b) Rodin, Rilke und der kinematographische Raum. In: *Kinoschriften* 2, S. 145-161.
- (1997) Paradoxien der Auflösung und Intermedialität. In: *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Hrsg. v. Martin Warnke, Wolfgang Coy und Georg Christoph Tholen. Basel/Frankfurt: Stroemfeld/Nexus, S. 331-368.
- Petric, Vlada (1993) *Constructivism in Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pfister, Manfred (1985) Konzepte der Intertextualität. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Manfred Pfister & Ulrich Broich. Tübingen: Niemeyer, S. 1-30.
- Prümm, Karl (1988) Intermedialität und Multimedialität. In: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Hrsg. v. Volker Bohn, Eggo Müller & Hans Ruppert. Berlin: Ed. Sigma, S. 195-200.
- Rötzer, Florian/Weibel, Peter (Hrsg.) (1993) *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*. München: Boer.
- Scholz, Oliver (1991) *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Freiburg/München: Alber.
- Spielmann, Yvonne (1993) Zeit, Bewegung, Raum. Bildintervall und visueller Cluster. In: *Montage/AV* 2,2, S. 49-68.
- (1994) Fading, Framing, Fake. Peter Greenaways Kunst der Regeln. In: *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Hrsg. von Joachim Paech. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 132-149.
- Stelzner-Large, Barbara (1990) Zur Bedeutung der Bilder in Alfred Hitchcocks PSYCHO. In: *Kunst und Künstler im Film*. Hrsg. v. Helmut Korte & Johannes Zahlten. Hameln: CW Niemeyer, S. 121-134.
- Sykora, Katharina (1983) *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop-Art*. Würzburg: Königshausen + Neumann.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armour. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Turim, Maureen (1991) The Displacement of Architecture in Avant-Garde Films. In: *Iris* 12, S. 25-38.
- Uhlenbruch, Bernd (1995) Film als Gesamtkunstwerk? In: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*. Hrsg. v. Hans Günther. Bielefeld: Aisthesis, S. 185-200.
- Vertov, Dziga (1973) *Schriften zum Film*. München: Hanser.
- Wetzel, Michael (1991) *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift*. Weinheim: Acta Humaniora.
- Winkler, Hartmut (1991) *Der filmische Raum und die Zuschauer*. Heidelberg: Winter.

- (1997) *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*. München: Boer.
- Winter, Gundolf (1990) Kunst im Fernsehen. In: *Kunst und Künstler im Film*. Hrsg. v. Helmut Korte & Johannes Zahlten. Hameln: CW Niemeyer, S. 69-80.
- Yalkut, Jud (1973) Understanding Intermedia. In: *Avantgardistischer Film 1951-1971, Theorie*. Hrsg. v. Gottfried Schlemmer. München: Hanser, S. 92-95.
- Zander, Horst (1985) Intertextualität und Medienwechsel. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. v. Manfred Pfister & Ulrich Broich. Tübingen: Niemeyer, S. 178-196.

Zu den Autoren

Christa Blümlinger, geb. 1963, lebt als Medienwissenschaftlerin und Kritikerin in Wien und Paris, arbeitet u.a. über Essayfilm und Transmedialität.

(Mit-)Herausgeberin verschiedener Sammelbände, zuletzt gemeinsam mit Ruth Beckermann *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos* (Wien 1996)

Christof Decker, Dr., geb. 1964, ist am Kennedy-Institut der Freien Universität Berlin mit einer Untersuchung zum klassischen Hollywood-Kino assoziiert. Aufsätze zu Film- und Kulturgeschichte sowie zur Medien- und Kulturtheorie; zuletzt „Interrogations of Cinematic Norms: Avant-Garde Film, History, and Mnemonic Practices“ (in: *Amerikastudien* 43, 1, 1998, S. 109-130).

Dirk Eitzen, Ph.D., geb. 1957, ist Assistant Professor am Franklin and Marshall College in Lancaster, Pennsylvania und arbeitet zugleich als Dokumentarfilmer für das amerikanische Fernsehen. Derzeit produziert er eine Fernsehdokumentation über die kulturelle Bedeutung des amerikanischen Rasens.

Frank Kessler, Dr., geb. 1957, Dozent für Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität Utrecht, zahlreiche Aufsätze zu Filmgeschichte und -theorie. Mit-

herausgeber von *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* und von *Iris* Nr. 12 („Cinéma et architecture“).

Niko de Klerk arbeitet am Nederlands Filmmuseum in Amsterdam und hat verschiedene Publikationen zum frühen Kino mitherausgegeben: *Nonfiction from the Teens* (1994), „*Disorderly Order*“: *Colours in Silent Film* (1996) und *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film* (1997).

Jens Schröter, geb. 1970, studierte Film- und Fernsehwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte in Bochum. Arbeitet derzeit an einer Dissertation zur Repräsentation der Computertechnologie in populären Film- und Fernsehdarstellungen. Aufsätze zu neoformalistischer Filmtheorie, zu Intermedialität, zur Beziehung zwischen Philosophie und Medientheorie sowie zur Theorie der Populärkultur.

Margrit Tröhler, Dr., geb. 1961, Studium in Basel und Paris. Zur Zeit wissenschaftliche Mitarbeiterin in einem Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, arbeitet hier zum Thema: die narrative Funktion der Figuren im Spielfilm. Mitglied der Redaktion von *Iris* (Paris).

montage/av 7/2/1998

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Wolfgang Beienhoff
(Bochum), Robin Curtis (Potsdam),
Jörg Frieß (Potsdam), Britta Hart-
mann (Potsdam), Frank Kessler
(Utrecht), Stephen Lowry (Braun-
schweig), Johannes von Moltke
(Ann Arbor), Eggo Müller
(Potsdam), Jörg Schweinitz (Berlin),
Eva Maria Warth (Utrecht), Hans J.
Wulff (Kiel), Peter Wuss (Potsdam)

Trägerin: Gesellschaft für Theorie
& Geschichte audiovisueller Kom-
munikation e.V., Berlin

Redaktionsanschrift: c/o Britta
Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785
Berlin, Tel./Fax: 030 / 262 84 20

Erscheinungsweise: 2 x jährlich
(Mai/November), je ca. 150 Seiten
ISSN: 0942-4954

copyright: für die Beiträge bei den
Autoren, für das Heft bei den Her-
ausgebern

Druck: Offset-Druckerei Gerhard
Weinert GmbH, Berlin

Preise und Abonnement: Einzelheft
DM 20,- (im Postbezug plus DM 5,-
Versandkosten), im Jahres-Abo DM
40,- frei Haus (im Ausland:
DM 50,-), für Studierende DM 30,-
frei Haus (im Ausland: DM 40,-) bei
Einsendung eines gültigen Studien-
nachweises. Jahres-Abos verlängern
sich um je ein weiteres Jahr, wenn
sie nicht mindestens drei Monate vor
Ablauf schriftlich gekündigt werden.

Anzeigen: Es gilt Anzeigenpreisliste
Nr. 2, Anzeigenvertretung Jörg
Frieß, Tel./Fax: 030 / 695 054 29

Vertrieb: Gesellschaft für Theorie
& Geschichte audiovisueller Kom-
munikation, Körnerstr. 11, D-10785
Berlin, Tel./Fax: 030 / 262 84 20

Bankverbindung: Gesellschaft für
Theorie & Geschichte audiovisueller
Kommunikation e.V.,
Postbank Berlin, Kto.-Nr. 1902 78-
101, BLZ 100 100 10