

Margrit Tröhler

## Filmische Authentizität

### Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation<sup>1</sup>

Die Problemstellung meines Aufsatzes betrifft die heute oft geäußerte Beobachtung, dass der Status des nichtfiktionalen Bildes im Zeitalter der digitalen Verfahren und virtuellen Welten ungewiss geworden sei, dass man dokumentarischen Bildern in Film, Fernsehen, Presse oder im Internet *nicht mehr trauen könne* (vgl. Hoffmann 1997), kurz: dass ihr Wahrheitsgehalt, das heißt die Erkenntnisvermittlung eines objektiven Sachverhalts, fragwürdig geworden sei. Damit ist der Beweischarakter des fotografischen Bildes, seine sogenannte Faktizität, angesprochen. Meist wird darüber nur in deontologischen Begriffen offen diskutiert, wenn in der kommunikativen Intentionalität der Bilder ein Fall von Unaufrichtigkeit aufgedeckt wird (wie 1989 im Falle des vermeintlichen Massengrabs von Temesvar oder verschiedener Medienscoops im aktuellen Krieg in Irak). Klammert man jedoch von vornherein den Vorwurf der Täuschung aus der Untersuchung aus, so scheint die Beobachtung auf ein tiefer liegendes Unbehagen hinzuweisen, das (einmal mehr) die gesellschaftlich relevante Frage des Wirklichkeitsbezugs von Bildern aufwirft. Oder deutet sie sogar an, dass das – trotz des in der Theoriediskussion verbreiteten «postmodernen Skeptizismus» (Carroll 1998) – von Empirismus und Realismus geprägte Verhältnis westlicher Kulturen zu fotografischen und filmischen Bildern im Wandel begriffen ist? Das weite Feld von philosophischen und kulturgeschichtlichen Bezügen, das sich hier abzeichnet, möchte ich über einen Nebenweg betreten und aus filmwissenschaftlicher Perspektive und in Bezug auf das Kino analysieren, welche Verschiebungen in den filmischen Weltkonstruktionen und pragmatischen Adressierungsmodi diese verunsichernde Wirkung hervorrufen.

Wenn wir von einem alltäglichen Verständnis des Dokumentar- und des Spielfilms ausgehen, wie es heute beim Publikum, in Kritik, Produktion und Verleih dominiert, so können wir eine vor allem in Filmkritiken oft themati-

1 Für die kritische Durchsicht einer früheren Fassung dieses Aufsatzes und die wertvollen Anregungen danke ich Christine Noll Brinckmann, Britta Hartmann, Vinzenz Hediger und Alexandra Schneider. Für Auswahl und Bearbeitung der Videoprints danke ich Tereza Smid.

sierte Annäherung zwischen den beiden Gattungen erkennen. Ich möchte annehmen, dass diese vor allem auf einer seit Ende der 1980er Jahre verstärkter wahrnehmbaren Tendenz in der Praxis des internationalen Filmschaffens beruht, die Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion zu verwischen und sie damit gleichzeitig bewusst zu machen. Dokumentarfilme relativieren ihre Aussagen, indem sie sie vielstimmig und manchmal widersprüchlich gestalten und indem sie ihr narratives Arrangement und ihre (zumindest) in der Anlage fiktionalisierende Inszenierung transparent machen: Über ihre mediale Reflexivität lenken sie die Aufmerksamkeit auf den subjektiven Standpunkt des Films, auf die Funktion der Kamera als Katalysator im profilmischen Geschehen, auf die Konstruiertheit von Diskursen und Fakten. Gleichzeitig ist im Spielfilmbereich, vor allem im Independent Cinema, eine Vorliebe für Alltagsgeschichten und Reportageformen auszumachen, die von einer quasi-ethnografischen Haltung zum Erzählten zeugen und darum bemüht scheinen, eine besondere Art pragmatischer Glaubwürdigkeit hervorzurufen. In diesem Bereich, in dem sich die Gattungsgrenzen verwischen, entsteht paradoxerweise oft ein *Effekt filmischer Authentizität*, der mich hier interessiert und der eine «mögliche Wirklichkeit» zwischen Fiktion und Dokumentation skizziert. Meine These ist, dass dieser Effekt, der gerade aus der Verunsicherung über den Status der Bilder erwächst, durch die Authentifizierung der Erzählinstanzen in der dargestellten Welt und die gleichzeitige Fiktionalisierung der Autorinstanz, die in diese Welt eindringt, zustande kommt. Der Begriff des Authentischen, wie ich ihn hier benutze, hat also nichts mit der heute allgegenwärtigen Suche nach einer unverstellten Echtheit des Dargestellten zu tun; er soll auch nicht auf das Dokumentarische beschränkt bleiben und ausschließlich als rhetorische Größe zur referentiellen Beglaubigung der medialen Vermittlung dienen.<sup>2</sup> Wie ich zeigen möchte, beinhaltet er andererseits aber weit mehr als eine stilistische Spielerei, denn er impliziert eine dem zeitlichen Wandel unterworfenen emotionalen und intellektuellen Erkenntnismöglichkeit durch eine veränderte pragmatische Beziehung der Zuschauer zu den Filmbildern und deren Verhältnis zur aktuellen Wirklichkeit.<sup>3</sup>

2 Manfred Hattendorf (1994) entwickelt einen rhetorischen und pragmatisch fundierten Begriff der Authentizität, um aus der Entgegensetzung von Wirklichkeit versus Fiktion in der Dokumentarfilmtheorie einen Ausweg zu finden. Mein Anliegen ist es jedoch gerade, diesen Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion, der sich in der Filmpraxis eröffnet, auszuloten. Dabei geht es mir stärker um den *Effekt* einer *filmischen* Authentizität als um die «Konstruktion eines referentiellen Wahrheitsanspruchs» durch die glaubwürdige Vermittlung nichtfilmischer Wirklichkeit (Hattendorf 1994, 62).

3 Einige der neueren Fernsehformate der *Doku Soaps* und der unterschiedlichsten Formen fiktionalisierter Alltagsreportagen, die ebenfalls seit Ende der 1980er Jahre die hier besprochene

Solche Effekte filmischer Authentizität lassen sich in den Filmen lokalisieren, die man als «dokumentarische Fiktionen» bezeichnen könnte, wie *UND DAS LEBEN GEHT WEITER* (*ZENDEGI VA DIGAR HICH*) von Abbas Kiarostami (Iran 1991), *WALK THE WALK* von Robert Kramer (F/CH 1996), *DER APFEL* (*SIB*) von Samira Makhmalbaf (Iran/F 1998) oder *WANTED* von Kim Hopkins (GB 2002). Sie finden sich aber auch in den verschiedensten Authentifizierungsstrategien weiterer Spielfilme wie *CALENDAR* von Atom Egoyan (Can/D 1993), *A TIME FOR DRUNKEN HORSES* (*ZAMANI BARAYÉMASTI ASHBA*) von Bahman Ghobadi (Iran/F 2000), *ROSETTA* von Luc und Jean-Pierre Dardenne (B/F 1999), *ELEPHANT* von Gus Van Sant (USA 2003), *INGUÍLÉZI* von François Dupeyron (F 2004) oder in einigen der dänischen Dogma- und der Schweizer «Doegmeli»-Filme wie *ON DIRAIT LE SUD* von Vincent Pluss (CH 2002). Ebenso sind die fikionalisierenden Anlagen bestimmter «performativer» Dokumentarfilme<sup>4</sup> für diese Effekte in unterschiedlicher Weise konstitutiv, so etwa in *THE THIN BLUE LINE* von Errol Morris (USA 1988), *SURNAME VIET, GIVEN NAME NAM* von Trinh T. Minh-ha (USA 1989), *HISTORY AND MEMORY* von Rea Tajiri (USA 1991), *TIERISCHE LIEBE* von Ulrich Seidl (A 1995), *COÛTE QUE COÛTE* von Claire Simon (F 1996) oder in *PROMISES* von B. Z. Goldberg, Justine Shapiro und Carlos Bolado (USA 2001). Obwohl auch der fingierte Dokumentarfilm oder «Mockumentary» mit der Vermischung der Gattungen spielt und eine Verunsicherung über den Status der Bilder hervorruft, lässt er kaum den Effekt filmischer Authentizität entstehen, den ich hier zu beschreiben suche. Filme wie *ZELIG* von Woody Allen (USA 1982), *THE FORBIDDEN QUEST* von Peter Delpout (NL 1993) oder *FORGOTTEN SILVER* von Peter Jackson und Costa Botes (*KEIN OSCAR FÜR MR. MCKENZIE*, NZL 1995) unterminieren die Kreation einer möglichen Wirklichkeit zwischen Dokumentation und Fiktion, indem sie das Arrangement von vermeintlich faktischen Elementen durch kontraindizierende Hinweise nach und nach als Erfindung hervortreten lassen und die logische und eventuell auch historische Unwahrscheinlichkeit ihrer filmischen Welten mehr oder weniger explizit demonstrieren. Auch sie stellen den Beweis-

Tendenz in der audiovisuellen Praxis verstärken, experimentieren grundsätzlich im selben Grenzgebiet zwischen Fiktion und Nichtfiktion; vgl. Tröhler 2002b.

- 4 Bill Nichols Ausführungen zum performativen Dokumentarfilm überschneiden sich in einigen Punkten mit meinem Argument, wenn er schreibt: «Performative work may have an defamiliarizing effect [...], but less in terms of acknowledging the constructed nature of referential message and more in prompting us to *reconsider the underlying premises of documentary epistemology itself*. Performative documentary attempts to reorient us – affectively, subjectively – toward the historical, poetic world it brings into being» (Nichols 1994a, 99; Herv. M.T.). Dieser Aspekt des Performativen lässt sich meines Erachtens auch in Bezug auf die erwähnten Spielfilmproduktionen diskutieren.

charakter fotografischer Bilder in Frage, spielen jedoch mit der Ent-Täuschung der Zuschauer über das rhetorische Trugbild oder die Fälschbarkeit sich objektiv gebender filmischer Diskurse.<sup>5</sup>

Beim Effekt filmischer Authentizität, der für die Kreation einer möglichen Wirklichkeit in den genannten Filmen wesentlich ist, handelt es sich hingegen um das konstante Oszillieren zwischen Fiktion und Nichtfiktion als einer diskursiven und pragmatischen Wirkungskonstruktion, die nicht aufgelöst, d.h. letztlich als Illusion entlarvt wird. Um diese Wirkungskonstruktion etwas genauer zu fassen, werde ich zuerst einige theoretische Konzepte problematisieren. Anschließend werfe ich in einer historischen Perspektive ein paar Schlaglichter auf den Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion. Und zuletzt möchte ich den Effekt filmischer Authentizität als künstlerisch-ethnografische Praxis *und* als kreative Auseinandersetzung der Zuschauer mit der Welt der Bilder beschreiben.

## I. Fiktion – Dokumentation: Filmtheoretische Paradigmen

Im aktuellen Diskussionsfeld filmwissenschaftlicher Theoriebildung lassen sich drei Paradigmen ausmachen, die mir für mein Untersuchungsinteresse relevant erscheinen.<sup>6</sup> Stark vereinfacht behandeln die Fiktionstheorien die Frage der konstruierten *Realität des Films* unter dem Aspekt der Eigengesetzlichkeit der fiktionalen Welt und deren semantisch-logischem Verhältnis zur Wirklichkeit, während in der Dokumentarfilmtheorie der medial beglaubigte Wirklichkeitsbezug dominant in ethischen Begriffen verhandelt wird. Die narratologische Perspektive interessiert sich dagegen für das *Erzählen*, für die zeichenhafte, ästhetische oder rhetorische Konstruktion, die Verknüpfungsmodi und Ausdrucksformen des Filmisch-Diskursiven. Eine dritte Forschungsrichtung untersucht auf der Grundlage der Pragmatik den Film in seiner *kommunikativen Ausrichtung*. Sie stellt die wechselseitige Beziehung zwischen Filmtext und Zuschauer in den Vordergrund, analysiert das Filmverstehen im Kreuzpunkt der Adressierungsstrategien der filmischen Aussage und deren Rahmen-

5 Nur in einigen extremen Fällen des *fake documentary* soll die diskursive Intention der Grenzüberschreitung zwischen den Gattungen nicht im Film selbst zu erkennen sein, etwa in DAVID HOLZMAN'S DIARY von Jim McBride (USA 1967) oder in THE BLAIR WITCH PROJECT von Daniel Myrick und Eduardo Sanchez (USA 1999).

6 Für eine ausführliche Diskussion der in diesem Abschnitt erläuterten Konzepte und Positionen vgl. Tröhler 2002a. Die beiden Aufsätze verfolgen eine ähnliche Fragestellung, der vorliegende Text weist jedoch vor allem in den Abschnitten II und III über den früheren hinaus.

bedingungen und versucht, die Bedeutungszuschreibungen durch verschiedene sozio-kulturelle oder historische Gruppen nachzuvollziehen. In diesem letzten Feld sind auch die ethnografischen Studien im Bereich der *Cultural* und *Gender Studies* anzusiedeln, die sich zudem oft auf empirische Untersuchungen stützen. Diese drei grundlegenden epistemologischen Interessen für die filmische Weltenkonstruktion, die Narrativität und die Pragmatik lassen sich in der Dokumentar- und Spielfilmtheorie in vergleichbarer Weise erkennen – quer durch die unterschiedlichen Denktraditionen, die eine Auseinandersetzung über den Graben der Gattungsgrenzen hinaus nur allzu oft verhindern.

Um dem durch die filmische Praxis skizzierten Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion näher zu kommen, ohne jedoch von vornherein die Trennung zwischen den beiden Gattungen aufzuheben, gehe ich hier von den Berührungspunkten zwischen den theoretischen Fragestellungen aus. So betrifft das *Narrative* einerseits das Erzählen und Gestalten einer Geschichte, unabhängig ob diese erfunden ist oder nicht. Wenn wir das Narrative nicht auf die klassische Erzählung der kausalen und psychologisch motivierten Handlungsverkettung einschränken, können wir etwa mit Bill Nichols und George Marcus auch im dokumentarischen Bilderfluss narrative Muster ausmachen (Nichols 1981, 69–103; 1994b; Marcus 1995). Durch Montageformen, die die Parallelität und Gleichzeitigkeit von verschiedenen Elementen oder Positionen hervorheben und diese zu einem komplexen Puzzle verknüpfen, eröffnen sich – ähnlich wie auch in manchen neueren Spielfilmen – vielgestaltige konzeptuelle Zusammenhänge (vgl. Tröhler 2000). Andererseits bezeichnet die Narration einen *diskursiven Modus* der textuellen Aussageinstanz, die sich manchmal durch explizite Erzählinstanzen im Film äußert. Momente der *Beschreibung* und des *Arguments* – um die Unterscheidung der diskursiven Modi von Seymour Chatman (1990) aufzunehmen – mischen sich stark in die aufgebrochene, polyphone Narration heutiger Filme. Wenn wir nun mit dem Begriffspaar *fiktional/nicht-fiktional* den semantisch-logischen Status bezeichnen, den wir diesen erzählten Welten in Bezug auf die Wirklichkeit als referentiellern Bezugsrahmen zuordnen, so beruht dieser Status auf einer kommunikativen Relation: Zwischen dem Angebot der Produktionsinstanz und der Erwartungshaltung vonseiten der Rezeption etabliert sie eine kulturell bedingte pragmatische Ebene der Verständigung darüber, in welchem Verhältnis die *Aussagen* des Films (nicht die Bilder als solche) zur nichtfilmischen Wirklichkeit zu situieren sind.<sup>7</sup> Noël Carroll

7 Diese Ebene der kommunikativen Verständigung – zu der im hier vorliegenden Fall auch der rezeptive Akt gehört, den Filmbildern einen fiktionalen oder nichtfiktionalen Status zuzuschreiben – wird etwa von Francesco Casetti oder Hans J. Wulff unter dem Begriff «communicative pact» oder «kommunikativer Vertrag» respektive «kommunikativer Kontrakt» bespro-

und Carl Plantinga vertreten diesbezüglich eine klare Trennung, die sie auf der Grundlage der Theorie der möglichen Welten mit der *außertextuellen Haltung* (*stance* nach Plantinga 1987, 48ff) der Aussage – und letztlich des Filmemachers resp. einer Persona, die er von sich entwirft, wenn man etwa an Michael Moore denkt – und mit der institutionellen *Indexierung* des Films durch Produktion, Verleih und Presse (Carroll 1996, 237ff, 242f; Plantinga 1997, 15ff) begründen: Die Intention der außertextuellen Instanz sei es, *assertive*, also deklarative und rechenschaftspflichtige Aussagen *über* die afilmische Wirklichkeit zu machen (was die Indexierung des Films als Dokumentarfilm noch verstärkt); das dokumentarische *Argument* unterscheide sich so grundsätzlich vom Spielfilm, dessen *fiktive* Aussagen immer in einem metaphorischen Verhältnis zur Welt stehen.

Ich möchte hingegen für eine graduelle Auffassung von Fiktionalität plädieren, wie sie etwa Roger Odin (1990 [1984]; 2000, 51), Frank Kessler (1998, 64ff) oder Alain Boillat (2001, 17ff) in ihren *semio-pragmatischen* Ansätzen von der Rezeptionsseite her ausarbeiten. Ich gehe also davon aus, dass die institutionellen Bedingungen der Filmvorführung, das para-, inter- und kontextuelle Vorwissen über die Art des Films sowie die Filme selbst in ihren historisch veränderlichen Adressierungsformen Hinweise enthalten, die unsere audiovisuelle «Lektüre» im Hinblick auf die Haltung der Aussageinstanz und den Status der Bilder anleiten oder eine klare Zuordnung eben gerade erschweren. Selbstverständlich entsteht Bedeutung letztlich erst in der Lektüre eines Films, in die immer kulturelle, intersubjektive und individuelle Aspekte einfließen.

Was heißt es jedoch, wenn sich in der filmischen Praxis der letzten Jahre verstärkt eine kommunikative Intentionalität abzeichnet, die in unterschiedlicher Weise darauf ausgerichtet scheint, bei den Zuschauern eine Verunsicherung über Gattungszuordnungen und Status der Bilder und Töne zu bewirken?<sup>8</sup> Wenn wir uns beim Sehen eines Films diese Fragen stellen, so sind wir uns nicht im Klaren über die pragmatische Haltung der Aussage, die sich in der Adressierung des Films selbst spiegelt: Wir versuchen, die diskursive Instanz – nicht die empirische

chen (vgl. Casetti 2001; Wulff 2001). Der rechtliche Begriff des Vertrags muss dabei metaphorisch verstanden werden. So spricht A. J. Greimas in einem ähnlichen Zusammenhang von einem «*contrat imaginaire*» (1983, 230). Dabei handelt es sich vonseiten der Rezeption in der Regel um «*stillschweigende*» Erwartungen – Iser benutzt den wissenssoziologischen Begriff des «*stummen Wissens*» (1983, 121) –, und auch die Zuordnung der Filmbilder zu einer Gattung wird wohl meist nicht bewusst vorgenommen. Ich möchte jedoch annehmen, dass in Momenten der Enttäuschung oder Verunsicherung durch einen Normbruch vonseiten des Films die Zuschauer sich ihrer Erwartungen bewusst werden und sie diese eventuell explizit äußern.

8 Mit Intentionalität bezeichne ich hier eine rein pragmatisch-diskursive Haltung der Ausrichtung der Aussage im Sinne der Sprechakttheorie und keineswegs die Intentionen eines Autors.

Person –, welche die Bilder und Töne hervorbringt und verantwortet, zwischen einem «realen» und einem «fiktiven» Enunziator (in den Begriffen von Odin 2000, 51ff) neu zu positionieren, das heißt wir schwanken zwischen der Annahme, dass die Aussageinstanz von einem Ort her spricht, der sie in unserer aktuellen Welt lokalisiert, und der Annahme, dass sie einer anderen Welt angehört, in welcher sie nicht hinterfragbar ist (ibid., 54ff). Diese Unsicherheit über den filmischen und pragmatischen Ort der Aussage leitet immer eine *metadiskursive* Lektüre ein, die die Reflexion über mediale Kodes fördert, über das Dargestellte wie über die Darstellungsweise, über die Wirkungskonstruktion des Films.

Um bewusst zu machen, was diese Reflexion beinhaltet, möchte ich zusätzlich die folgenden begrifflichen Klärungen vornehmen. Als erstes ist das Fiktionale vom *Fiktiven* abzugrenzen: Fiktiv wäre demnach nur, was erfunden ist und sich von vornherein auf einen imaginären Referenten bezieht. In die meisten Spielfilme mischen sich jedoch reale, historische Elemente – denken wir nur an die Sonderform der Biografie (vgl. Taylor 2002) –, und umgekehrt lassen sich in den gefundenen Geschichten im Dokumentarfilm oft fiktivisierende Momente ausmachen, die für den Effekt filmischer Authentizität konstitutiv sind. Zweitens können wir den Aspekt des *Fingierten*, das ich nicht als Täuschungsabsicht verstehe, beziehen auf das Schauspiel oder die Performance und die Inszenierung im Spielfilm.<sup>9</sup> Nun wissen wir aber spätestens seit Erving Goffman (1980), dass jeder Mann und jede Frau bereits in alltäglichen Lebenssituationen in einem Rollenspiel agiert, das auf Selbstdarstellung und Interaktionsritualen beruht. Auch in einem Dokumentarfilm inszenieren sich so die Menschen vor der Kamera bewusst oder unbewusst selbst. Dies führt Bill Nichols (1991, 120; 1994a, 72f) dazu, von der «virtuellen Performance» «sozialer Akteure» zu sprechen, und Maxime Scheinfeigel (1989) bezeichnet sie als «autopersonnage». Natürlich sind Spiel- und Dokumentarfilme nie gleichermaßen fiktiv und fingiert, doch versuchen heutige Filme, die wie bei Abbas Kiarostami, Robert Kramer, Samira Makhmalbaf, Ulrich Seidl, Kim Hopkins oder Claire Simon ihre Geschichten historisch und kulturell in einer alltäglichen Welt verankern und auf schauspielerischer und filmischer «Improvisation» (im Effekt des Hier und

9 Die «Akte des Fingierens» markieren für Iser eine «Grenzüberschreitung von Text und Textumwelt» (1983, 135) oder «zwischen dem Imaginären und dem Wirklichen» (ibid., 124); zu ihren Merkmalen gehört unter anderem auch die selbstreflexive «Entblößung [der] Fiktionalität» (135). Iser führt diese Auseinandersetzung hauptsächlich in Bezug auf die Funktionsweisen des «inszenierten Diskurses» in fiktionalen Texten (ibid.). Wenn er jedoch einräumt, dass Fiktionen zudem «in den Aktivitäten des Erkennens, Handelns und Verhaltens eine ebenso große Rolle [spielen] wie in der Fundierung von Institutionen, Gesellschaften und Weltbildern» (136), so lässt sich sein Begriff des Fingierens, wie im Folgenden dargelegt, auch auf den dokumentarischen Film hin erweitern.

Jetzt der spontanen Selbst-Inszenierung) aufbauen, die traditionelle Trennung zu unterlaufen: Provozierend könnte man sagen, dass auch sie assertive Aussagen über die aktuelle Wirklichkeit machen, ohne jedoch im juristischen Sinne rechenschaftspflichtig zu sein.

Der dritte Begriff betrifft das *Fiktionale* selbst. Es bezeichnet außer dem pragmatischen Status (oder der Haltung) der Aussage die Eigengesetzlichkeit der fiktiven Spielfilmwelt, in der vor allem das Innenleben der Figuren potenziell zugänglich ist, während diese im Dokumentarfilm von außen beobachtet werden. Momente der Subjektivierung (durch innere Stimmen oder mentale Bilder) oder Musik als emotionaler Ausdruck werden aber auch hier immer stärker eingesetzt, etwa in *DIALOGUES WITH MADWOMEN* von Allie Light (USA 1995), und die Autorinstanz wirkt durch verschiedene Mittel direkt auf die filmische Welt ein (ich komme später auf diesen Punkt zurück). So hat zumindest in der Praxis der erwähnten Filme nur noch ein graduelles Verständnis von Fiktionalität Bestand, das sich von Fall zu Fall einpendeln muss zwischen den entfiktionalisierenden Momenten des Spielfilms und den teilfiktionalen Strategien des Dokumentarfilms.

Zudem gibt es eine Ebene, auf der die beiden Gattungen gleichermaßen fiktional sind: Sie sind *diskursive* Konstruktionen, die das Dargestellte *irrealisieren*, da dieses auf der Leinwand zwar anwesend, aber körperlich-materiell abwesend ist. Und sie erschaffen beide *diegetische*, filmisch mögliche und erzählte Welten, die nicht zur Wirklichkeit gehören, sondern zum Diskursiven und die letztlich erst durch die imaginative Tätigkeit der Zuschauer Substanz und Konsistenz erlangen. In diesem Sinne ist wohl auch die vieldebattierte Aussage von Christian Metz (2000 [1977], 45; 1997 [1991], 168) zu verstehen, dass jeder Film ein fiktionaler Film sei; eine Aussage, die Trinh T. Minh-ha (1997) in ethnografischer Sichtweise aufnimmt und radikalisiert, indem sie dem fotografischen Filmbild jeglichen faktischen Wahrheitsgehalt abspricht.

## II. Filmpraxis und Theoriegeschichte

Wenn nun versucht werden soll, den Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion in einer diachronen Perspektive zu skizzieren, so beschränken sich die ausgewählten Positionen auf abendländische Denkmodelle, für die sich das Problem, so möchte ich annehmen, hauptsächlich stellt. In diesem Sinne bezieht sich meine Ausgangsfrage nach dem Effekt filmischer Authentizität und der heutigen Verunsicherung über den Status der Bilder und Töne zwar auf eine in der internationalen Filmpraxis feststellbare Tendenz; aufseiten der



Rezeption hingegen richtet sie sich vornehmlich auf die Wahrnehmungskategorien westlicher Zuschauer. Denn wir können davon ausgehen, dass die Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm in manchen außereuropäischen und weniger faktenorientierten Kulturkreisen, in denen sich das Bild nicht von vornherein zwischen Evidenz und Täuschung entscheiden muss, grundsätzlich weniger relevant ist. Die Unterscheidung der beiden Textsorten ist also als eine kulturell und historisch veränderliche zu verstehen.

Bezüglich des uns so vertrauten Gegensatzpaares «Erfindung» versus «authentischer Bericht» grenzt Aristoteles in seiner *Poetik* (1972) den Geschichtsschreiber zwar vom Dichter ab, fügt aber hinzu, dass wirklich Geschehenes manchmal dem entspreche, was ein Dichter als Mögliches hätte erschaffen können und dass die «Wahrscheinlichkeit» der Dichtung manchmal vom Lauf der Dinge gestört würde. Auch in der römischen Antike sind Geschichtsschreibung und Biografie als deren literarische Form keine scharf unterschiedenen Gattungen, und ebenso hatten die Menschen im Mittelalter wohl eine andere Auffassung von und einen anderen Umgang mit dem Fiktionalen als wir heute. Die Abgrenzung der Fiktion von der Nichtfiktion, wie sie heute noch vorherrscht, setzt Dietrich Scheunemann erst im späten 18. Jahrhundert an, als sich mit den schöpfungsästhetischen Grundsätzen der Romantik die Sphäre des Poetischen auf das «Wunderbare», das «Ideal» und die «Phantasie» eines erfinderischen Dichtergeists konzentrierte (Scheunemann 1990, 296f). Verbunden waren Geschichtsschreibung und Dichtkunst – auch dies ein Postulat der Zeit – durch die «schickliche Verknüpfung» der Begebenheiten», wie Scheunemann, Novalis zitierend, schreibt, d.h. durch die *narrative* Organisation der Elemente in einem kompositorischen Zusammenhang.

Auch in Bezug auf das Kino musste sich die für die Weiterentwicklung des Films und vor allem für die Paradigmen der Filmtheorie so zentrale Unterscheidung zwischen fiktionalen und dokumentarischen Aufnahmen erst etablieren. So entwickelt sich in den zehner Jahren des letzten Jahrhunderts in der Debatte, ob Film bloße fotomechanische Reproduktion der Wirklichkeit sei oder einen eigenen Kunstwert besitze und eine neue Form ästhetischer Wahrnehmung hervorbringe, der erste kritische Diskurs über den Film (vgl. Diederichs 1986, 84–143; 2004, 9–27). Der nichtfiktionale Film wurde darin, im Zuge der um diese Zeit aufkommenden ethnografischen Bestrebungen «für viele zum Inbegriff für das Wesen der Kinematographie» (Cosandey 1993, 54).

Das *Filmschaffen* schien sich jedoch vorläufig nicht weiter um diese Abgrenzung zu kümmern, die später zur groben (und problematischen) Gegenüberstellung der Filme der Gebrüder Lumière und jener von Méliès führen sollte: Es handelte sich bei den sogenannten dokumentarischen Aufnahmen zwar um «scènes de plein air», wie man sie im Gegensatz zu den dramatischen oder

komischen Studio-Szenen nannte, doch diese wählten emblematische Zeremonien und Abläufe aus, arrangierten sie nach bestimmten Darstellungskonventionen oder reinszenierten sie im Nachhinein. Der «authentische» Bericht in der Präsenz der «lebensechten» Bilder wird so für die Zuschauer zum atemberaubenden visuellen *Spektakel* (Cosandey 1993, 74; Lenk 1997; Uricchio 1997).<sup>10</sup>

Wir können annehmen, dass sich die Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilm als theoretisches Paradigma sowie als Produktions- und Rezeptionskategorien im Laufe der 1920er und 1930er Jahre erst allmählich – jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach parallel zur Verbreitung des Tonfilms und zum internationalen Durchbruch des Hollywoodkinos – etabliert. Nun erst kann greifen, was Annette Kuhn den «fiktionalen» im Unterschied zum «nichtfiktionalen Realismus» nennt (Kuhn 1978; 1982, 131ff). Dieses klassische Paradigma lässt sich mit den Stichworten «Transparenz» versus «Objektivität» charakterisieren. In der realistischen Illusion einer autonomen Welt in den Hollywoodfilmen einerseits sowie im dokumentarisch-empirischen Evidenzcharakter des Filmbildes andererseits versprechen das Kino als kulturelle Institution und das «neutrale» Filmbild, das die Spuren seiner Produktion zu verwischen versucht, das Fenster zu einer wohlgeformten Welt zu sein, in der sich die Dinge selbst bedeuten. Ob durch eine stringente Argumentation, die im Dokumentarfilm ein aufklärerisches, erzieherisches Ziel verfolgt, oder über eine folgerichtige Handlungskette zum Zweck der erbaulichen Unterhaltung im Spielfilm – die filmische Welt wird dabei von einer *anonymen Autorität* vermittelt. Die beiden Gattungen werden zwar stilistisch und pragmatisch als scharf voneinander getrennt angesehen und etablieren verschiedene Glaubensmodalitäten, die *prototypisch* mit dem Glauben an die Fiktion in der indirekten Adressierung im Spielfilm gegenüber der Glaubwürdigkeit des Realen im «expositorischen Modus» des Dokumentarfilms (Nichols 1991) umschrieben werden können. In beiden Fällen bleibt der jeweilige pragmatische Status der Filmbilder jedoch unhinterfragt: Diese adressieren die Zuschauer als kohären-

10 Für eine weiterführende Diskussion des Verhältnisses von Zeigen, Inszenieren, Erzählen im nichtfiktionalen Film im Zusammenhang mit der Wirklichkeitsillusion, die das neue Medium der bewegten Fotografie provoziert, müssten selbstverständlich sehr viel differenziertere Unterscheidungen zwischen verschiedenen Arten «dokumentarischer» Bilder getroffen und diese in den jeweiligen institutionellen und intertextuellen Produktions- und Rezeptionskontext integriert werden, wie die neuere Forschung zum frühen nichtfiktionalen Film hervorhebt (vgl. Elsaesser/Barker 1990; *KINtop* 12, 2003)

11 Ich referiere hier eine historische theoretische Position der 1960er bis 1980er Jahre, die das klassische Paradigma als idealistisches und textuelles Konstrukt etabliert. Damit soll keines-

te, einheitliche und «gutgläubige» Subjekte und binden sie in die Repräsentation als «nahtlose» Performance des Films ein (Heath 1981, 127).<sup>11</sup>

Anfang der 1960er Jahre erfährt dieses dominante Paradigma in der Filmpraxis und bald darauf in der Theorie eine Zäsur, die sich Noël Burch (1986, 232–238) zufolge bereits im Laufe der 1950er Jahre ankündigt (doch selbst während der Blütezeit des Hollywood-Kinos gibt es Strömungen, die wie in der britischen Filmtradition etwa eines Humphrey Jennings oder im italienischen Neorealismus Dokumentarisches und Fiktionales ineinander fließen lassen):<sup>12</sup> Die allgemeine Krise der Repräsentation und der Werte nach dem Zweiten Weltkrieg führt auch zur Frage nach dem Darstellbaren und zur Demontage der diskursiven Autorität. In der Wahl des Sujets wie auf formal-ästhetischer Ebene wird versucht, mit Stereotypen und Kodes zu brechen. Durch Entfiktionalisierung und Entnarrativierung der Bilder und Bilderfolgen löst sich die geschlossene Weltsicht auf. Wie Dietrich Scheunemann zeigt, dienen Archivbilder oft als historische Fundstücke, die gleichzeitig als notwendigerweise perspektivierte entlarvt werden. In Anlehnung an die 1920er Jahre – Eisenstein, Vertov, Brecht – wird die Aufhebung des durch das klassische Paradigma konstruierten Scheingegensatzes zwischen Inszenierung und Dokumentation in literarischen, theatralischen und filmischen Produktionen angestrebt. In der Collage heterogener, fiktionaler und nichtfiktionaler Materialien entstehen Risse, Fugen und Kollisionen, die in der «Montage der Scherben» – wie das Schlagwort hieß – öffentliche und private Geschichte ineinander verweben (Scheunemann 1990, 299ff). Die neue «realistische Methode», wie sie etwa Alexander Kluge in *ABSCHIED VON GESTERN* (BRD 1966) entwickelt, soll gleichermaßen für Spiel- wie Dokumentarfilme gelten.<sup>13</sup>

wegs behauptet werden, dass die klassische filmische Enunziation tatsächlich nahtlos und in sich geschlossen funktioniert, weder als Text noch für die historischen Zuschauer, wie dies in unterschiedlicher Perspektive etwa die Arbeiten von Altman (1987; 1992), Metz (1997) oder Hansen (2000) zeigen.

- 12 Das klassische Paradigma ist als eine partikuläre, industrielle Form zu sehen, die sich im Laufe der 1920er Jahre und definitiv mit der Verbreitung der Tontechnik in den 1930er Jahren auf internationaler Ebene ökonomisch und als Repräsentationsmodus durchsetzt: Mit dem Rückgriff auf die Erzählmodelle und Scheinwelten des bürgerlichen Realismus des 18. und 19. Jahrhunderts im Spielfilmbereich erscheint der Dokumentarfilm als dessen komplementärer Gegenpart (wobei seine Funktion des authentischen *Berichts* dem Wort das Primat über das Bild sichert). Diese Trennung hat jedoch nie den gesamten Bereich des Filmschaffens ergriffen. Das binäre klassische Paradigma ist also als eine relative und historische Kategorie zu analysieren, die in der Praxis für eine bestimmte Zeit eine ökonomische und ästhetische Norm definierte; in der Theorie halten sich einige Aspekte dieses Denkmodells hartnäckig bis in die heutige Zeit.
- 13 Das theoretische «Manifest» zu dieser engagierten Vorgehensweise erschien in Kluge 1975, vor allem 201–222.

Entnarrativierung und Entfiktionalisierung war auch das in Theorie und Praxis militant geforderte Ziel der feministischen Bewegung der 70er Jahre, um aus den Blickstrukturen und Erklärungsmodellen der gegebenen gesellschaftlichen und symbolischen Ordnung auszubrechen: sei es durch Fragmentierung, Wiederholung oder die Kontrapunktik von Ton und Bild wie in *LIVES OF PERFORMERS* oder *FILM ABOUT A WOMAN WHO ...*, beide von Yvonne Rainer (USA 1972 bzw. 1974), und in *THRILLER* von Sally Potter (GB 1979) oder in der Darstellung der handlungslosen, «toten» Zeit der weiblichen Alltagserfahrung in *JE, TU, IL, ELLE* und *JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES* von Chantal Akerman (B/F 1974 bzw. 1975).

So paradox es klingen mag, auch im eigentlichen Dokumentarfilmbereich ist, wie etwa Wilhelm Roth betont, *Entfiktionalisierung* angesagt (Roth 1982, 60; 1994), denn die technischen Neuerungen des Originaltons und die leichten, leisen 16-mm-Film- sowie etwas später die ersten Videokameras markieren in den 1960er Jahren eine wichtige Veränderung, die ästhetische und pragmatische Folgen hat. Im Zuge der Auflösung der diskursiven Autorität tritt der sprechende Mensch ins Zentrum und damit das «Authentische der Beobachtung» oder die «Beobachtung des Authentischen», wie man die beiden Strömungen des französischen *Cinéma Vérité* respektive des amerikanischen *Direct Cinema* kurz benennen könnte. Obwohl die neue Filmpraxis anfänglich manchmal durch einen neuen Positivismus gefährdet wurde, wenn sie – wie Kuhn (1982, 147) hervorhebt – durch die Hintertür dem Glauben an die unverstellte Realität und an die neutrale Beobachtung Einlass gewährte, ist ihr eine entscheidende Neuerung gutzuschreiben: Sie tritt die diskursive Autorität an die gefilmten Menschen ab, die sich selbst darstellen und sich selbst erzählen; auch wenn die übergeordnete Instanz, die den Kamerablick führt und die Auswahl und Montage der Ton-Bilder bestimmt, nur scheinbar ihre Kontrolle aufgibt und als Beobachtungsinstanz in dieser Zeit oft noch anonym bleibt.

All diese Filme adressieren das Zuschauersubjekt als uneinheitliches, widersprüchliches und aufgeklärtes: Erwartungen werden durchkreuzt, definitive Antworten verweigert, Bedeutung lässt sich nur aktiv und nur bruchstückhaft konstruieren. Die filmische Vermittlung ist dabei immer spürbar. Durch ihren Gegendiskurs führt sie das Publikum zur Auseinandersetzung erstens mit dem Dargestellten und dessen pragmatisch-diskursivem Status und zweitens mit dem, was das Kino als ästhetische, engagierte Praxis vermag. Spielfilm und Do-

14 Das gesamte in diesem Aufsatz entwickelte Argument könnte sich stärker an die Konzepte der im deutschen Sprachraum mit dem Begriff des Essayfilms bezeichneten Filmform anlehnen, die *per se* Fiktionales und Nichtfiktionales vermischt (Schreitmüller 1990; Möbius 1991; Blümlinger/Wulff 1992). Ich möchte jedoch zeigen, dass diese Tendenz zum Essayistischen

kumentarfilm überkreuzen sich hier mit dem, was oft als *Essayfilm* bezeichnet wird.<sup>14</sup>

Im essayistischen wie im dokumentarischen Filmschaffen macht sich in den 1970er und 1980er Jahren im Raum, der den sprechenden Subjekten, ihren partiellen Sichtweisen und ihren Alltagszusammenhängen im *Dargestellten* gewährt wird, zunehmend eine markierte Subjektivität vonseiten der diskursiven Instanz in der *Darstellung* deutlich. Die Filmemacher und hier vor allem auch wieder die Filmemacherinnen «bringen sich vermehrt in ihre Filme ein», wie man damals sagte. Zum feministischen Anliegen gehörte es explizit, die Repräsentation als solche zu kennzeichnen, die Kodierung des «Direkten» durch Kamerabewegungen, Veränderungen des Brennpunkts, der Aufnahmewinkel deutlich zu machen. Allgemein befreit man sich von der reinen Beobachtung, weist durch neue Interviewtechniken und gewagtere Montageformen auf den eigenen ideologischen und emotionalen Standpunkt hin (Kuhn 1982, 148ff). Und auch fiktionale, fingierte oder fiktive und gar surreale Momente halten Einzug ins Dokumentarische, wenn wir an die Erinnerungs-, Traum- und Assoziationsbilder der Frauen und Männer in einem Altersheim in Elfi Mikeschs *WAS SOLL'N WIR DENN MACHEN OHNE DEN TOD* (BRD 1980) denken oder an die autobiografisch geprägten Filme *LOST, LOST, LOST* von Jonas Mekas (USA 1976) und *SANS SOLEIL* von Chris Marker (F 1982). In diesen Filmen lässt sich «in den Organisationsmustern von Erfahrung» (als einer Verschränkung von Erlebtem und Imagination) eine «Entfiktionalisierung des Erzählens» und eine gleichzeitige «Fiktionalisierung des Autors» feststellen (Rainer Nägele zit.n. Scheunemann 1990, 305). Die Relativierung der diskursiven Autorität führt zu einer Neubewertung von Wissen und eröffnet dem Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion eine weitere Ebene: Inszeniertes und Dokumentarisches, Erinnerung und Gegenwart, Individuelles und Gesellschaftliches vermischen sich und lassen eine mediale Form dessen anklingen, was Pierre Sorlin (1991, 33, 37) die «*mémoire partagée*» nennt: ein relationaler, intersubjektiver Erinnerungsraum, der sich in der Vermittlung historischer Erfahrungen einstellen kann (ohne dass diese Erfahrungen die eigenen wären) und in der die Geschichten Einzelner und die Geschichte als (zu abstrakter, illusionärer) Begriff eines Kollektiven aufgehen. Aus dem Gegendiskurs des modernen Filmschaffens entwickelt sich zusehends eine künstlerisch-ethnografische Haltung.

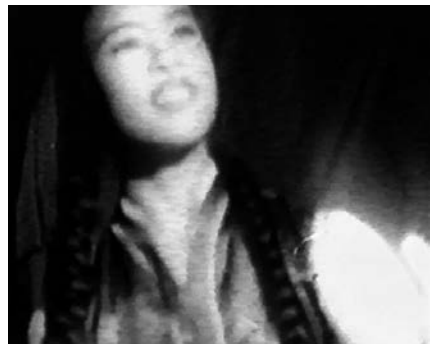
über den experimentellen Bereich hinausweist und vor allem heute auf die traditionell unter dem Label Spiel- oder Dokumentarfilm verhandelten Produktionen übergreift.

### III. Ethnografische Haltung und mögliche Wirklichkeit

Die alltäglichen Figuren erscheinen in einer solchen künstlerisch-ethnografischen Herangehensweise als «authentifizierte» Erzählinstanzen, während die Autorinstanz sich aus der Anonymität löst und sich in sehr unterschiedlicher Weise in den audiovisuellen Raum des Geschehens impliziert. Subjektivität wird dabei als nicht eliminierbar akzeptiert, ist aber nur ein Element unter anderen, um, wie Trinh T. Minh-ha sich äußert, die Gesamtheit von Beziehungen zwischen Bildern, zwischen Bild und Ton und Schrift, zwischen dem Film und seinem Publikum, zwischen der Filmemacherin und dem Gefilmten in die Reflexivität und in die Reflexion zu führen. Und so vertritt die vietnamesische Filmemacherin und Theoretikerin, die in den USA lehrt, in radikaler Weise: «There is no such thing as a documentary» (Trinh T. 1997). In SURNAME VIET, GIVEN NAME NAM (USA 1989) zum Beispiel sind die Interviews mit vietnamesischen Frauen ins Englische übersetzt und von nichtprofessionellen Schauspielerinnen gespielt. Dies erfahren wir erst gegen Ende des Films; durch die stilisierte Performance und Präsentationsweise stellt sich beim Sehen des Films jedoch ein Gefühl der Befremdung ein. Dabei entstehen Momente «filmischer Authentizität», obwohl (weil?) der Film nicht vorgibt, unverstelltes Bild- und Tonmaterial zu verwenden, sondern im Gegenteil fiktionale und nichtfiktionale Bilder, Lieder und andere Tonaufnahmen als Kulturgut behandelt, montiert und thematisiert und mit der Vermittlung individueller Erfahrung, wie sie in den Interviewtexten aufscheint, konfrontiert und verknüpft. So ist auch die Stimme der Autorin nur eine von fünf weiblichen Stimmen, die von verschiedenen Orten her sprechen, im In und im Off. Sie bleibt unerkannt, dezentriert, keineswegs allwissend; ohne ihre Subjektivität ins Zentrum zu stellen, fügt sie sich in ein Netz von Beziehungen, in dem die Positionen aufeinander antworten und sich widersprechen, ein Netz, das symbolische wie diskursive Macht brüchig werden lässt. Um den gefilmten Figuren und sozialen Akteurinnen in dem intersubjektiven, alltäglichen Erinnerungsraum der gelebten vietnamesischen Geschichte eine Stimme zu geben, die für sich steht, darf die Haltung der Autorinstanz nicht teilnahmslos sein: Sie artikuliert sich in einem «speak nearby», wie es Trinh T. Minh-ha formuliert.<sup>15</sup> So verschiebt sich die beobachtende Geste zur Teilnahme: Was zuerst nur spürbar war, wird explizit wahrnehmbar und manchmal sichtbar in der diegetischen Welt lokalisiert.

Diese für den ethnografischen Film geforderte Haltung lässt sich in abgeschwächter Form auch in den eingangs erwähnten Filmen der 1990er Jahre erkennen, die anstatt einer collageartigen Montage oft eher einer angeblich chronologischen, wenn auch höchstens schwach kausalen und puzzlehaften

Verknüpfung des Geschehens folgen. Dabei versuchen Dokumentar- und Spielfilmproduktionen von ihren unterschiedlichen Ausgangspositionen her, aber mit zum Teil ähnlichen Stilmitteln den pragmatisch-diskursiven Ort der filmischen Aussage für ein solches «Aus-der-Nähe-Sprechen» durchlässig zu machen. Wenn sich die Autorinstanz im Spielfilm auch meist nicht «materialisiert», entsteht etwa in *ROSETTA* (oder auch in *ELEPHANT*) dennoch ein dokumentarisierender Effekt. Die expressive, bewegte Kamera macht in Bild und Ton eine anthropomorphe, gleichsam physische Präsenz deutlich: durch die Nähe und die Spontaneität im Umgang mit ihren Figuren, die sie scheinbar sich selbst darstellen lässt, so dass Rosetta als «entfiktionalisierte» Erzählinstanz in ihrem sozialen Alltag und ihrer emotionalen Realität einen «Effekt filmischer Authentizität» erfahrbar macht. Ähnlich gestaltet sich Samira Makhmalbafs *DER APFEL*, der (vor allem im ersten Teil) einer fiktionalen Reportage gleichkommt. In anderen Filmen konkretisiert sich deutlicher noch die Fiktionalisierung der Autorinstanz: etwa in *WALK THE WALK* und ähnlich auch in *WANTED*, bei denen wir uns immer wieder fragen, ob der Filmemacher bzw. die Filmemacherin, die mit ihrer Stimme und oft auch im Bild präsent ist und



SURNAME VIET, GIVEN NAME NAM  
von *Trinh T. Minh-ha* (USA 1989)

15 In ihrem Film *REASSEMBLAGE* (Senegal/USA 1982) und in *Trinh T. 1999/2000*; vgl. dazu auch Nichols 1994a, 100.

spürbar den Blick der Kamera lenkt, von sich spricht oder ob sie sich ihre diskursive Position gerade erfindet – oder erfindet sie sich gar eine Identität als fiktive Figur? In *UND DAS LEBEN GEHT WEITER* ist dies der Fall, denn der Autor spiegelt sich hier in einem Alter Ego und gibt diesem einen Sohn: Zusammen fahren die beiden von Teheran in das Erdbebengebiet, um die Leute aufzusuchen, die ein paar Jahre zuvor in Kiarostamis Film *WO IST DAS HAUS MEINES FREUNDES?* (*KHANE-YE DOUST KODJAST?*, Iran 1987) mitgewirkt hatten. Aber auch in dem Dokumentarfilm *YUGODIVAS* von Andrea Štaka (CH 2000) mischt sich die Filmemacherin physisch und wertmäßig-emotional in das Geschehen ein und zeichnet von sich ein eigenwilliges Porträt in der «geteilten Erinnerung» mit den von ihr gefilmten Frauen, die alle vor ungefähr zehn Jahren aus dem damaligen Jugoslawien nach New York ausgewandert sind.

In der Annäherung von Autor- und Erzählinstanzen, in ihrer emotionalen Beziehung, in der Heterogenität der Positionen und der selbstreflexiven Konfrontation der Filme mit ihrer eigenen diskursiven und pragmatischen Mittlerfunktion eröffnet sich eine dritte Dimension: *zwischen* Dokumentation und Fiktion entsteht eine polyphone, *mögliche Wirklichkeit*, die den «Effekt filmischer Authentizität» in der Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Anderen, das auch das Fremde ist, entstehen lässt.

Abschließend möchte ich diese heuristische Feststellung in einen Zusammenhang stellen mit der im Bereich der Kulturanalyse und -theorie breit diskutierten *ethnografischen Wende* (etwa Foster 1996, 171–204; Oester 2002). Wie Kathrin Oester betont, drückt diese einen Mentalitätswandel aus, dem die Erfahrung der Fragmentierung und des Fremdseins zugrunde liegt, die es periodisch aufzuheben und im Sinne von Mario Erdheims provozierendem Kulturbegriff mit eigenen kulturellen Produktionen zu integrieren gilt, denn: «Kultur ist das, was in der Auseinandersetzung mit dem Fremden entsteht, sie stellt das Produkt der Veränderung des Eigenen durch die Aufnahme des Fremden dar» (Erdheim 1992, 734, kommentiert in Oester 2002, 346). Weiter stellt Oester im Laufe der 90er Jahre eine allgemeine «Ethnografisierung der Gesellschaft» in der Kunst, in der Populärkultur und im Alltag fest: Durch das heutige partizipative Medienangebot und die erhöhte Mobilität von Individuen und Daten ist das Dokumentieren des Gegenwärtigen und des Alltäglichen zu einer generalisierten medialen Erfahrung geworden, in der das Eigene in gewisser Weise immer auch zu einem Anderen wird (ibid., 347f).

Diese Entwicklung schlägt sich auch in dem hier skizzierten Filmbereich und in den entsprechenden Fernsehproduktionen nieder (vgl. Tröhler 2000, 129f). In vielen Filmen, die einen Effekt filmischer Authentizität hervorrufen, scheint heute ähnlich wie im ethnografischen Prozess der Akzent während der Auf-



nahmesituation auf der Teilnahme oder wie Peter Crawford es nennt: auf dem «becoming the other» zu liegen (zit.n. Oester 2002, 346). Die fiktionalisierte Autorinstanz tritt in ihrer Nähe zum Dargestellten die diskursive Autorität über den kreativen Prozess (scheinbar) an die Erzählinstanzen im Bild ab. Aus der Mitte der diegetischen Welt heraus kann sie dabei eventuell selbst wieder eine relative, authentifizierte Erzählposition in der Beziehung zu und neben den anderen Figuren beanspruchen. In einem zweiten Schritt erfolgt die Distanznahme oder das «othering». Die Analyse findet im Nachhinein in der Montage statt, die sich ebenfalls reflexiv gestaltet. Sie versucht, die Emotionalität des «becoming» einzudämmen, zu lenken und in der narrativen Verknüpfung der Szenen neue konzeptuelle Verbindungen herzustellen (Oester 2002, 346ff; vgl. Marcus 1995, 45–48; Nichols 1994a, 83–91). Im unkommentierten Nebeneinander der Werte und der Auseinandersetzung mit dem kulturellen Anderen kann sich eine reflexive Distanz einstellen, die *von innen heraus* die Skepsis oder die Verunsicherung über den Status der Bilder schürt und ihre Aussagen im imaginären Bereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion situiert.

Diese gleichsam ethnografische diskursive Haltung und Arbeitsweise, die sich ästhetisch und pragmatisch im Dokumentar- wie im Spielfilmbereich feststellen lässt, ist sicher auch vor dem Hintergrund der technischen Neuerungen des immer leichter und billiger werdenden Materials, das eine Veralltäglichsung des Mediums als eine von vielen geteilte Bildpraxis ermöglicht, zu sehen. Technischer und gesellschaftlicher Wandel bedingen sich wechselseitig und haben Konsequenzen für die Zuschauerposition: Welches ist das Bild, das wir uns von der übergeordneten Aussageinstanz machen, wenn sich der fiktive und der reale Enunziator – in den Begriffen von Roger Odin – annähern? Im Spielfilm lässt sich diese Instanz nicht mehr wirklich an einem unhinterfragbaren, anderen Ort außerhalb des Geschehens situieren; im Dokumentarfilm kann sie hingegen oft nicht mehr so eindeutig – wie dies Roger Odin vertritt – in der Wirklichkeit des realen Publikums verankert werden. In der dritten Dimension der filmischen Authentizität rückt die Enunziation den pragmatischen Status der audiovisuellen Bilder in den Zwischenraum der fiktionalisierenden Prozesshaftigkeit, an einen «*performativen*» Ort zwischen der Welt der Leinwand und der Wirklichkeit. Die «evokative Qualität», die Bill Nichols als Merkmal für den «*performativen Dokumentarfilm*» herausstellt, können allgemeiner auch die Filme, die den Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion ausloten, für sich beanspruchen: In dieser Geste adressieren sie die Zuschauerinnen zwischen emotionaler Teilhabe und analytischer Beobachtung, in ihren jeweiligen historischen, sozialen und affektiven Subjektivitäten (Nichols 1994a, 99ff) und in der ironischen Distanz zum eigenen Selbst (Oester 2002, 349). Der performa-

tive Ort der medialen Authentizität erlaubt in der Konfrontation mit dem kulturellen Anderen auch eine Reinterpretation des Eigenen; er ermöglicht in der Auseinandersetzung mit den Bildern die Konstruktion einer «*mémoire partagée*» in Bezug auf historische und aktuelle Realitäten. Die Verunsicherung über den Status der Bilder und Töne lässt uns nicht nur ihr Verhältnis zur Wirklichkeit neu diskutieren, sondern veranlasst, dass wir sowohl unsere Beziehung zu den Bildern wie unsere Wahrnehmungsweisen der Wirklichkeit relativieren.

In einer Zeit, in der das nichtfiktionale Bild einerseits auf dem Hintergrund der Möglichkeiten der neuen bildgebenden Verfahren als nicht mehr zuverlässiges angeklagt und andererseits in der politischen Rhetorik medialer Kriegsführung mehr denn je als faktischer Beweis eingesetzt wird, können die Filme im Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion zudem darauf aufmerksam machen, dass der Status des nichtfiktionalen Bildes noch nie wirklich gesichert war.

## Literatur

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Altman, Rick (1992) Dickens, Griffith and Film Theory Today [1989]. In: *Classical Hollywood Narrative. Paradigm Wars*. Hg. v. Jane Gaines. Durham/London: Duke University Press, S. 9–48.
- Aristoteles (1972) *Poetik*. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.) (1992) *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl.
- Boillat, Alain (2001) *La fiction au cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- Burch, Noël (1986) *Une praxis du cinéma* [1969]. Paris: Seuil.
- Carroll, Noël (1996) From Real to Reel. Entangled in Nonfiction Film [1983]. In: Ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, S. 224–252.
- (1998) Dokumentarfilm und postmoderner Skeptizismus [engl. 1996]. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, S. 35–68.
- Casetti, Francesco (2001) Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag [engl. 1999]. In: *Montage/AV* 10,2, S. 155–173.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Cosandey, Roland (1993) *Welcome home, Joye! Film um 1910*. Basel/Frankfurt a.M.: Stadtkino Basel/Stroemfeld/Roter Stern (KINtop. Schriften 1.).

- Crawford, Peter Ian (1992) Film as Discourse. The Invention of Anthropological Realities. In: *Film as Ethnography*. Hg. v. Peter Ian Crawford & David Turton. Manchester/New York: Manchester University Press, S. 66–82.
- Diederichs, Helmut H. (1986) *Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart: Robert Fischer/Owe Wiedleröther.
- (Hg.) (2004) *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas/Barker, Adam (1990) *Early cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing.
- Erdheim, Mario (1992) Das Eigene und das Fremde. Über ethnische Identität. In: *Psyche*, H. 8, S. 730–744.
- Foster, Hal (1996) *The Return of the Real*. Cambridge, Mass./London: The MIT Press.
- Goffman, Erving (1980) *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung* [engl. 1974]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Greimas, Algirdas Julien (1983) *Du sens II*. Paris: Seuil.
- Hansen, Miriam Bratu (2000) The Mass Production of the Senses. Classical Cinema as Vernacular Modernism. In: *Reinventing Film Studies*. Hg. v. Christine Gledhill & Linda Williams. London: Arnold, S. 332–350.
- Hattendorf, Manfred (1994) *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Stuttgart: Ölschläger.
- Heath, Stephen (1981) *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hoffmann, Kay (Hg.) (1997) *Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*. Konstanz: UVK.
- Iser, Wolfgang (1983) Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive am fiktionalen Text? In: *Funktionen des Fiktiven*. Hg. v. Dieter Henrich & Wolfgang Iser. München: Wilhelm Fink, S. 121–152.
- Kessler, Frank (1998) Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *Montage/AV* 7,2, S. 63–78.
- KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* Jg. 12, 2003 (Theorien zum frühen Kino).
- Kluge, Alexander (1975) *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kuhn, Annette (1978) The Camera I. Observations on Documentary. In: *Screen* 19,2, S. 71–83.
- (1982) *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London/New York: Routledge & Kegan Paul.
- Lenk, Sabine (1997) Aktualitäten vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich. In: *KINtop* Jg. 6, S. 51–66.
- Marcus, George E. (1995) The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage [1990]. In: *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Hg. v. Leslie Devereaux & Roger Hillman. Berkeley [usw.]: University of California Press, S. 35–55.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [franz. 1991]. Münster: Nodus.

- (2000) *Der Imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [franz. 1977]. Münster: Nodus.
- Möbius, Hanno (1991) Das Abenteuer <Essayfilm>. In: *Augen-Blick*, H. 10, S. 10–24.
- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1994a) *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1994b) Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm [engl. 1987]. In: *Montage/AV* 3,1, S. 39–60.
- Odin, Roger (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre [franz. 1984]. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 125–146.
- (2000) *De la fiction*. Brüssel: De Boeck.
- Oester, Kathrin (2002) <Le tournant ethnographique> – La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique. In: *Ethnologie Française* 32,2, S. 345–355.
- Plantinga, Carl R. (1987) Defining Documentary: Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds. In: *Persistence of Vision*, H. 5, S. 44–54.
- (1997) *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roth, Wilhelm (1982) *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München/Luzern: Bucher.
- (1994) Vielfalt der Formen. Anmerkungen zum Dokumentarfilm der letzten 25 Jahre. In: *Zeitbilder: Dokumentarfilme 1896–1995*. Bd. II. Hg. v. Pascal Trächslin. Basel: Dokumentation des Stadtkino Basel, S. 9–14.
- Scheinfeigel, Maxime (1989) L'acteur en autoperpersonnage. In: *Admiranda*, H. 4, S. 22–29.
- Scheunemann, Dietrich (1990) <Fiktionen – auch aus dokumentarischem Material>. Von Konstruktionen der Geschichte in Literatur und Film seit den sechziger Jahren. In: *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Hg. v. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich & Klaus R. Scherpe. Stuttgart: Metzler, S. 296–314.
- Schreitmüller, Andreas (1990) Grenzbereiche und Zwischenformen. Das Beispiel <Film-Essay>. In: *Bilderwelten/Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Hg. v. Heinz B. Heller & Peter Zimmermann. Marburg: Hitzeroth, S. 179–186.
- Sorlin, Pierre (1991) Une Mémoire sans souvenir. In: *Hors cadre*, H. 9, S. 27–40.
- Taylor, Henry (2002) *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren.
- Trinh T., Minh-ha/Hohenberger, Eva (1997) Es gibt keinen Dokumentarfilm. Ein Gespräch mit Trinh T. Minh-ha. In: *Frauen und Film*, H. 60, S. 87–95.
- / Gr inia, Marina (1999/2000) Die Grenzen des Anderen verschieben. Ein Interview mit Trinh T. Minh-ha. In: *Die Springerin* 5,4, S. 18–23.
- Tröhler, Margrit (2000) Kleine Differenzen. Das Eigene und das Fremde in neueren Spiel- und Dokumentarfilmen. In: *Cinema* Jg. 46, S. 118–131.

- (2002a) Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm. In: *Montage/AV* 11,2, S. 9–41.
  - (2002b) Les récits éclatés. La chronique et la prise en compte de l'autre. In: *Discours audiovisuels et mutations culturelles*. Hg. v. Jean-Pierre Bertin-Maghit, Martine Joly, François Jost & Raphaëlle Moine. Paris: L'Harmattan, S. 15–32.
- Uricchio, William (1997) Aktualitäten als Bilder der Zeit. In: *KINtop* Jg. 6, S. 43–50.
- Wulff, Hans J. (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage/AV* 10,2, S. 131–154.