

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

I Im Blickpunkt

Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen.

Texte zur Theorie des Dokumentarfilms

Berlin: Vorwerk 8 1998 (Texte zum Dokumentarfilm 3, hg. v. Europäischen Dokumentarfilm Institut), 340 S., ISBN 3-930916-13-4, DM 36,-

„Es gibt keinen Dokumentarfilm ...“ (S.304) – damit beginnt ein Text der Filmtheoretikerin und Regisseurin Trinh T. Minh-ha. Er steht am Ende der vorliegenden Anthologie, die es sich, so der Untertitel des Bandes, vorgenommen hat, „Texte zur Theorie des Dokumentarfilms“ dem deutschen Publikum näher zu bringen.

Es gibt keinen Dokumentarfilm als einheitliches Genre, aber es gibt die lebendige Tradition des dokumentarischen Films. Die haarspalterische Unterscheidung erhält ihren Sinn vor dem Hintergrund einer Wahrnehmungskultur und -industrie, die von der Aufrechterhaltung der Grenzen zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Filmmachen profitiert. Dokumentarfilme – das sind Bilderdienste, die für die späten Sendezeiten des Fernsehens zur Verfügung stehen und sich an unverbesserliche Intellektuelle und Schlafgestörte richten. Spielfilm dagegen ist Kino, auch dann, wenn es im Fernsehen zu sehen ist, eine Welt für sich, aber wirklicher als die Wirklichkeit.

Der Dokumentarfilm hatte in den letzten Jahren mit dem Vertrauensschwund in die Bilder angesichts ihrer Digitalisierbarkeit umzugehen. Eine willkommene Gelegenheit für fortschrittliche ‘Medientheoretiker’, sich zurückzulehnen und zynisch jeden Versuch, sich mit der Kamera der Wirklichkeit auszusetzen, mitleidig zu belächeln. Es gab ja die Rede von der Agonie des Realen, dem Verschwinden der Wirklichkeit in den getürkten Fernsehbildern. Und es gehörte zum intellektuellen Chic, mit der Kritik an der Abbildbarkeit der Welt (was ernsthaft wohl nie ein Dokumentarfilmer behauptet hat) diese als geschichtlich-materiales Faktum gleich mit zu verabschieden. Nun läßt sich in letzter Zeit eine erneute Hinwendung zum dokumentarischen Film beobachten. Überhaupt stehen Diskurse, die sich mit Bildern und Dokumenten der nicht-fiktionalen Wirklichkeit befassen, wieder höher im Kurs. Erleben wir nach den nervenden und phantasielosen Selbstbefragungen des Mediums in den achtziger Jahren eine Renaissance der Wirklichkeit?

Die von Eva Hohenberger herausgegebene Textsammlung (weswegen sie *Bilder des Wirklichen* getauft wurde, ist mir unklar, man hätte es auch beim sachlichen Untertitel bewenden lassen können) mag von der Wiederentdeckung des Dokumentarfilms nach dem Ende des Posthistoire inspiriert gewesen sein. Sie umfaßt nicht weniger als siebenzig Jahre des Nachdenkens und Debattierens über den Dokumentarfilm. Ein gewagtes Unterfangen, wo die Theoriehegemonien mittlerweile

alle drei Jahre durcheinandergewirbelt werden und nichts so langweilig zu sein scheint wie die Theorie von Gestern. Hervorgetreten mit einer der ersten bundesdeutschen Dissertationen zum Dokumentarfilm, bewegt sich die Herausgeberin in ihrem einleitenden „historischen Überblick“ souverän zwischen den erkenntnistheoretischen Positionen und ideologischen Zurichtungen der einzelnen Konzepte, so daß ein solider historischer und systematischer Rahmen für die Lektüre gegeben ist.

Hin und wieder reichen die Hilfestellungen der Herausgeberin jedoch nicht aus. Und dem eingeweihten Leser wird bei der Wiederbegegnung mit einzelnen Beiträgen bewußt, wie stark die jeweiligen Ansätze an ihre wissenschaftsgeschichtlichen Entstehungsorte gebunden sind und aus diesen Kontexten heraus ihre Prägnanz erhalten. Manche Texte, wie der kurze Essay von Maxime Scheinfeigel, wirken ohne eingehendere Erläuterungen des konzeptuellen Rahmens in ihrer Begrifflichkeit deshalb esoterisch und isoliert. Scheinfeigel beruft sich auf Schefers *L'homme ordinaire du cinéma* (1980) und Deleuze' *Kino 1* (1989) und *Kino 2* (1991) – beides äußerst wichtige Werke der neueren Kino-Theorie. Leider läßt der kurze Text nur erahnen, wie Schefer und Deleuze für eine Theorie des Dokumentarfilms fruchtbar zu machen wären.

Vor dem gleichen Problem steht ein nicht eingeweihter Leser sicherlich auch bei William Gynns „Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer“, einem Kapitel-Exzerpt aus einer längeren zusammenhängenden Darstellung. Gynn versucht, das Konzept der Apparatus-/Dispositiv-Theorie auf den Dokumentarfilm zu übertragen. Die Sackgassen dieses Unternehmens, daß sich der Apparatus-Ansatz nämlich nur dann für eine produktive Analyse der Formgeschichte des Dokumentarfilms (und des Spielfilms) analytisch nutzen läßt, wenn man den psychoanalytischen Kern dieses Theorems selbst in Frage stellt, teilen sich nur dem Kenner der Diskussion mit.

Gynn verbindet eine Setzung der Apparatus-Theoretiker, die besagt, daß der Zuschauer im Kino der unbewußten Illusion erliegt, einen unvermittelten Blick auf die Wirklichkeit zu erleben und diese Wirklichkeit im Akt des Sehens gleichzeitig zu erzeugen, mit einer nicht weniger vereinfachenden Definition des Dokumentarfilms. Der Dokumentarfilm, so muß man Gynn verstehen, tritt gegenüber der herkömmlichen Kinoillusion gewissermaßen als Therapeutikum auf, das die Allmachtsphantasien der Kinosituation auflöst. Da der Dokumentarfilm seine ästhetischen Verfahren immer mit der Realität eines aussagenden Subjekts im Film (dem Off-Kommentar) ausstattet, wird der Zuschauer aus seiner medialen Wunschpsychose herausgeholt und zugleich frustriert. Trotz dieser stark vereinfachenden Entgegensetzung von Kino-Lust und dokumentarischer Rationalität (man fragt sich, wo Gynn dabei das „Direct Cinema“ einordnet und wie er mit reflexiven bzw. ironisierenden Stilformen umgeht) berühren Gynns Überlegungen einen zentralen Aspekt der dokumentarischen Ästhetik: der Dokumentarfilm „spricht“, er argumentiert, möchte uns von seiner Welt-Anschauung überzeugen.

Dokumentarfilm gibt sich daraufhin als ein gesellschaftlicher Diskurs zu erkennen, der von einer autoritären Instanz, einem Subjekt (Individuum, Institution,

Gesellschaft) produziert wird. Spannend ist es nun (und Hohenbergers Textauswahl kann man sich dabei zuverlässig anvertrauen), diese Position, derzufolge der Zuschauer bei einem Dokumentarfilm also von einer wertsetzenden Instanz „angesprochen“ und ihm ein bestimmtes Verhältnis zur Wirklichkeit nahegelegt wird, mit neueren Überlegungen aus der Narratologie (François Jost), der Semiopragmatik (Roger Odin) und Trinh T. Minh-has dekonstruktivistischem Ansatz zu konfrontieren. Jost und Odin nähern sich dem Problem, wie ein Dokumentarfilm „spricht“ und wer ihn „spricht“, mittels der bewährten Abgrenzung zum Fiktions-Film. Einleuchtender als Gynn begreifen beide das Sehen von Dokumentarfilmen als einen kommunikativen Handlungszusammenhang, bei dem ein „Ursprungs-Ich“ (Odin) bzw. mehrere personale Instanzen (Jost) ein konstruiertes Bild der Welt entwerfen.

Mit dieser Perspektivierung bietet der vorliegende Band für den deutschen Leser einen umfassenden Zugang zu den wichtigsten internationalen Forschungsperspektiven, die endgültig von der quälenden, weil ontologisierenden Frage abrücken, ob und inwieweit Dokumentarfilm die Wirklichkeit wiedergebe. Bereits in Comollis brillanter Analyse des „Direct Cinema“ aus dem Jahre 1969 kann man diesen ‚semiotic turn‘ in der Dokumentarfilmforschung erkennen. Von Bill Nichols (unverständlich, daß seine neueren Arbeiten keine Berücksichtigung fanden) wurde er 1976 erstmals auf den wissenschaftlichen Begriff gebracht: Dokumentarfilme sind ‚semiotische [...] System[e]‘ (Nichols, S.165), sie produzieren Bedeutungen. Dokumentarfilme konstruieren aus den Bildern und Tönen der Wirklichkeit ein politisches Bild der Wirklichkeit und offerieren es, versehen mit einer mehr oder weniger durchschaubaren ‚Überredungsrhetorik‘, ihrem Betrachter.

Hat man sich mit diesem Erkenntnisstand vertraut gemacht, läßt sich die Anthologie auch als kleine Einführung in die Möglichkeiten des politischen Films lesen. Nimmt man den Sachverhalt ernst, daß der Dokumentarfilm konstruierte Bilder der Wirklichkeit (Welt-Bilder) entwickelt, dann werden die Grenzen zum nicht-fiktionalen Film durchlässig. Das heißt einerseits: auch mit dem Material des Dokumentarfilms lassen sich die schönsten Märchen erzählen. Andererseits verliert der Dokumentarfilm mittels dieser Einsicht die moralische Bürde, ‚die Wahrheit sagen zu müssen‘. Er kann sich in eine Vielzahl von Diskursen aufspalten, sich mit fiktionalen Inszenierungsweisen vermischen und gegen eintrainierte Wahrnehmungsmuster verstoßen. In den theoretischen und filmischen Projekten Trinh T. Minh-has (beides ist für sie die Arbeit an einem Gegenstand) wird Dokumentarfilm als ein Instrument zur Hinterfragung von Bedeutungen begriffen. Dokumentarfilm als ein gezieltes Zurückweichen vor festgefügtten Wahrheiten und eine kritische Inaugenscheinnahme der allgegenwärtigen Stimmen, die uns erklären wollen, was wirklich ist. – Anhand des vorliegenden Buches kann der geneigte Leser ein solches politisches Projekt mit Klaus Wildenhahns naiver Vorstellung vom politischen Film gegenlesen und in Vertovs *Kinoglaz* die ersten euphorischen Spuren eines reflexiven Filmemachens finden.

Eike Wenzel (Marburg/Hildesheim)