

**Patrick Hörl: Film als Fenster zur Welt. Eine Untersuchung des  
filmtheoretischen Denkens von John Grierson**

Konstanz: UVK Medien Öschlärer 1996 (kommunikation audiovisuell,  
Bd. 20), 475 S., ISBN 3-88295-234-2, DM 36,-

Seit etwa zehn Jahren versucht man insbesondere in Kanada, die politischen und  
theoretischen Positionen von John Grierson, des Mitbegründers zahlreicher  
Gruppen und Institutionen in Großbritannien und Kanada, neu zu diskutieren.

Grierson hat Film-, und Mediengeschichte gemacht: Im Empire Marketing Board (1927-33), im General Post Office (1933-37), im Film Centre (1937-39), beim Canadian Film Board (1939-45), beim Fernsehen, an der Universität oder bei der UNESCO – überall tat sich Grierson als Organisator, Direktor, Produzent, Schulleiter und fallweise auch Dokumentarfilmer hervor. Seine streitbaren und oft widersprüchlichen Äußerungen über Film, die ideologische Begründung der Prinzipien des „documentary“, seine moralischen und pädagogischen Ansprüche sowie die bloß gesellschaftliche Ableitung des Films waren und sind Anlaß zu kritischen Untersuchungen.

Patrick Hörl hat nun – in derart umfassender Weise als erster im deutschsprachigen Raum – den Versuch unternommen, eine Konsistenz in Griersons außerfilmischem „filmtheoretischen Denken“ auszumachen, was in Anbetracht der verstreuten und heterogenen Schriften bzw. Äußerungen Griersons ein aufwendiges Unterfangen darstellt. Der Autor stützt sich dabei insbesondere auch auf bisher unveröffentlichte Quellen (v. a. des schottischen „John Grierson Archive“). Es nimmt jedoch wunder, daß dieser ambitionierten Untersuchung im Dienste einer „Rehabilitierung von Griersons filmischem Denken“ (S.21) ein beträchtlicher Mangel an theoretischen Voraussetzungen und epistemologischer Positionierung gegenübersteht. (Abgesehen davon, daß die Prämisse, Griersons Filmtheorie sei bloß außerfilmisch, nicht nachvollziehbar begründet wird: Hörl selbst bezeichnet *Drifters* als „erste filmische Artikulation“ der Ideen Griersons).

Hörl verfolgt neben einer deskriptiven Absicht ideengeschichtlich bestimmte Einflüsse (aus Philosophie, Soziologie und insbesondere Religion) auf Griersons Denken und rekonstruiert ein „mediengeschichtliches Umfeld“ Griersons, in dem auch kunst-, und filmhistorische Bezüge (Vertov, Epstein, Moholy-Nagy) berücksichtigt werden. Im Kern der Arbeit läßt sich allerdings keine stringente filmtheoretische und filmhistorisch fundierte Position ausmachen. Man fragt sich, weshalb Hörl seine Untersuchung auf Griersons schriftlich niedergelegtes „filmtheoretisches Denken“ ausrichtet, nachdem er dessen Leistung eingangs schon als symbolische einschätzt, die innerhalb der „Welt der Aktion“ (Walter Lippmann) ihre Bedeutung gefunden hätte.

Der – in bezug auf Primärquellen und Griersonexegesen – ausführlich recherchierten Arbeit fehlt meist dort ein aktuell-filmwissenschaftlicher Rahmen, wo sie über Grierson hinausweist. So ist zum Beispiel die allgemeine Feststellung „In den ersten beiden Jahrzehnten unseres Jahrhunderts fand praktisch keine kreative Entwicklung des beobachtenden Films statt“ (S.89) gerade in Anbetracht der jüngeren Forschungen zum „Early Cinema“ mehr als fragwürdig. Aber auch die beliebige Begrifflichkeit erstaunt heutzutage: Da ist ungebrochen von Griersons theoretischer Begründung des „Genres“ Dokumentarfilm (S.75) oder von der Lumièreschen „Abbildung von Wirklichkeit“ (S.117) die Rede, als wären diese Begriffe nicht längst problematisiert worden.

Patrick Hörl verfährt allzu affirmativ, wenn er etwa (mit Grierson) Flahertys „Realitätsnähe und die damit erzielte authentische Qualität seines Materials“ (S.207) kommentarlos hervorhebt, ohne diese Begriffe einer Revision zu unterziehen. Daß sich auch die neuere (insbesondere französische) Filmtheorie – von Hörl vermutlich unter dem Begriff „neuzeitliche Filmsemiotik“ (S.160) subsumiert – über sogenannte Transparenz- bzw. das „Fenster zur Welt“-Vorstellungen (ein zentraler Begriff bei Grierson), aber auch über das Verhältnis von Malerei und Film grundlegend Gedanken gemacht hat, scheint dem Autor entgangen zu sein. Das Realismusproblem und die Frage nach der Referentialität des Gegenstandes verschieben sich bei Grierson auf ein Problem des Akts des Filmmens, des Sehens, untrennbar verbunden mit dem des Zeigens. So will auch Hörl die Widersprüche in Griersons ontologischen Konzepten des sich selbst bezeichnenden „Realen“ in Griersons „Auffassung von der Wirkweise des Films“ (S.159) aufgehoben wissen. Die Beantwortung der Frage „Was ist ein Film in Griersons Theorie?“ fordert Hörl (S.290) zwar als Kritik an den Arbeiten ein, die sich vor allem auf die Wirkung des Films und dessen gesellschaftstheoretische Implikationen beschränken, leistet sie jedoch selbst nicht: Auch er unterläßt es, die Griersonschen Konzepte hinsichtlich der Prozesse einer umfassenden Formgebung des endgültigen Films (also der Organisation des Materials), etwa die Frage der Dramatisierung oder das von Grierson vielfach auf den Rhythmus verengte Konzept der Montage systematisch zu analysieren. Daß Grierson das filmische Denken bis ins Detail der Betrachtung einer vermuteten sozialen Nützlichkeit unterordnete, ist einer der Hauptkritikpunkte seiner Gegner. Patrick Hörl organisiert das umfangreiche Quellenmaterial ganz im Sinne Griersons, um sich letztlich einer „gesetzmäßigen Einbindung des Films in das Gemeinwesen“ (S.452) zuzuwenden und deren (außerfilmischen) „Motor“ auszumachen.

Statt das „Fenster zur Welt“ und das für Hörl augenscheinlich so zentrale Problem der gegenständlichen Referenz der Bilder aus heutiger Perspektive zu diskutieren (in Kenntnis etwa der Arbeiten von Eva Hohenberger, Herta Wolf oder Joachim Paech, ganz zu schweigen von Christian Metz, Jacques Aumont oder Stephen Heath), erfindet Hörl es mit Grierson neu. Die „offenen Fragen“ an die Filmwissenschaft sprechen für sich: Hörl bleiben am Ende seiner Arbeit (S.457) feierlich „letztlich die Bewunderung dieser speziellen Magie des photographischen Prozesses“, und die Feststellung, daß er das „bisher noch kaum erforschte Problem der Identität des photographischen Abbilds“ zu umkreisen meint.

Die Publikation hinterläßt den Eindruck einer innerhalb ihrer engen (medienwissenschaftlichen?) Grenzen ambitionierten Recherche, die ganz der Faszination ihres widersprüchlichen Untersuchungsgegenstandes erliegt. Die hier erwähnten Mängel sollten vielleicht weniger dem Autor zum Vorwurf gemacht, denn als Symptom einer tiefgreifenden Ignoranz verstanden werden, die den Diskurs über Film im deutschen Sprachraum nicht selten beherrscht. Wo es jahr-

zehntelang an eigenständiger Theoriebildung gemangelt hat, man auf grundlegende Übersetzungen verzichtet und die Rezeption neuerer Filmtheorie als Marginalie betrachtet, da bleibt man im Denken über das Laufbild bescheiden. Das Buch trägt nichtsdestoweniger zu einer Auseinandersetzung mit dem „Documentary“-Pionier John Grierson bei, denn es bietet aufgrund der Materialfülle und der klaren Darstellung immerhin die Möglichkeit, auch „gegen den Strich“ gelesen zu werden.

Christa Blümlinger (Wien/Paris)