

Wilma Kiener: Die Kunst des Erzählens.

Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen

Konstanz: UVK Medien 1999 (Reihe: CLOSE UP, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms; Bd. 12), 346 S., ISBN 3-89669-247-X, DM 48,-

Mit der Veröffentlichung von Wilma Kieners Dissertation *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen* fügt die Schriftenreihe des Stuttgarter „Haus des Dokumentarfilms“ seinen theoretischen Betrachtungen zum Dokumentarfilm einen weiteren Baustein hinzu. Intention und verbindendes Element der Arbeiten ist die Verschiebung der Theoriediskussion von der unfruchtbaren „Wirklichkeitsdebatte“ hin zum Dokumentarfilm als Kommunikationsmedium, dessen spezifische Eigenschaft in der Gestaltung und nicht in einem ontologisch verankerten Realitätsgehalt der Bilder zu suchen ist. Hat Manfred Hattendorf (*Dokumentarfilm und Authentizität*, Bd. 4) Dokumentarfilm als Ergebnis von auf den Zuschauer zielenden „Authentisierungsstrategien“ definiert und wendete sich Robert Schändlinger (*Erfahrungsbilder*, Bd. 8) mit Film als Mittel dokumentarischer Erfahrungsbildung dem Rezipienten und einem pädagogischen Einsatz zu, untersucht mit Wilma Kiener eine Dokumentaristin das eigene Tätigkeitsfeld mit dem programmatischen Ziel, „das Bewußtsein zu festigen, in welch hohem Maße ihre [der Dokumentarfilmer] Produkte einer narrativen und dramaturgischen Gestaltung offen stehen“. (S.16) Das gelingt der Autorin überzeugend, wobei der theoretische Apparat ein weites, nicht immer leicht verdauliches Spektrum umfasst: Neben Anleihen aus verschiedenen Bereichen wie Semiotologie, Kommunikations-, Text-, Geschichtstheorie und Kognitionspsychologie, stützt sich die Arbeit auf die im Strukturalismus gründende Narratologie.

Als Ausgangspunkt wendet sich Wilma Kiener gegen den Irrtum „narrativ“ mit „fiktional“ gleichzusetzen und widerlegt die Auffassung, dass Narrativität und nicht-fiktionale Diskurse wie der Dokumentarfilm sich ausschließen. Mit Noël Carroll, der Narration als ideologisch neutral definiert, wendet sich die Autorin gegen eine Ideologisierung der narrativen Form im Allgemeinen. Im Besonderen kritisiert sie Eva Hohenberger, der eine „normative“ Haltung zum Erzählen im Dokumentarfilm zugeschrieben wird. In der Filmpraxis resultierten im deutschsprachigen Dokumentarfilm aus normativen Modellen „puristische Betroffenheitsfilme“ (S.30).

Auch wenn der Name Wildenhahn nicht fällt, die Polemik gegen die ihm zugeschriebene „puristische Schule“ zieht sich wie ein roter Faden durch das Buch.

Anhand von ausgewählten Ansätzen der Kognitionspsychologie und Geschichtswissenschaft (Hayden White, Louis Mink, Paul Ricoeur) hebt die Autorin die funktionelle Bedeutung des Erzählens als Mittel der Welterfahrung hervor. Eine weitere Referenz ist die interpretative Ethnologie, die unter der Metapher „Kultur als Text“ neue Darstellungsformen sucht und sich selbstreflexiver, poetischer und allegorischer Mittel bedient.

Ihr analytisches Werkzeug ebenso wie die Terminologie entlehnt die Autorin Gérard Genettes 1972 in *Die Erzählung* entwickeltem Modell. Genette unterscheidet drei Schichten des narrativen Systems: „Erzählung“ – die narrative Aussage oder Oberflächenstruktur (Signifikant), „Geschichte“ – die narrative Struktur oder Tiefenstruktur (Signifikat) und „Narration“, die den narrativen Akt zusammenfasst. Gegenstand der Analyse von Dokumentarfilmen in *Die Kunst des Erzählens* ist einzig die „Erzählung“ als materielle Ausdruckssubstanz. Diese wird mit dem Instrumentarium „Zeit“, „Modus“ und „Stimme“ an konkreten Filmbeispielen untersucht.

Zuvor problematisiert die Autorin das Erzählen im Film und die Spezifik audiovisueller Texte. In diesem Kontext werden Bilder als Sprechakt gedeutet, die nicht nur Dinge zeigen (photographische Qualität) sondern zugleich einem fremdbestimmten Blick auf die Dinge (vermittelnde Erzähler) unterworfen sind.

Anhand der Erzähltechnik „Zeit“ wird die Vielfalt der Techniken zur Konstruktion der Zeitstruktur im Dokumentarfilm untersucht. Dabei unterläuft der Autorin ein ‚ontologisierender Fauxpas‘, wenn sie im Wechsel von Archivmaterial und aktuell gedrehten Bildern einen Zeitsprung innerhalb des kinematografischen Codes ausmacht und konstatiert, dass das Gefühl für das temporale Verhältnis früher/später sich durch Merkmale einstellt, „die in den Bildern selbst begründet sind.“ (S.184) Handelt es sich doch auch hier um eine konventionalisierte Darstellungsstrategie, die von der Zuschauererfahrung abhängt.

Die Erzähltechnik „Modus“, von anderen Theoretikern „Perspektive“ genannt, dient der Bestimmung der Frage „Wer sieht?“. Dabei wird zwischen drei Typen unterschieden: der externen Fokussierung (Außenperspektive), der internen Fokussierung (Innenperspektive) und der Nullfokussierung (Übersicht). Die Wahl des „Modus“ bestimmt die Implikation des Zuschauers und steuert die Qualität und Quantität der vermittelten Informationen.

Die Erzähltechnik „Stimme“ wird von der Frage nach dem Erzähler eingegrenzt, der als vermittelnde Instanz präsent ist, auch wenn er nicht als Figur auftaucht. Dessen Status ist von der Ebene bestimmt, auf der er sich befindet, d. h. im filmischen Text an- oder abwesend ist und in die Handlung involviert ist oder nicht. Genette definiert vier Grundtypen des literarischen Erzählens, die Wilma Kiener für den Dokumentarfilm auf sieben Haupttypen des nichtfiktionalen Erzählens erweitert: den „nüchternen Erzähler“, den „expressiven Erzähler“, den „Reporter-Erzähler“, den „investigativen Erzähler“, den „Protagonisten-Erzähler“, den „au-

tobiographischen Erzähler“ und den „fiktionalisierten Erzähler“. Letzterem räumt sie dabei das größte Innovationspotential für den Dokumentarfilm ein, da dieser die eigene Autorität und die des dokumentarischen Genres in Frage stellt und versteinerte Konventionen aufbricht.

Dem Resümee der Autorin – „Für eine ‘vielstimmige’ Dokumentarfilmkultur“, die Grenzen überschreitet und Experimenten offen steht – kann man sich nur anschließen. Für die wissenschaftliche Beschäftigung ist mit der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie laut Wilma Kiener „ein theoretischer Überbau zur Analyse von Erzähltechniken gegeben, der es erlaubt, ohne moralisierende und didaktische Scheuklappen die Erzähltechniken des nicht-fiktionalen Films systematisch wahrzunehmen.“ (S.274) Dem narratologisch ungeschulten Leser wird es nicht immer leicht fallen, den Ausführungen zu folgen, da bekannte Begriffe eine spezifisch neue Bedeutung erhalten, was ein häufiges Zurückblättern erfordert, um sich den genauen Inhalt zu vergegenwärtigen. Auch die Trennschärfe zwischen den Erzähltechniken „Modus“ und „Stimme“ scheint nicht immer klar.

Im letzten Abschnitt von *Die Kunst des Erzählens* wendet sich Wilma Kiener unter produktionsästhetischen Gesichtspunkten der eigenen Filmpraxis und dem Zusammenhang zwischen Drehbuch, Inszenierung und Selbst-Inszenierung im Dokumentarfilm zu. Auch ohne Drehbuch ist der Dokumentarfilm ein planvolles, gestalterisches Verwandeln von Fakten zu Formen und unterscheidet sich vom Spielfilm, laut der Autorin, durch den Faktor „Macht“: Während der klassische Spielfilmregisseur ein absoluter Machthaber ist, setzt das dokumentarische Arbeiten „von der Regie einen freiwilligen Verzicht auf Herrschaft über die vorfilmische Welt und partiell auch über die Kamerahandlung voraus“ (S.307). Damit ist das formalistische Konzept der Filmanalyse, in das Wilma Kiener ihren Ansatz unter Bezug auf David Bordwell einschreibt, überschritten, bzw. scheinen mit der in der außerfilmischen Wirklichkeit verankerten Feststellung/Forderung zugleich dessen Grenzen durch sowie die Schwierigkeit, Theorie und Praxis auf einen Nenner zu bringen.

Matthias Steinle (Paris)