

Grenzgebiete filmischer Referentialität

Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, daß in dem Moment, da durch die Digitalisierung medialer Informationen und durch die Vervielfältigung der Fernsehkanäle das Zeitalter der Simulation vollends erreicht zu sein scheint, eine Renaissance zumindest des amerikanischen Dokumentarfilms zu beobachten ist. Dieser wird seit den späten achtziger Jahren im Kino für ein anwachsendes Publikum wieder salonfähig und läßt in unterschiedlichen Ausprägungen der Intertextualität - d.h. in einer Rückkehr zu Mischformen der Nach-Inszenierung, des Interviews und der teilnehmenden Beobachtung - die Problematisierung der Grundbegriffe des Realen, Fiktionalen und seiner Interdependenzen aktuell werden.¹ Sowohl im Bereich der Filmproduktion als auch aufgrund der steigenden Beachtung durch den akademischen Markt zeigt sich, daß der Dokumentarfilm als klassifikatorische Kategorie und als ein Phänomen Bestand hat, das auf eine spezifische Weise mit Wirklichkeitsbezügen zusammenhängt und innerhalb der Filmtheorie einer eigenständigen Verhandlung bedarf. Ob es dabei eine Theorie des Dokumentarfilms geben kann, die ihren Gegenstand als autonomes Feld zu reklamieren imstande ist, und wenn ja, wie diese auszusehen hätte, ist jedoch genauso unklar wie die Frage nach den sich durch die Digitalisierung des filmischen Repräsentationsfundaments umstrukturierenden Konstitutionsbedingungen des Genres. Im Unterschied zum Spielfilm, der durch die Innovationen der *special effects* mitunter an expressivem Potential gewinnt, wird der Dokumentarfilm durch Veränderungen im technologischen, ökonomischen oder politischen Umfeld seiner Produktion oftmals auf seine gesellschaftlichen Funktionen und auch auf die Grenzen seines Geltungsanspruchs zurückverwiesen. Das ist für die Auseinandersetzung mit dem Genre nichts Neues, bekommt aber durch den absehbaren Wandel der Authentizitätskriterien filmischer Repräsentation eine unmittelbare Aktualität. Neben die Frage der Praxis, wie sich ein filmisch oder fernsehmedial vermittelter Diskurs mit Kriterien der Historizität, der Referenz auf Außerfilmisches und der

1 Vgl. Williams 1993 und Arthur 1993, die sich auf THE THIN BLUE LINE (1983, Errol Morris), ROGER AND ME (1989, Michael Moore), PARIS IS BURNING (1990, Jennie Livingston), SHERMAN'S MARCH (1986, Ross McElwee), LIGHTNING OVER BRADDOCK (1988, Tony Buba) u.a. beziehen.

Beweisführung über politische Ereignisse auseinandersetzen kann, tritt für die Theorie das Anliegen, welchen Gegenstandsmerkmalen sich eine analytische Behandlung der Filme widmen sollte.

Wie sich die Spezifik des Signifizierens und der außerfilmischen Referentialität für den Dokumentarfilm darstellt, ist innerhalb der amerikanischen Theoriebildung vor allem durch Bill Nichols herausgearbeitet worden. Sein Ansatz, der eine Verbindung von formalistischen, ideologiekritischen und kulturtheoretischen Modellen versucht, soll in diesem Aufsatz vorgestellt und perspektiviert werden. Er repräsentiert nicht nur eine breit angelegte Erörterung unterschiedlicher Argumentationsstrategien des Dokumentarischen, sondern auch das Bemühen, diese mit einer Theoriebildung zu verbinden, die ihren gesellschaftlichen Ort reflektiert und Paradoxien, die dem Gegenstand und seiner Behandlung innewohnen, nicht im 'wissenschaftlichen Primat' der scheinbaren Widerspruchslosigkeit einebnet. Dabei ist es schwierig und letztlich vielleicht nicht hilfreich, die Eigenständigkeit einer Theorie des Dokumentarfilms zu postulieren, wie dies bei Nichols implizit vorgenommen wird. Das Genre und seine enge Anbindung an institutionelle, politische und soziale Praktiken stellt jedoch - so die Ausgangsthese - den Prüfstein für jeden filmtheoretischen Ansatz dar, da es eine *adäquate* Berücksichtigung der formalen *und* gesellschaftspolitischen Aspekte der Filme erforderlich macht, die in abgewandelter Form auch für Spielfilme gelten muß.

I.

In der neueren Filmtheorie hat sich eine pragmatische Wende vollzogen, die, wie von Stephen Lowry (1992) ausgeführt, nach den psychoanalytisch und poststrukturalistisch geprägten Ansätzen nun dem neoformalistischen zum Durchbruch verholfen hat. In der Formulierung ihres exponiertesten Vertreters David Bordwell² soll sich eine Theorie durch vier Kriterien auszeichnen: innere Kohärenz, empirische Breite, Ausschlußfähigkeit und eine Beachtung historischer Veränderungen (vgl. Bordwell 1985, xiii). Dieser Katalog findet bei Bill Nichols ein Echo, der für eine Theorie des Dokumentarfilms veranschlagt, daß sie alle strukturellen Elemente eines Films erfassen müßte, sich durch eine logische, analytische und explizierende Konsistenz auszeichnen und das Wissen um die historische Kontingenz der wissenschaftlichen Arbeit mit dem

2 Am neoformalistischen Projekt sind - im Rahmen der Publikationen und öffentlichen Debatten - neben David Bordwell auch Kristin Thompson und Janet Staiger beteiligt. Da sich Nichols in seiner Auseinandersetzung mit einer "historischen Poetik" des Kinos vor allem auf Bordwell bezieht, werden die Beiträge von Staiger und Thompson hier nicht weiter ausgeführt. Vgl. zum methodischen Programm jedoch auch Thompson 1988 und die Überblicksdarstellung von Wulff 1991.

Bewußtsein über deren institutionelle Zweckbezogenheit verbinden sollte (vgl. Nichols 1991, xii/xiii). Eine Konzentration auf isolierte, dabei als symptomatisch erachtete Details oder eine pure Übernahme des kritischen Instrumentariums aus einer benachbarten Disziplin reichen nach Nichols für eine adäquate Theorie nicht aus. Diese müßte sich statt dessen stärker an die behandelte Filmpraxis anlehnen. Beide Positionen sind Ausdruck einer Unzufriedenheit mit Theorieansätzen der späten sechziger und siebziger Jahre, die sich im Netz ihrer komplizierten Sprachspiele von dem zu entfernen schienen, was 'eigentlich' ihr Gegenstand sein sollte, und die dem Film ein diffuses Potential der ideologischen, geschlechtlichen oder psychischen Subjektpositionierung zuschrieben (vgl. Bordwell 1989a; 1989b; Nichols 1991). Während Bordwell seine Arbeit als methodologisches Gegenmodell zu den dominanten poststrukturalistischen Positionen versteht, strebt Nichols allerdings eine Vermittlung zwischen der Untersuchung von Bauprinzipien des filmischen Textes und ihrer übergreifenden gesellschaftlichen Relevanz an.

Lowry nimmt in seinem Beitrag zu den kognitionspsychologischen und psychoanalytischen Subjektkonzeptionen und den divergierenden Theorierichtungen, die auf sie zurückgreifen, eine Skizzierung des Publikums vor, bei der auf der einen Seite der beherrschte, rationale und zweckorientierte Zuschauer steht, auf der anderen ein von unbewußten Trieben gebeuteltes, irrationales und ideologischen Positionszuweisungen ausgeliefertes Subjekt. In der Tat ist an jenen Modellen, die kybernetische oder konstruktivistische Analogien für die Akte der Filmrezeption zugrundelegen, die Faszination an der von Emotion und Interpretation scheinbar freien Datenverarbeitungsmaschine auffällig. Die Sinnfigur des Computers als Wahrnehmungsapparat und als Programmanwendung durchzieht die Überlegungen zum Verstehen der Filme oder auch zur kulturellen Produktion im allgemeinen. Bei Bordwell etwa erreicht der fiktionale Film, daß das Publikum seine sensorischen Kapazitäten auf eine spezifische informationelle Wellenlänge einstellt und vorhandene Daten in eine Fabel übersetzt; der Zuschauer ist eine hypothetische Entität, die bestimmte Operationen ausführt und je nach Bedarf Unterprogramme aufruft (vgl. Bordwell 1985, 46f). Die problematischen Prämissen des neoformalistischen Ansatzes sind dabei das Ausklammern der affektiven Leistungen und das außerhalb des theoretischen Horizonts liegende Vorwissen der Zuschauer (vgl. Lowry 1992, 115). Darüber hinaus ist, wie Nichols ausführt, auch die Annahme einer von geschlechts-, klassen- und identitätsspezifischen Kriterien gereinigten Datenverarbeitung eine Abstraktion, die das theorierelevante Feld von dynamischen, kontextgebundenen und einer kontroversen Verhandlung unterliegenden Erzählungen unzulässig beschränkt:

Bordwell proposes a poetics, or science, that comfortably excludes feminist theory and regards the viewer as a sexless, genderless, classless, stateless, "hypothetical entity." He also biases viewer activity to favor information

processing over parallel acts of engagement (empathy, identification, scopophilia, etc.) and interpretation (Nichols 1989a, 502).

Die Zusammenführung der Analyse filmischer Erzählformen mit den bewußten, unbewußten und intersubjektiven Verständigungsprozessen stellt sich für die Verbindung der poetologischen und kulturtheoretischen Ansätze demnach als ein zentraler Ansatzpunkt dar. Ihre Verschränkung muß letztlich Gültigkeit für Filme mit fiktionaler und dokumentarischer Appellstruktur haben, doch soll im Zusammenhang dieses Aufsatzes der Dokumentarfilm im Mittelpunkt stehen. Dessen Verhandlung hat Bill Nichols in den vergangenen zwanzig Jahren - mit einem Schwerpunkt auf amerikanischen Produktionen - vorgenommen und zuletzt in *Representing Reality* kontinuierlich und umfassend betrieben (vgl. Nichols 1980; 1981; 1983; 1993). Seine Arbeit versucht, die kognitionspsychologischen Annahmen einer aktiven Sinnkonstitution durch die Zuschauer mit den Bereichen der auf Lacan rekurrierenden Psychoanalyse, des Feminismus, der Peirceschen Semiotik und der Ideologiekritik zu verbinden, ohne dabei die Film- und Fernsehtexte wie die gesellschaftliche Determiniertheit der Sinnstiftungsprozesse aus den Augen zu verlieren. Seine Theorie des Dokumentarfilms gründet auf drei Prämissen: 1. daß die indexikalische Referenz der Bilder die Zuschauer über den Film auf die außerfilmische Realität verweist, d.h. daß die aktive Sinnbildung diesen Bezug mit einschließt; 2. daß der Realitätseffekt einem historischen Wandel unterliegt, der sich in unterschiedlichen Repräsentationsmodi niederschlägt; und 3. daß die dokumentarische Kodierung einen Wissenszuwachs verspricht, der als lustvoll besetztes Objekt die Realitätsrepräsentation mit einem Machtpotential ausstattet (vgl. 1991). Das Dokumentarische entsteht damit durch die Überschneidung von drei Ebenen: einer *institutionellen*, die einen spezifischen Wirklichkeitseffekt autorisiert und verwaltet, einer *textimmanenten*, die das Wissen und die sozialen Akteure in spezifische Ordnungen und Kausalverhältnisse der Sicht- und Hörbarkeit bringt, und einer *zuschauerbezogenen*, die als Erwartungshaltung eine spezifische Lust am Wissen voraussetzt. Die Kodierung des Genres erfolgt innerhalb einer Zuschauer-Text-Interaktion, sie ist aber nach Nichols, sobald das Dokumentarische etabliert wird, vom Fiktionalen primär durch den Verweis auf die Historizität des Außerfilmischen unterschieden. Der Dokumentarfilm postuliert eine Agentur, die über Informationen und Wissen verfügt, einen Text, der es vermittelt, und ein Subjekt, das es erwerben kann (vgl. 1991, 31).

Eine Ablösung des Verstehens vom Interpretieren und emotionalen Aufnehmen ist für Nichols nicht möglich, da der Film und seine strukturellen Momente im Rezeptionskontext in ein soziales Gewebe integriert sind, das mit seinen widersprüchlichen und widerstreitenden Kräften den außerfilmischen Bezug weder einheitlich noch allgemeingültig herstellt, sondern den Prozeß des Verstehens oder Lesens bereits durchwirkt hat. Auch die Repräsentationsmodi sind

in diesem Sinn nicht als eindeutige Leseanweisungen zu verstehen. Sie stellen sich vielmehr als wandelbare Strategien dar, die in einem gesellschaftlichen Umfeld an der diskursiven Auseinandersetzung über Realitätswahrnehmungen partizipieren. Nichols verbindet im Unterschied zu Bordwell die Informationsverarbeitung des Subjekts mit einem gesellschaftlich relevanten Aspekt der Zweckhaftigkeit und der existentiellen Erfahrung:

For humans, information processing is linked to purpose on more than one level and more than locally. Aspects of a sign, or of the syuzhet, are brought into pertinence, foregrounded, purposefully. The qualities made pertinent by the ground, by the context marked out by the constraints of a discursive formation and the history of the subject, have to do with rhetoric, ideology, contradiction, and struggle. In science and in culture, the interpretant and its ground (the signifier and its context, the syuzhet and style) do not anchor denotative truths so much as existential meanings (1989a, 507).

Nichols isoliert dabei für den Dokumentarfilm vier Repräsentationstypen, die zugleich eine historische Entwicklung implizieren: den *expositorischen* der direkten Ansprache, den *beobachtenden* der postulierten Nichtintervention, den *interaktiven* und den *reflexiven* oder meta-dokumentarischen. Jeder Modus behauptet sich auf eine spezifische Weise im grundsätzlich von allen eingenommenen Feld der Rhetorik: Die Textstrukturen werden argumentativ geordnet, mit einer eigenen Logik versehen und in ein Netz von materialbedingten, emotionalen oder demonstrativen Beweisen eingebunden, das die Marker der Authentizität und Plausibilität verteilt (vgl. 1991, 32-75). Damit manifestiert sich in der dokumentarischen und zumeist an Erzählkonventionen des realistischen Textes angelehnten Appellstruktur nicht nur ein argumentativer Entwurf über historische und soziale Phänomene, sondern auch ein imaginäres Szenarium der Sprecherpositionen, der implizierten Subjektivitäten und der Stimmen, d.h. eine Modellierung kommunikativer Konstellationen. Die Untersuchung der Ethik des Dokumentarischen wendet sich den Organisationsprinzipien dieser Konstellationen zu: hierbei interessiert nicht nur das *Wie* der Blickrichtungen, ebenso wichtig sind die Fragen, wer für wen spricht, wer zum Objekt des Blicks gemacht wird, und wie sich der Gegenstand des Wissens als ein geordneter und beherrschbarer herstellt (vgl. 76-103). Der Theorieansatz von Bill Nichols versucht insofern, die deskriptiven Elemente der Textanalyse mit den interpretatorischen in immer weiter ausstrahlenden konzentrischen Kreisen zu vermitteln und gleichermaßen die problematische Vorannahme einer neutralen Beobachterposition mitzudenken. Denn was für den beobachtenden Modus des *Direct Cinema* gilt, läßt sich auch auf die filmwissenschaftliche Arbeit übertragen: daß diese nicht von ihrem institutionellen und sozialen Umfeld gereinigt als transzendente behandelt werden kann. Die Vermittlungsversuche von Nichols sollen im folgenden unter Berücksichtigung seines Theoriebegriffs, der

Ideologiekonzeption, Repräsentationskategorien und des Schwerpunktes auf Körperdarstellungen ausgeführt werden.

II.

Was Nichols bei Bordwells Projekt einer formalistischen Poetik vermißt, markiert jenen theoretischen Kontext, den er mit seinen dokumentarfilmtheoretischen Konzepten einzuschließen anstrebt: Fragen nach den Manifestationen stereotyper Geschlechterrollen oder der skopophilen Ausstellung des weiblichen Körpers, Annahmen zum Verhältnis zwischen Klassenstruktur und gesellschaftlicher Macht und die filmische Legitimation oder Kritik politischer Konstellationen. Für Nichols kann die theoretische Aktivität nicht von ihrem sozialen Umfeld abgelöst und auf 'autonome' Gegenstände angewendet werden, sondern sie stellt eine politische Praxis dar, die sich unweigerlich im Kräftefeld institutioneller Praktiken positionieren muß. In seiner theoriegeschichtlichen Entwicklung zeichnet sich dabei ein beständiges Oszillieren ab: während er für die textanalytische Arbeit auf semiotische, formalistische und erzähltheoretische Ansätze zurückgreift, ist die kulturtheoretische Analyse der Klassenstruktur und Ideologie in einen marxistischen Rahmen eingebettet. Diese Mischung aus Semiotik, amerikanischem Pragmatismus und Marxismus findet sich in der ersten größeren Arbeit zur Praxis des radikalen Filmkollektivs *Newsreel* (Nichols 1980), sie zieht sich aber auch durch die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Ideologie und Bilderproduktion (im fiktionalen, dokumentarischen und ethnographischen Film) in *Ideology and the Image* bis zur Ausarbeitung seiner Dokumentarfilmtheorie in *Representing Reality*. Im Gegensatz zu poststrukturalistischen Ansätzen, die mitunter das Rationalitätspotential wissenschaftlicher Arbeit schlechthin bezweifeln, hält er dabei an Kriterien der Verifizierbarkeit fest - auch wenn er das Machtpotential des westlichen Rationalismus anerkennt und gerade für den Dokumentarfilm als zentrales Problem herausstellt. Darüber hinaus ist sein ideologiekritisches Engagement von einer pragmatischen Grundtendenz affiziert: Es bleibt ein unverzichtbares Mittel zur Analyse verschleiender und verfälschender Repräsentationsformen, aber es wird auf ein dynamisches und nicht widerspruchsfreies Prinzip des Ideologischen bezogen. Nichols orientiert sich insofern an einem Theoriebegriff, der die analytische Arbeit als eine soziale Praxis begreift, die sich auf spezifizierbare Textstrukturen bezieht, diese Strukturen aber auf einen gesellschaftlichen Kontext rückbeziehen muß, der an der Konstitution eines auf Ungleichheit, Privilegien und ökonomischer Ausbeutung beruhenden sozialen Systems partizipiert. Daß die marxistischen Erklärungsmodelle dieser Ungleichheit dabei - neben feministischen, dekonstruktivistischen u.a. - keinen Absolutheitsanspruch besitzen und sich ihre utopischen Lösungen nur durch das bessere Argument durchsetzen können, wird als Zugeständnis an die postmoderne Abnei-

gung (des amerikanischen akademischen Kontextes) gegen Vereinheitlichungsbewegungen immer deutlicher. An die Stelle des Klassenkampfes ist eine *politics of affinity* getreten, die eine übergreifende und langfristige Gemeinsamkeit des 'Klasseninteresses' auszuschließen scheint.

Für Nichols' Theorie des Dokumentarfilms zeigt sich demnach zweierlei: zum einen, daß der Dokumentarfilm für ihn vor allem als ein Mittel der politischen Information und (marxistischen) Aufklärungsarbeit zum theoriwürdigen Gegenstand wird; zum anderen, daß die Veränderungen der marxistischen Kulturtheorie für die Theoriebildung beständig mitreflektiert werden - vor allem, da Nichols die amerikanische Linke akademisch zu begleiten beginnt, als diese sich Mitte der siebziger Jahre in einer deutlichen Krise befindet. Insofern hebt er in *Representing Reality* hervor, daß sein Theoriemodus vor allem den Gebrauchswert der vorgestellten Konzepte erhöhen soll, während sich das kritische Interesse weniger auf starre Klassenanalysen richtet als auf die Frage, wie aus dem dokumentarfilmischen Wissen ein Machtgefälle entstehen kann und wie der menschliche Körper repräsentiert wird, d.h. wie die Historizität der individuellen Erfahrung ihren filmischen Niederschlag erhält. Diese Verfeinerung der Machtanalysen stellt eine Weiterentwicklung der ideologiekritischen Grundkonzepte dar.

Daß Nichols trotzdem immer wieder auf dem Herausstellen gesellschaftlicher Widersprüche und theoretischer Paradoxien besteht, scheint dabei zum Teil auf jene Prämisse zurückzugehen, daß der Dokumentarfilm als Teilphänomen eines politischen Kampfes von Interesse sei. Denn durch die Genauigkeit der semiotischen Textanalyse wird Nichols' Ansatz von Anbeginn mit dem Dilemma konfrontiert, daß die behandelten Filme zwar als politisch unterstützenswert eingeschätzt, durch die Aufdeckung ihres diskursiven, rhetorischen und damit auch ideologischen Charakters aber in ihrer persuasiven Kraft eingeschränkt werden. Das politische Programm, dem Nichols sich verpflichtet fühlt (und das er durch die theoretische Arbeit befördern möchte), wird letztlich von der Textanalyse tendenziell unterminiert und relativiert. Die parteiergreifende Forschung verstrickt sich so in einen eigentümlichen Selbstwiderspruch, der für den appellativen Charakter des Dokumentarfilms besonders signifikant wird. Um dem Dilemma zu begegnen, versucht Nichols in *Representing Reality*, die Dokumentarfilmtheorie mit aufsteigender Komplexität auszubreiten, so daß die Definitionskriterien des Genres und die textuellen Repräsentationskategorien einen deskriptiven und pragmatischen Wert besitzen, während spätere Kapitel sich stärker der sozialen Macht des Genres widmen. Doch das Dilemma bleibt auch für die textanalytischen Kategorien als Problem virulent, denn die vorgebliche Allgemeingültigkeit der Repräsentationstypen und die Partikularität des politischen Programms kollidieren unweigerlich miteinander. Das Versprechen des Dokumentarfilms, mit gesellschaftlichen Realitäten 'umzugehen',

scheint insofern Definitionsversuche zu provozieren, die auf einer impliziten Annahme über den adäquaten und erstrebenswerten Umgang mit dieser Realität beruhen. Die potentiell vorhandene politische Sprengkraft des Genres affiziert die vorgebliche Objektivität seiner akademischen Behandlung - ein Umstand, der bei Nichols jedoch zumindest deutlich und damit auch verhandelbar wird.

Das von Nichols seiner Dokumentarfilmtheorie zugrundegelegte Ideologiekonzept ist aus zwei Gründen von unmittelbarer Bedeutung: zum einen, weil es den Versuch darstellt, die materialistische Kategorie einer körperlichen Fühlbarkeit und Erlebbarkeit historischer Prozesse, die Nichols im Anschluß an Frederic Jameson als zentrale Erfahrungsgröße voraussetzt, mit den Kriterien der filmischen Historizität (und deren ideologischer Verfälschung) kurzzuschließen; zum anderen, weil es als ideologische Funktionsmechanismen eine diskursive Subjektpositionierung postuliert, die auch innerhalb filmischer Texte durch ihre Adressierungsverfahren vorgenommen wird. Die erste Ebene thematisiert die Korrespondenz zwischen dem filmisch konstruierten, historischen Ereignis und der außerfilmischen Erfahrung - ihre Interdependenzen, Brüche, Übersetzungsdefizite und Verzerrungen -, die zweite widmet sich der sozialen Ordnung, die ein Text für Sprecherpositionen, Anspracheformen und Blickhierarchien als scheinbar natürliches System etabliert. Beide bekommen eine ideologische Funktion, wenn sie (ökonomische, interpersonale oder geschlechterspezifische) Ausbeutungsverhältnisse verschleiern oder legitimieren, aber sie bleiben dabei immer anfechtbar. Das Ideologische bei Nichols ist zwar eine allgegenwärtige Relationierungsform, diese konstituiert jedoch weder einheitliche noch eindimensionale Subjekte, sondern vielschichtige und gesplante.

In *Ideology and the Image* stellt sich Ideologie als eine repressive Kraft dar, die spezifische Positionszuweisungen innerhalb der Gesellschaft vornimmt und bestehende Produktionspraktiken legitimiert. Nichols formuliert mit Hilfe eines Rückgriffs auf die Unterscheidung des Imaginären und des Symbolischen bei Lacan und deren Verbindung mit der durch Althusser vorgenommenen Verlagerung der Wirkungsweise des Ideologischen auf den Bereich der imaginären Beziehungen ein Ideologiekonzept, das durch die Macht der Repräsentation operiert. Diese zeichnet sich weniger durch das zwanghafte Zuweisen von Subjektpositionen aus als durch das vermeintlich Naturgegebene ihrer Darstellung: "Ideology appears to produce not itself, but the world. It proposes obviousnesses, a sense of 'the way things are,' within which our sense of place and self emerges as an equally self-evident proposition" (1981, 2).

Die soziale Ordnung mit ihren Positionsbestimmungen und die Konzeptionen des Selbst, die in der filmischen Repräsentation als Angebot vorliegen, dürfen nicht nur als selbstverständlich erscheinen, sondern sie müssen auch begehrenswert, attraktiv und lustvoll sein. Nichols postuliert diese auf Entitäten und

Identitäten beruhende Selbstwahrnehmung in ihrer verdinglichenden Qualität für den Bereich des Imaginären. Dort herrscht ein Primat der *Selbstbilder* vor, das das Ich durch Opposition und Identifikation mit Bildern der anderen bzw. mit Selbstbildern stabilisiert und in fixe Positionen bringt. Demgegenüber bleibt das Symbolische der abstrakten Sprachsysteme - gemäß der Lacanschen Unterscheidung - für Nichols einem relationalen Modell verhaftet, das die Verbindungslinien zwischen den Einheiten eines Systems in den Vordergrund stellt. Während das Symbolische damit Beziehungskriterien (zwischen Selbst und Nicht-Selbst, Bewußtem und Unbewußtem etc.) privilegiert, partizipiert das Imaginäre an der ab- und ausgrenzenden Definition von (scheinbar) autonomen Entitäten (vgl. 1981, 1-7). Die unterschiedlichen Formen der Kommunikation, Zirkulation und des Austausches innerhalb der Gesellschaft, die für Nichols den Wirkungsraum des Ideologischen etablieren, werden aufgrund der basalen Kategorien des Symbolischen und des Imaginären mit zwei unterschiedlichen Tendenzen versehen: Der imaginäre Tausch bekommt den Charakter einer Zirkulation autonomer Einheiten, deren Wert in der Maßeinheit eines generellen Mediums und in hierarchisierender Opposition zueinander aufgerechnet wird, der symbolische Tausch stellt dagegen die relationalen Verhältnisse in den Vordergrund, die die Interdependenzen des Gesamtsystems regulieren. Die Zirkulation im Bereich des Symbolischen kann für Nichols jene ideologischen Verstrickungen aufdecken und kritisieren, die im Bereich des Imaginären an das Medium des Geldes und der phallischen Macht geknüpft sind (vgl. 1981, 288).

Das Ideologische stellt sich als Mechanismus der Signifizierung dar, der sich in seiner Wirkungsweise zu verschleiern versucht und dreierlei leistet: die Verdinglichung des kommunikativen Austausches durch eine Aufrechnung diskreter Einheiten, die Fixierung eines Selbstbildes, dessen Konstitution innerhalb des sozialen Systems als lustvoll erlebt wird, und die Legitimation eines gesellschaftlichen Zustandes, der auf vielfältigen Ungleichheiten beruht:

Ideology seeks to mask contradictions and paradox inherent in a given historical situation. Capitalist ideology seeks to legitimize the accumulation of capital (social property) in the hands of the few (as private property) for the "benefit" of all. The task is impossible. To hide this impossibility, ideology must disavow the existence of class antagonism and struggle. It must do so with the signs and systems of signification at its disposal (290).

An der Grundunterscheidung des Symbolischen und Imaginären - die in ihrer radikalen Form eine für filmtheoretisches Arbeiten nicht unproblematische, weil unausweichliche Komplizenschaft zwischen Bilderproduktion und Ideologie postuliert - hält Nichols auch in späteren Arbeiten fest. Er modifiziert sie jedoch durch den Einfluß des amerikanischen Marxismus (vertreten vor allem durch Frederic Jameson oder Frank Lentricchia) dahingehend, daß einerseits neben der Kritik an bestehenden Ideologien die Notwendigkeit einer positiven

Utopie betont wird, der sich die kritische Arbeit gleichermaßen widmen soll - und die bei Nichols vor allem die Aspekte einer kommunitären und solidari-schen Gemeinschaft zu haben scheint -, daß andererseits die Komplexität und Widersprüchlichkeit der ideologischen Wirkungsweisen eine stärkere Berücksichtigung erfährt (vgl. 1989b). Gegen den Vorwurf, daß die marxistische Film- und Kulturtheorie einem unzulässigen Reduktionismus anheimfalle, versucht Nichols, ein Konzept zu formulieren, das einen Totalitätsanspruch zwar auf-gibt, aber an der Ausdifferenzierung der ideologieträchtigen Konzepte weiter-arbeitet:

Naming the facts of existence, legitimating social practices, mythologizing cul-tural ideals - these operations range across the basic elements of social life and form the palpable texture of culture, the sensuous world of real material practices and of textual fabrication, that, by addressing us and the appetites they have so artfully induced, invite us to take "our place" in the relations of pro-duction and reproduction (Nichols 1989b, 261).

Für den Dokumentarfilm leitet sich aus dem Ideologiekonzept die Vorstellung ab, daß er aufgrund seiner Erzählform, die stärker einer argumentativen Logik als einer fiktionalen Architektur folgt, sowohl zur Kritik des Ideologischen als auch zur historischen Verweiskraft des Dargestellten in einer Weise beitragen kann, die der Spielfilm nicht erreicht. Nichols vertritt keine naive Abbildtheorie, aber die Gegenüberstellung eines an gesellschaftlichen Mythen arbeitenden Spielfilms und eines sich der Historizität des Materials widmenden Dokumen-tarfilms ist konstitutiv für seinen Ansatz. Dies geht vor allem auf seinen mate-rialistischen Geschichtsbegriff zurück, der zumeist die einfache Formel von Jameson aufgreift - "history is what hurts" -, dabei jedoch den diskursiven Charakter der Realitäts*repräsentation* als unhintergehbaren Zwischenschritt anerkennt. Das dilemmatische Übersetzungsdefizit zwischen existentieller Erfahrung und diskursiver Praxis ist ein zentraler Ausgangspunkt bei Nichols: "Material practices occur that are not entirely or totally discursive, even if their meaning and social value are" (1991, 109).

Der Dokumentarfilm und seine akademische Behandlung stehen dabei vor der Schwierigkeit, daß der indexikalische Verweis auf das Außerfilmische eine durch das ästhetische Material vorgegebene Kodierung darstellt und daß der Charakter einer Realitätskonstruktion - ohne Berücksichtigung des signifizie-renden Umfeldes - keine höherwertige Beweiskraft beanspruchen kann: "The image stands as evidence, it reproduces what could only occur once, and yet it is *not* the model, not the thing itself, and not evidence whose ontological status is unassailable" (151; Herv.i.O.). Dennoch postuliert Nichols die Historizität des Dokumentarischen und die mythische Qualität des Fiktionalen - allerdings primär aufgrund der unterschiedlichen Erzähl-, Anspracheformen und Zu-schauererwartungen. In diesem Sinn, als divergierende und historisch ausdiffe-renzierte Erzählweisen, sind bei ihm die Kategorien des Dokumentarischen und

Fiktionalen zu verstehen, die ihre ideologische Kraft vor allem in dreierlei Hinsicht manifestieren: durch die Konstruktion historischer Ereignisse, durch die Konzeptualisierung des menschlichen Körpers als mythisch, narrativ oder historisch repräsentiertem und durch die Aktivierung divergierender Lustpotentiale.

Die Erzählweise des Dokumentarfilms mit Hilfe unterschiedlicher Repräsentationsmodi orientiert sich bei Nichols an den jeweiligen Anspracheformen, die in filmischen Textsystemen durch spezifische Ton-Bild-Relationen und das Verhältnis zwischen Rollen des Sprechens, Anschauens, Zuhörens, Angesehenwerdens etc. definiert werden. Diese Subjektpositionen sind zwar weder eindimensional noch unausweichlich, doch bleiben sie für ihn durch ihren engen Rückschluß an das Verlangen der Selbstwahrnehmung auf seiten des Subjekts im Bereich des Imaginären wirkungsmächtig. Für den Dokumentarfilm isoliert er zwei Grundformen der Ansprache - die direkte des expositorischen Repräsentationsmodus und die indirekte des beobachtenden. Dies formuliert er zu einer Zeit, da das amerikanische *Direct Cinema* noch ein vorherrschender (indirekter) Modus ist, während einige der politischen Filme des *Radical Cinema*, denen er sich zuwendet, auf die direkte Ansprache der "klassischen" Grierson-Linie zurückgreifen (vgl. 1980). Die Unterscheidung der Anspracheformen beruht auf dem Textverfahren, das die Zuschauer entweder direkt adressiert oder nicht und das diese Adressierung durch soziale Akteure innerhalb des filmischen Raums oder durch Erzähler- bzw. Kommentarstimmen dabei mit oder ohne Lippensynchronität vornimmt (vgl. 1981, 182f). Für die direkte Ansprache entstehen damit vier Tendenzen, zum einen auf seiten des Erzählers: lippensynchron, etwa als Fernsehreporter/in vor der Kamera, spricht er oder sie als *voice of authority* in die Kamera; als *voice-over* wird sie oder er für Nichols zur 'Stimme Gottes', die illustrierende Bilder erläutert; zum anderen auf seiten der sozialen Akteure: diese äußern sich lippensynchron und direkt im Interview oder über illustrative Bilder als 'Stimme der Zeugen'. Für die indirekte Ansprache des beobachtenden *Direct Cinema* werden lippensynchrone Darstellungsformen zur Kongruenz von Bild und Ton, die im Nicht-Synchronen auseinanderfällt (vgl. die Grafik bei Nichols 1981, 183). Die Stimmenmetapher bei Nichols ist nicht nur in einem technischen Sinn als durchgängiges Stilmerkmal zu verstehen - auch wenn sie zunächst dessen besondere Relevanz markieren soll -, sie stellt vor allem eine Kategorie der sozialen Positionierung des Textes dar, der durch seine 'Stimme' auf seine Organisationsprinzipien und die von ihm gewählte Präsentation des Materials Aufschluß gibt (vgl. 1983). Die Stimme ist insofern das textuelle Adressierungsmuster des Films *und* die gesellschaftliche Relationierung seiner Parteinahme, die sich im Sprechenlassen, Fürsprechen, Überreden und Verstummen andeutet. Die Stimmenmetapher scheint ein Primat des Wortes zu implizieren. Auch wenn Nichols diesem Eindruck durch das Herausstellen einer argumen-

tativen Logik des Dokumentarfilms und durch die ideologiekritische Funktion des Symbolischen Vorschub leistet, gibt es bei ihm innerhalb der Theorie keine Hierarchie zwischen Ton/Sprache und Bild, sondern allenfalls eine persönliche Präferenz für Filme, die das Wort und die 'eigene Stimme' in den Vordergrund stellen.

Die Repräsentationsmodi stellen Organisationsformen des dokumentarischen Textes dar, die in einer historischen Abfolge stehen, aber auch synchrone Verhältnisse zueinander eingehen, und die für Nichols vor allem als unterschiedliche Modelle einer Konzeptualisierung des Historischen die Eigenständigkeit des Dokumentarfilms konstituieren. Sie bleiben alle einer realistischen Ästhetik verhaftet (auch wenn sich dies in neueren Filmen zunehmend auflöst) und entwickeln sich aus einer dialektischen Spannung, die eine 'realistische Repräsentation' durch ästhetische und technologische Innovationen an bestimmten historischen Einschnitten aufbricht und auf ihren konventionellen Charakter verweist (vgl. 1991, 32). Für Nichols richtet sich der expositorische Modus von Grierson und Flaherty gegen den Spielfilm der zwanziger und dreißiger Jahre, das beobachtende *Direct Cinema* von Leacock, Pennebaker und Wiseman gegen die moralisierende Qualität der früheren Filme, der interaktive Modus bei Rouch und de Antonio gegen die potentielle 'Stimmlosigkeit' des *Direct Cinema* und die reflexive Repräsentationsform gegen die Selbstverständlichkeit des realistischen Textes, der seine Konstruiertheit als vernachlässigbar voraussetzt. Dieses Mißtrauen gegenüber einer Transparenz des Erzählens und Repräsentierens hat nach Nichols den Bereich des Dokumentarfilms erst sehr spät in den sechziger und siebziger Jahren erreicht. Danach aber werden durch Verfahren der politischen, formalen, dekonstruktivistischen oder ironischen Reflexivität die Grundkategorien des Dokumentarfilms erörtert und erschüttert, woran einige der Filme, die in den achtziger Jahren ein neues Interesse an dem Genre wecken, partizipieren. Der *reflexive* Modus führt insofern zu einer Problematisierung des Dokumentarischen und seines Wahrheitsanspruchs, die sich überwiegend im Dialog zwischen Zuschauer und Filmtext abspielt und die das Interesse weniger auf die 'außerfilmische' Welt als auf die Qualität des Historischen als Text lenkt:

The phenomenology of filmic experience, the metaphysics of realism and the photographic image, epistemology, empiricism, the construction of the individual subject, the technologies of knowledge, rhetoric, and the visible - all of that which supports and sustains the documentary tradition is as much the focus for the viewer's consciousness as the world beyond (1991, 62).

Demgegenüber bleibt der *interaktive* Modus an eine Kommunikationsform gebunden, die innerhalb des Films zwischen unterschiedlichen sozialen Akteuren - Filmemacher/Filmemacherinnen und Filmsubjekten - in Form des Interviews stattfindet und das Wissen als ein lokales und spezifisches etabliert. Die

argumentative Logik folgt weniger einem Aufbau, der die Interviews nur als Beweise für bereits ausformulierte Thesen heranzieht, sondern sie konstituiert sich durch die interaktiven Begegnungen und die Anordnung der aus diesen Treffen gewonnenen Gesprächsfragmente. Zu einer wichtigen Frage wird neben dem Organisationsprinzip dieser Anordnung - etwa dem Charakter eines Pseudomonologs durch die visuelle und auditive Abwesenheit der fragenden Filmemacher - auch die Form der interaktiven Begegnung: Wie wird die Fragesituation strukturiert, wie entwickelt sich ein Gespräch, welche Anzeichen der interpersonalen Macht finden Eingang in den Film? Die Historizität der Referenz bezieht sich nicht nur auf den abwesenden Gegenstand, über den die Beteiligten ihre Zeugenschaft ablegen, sondern auch auf die Struktur des Interaktionsmusters, das ein bestimmtes Wissen mit Hilfe spezifischer Dialogverfahren konstituiert. Für die Stimme des Interviewers, der als unsichtbare Präsenz aus dem *Off* seine Fragen formuliert, stellt sich dabei ein paradoxes Verhältnis der Körperlosigkeit ein:

The interviewer's voice occupies space of a higher logical type: it defines and contains the messages that emanate from the historical world. It takes on the mantle of a fuller, more complete authority. But just as the image inevitably points to an absence (of the referent to which it refers, of the authoring agent behind the camera and the enunciating apparatus in toto), so, too, the disembodied voice of inquiry points to another, paradoxical absence (the absence of the interviewer from the arena of the historical present, the placement of the voice in a transcendental, ahistorical field that can only be a fiction of the text) (1991, 55).

Der *beobachtende* Modus zeichnet sich für Nichols durch eine starke Anlehnung an die Verfahren des fiktionalen realistischen Films aus, die ihm eine von den anderen Modi nicht erreichte Nähe und Unmittelbarkeit zum Geschehen ermöglicht. Die Filme verlassen sich auf die implizite Annahme einer möglichen Selbstenthüllung des Beobachteten, das wie in einem synekdochischen Verhältnis das Ganze in der kleinen, unscheinbaren Geste oder Bewegung zu enthalten scheint. Sie widmen sich der unmittelbaren Erfahrung und etablieren das Postulat eines ungehinderten Zugangs zu sozialen Prozessen, bei denen sich die Körper der Filmemacher in jede Situation begeben können und als ideale Beobachter erscheinen, deren Präsenz nicht stört. Die Struktur der Filme orientiert sich dabei im Unterschied zum expositorischen Modus weniger an einem Argument über gesellschaftliche Prozesse als an einer Aufrechterhaltung räumlicher und zeitlicher Kontinuitäten. Aufgrund dieser Kausalitätsverhältnisse, die eine Nähe zum Spielfilm markieren, und weil die beobachtende Teilnahme die Fragen des Zugangs, der 'unverfälschten Realität' und der ethischen Rechtfertigung des Zusehens zu zentralen, dabei oftmals intrafilmisch unverhandelten Anliegen macht, bleibt der beobachtende Modus für Nichols hinter dem expositorischen und interaktiven in seiner politischen Relevanz zurück.

Der *expositorische* Modus schließlich wird zu einem Referenzpunkt, an dem sich die argumentative Logik, die nach Nichols dem Genre seine spezifische Bedeutung gibt, besonders markant zeigt. Er nutzt die unterschiedlichen direkten Anspracheformen, um in den Kategorien der objektiven Beweisführung und durch die Verwendung illustrierender, belegartiger oder konterkarierender Bilder eine These zu entwickeln, die sich auf historische Prozesse und Personen richtet und einen Überzeugungsanspruch besitzt: "The viewer of documentaries in the expository mode generally holds expectations that a commonsensical world will unfold in terms of the establishment of a logical, cause/effect linkage between sequences and events" (1991, 37). Während die Rekrutierung der Stimmen und visuellen Beweise oftmals dem argumentativen Anliegen untergeordnet werden, bleibt das produzierte Wissen in jenen diskursiven Raum eingebettet, in dem die 'rhetorischen Kämpfe' eine ideologische Funktion besitzen und die zu erwartende dokumentarfilmische 'Geschichtsstunde' eine gesellschaftspolitische Wirksamkeit entfaltet.

Nichols formuliert die Repräsentationskategorien dabei immer mit einer doppelten Optik, die auf die spezifischen Möglichkeiten des jeweiligen Modus eingeht, aber die Problematik, daß jeder Text die historischen und gesellschaftlichen Prozesse in eine eigenständige symbolische Ordnung bringt, nicht vernachlässigt. Auch für das Kriterium der Authentizität kann der Dokumentarfilm seinen Anspruch nur aufgrund einer Abgleichung mit dem ihn umgebenden Kontext signifizierender Praktiken erheben, nicht weil er ein Genre ist, das die Wirklichkeit (vorgeblich) zeigt, wie sie ist. Die Ähnlichkeit zwischen der filmischen und der nichtfilmischen Information ist authentisch, ihre *historische* Authentizität bleibt jedoch an die Vorannahmen der Zuschauer gebunden - und damit an eine historisch wandelbare Größe:

The image and the text - its conventions and techniques - combine to provide the basis for our inference or assumption that the photographic image's stickiness has within it the stuff of history. There is no other guarantee than the inference we ourselves make, based, often, on very good evidence such as the similarity between the photographic image we see and others of the same subject (for public figures and well-known places and events), on explicit assurances of authenticity by the film itself, and on our familiarity with everyday conduct and how it differs from fictional representations (1991, 151).

Für Nichols bleibt es dennoch ein Anliegen, die Historizität des Dokumentarischen auf die Repräsentationsformen des Körpers zu beziehen und eine besondere Qualität des Genres zu behaupten. Sei es für Auseinandersetzungen mit der Shoah oder für den filmischen Umgang mit dem Tod, die dokumentarische Logik stellt sich ihm in wesentlichen gesellschaftlichen Fragen als angemessener dar. Diese Präferenz hat, wie gesehen, ihre kulturtheoretische Begründung und kann in ihrer Abgrenzung vom Fiktionalen mitunter einen etwas starren Charakter annehmen. Sie erscheint am fruchtbarsten im Hinblick auf die Kon-

zeptualisierung der Körperrepräsentation, die in allen filmischen Weltmodellierungen eine wesentliche Rolle spielen.

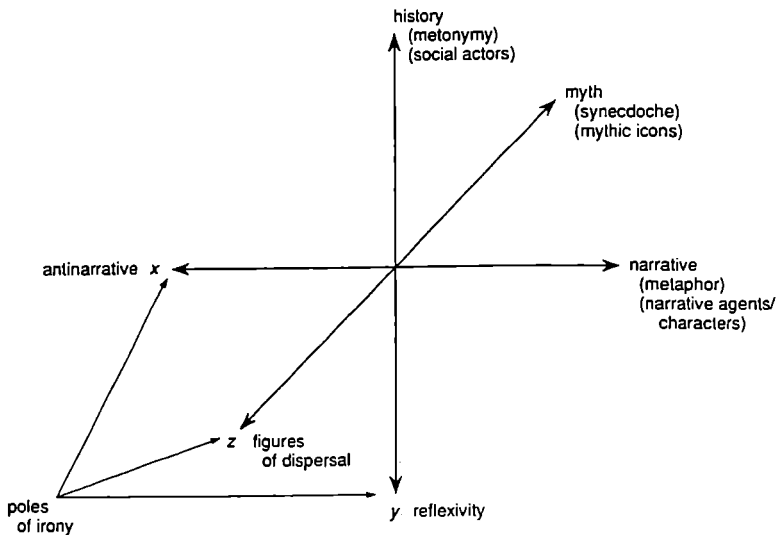
Der Körper stellt sich für Nichols als *die* zentrale Erfahrungskategorie dar, in der sich die Erlebnisse, Gefühle, Schmerzen oder Wunden der Filmsubjekte, Filmemacher und Zuschauer als solche sozialer und historischer Akteure überkreuzen. Sie begründet seinen Materialismus der Körperlichkeit, deren Repräsentation in signifizierenden Textsystemen immer einer Beschränkung und Nicht-Übersetzbarkeit unterliegt. Der Körper ist ein Ort des Exzesses, an dem die Grenzen der Erzählbarkeit, der Semiose und der historischen Sinnhaftigkeit deutlich werden. Daher ist die Frage nach der Historizität des Repräsentierten immer auch eine Frage nach der Angemessenheit der Darstellungsformen des Körpers, der sich im schlimmsten Fall durch seine unwiederbringliche Abwesenheit einer direkten Repräsentation entzieht. Die Explosion des *Challenger-Shuttles* im amerikanischen Fernsehen ist für Nichols ein solcher Moment, an dem die Vaporisierung der Körper im Kontext einer fantasierten, aber mit 'Fehlern' versehenen hochtechnologischen Machbarkeit jede filmische Darstellbarkeit übersteigt. Der Kommentar des Nasa-Kommentators während der Fernsehübertragung am 28. Januar 1986 lautet: "There seems to be a major malfunction" (zit.n. Nichols 1991, 229). Der Körper erhält in diesen Bildern eine Präsenz, die nicht unbedenklich in den Mustern des Mythischen oder des Fiktionalen erzählt werden kann, sondern einen Bezug auf das Historische verlangt. Nichols unterscheidet dementsprechend drei Achsen der Körperrepräsentation:

We can regard the body in documentary from three perspectives, each representing a different dimension of our conception of self: (1) the body of the social actor who is agent and subject of historical actions and events, situations and experiences; (2) as the body of a narrative character who is the focus of actions and enigmas, helpers and donors all propelling the narrative toward closure; and (3) as a mythic, ahistorical persona, type, icon, or fetish which serves as the object of both desire and identification (1993, 184).

Aus den divergierenden Konzeptionen des Selbst leiten sich Körperbilder ab, die Nichols mit Hilfe einer geometrischen Metapher in einem dreidimensionalen Raum verteilt, der durch die Achsen der Geschichte, des Mythos und der Narrativität definiert wird. Er versucht, die Möglichkeit einer existentiellen emotionalen Erfahrbarkeit des Körpers für die Zuschauer auszuloten und der Vermittelbarkeit seiner exzessiven, überbordenden Qualität nachzuspüren, die er als zentrale Größe des subjektiven Erlebens besitzt. Nichols postuliert implizit, daß eine historische Dimension des Nachempfindens über die Vermittlung einer *vivification*, d.h. einer Verlebendigung der subjektiven Erfahrung, anzustreben sei, die dann sowohl auf den historischen Kontext als auch auf den das Repräsentationssystem übersteigenden Exzeß verweisen könnte:

The historical context enters documentary in a distinctive way, as excess and as a subtext. To move, persuade, or convince; to address and at least appear to resolve contradiction, to bring home a sense of magnitude present *in absentia*, the text must acknowledge and work on history (1991, 235).

Die Verlebendigung der Filmerfahrung wird so zum Kriterium einer authentischen außerfilmischen Referentialität. Demgegenüber bleibt das Narrative für Nichols an die Kriterien der diegetischen Logik gebunden, während das Mythische den Bereich des Imaginären umfaßt, in dem das projektive Verlangen eine ahistorisch-transzendente Repräsentation kultureller Ideale herstellt und zu Bildern von Stars, sozialen Stereotypen und zu Fetischisierungen des weiblichen Körpers beiträgt. Die Achse des Historischen wird mit sozialen Akteuren und metonymischen Tropen verbunden, die des Narrativen mit diegetischen Charakteren und metaphorischen Stilfiguren und die des Mythischen mit einem synekdochischen Verhältnis zwischen kulturellem Ideal und mythischer Ikone (vgl. 1991, 261). Die geometrische Metapher schließt auch die Möglichkeit ein, daß sich die Körperrepräsentationen in den negativen Bereich ausdehnen: dann steht dem Narrativen die Anti-Erzählung (mit Verfremdung, multiplen Ebenen, Unlust etc.) gegenüber, der mythischen Abgeschlossenheit des Körpers seine Auflösung und dem Historischen die Erinnerung an seine Kontinenz.



History, myth, and narrative: axes of prefiguration (Nichols 1991, 261)

In diesem System der dokumentarfilmischen Koordinaten wird für Nichols in der Kollision von Reflexivität und realistischem Text ein Krisenmoment der Verlebendigung (*vivification*) denkbar, an dem die Repräsentation über sich hinausgehend eine Erfahrung des Verweisungshorizontes erlaubt - auch wenn das Inkommensurable des Repräsentierens feststeht:

What is vital is the discovery of the incommensurateness between representation and historical referent, the refusal of containment and closure, and the defiance of totalizing explanation (master narratives of every variety). The paradoxes of representation itself can come into play (the presence-in-absence of the referent, and the filmmaker; the indexical illusion of an ontological bond and the textual fact of semiotic production; the dilemma of the one who will speak for the many, saying what others might have said, yet saying it with a self-conceived rhetorical force that renders it felt and believed, not just heard; and so on). But this may lead only to a formal rather than a political reflexivity. What is needed beyond this is a vivification of existential paradox, lived contradiction itself, those tensions and conflicts that exist between the text and its world, that give form to its context and also inform the text in ways that can be apprehended (1991, 240f).

Damit kann abschließend das der Historizität des Filmischen zugrundeliegende Problem, in welchem Verhältnis die filmische Repräsentation zu ihrem historischen Gegenstand steht, im Sinn von Nichols' Ansatz als Fragenkatalog formuliert werden. Ist das Verhältnis ein *transparentes*, das die Übersetzungsleistung als Vorgang ausspart und die Möglichkeit der Welterklärung in den Vordergrund stellt; ist es ein *fiktionalisiertes*, das die sozialen Akteure einer Logik des Plots, der raum-zeitlichen Kausalität und der situationsdefinierten psychologischen Motivation unterordnet; ist es ein *idealisiertes*, das die Akteure aus ihren sozialen Kontexten herauslöst und zu transzendenten Typen (des Mutes, der Macht, Schönheit etc.) werden läßt, oder ist es ein *reflexives*, das das Inkommensurable der Repräsentation anerkennt, aber über die Verlebendigung der Erfahrung eine Konkretisierung der historischen Ereignisse versucht? Diese - hier nur plakativ aufgeführten - Fragen markieren jene Dimensionen, die Nichols für die Erörterung der Körperdarstellung ausarbeitet. Sie stellen zugleich einen Bereich seiner Theoriebildung dar, der sich in der Definition des Mythischen oder Historischen stark an übergreifende kulturtheoretische Modelle anlehnt und einer zunehmenden Abstraktion unterliegt. Damit wird das Anliegen einer Vermittlung zwischen formalistischen und kulturtheoretischen Entwürfen noch einmal deutlich: Denn obwohl Nichols den Repräsentationsmodi, den Zuschauererwartungen und der Analyse spezifischer Genre-Untergruppen (etwa des ethnographischen Films) eine konstitutive Bedeutung für seine Dokumentarfilmtheorie beimißt, wird deren Erörterung erst durch die Verknüpfung mit jener Macht interessant, die eine Repräsentation mit historischer, mythischer oder narrativer Ausrichtung entfalten kann.

III.

Bill Nichols geht im Rahmen seiner Dokumentarfilmtheorie auf die wesentlichen Definitionsparameter des Genres ein: Fragen der Repräsentation, der rhetorischen Figuren, der Mischung von Argument und Beweis, des realistischen Fundaments oder der ethischen Besetzung der filmisch konstruierten kommunikativen Relationen. Doch lassen sich eine Reihe von Einwänden formulieren, die für die weitere Theoriebildung klärungsbedürftig erscheinen. Zunächst ist es fragwürdig, daß Nichols bei der textorientierten Definition des Genres mit Hilfe eines Katalogs etablierter Filme die Frage der Kanonisierung völlig ausspart. Dahinter verbirgt sich als methodisches Problem sowohl die Notwendigkeit einer genaueren Abgrenzung der Filme, die *nicht* zum Kanon des Dokumentarfilms gehören sollen, als auch das schwierigere Anliegen zu beantworten, wodurch Filme angesichts einer ausufernden Produktion überhaupt den Status *kultureller Repräsentativität* erlangen können. Die fehlende Verhandlung der Kanonisierungskriterien bedeutet insofern, daß die eigene Auswahl als unbedenklich vorausgesetzt wird und nicht mehr gerechtfertigt werden muß. Gerade für das amorphe Genre des Dokumentarfilms droht mit dieser unausgeführten Privilegierung des jeweiligen impliziten Kanons (der oftmals für Fragen der Definition eine zentrale Rolle spielt) eine Zersplitterung nach persönlichen und politischen Präferenzen, die als Problem der Theoriebildung zumindest ansatzweise thematisiert werden muß. Darüber hinaus zeichnet sich *Representing Reality* durch den gravierenderen Mangel aus, daß es über keine angemessene institutionelle Unterscheidung zwischen der Dokumentarfilmproduktion im Bereich des Kinos und des Fernsehens verfügt. Während das Fernsehen in *Ideology and the Image* noch für die Ideologieproduktion eine gewisse Bedeutung erlangt, bleibt es für die spätere Dokumentarfilmtheorie von Nichols in seiner Spezifik unterbelichtet. Ein Unterscheidungskriterium, wie für die Repräsentationsmodi, historischen Referenzen und politischen Funktionen zwischen den Bereichen des Fernsehens und des Kinos zu differenzieren wäre, geht aus *Representing Reality* nicht hervor.

Diese tendenzielle Vergröberung der institutionellen und produktionskontextuellen Bedingungen des Genres erscheint auch für die Repräsentationstypologie als nicht unproblematisch. Der Katalog von expositorischen, beobachtenden, interaktiven und reflexiven Modi der Repräsentation stellt eine Klassifikation dar, die einen großen heuristischen Wert besitzt, da sie grobe Linien der Wandlung des Genres und die Spezifik der jeweiligen Organisationsformen erfassen hilft. Er wird jedoch in dem Augenblick unzureichend, wo er eine Stringenz der historischen Entwicklung zu implizieren oder eine eindeutige Etikettierung einzelner Filme zu erlauben scheint. Die klassische Gegenüberstellung von amerikanischem *Direct Cinema* und französischem *Cinéma Vérité* etwa beruht auf der Prämisse, daß die amerikanischen Filme durchgängig

beobachtend, die französischen von Anbeginn interaktiv gewesen seien. Die Variabilität der Repräsentationsmodi und die verschiedenen Interaktionsformen im *Direct Cinema* lassen eine solche Dichotomisierung nur bedingt zu. Es muß also betont werden, daß die meisten Filme ihre Struktur in Mischverhältnissen finden und daß der Wandel von Repräsentationsmodi keine teleologische historische Linearität impliziert. Vielmehr sind neben der Veränderung auch die Gleichzeitigkeiten der Modi interessant, und dabei vor allem die Frage, wie sich im jeweiligen historischen Kontext eine Hierarchisierung ihrer Autorität einstellt, d.h. wodurch ihre synchrone Relationierung organisiert wird. Es ist außerdem zu überdenken, ob es einen eigenständigen 'reflexiven' Modus geben kann. Reflexivität stellt sich eher als eine Textstrategie dar, die alle Modi betrifft, aber nicht zum ausschließlichen Organisationsprinzip (wie das Beobachten oder das expositorische Argumentieren) wird. Es könnte ergiebiger sein, für die in Frage stehenden Filme einen *intertextuellen* Modus auszuarbeiten.

Der aus der Peirceschen Semiotik übernommene Begriff der indexikalischen Referenz, der ein Kausalverhältnis von Gegenstand und Zeichen zugrundelegt, gerät bei Nichols zu einem Unterscheidungskriterium zwischen dokumentarischen und fiktionalen Formen, das eine Privilegierung der historischen Referenz des Dokumentarischen erlauben soll. Obwohl ausdrücklich keine Wirklichkeitsspeichernde Ontologisierung des Filmmaterials vorgenommen wird, zeigt sich bei ihm ein (der klassischen Abbildtheorie nicht unähnliches) Verlangen nach einer unverfälschbaren, d.h. letztlich nicht diskursiv, sondern materialbedingt beweisbaren Anschlußfähigkeit des Filmischen an das Reale. Das Dokumentarische wird, ähnlich wie in Kreimeiers Formulierung der "Falsifizierbarkeit des Dokumentarischen" (1993, 404), mit einer Autonomie belegt, die es (und Nichols weist selbst darauf hin) nicht besitzt. Damit stellt sich eine Dichotomisierung und definitorische Gegenüberstellung des Fiktionalen und Dokumentarischen ein, die auch hinsichtlich der historischen Referentialität der Realitätsrepräsentationen problematisch ist, denn durch die besondere Qualität der indexikalischen Referenz soll auch die historische Verweiskraft eine andere sein. Dem Spielfilm wird in diesem Sinn die Möglichkeit abgesprochen, mehr zu sein als die Realität Film, die er zeigt, obwohl doch gerade die Ideologieproduktion im Bereich des Imaginären eine herausragende Kraft besitzen soll (vgl. dazu auch Paech 1990/91, 24). Diese beiden Annahmen, daß das Dokumentarische eine indexikalisch begründete Autonomie besitzt und daß das Fiktionale nicht auf ein abwesendes, historisch und sozial wirksames Ereignis zu verweisen imstande ist, sind Annahmen, die in der Theoretisierung des Dokumentarfilms von Beginn an auftauchen. Sie werden jedoch weder dem Zeichenstatus der dokumentarischen Repräsentation noch der kommunikativen Funktion des Fiktionalen gerecht. Es erscheint daher sowohl für die Behandlung des Dokumentarischen als auch für die Ausweitung der Arbeiten von Nichols auf andere Genres notwendig, die Ansätze zu den

Modellierungen kommunikativer Konstellationen in den jeweiligen Repräsentationsmodi mit jener bei ihm noch unausgeführten Agenda einer Rezeptionsforschung zu *verbinden*, die sich in den Annahmen zur Appellstruktur, zu den Anspracheformen und zu den Strategien der außerfilmischen Referentialität andeutet.³ Die kommunikative Funktion der unterschiedlichen Appellstrukturen kann sich erst durch die Verbindung des impliziten Zuschauers mit dem empirischen in ihrer ganzen Bandbreite abzeichnen und wird dann vielleicht auch eine Dichotomie des Fiktionalen und Dokumentarischen aufgrund textimmanenter Kriterien hinfällig machen. Der empirische Zuschauer wird bei Nichols jedoch weder konzeptuell noch in seiner historischen Verortung zu einer relevanten Größe, so daß auch dessen Widerstandspotentiale gegenüber ideologischen Zugriffen eigentümlich unausgeführt bleiben.

Eine Berücksichtigung der Repräsentationsmodi sollte demnach durch die Analyse des Verhältnisses zwischen dokumentarischem Appell und medialer Organisation von öffentlichen Meinungsbildungsprozessen ergänzt werden (vgl. Heller 1992, 44). Dann können auch die *Interdependenzen* zwischen historischer und sozialer Referentialität des fiktionalen und dokumentarischen Textes im Bereich der institutionellen und diskursiven Öffentlichkeiten auf ihre Beschaffenheit und ihr Potential hin befragt werden. Eine kulturtheoretische Erweiterung der formalistischen Filmanalyse, die sich den kommunikativen Prozessen in politischen und kulturellen Öffentlichkeiten zuwendet, arbeitet mit der Spannung, daß in diesen die definitorische Unterscheidung zwischen dokumentarischen und fiktionalen Formen einen strategisch bedeutsamen, aber nicht exkludierenden Wert besitzt (vgl. zur politischen Öffentlichkeit Habermas 1985, 390-444). In ähnlicher, wenn auch nicht auf Öffentlichkeiten bezogener Form hat dies Janet Staiger als filmtheoretisches Projekt vorgeschlagen (vgl. Staiger 1992). Es nimmt spezifische Richtungen der britischen *Cultural Studies* auf und zeichnet sich durch eine implizite Absage an globalisierende Aussagen über die Wirksamkeit oder Unwirksamkeit ganzer Textsorten aus. Statt dessen versucht es, eine Historisierung kontextgebundener und variierender *Lesestrategien* vorzunehmen und diese in ihren unterschiedlichen Ausprägungen zu rekonstruieren. Die Synthetisierungsleistungen formalistischer, historischer und soziologischer Aspekte sind erheblich und sicherlich erst in Umrissen erkennbar, die interpretatorische Arbeit nimmt jedoch als zu historisierende Aktivität dabei einen wesentlichen Platz ein.

3 Nichols verweist zwar auf die Wichtigkeit des interpretativen 'Kampfes', hat seinerseits aber noch keine Arbeiten vorgelegt, die sich diesem konkret widmen (auch wenn er in *Representing Reality* auf Zuschauererwartungen ausführlich eingeht) (vgl. dazu 1993, 190).

Dies ist auch das Anliegen von Nichols, doch ergeben sich aus der Vernachlässigung der konkreten Zuschaueraktivität Verkürzungen, die dem Dokumentarfilm tendenziell eine zu starke Exklusivität zusprechen. Ob das 'Urmuster' einer argumentativen Logik des Genres wirklich so fest im Diskurs der Rationalität eingebettet ist, oder wie sich vielleicht gerade durch die parallellaufende Referenz fiktionaler und dokumentarischer Filme auf historische Prozesse eine kreative Spannung ergeben kann - das sind Fragen, die keine ausführliche Erörterung erfahren. Insofern bleibt es letztlich unklar, inwiefern die von Nichols vorgelegte Theorie des Dokumentarfilms eine Autonomie ihres Gegenstands behaupten kann und behaupten sollte. Denn obwohl er seine Darstellungsformen des Körpers auf den Dokumentarfilm bezieht, ist es offensichtlich, daß sie ebenso für den fiktionalen Film gelten, der seine Schwerpunkte im (metaphorischen) Koordinatensystem geometrischer Achsen nur anders gewichtet. Insofern scheint die besondere Bedeutung von Nichols' Ansatz neben der Ausdifferenzierung der dokumentarfilmischen Text- und Repräsentationsverfahren vor allem in der Erarbeitung eines Modells zu liegen, das die formalen und ideologischen Dimensionen filmischer Texte im Hinblick auf ihre symbolische Kodierung des geschlechter- und klassenspezifischen Körpers zu konzeptualisieren hilft. Daß die Kategorien des Historischen, Mythischen und Narrativen dabei einer präziseren Ausformulierung bedürfen, kann hier nicht weiter erörtert werden, besitzt jedoch für eine Theorie, die den historischen Referenzcharakter zum konstitutiven Angelpunkt macht, eine vor-dringliche Relevanz. Aufgrund der zunehmenden Digitalisierung von visuellen und auditiven Informationen und des sich damit verändernden Status' von Abbild, Original und Kopie ist es darüber hinaus notwendig, die konkreten Manifestationen einer rezeptionsbedingten gesellschaftlichen Funktion der Filme in politischen und kulturellen Öffentlichkeiten zu einem gleichwertigen Anliegen der Theoriebildung zu machen. Bill Nichols liefert dazu einen theoretischen Rahmen, der durch die Analyse der rhetorischen Anspracheformen des Filmtextes, der lustvollen Selbstwahrnehmung des Subjekts und der ideologischen Instrumentalisierung des Wissens nicht nur im Bereich der Dokumentarfilmtheorie Beachtung verdient.

Literatur

- Arthur, Paul (1993) Jargons of Authenticity (Three American Moments). In: Renov 1993, pp. 108-134.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- (1989a) Historical Poetics of Cinema. In: Palmer 1989, pp. 369-398.
- (1989b) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

- Habermas, Jürgen (1985) *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Heller, Heinz-B. (1992) Ästhetische Strategien als Politik. Aspekte des Fernsehdokumentarismus. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 37-47.
- Kreimeier, Klaus (1993) Dokumentarfilm, 1892-1992. Ein doppeltes Dilemma. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart/Weimar: Metzler, pp. 391-416.
- Lowry, Stephen (1992) Film - Wahrnehmung - Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 113-128.
- Nichols, Bill (1980) *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*. New York: Arno Press.
- (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1983) The Voice of Documentary. In: *Film Quarterly* 36,3, pp. 17-30.
- (1988) The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems. In: *Screen* 29,1, pp. 22-46.
- (1989a) Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Theory. In: *South Atlantic Quarterly* 88,2, pp. 487-515.
- (1989b) Ideological and Marxist Criticism: Towards a Metahermeneutics. In: Palmer 1989, pp. 247-275.
- (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1993) "Getting to Know You...": Knowledge, Power, and the Body. In: Renov 1993, pp. 174-191.
- Paech, Joachim (1990/91) Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms. In: *Journal Film*, 23, pp. 24-29.
- Palmer, R. Barton (ed.) *The Cinematic Text. Methods and Approaches*. New York: AMS Press.
- Renov, Michael (ed.) (1993) *Theorizing Documentary*. New York/London: Routledge.
- Staiger, Janet (1992) *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Williams, Linda (1993) Mirrors Without Memories. Truth, History, and the New Documentary. In: *Film Quarterly* 46,3, pp. 9-21.
- Wulff, Hans J. (1991) Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films. In: *Rundfunk und Fernsehen* 39,3, pp. 393-405.