

Heinz-B. Heller

Mediale Ordnungen und das Imaginäre: Aspekte und Probleme des aktuellen Semidokumentarismus

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14290>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Heller, Heinz-B.: Mediale Ordnungen und das Imaginäre: Aspekte und Probleme des aktuellen Semidokumentarismus.

In: Corinna Müller, Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*.

Marburg: Schüren 2007 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 15), S. 187–

200. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14290>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Heinz-B. Heller

Mediale Ordnungen und das Imaginäre

Aspekte und Probleme des aktuellen Semidokumentarismus

1.

Wenn im Sinne des Rahmenthemas dieser Tagung ‹Erzählen, Archivieren, Beschreiben› als distinkte ‹mediale Ordnungen› verstanden werden, dann ist die Medienwelt offensichtlich in Unordnung geraten. Denn es ist nicht zu übersehen: Filme und Fernsehformate, die auf die Porosität, auf das transitorische Moment im Verhältnis von Fiktion und Non-Fiktion setzen, haben offensichtlich Konjunktur. Seitdem Michael Moore mit *FAHRENHEIT 9/11* auf dem Filmfestival in Cannes 2004 prämiert wurde, hat er dem Dokumentarfilm (oder dem, was viele dafür halten) wieder die großen Kinos geöffnet. Und im Fernsehen, wo vieles mit dem so genannten Reality-TV und den Doku-Soaps in den frühen Neunzigern in Bewegung kam, bestimmen und durchsetzen so genannte Hybridformate mehr denn je das Programm. Als im Sommer 2005 in Ludwigsburg die erste Dokumentarfilm-Branchentagung ‹Dokville› stattfand, fasste der Hauptreferent Fritz Wolf seine Beobachtungen zum deutschen Fernsehprogramm dahingehend zusammen: In einem Ausmaß und in einer Intensität wie nie zuvor seien die ‹Grenzen zwischen real und fiktional, zwischen Gefunden und Erfunden [...] ins Rutschen gekommen.›¹ Angesichts immer mehr neuer und neu kombinierter Formate wie Doku-Soaps, Erlebnis-Dokus, Zeitreisen und Living History (z. B. *SCHWARZWALDHAUS 1902*, SWR/2002; *WINDSTÄRKE 8*, WDR/2005; *HARTE SCHULE*, ZDF/2005), Rollentausch- und Supervisionsformaten (*FRAUENTAUSCH*, RTL2/2003; *DIE SUPER NANNY*, RTL/2004; *PARTNER-TÜV*, VOX/2005) stelle sich die Frage, wie im ‹wechselseitigen Prozess von Produktion, im Austausch von Bild und Blick, [...] zwischen Publi-

1 Fritz Wolf: *Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen. Eine Fortschreibung der Studie ‹Alles Doku – oder was. Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen›*, S. 1–57, hier: S. 33f. Abrufbar unter <http://www.dokville.de/dokville2005/schriften/fritz-wolf.pdf>. Vgl. auch Fritz Wolf: ‹Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung›. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz 2006, S. 125–137.

kum und Medium in vielen kleinen Schritten neu ausgehandelt [werde], was wir künftig für wahr, für real und für realistisch halten werden und was nicht. [...] Die Grenzen zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmformen werden derzeit im Fernsehen neu definiert.»² Und die Antwort fällt für Wolf eindeutig aus: Das «Fernsehen als Leitmedium der westlichen Gesellschaften verschiebt unsere Wahrnehmung in Richtung Fiktion. Es überzieht auch die nicht-fiktionalen Arbeiten, dokumentarische oder journalistische Sendungen, feuilletonistische oder auch ereignisbezogene, mit einem Firnis von Fiktionalisierungen. Wir haben es mit einem Netzwerk von Fiktionen zu tun, das auf verschiedenen Ebenen ausgespannt wird.»³ Mit den ihnen eigenen Erzählstrukturen, zu denen vor allem eine auf Personalisierung, Emotionalisierung, Spannung und Entspannung setzende Modellierung von Situationen und Konflikten gehört, würden sie im Endeffekt eine auf Einverständnis ausgerichtete Sicht auf eine Wirklichkeit generieren, in der «Brüche, offene Stellen, Risse, ja sogar Widersprüche zu[ge]kleister[t]» seien und sich «offene Fragen erst gar nicht stellen.»⁴

Wenn dieser Oberflächenbefund zutreffend ist – und einiges, wenn nicht vieles spricht dafür – dann liegen eine Reihe von Fragen nahe, die ins Grundsätzliche gehen. Sie zielen vor allem auf die Repräsentationsverfahren und -potenziale dieser und anderer Hybridformen, auf das Verhältnis von dokumentarisierenden und fiktionalisierenden Strategien sowie deren Funktionen; und dies sowohl auf der textkonstitutiven Ebene wie der kommunikativ-pragmatischen. Anders gewendet wäre zu fragen, ob solche Erscheinungen nicht gar zu einer Revision unseres Verständnisses vom Verhältnis «filmischer Fiktion : Nicht-Fiktion» nötigen; ein Verständnis, demzufolge wir es mit zwei sich oppositionell ausschließenden filmischen Repräsentationsmodi zu tun hätten. Im vorgegebenen Rahmen können selbstredend keine erschöpfenden Antworten auf diese Fragen gegeben werden; gleichwohl soll mit einigen Strichen ein Tableau skizziert werden, das die Entwicklung dieser und anderer semidokumentarischer Formen im Kontext der historischen Dokumentarfilmentwicklung verortet und vor allem deren produktive Potenziale im Auge hat.

2.

Dass Fakt und Fiktion in einem komplizierteren Verhältnis zueinander stehen, als es uns die landläufige dichotomische Unterscheidung glauben lässt, ist so alt wie das Erzählen selbst. Die Literaten haben es schon längst gewusst. Wenn z. B. Johann Gottfried Schnabel im frühen 18. Jahrhundert seine vierbändige

2 Vgl. Wolf: Trends (wie Anm. 1), S. 5.

3 Ebd., S. 35f.

4 Ebd., S. 37.

Utopie *Insel Felsenburg* (1731/1743) mit umfangreichen authentischen Dokumenten anreichert, etwa mit detaillierten Land- und Seekarten oder mit umfangreichen statistischen Angaben, so tut dies der Fiktion keinen Anbruch: «Im Gegenteil. Gerade an so überzeugend=Exaktem kann sich die kombinierende Fantasie entzünden: Das heißeste Feuer kommt aus Trockenstem; Karten, Zahlenkolonnen, Namenslisten von Staatshandbüchern!», betonte Arno Schmidt in einem seiner szenischen Essays zur Literatur des 18. Jahrhunderts.⁵

Für den Film, der im Unterschied zur Literatur nicht nur mit Vorstellungsbildern, sondern auch mit Wahrnehmungsbildern operiert (was die Sache nur komplizierter werden lässt) – für den Film war eine solche Verknüpfung von dokumentarischem Zeigen und szenischem Erzählen in der Praxis ebenfalls schon früh bekannt, und gerade die Klassiker des Dokumentarfilms – von *NANOOK OF THE NORTH* bis zu den Highlights der Grierson-Schule – überboten sich förmlich in der – wie es der britische Weggefährte Paul Rotha ausdrückte – «dramatization of actual material».⁶ Zu einem Problem, zumal einem methodischen und theoretischen, wurde das Verhältnis erst in den 1960er Jahren im Zuge der Auseinandersetzungen um das Direct Cinema, in deren Verlauf der Mythos einer spezifischen filmdokumentarischen Authentizität zunächst ein besonderes Oppositionsverhältnis zur filmischen Fiktion suggerierte, um dann schrittweise selbst dekonstruiert zu werden. Schon das französische *Cinéma Vérité* relativierte den naiven Anspruch des Direct Cinema auf unvermittelte filmische Authentizität referenzieller Verbürgtheit. Wo die Amerikaner glaubten, die Funktion und die Präsenz der Filmkamera, vor der und vor allem *für* die auch immer gespielt wurde, minimieren zu können, da suchte das *Cinéma Vérité* einen offensiven und reflektierten Umgang mit der Kamera beim Filmen. Vor allem Jean Rouch und Edgar Morin setzten hier entscheidende Maßstäbe. Erfahren im Umgang mit Methodenproblemen der Ethnografie (Rouch) und der Soziologie (Morin), war ihnen nicht nur die Involviertheit des recherchierenden Subjekts im Prozess des Dokumentierens bewusst; darüber hinaus suchten sie zugleich das Problem der unhintergehbaren Kamera auch im Bewusstsein der vor der Filmapparatur Agierenden produktiv zu wenden. In *MOI, UN NOIR* (1958), einem Film über das Lumpenproletariat im afrikanischen Abidjan, lässt Rouch einzelne Schwarze, die wissen, dass sie für einen und in einem Film agieren, selbst gewählte Rollen spielen – *Filmrollen* (Edward G. Robinson, Tarzan, Eddie Constantin usw.); soziale Phantasien und Tagträume verkörpern sie, Fiktionen also, die sich mit der Dokumentation ihrer objektiven Lebensumstände durchmischen und insofern mehr über deren Lebensre-

5 Arno Schmidt: *Nachrichten von Büchern und Menschen*. Bd. 1: *Zur Literatur des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/ M. 1971, S. 49.

6 Paul Rotha zit. n. Brian Winston: *Documentary: I Think we Are in Trouble*. In: Alan Rosenthal (Ed.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley/CA u. a. 1988, S. 21.

alität aussagen, als eine objektivistische, rein faktografische Sozialreportage es je vermocht hätte.

Zweierlei erscheint in diesem Zusammenhang bemerkenswert: zum einen die Interaktion von Fiktion und lebensweltlichen Bedingungen der Schwarzen auf der Darstellungsebene, zum anderen die bewusste Interaktion zwischen Protagonisten und Filmemachern über die unhintergehbare Kamera im Prozess des Filmens. Im Zeichen dieser doppelten Interaktion <verflüssigen> sich Fiktion und Dokumentation zu prozessualen *Akten des Fingierens* und *des Dokumentierens*. Die theoretische Schlussfolgerung, die sich aus diesem Befund ergibt, artikuliert sich in einer veränderten Fragestellung: Statt der Frage nachzugehen: <Was heißt, was ist Fiktion, was eine Dokumentation?>, stellt sich vielmehr als vorrangiges Problem: Wie und auf Grund welcher Bedingungen organisieren sich Filme, denen wir einen fiktionalen oder einen non-fiktionalen, also dokumentarischen Charakter zuschreiben – und dies im Bewusstsein, dass es sich hier – wie unser Beispiel zeigt – mitnichten um ein a priori sich wechselseitig ausschließendes Begriffspaar handelt.

3.

In diesem Zusammenhang ist für den einschlägigen Diskurs, zumal auch mit Blick auf die jüngere und jüngste Entwicklung, eine weitere, doppelt motivierte Zäsur im Verständnis des Dokumentar-Filmischen von Bedeutung geworden: Formelhaft ausgedrückt, ist diese Zäsur in der semiotischen Wende im Horizont der französischen Nouvelle Vague und ihrer Theoreme, aber auch in konstruktivistischen Axiomen begründet zu sehen, wie sie hierzulande vor allem Alexander Kluge theoretisch und praktisch zur Geltung gebracht hat. Beiden Ansätzen ist – bei allen methodischen und begrifflichen Unterschieden – gemein, dass Filme, ungeachtet ob Spiel- oder Dokumentarfilme, Wirklichkeit per se nicht widerspiegeln, sondern dass Filme vor allem Artefakte darstellen: Zeichen bei den Franzosen, sinnliche und zugleich künstliche Konstrukte heterogener Erfahrungen und Motive bei Kluge. Ebenfalls gemeinsam ist beiden Ansätzen, dass auf der Ebene des filmbildlichen Augenscheins die konventionelle Unterscheidung zwischen Fiktionsbildern und dokumentarischen Bildern hin-fällig wird. «Der Blick macht die Fiktion. [...] die Fiktion ist genauso real wie das Dokument von Realität», sagt Jean-Luc Godard.⁷ Und Agnès Varda spielt 1982 im Titel eines ihrer Filme bewusst mit der semantischen Doppeldeutigkeit des Begriffs *docu-menteur* (Doku-mentar/-Lügner). Alexander Kluge implementiert sein *konstruktivistisches* Modell zugleich in pragmatischen Austausch-

7 Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* (1980). München/Wien 1981, S. 127f.

und kommunikativen Handlungszusammenhängen, wenn er von den «drei Kameras» spricht, die den Dokumentarfilm hervorbringen und einen «Tatsachenzusammenhang» konstruieren:

der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert als Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, daß der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er fotografiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei, z. T. gegeneinander laufenden Schematismen eines Tatsachenzusammenhangs. Alle übrigen möglichen Tatsachen und Tatsachenzusammenhänge werden ausgegrenzt.⁸

Konstruktcharakter eines scheinbar Tatsächlichen und Ausschluss realer oder imaginärer alternativer Möglichkeitsformen – das sind also die zwei Seiten ein und derselben Münze «Dokumentarfilm». Dies aus dem Blick zu verlieren, bedeutet einem naiven Realismus- und Dokumentarfilmverständnis aufzusitzen. Alexander Kluge: «Der naive Umgang mit Dokumentation ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen. Von sich aus ist insofern Dokumentarfilm nicht realistischer als Spielfilm.»⁹ In dieser Hinsicht herrscht somit kein prinzipielles Oppositions-, sondern vielmehr ein Differenzverhältnis; an anderer Stelle habe ich diese *differenzielle* Qualität, die dem Dokumentarfilm zugeschrieben wird, als «referenzielles Mehrwert-Versprechen» genauer zu beschreiben und zu erklären versucht.¹⁰

Für den vorliegenden Darstellungszusammenhang erscheint es nun sinnvoll, im Horizont der Klugeschen Überlegungen die Genre-Perspektive auch umzukehren. Lassen wir im Einklang mit den meisten einschlägigen Theorien als Basiselement von Fiktionen – ob literarischen, theatralen oder filmischen – das Strukturgesetz des spielerischen «Als ob» gelten, so ergibt sich in Hinblick auf den Spielfilm ein komplementär auf den konstruktivistischen Dokumentarfilm bezogenes Dispositiv:

Im menschlichen Kopf sind Tatsachen und Wünsche immer ungetrennt. Der Wunsch ist gewissermaßen die Form, in der die Tatsachen aufgenommen werden.

8 Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt/M. 1975, S. 202.

9 Ebd., S. 202f.

10 Vgl. Heinz-B. Heller: «Dokumentarfilm als transitorisches Genre». In: Ursula von Keitz/Kay Hoffmann (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. «Fiction Film» und «Non Fiction Film» zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Marburg 2001, S. 15–26.

Die Wünsche haben nicht weniger Real-Charakter als die Tatsachen. Sie haben ihre Hauptwurzel in der Tatsache, daß die gesamte libidinöse Erfahrung in der Kinderzeit an Personen, den Urobjekten, erlernt wird. *Es ist der Wunsch, diese persönlichen Beziehungen in Form der Spielhandlung wiederzuerkennen, die Welt in menschliche Beziehungen zu zerlegen. Die Utopie davon* [d. h. die Utopie, die wunschökonomisch in dieser erzählerischen Repräsentationsform beschlossen ist, H.-B. H.] *ist realistisch* [und nicht die tatsächlich realisierte Erzählung, H.-B. H.].¹¹

In diesem filmtheoretischen Diskurs erscheinen Spiel- und Dokumentarfilm in ihrer differenziellen Qualität nicht nur aufeinander beziehbar; in einer reflektierten Konstruktionspraxis von fiktionalen und dokumentarischen Repräsentationsmustern eröffnet diese darüber hinaus neue Potenziale, die sich paradoxerweise der Konzentration auf die *Grenzen* filmischer Abbildbarkeit von wahrnehmbarer Realität und auf die Evokation imaginärer Vorstellungswelten, der Wirklichkeit der Einbildungen, Tagträume, Wünsche, Phantasien gerade auch Form von Fiktionen verdanken. Friktionen, Brüche oder Widersprüche zu der nur fragmentarisch sicht- und repräsentierbaren Realität bzw. zu konventionellen dokumentarischen Verfahren werden nicht nur billigend in Kauf genommen, sondern sind beabsichtigt. Spielerische Fiktion des «Als ob» und dokumentierender Zeige-Gestus sind demnach nicht mehr – wie es lange Zeit Konvention war – ein a priorischer Widerspruch, sondern stellen mit der wechselseitigen Durchlässigkeit ein bewusstes Konstituens filmischen Erzählens und filmischer Sinnstiftung dar. Idealtypisch stellt dieses Verfahren nicht nur Fiktionen auf eine realistische Basis, nimmt es sich ihnen gegenüber also auch latent aufklärerisch aus;¹² gleichzeitig relativiert und reflektiert es die Grenzen konventioneller Repräsentation und eröffnet dieser überdies ehemals oft vorenthaltende und verschlossene Erfahrungsmodi des Möglichen, des nur Vorstellbaren oder – keineswegs geringzuschätzen – schlichtweg des intelligent unterhaltsamen Gedankenspiels.¹³ Statt faktografischer Bestandsaufnahmen erleben wir Erkundungen der in der Wirklichkeit eingelagerten und sie mitkonstituierenden Einbildungen und Imaginationen; im bewussten Vexier- und Widerspiel von Wahrnehmungs- und Vorstellungsbildern das Imaginäre zu entbinden und sinnlich anschaulich erfahrbar zu machen – in diesem Horizont entfaltet der Semidokumentarismus der 1980er und frühen 1990er Jahre seine besonderen Potenziale.

11 Kluge (wie Anm. 8), S. 204.

12 So wie es lange Zeit dem Dokumentarfilm generell als spezifische Qualität zugeschrieben wurde.

13 Vgl. zu letzterem Aspekt: Heinz-B. Heller: «Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung». In: Manfred Hattendorf (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München 1995, S. 97–110.

Einige Beispiele zur Erinnerung: Wenn Agnès Varda in *MURS MURS* (1982) mit der Kamera durch Los Angeles streift, dann zeigt sie uns nicht nur die «*Murals*», die öffentlichen Wandbilder; sie bringt diese überdies – wie der Titel in seiner Homophonie [*murmurent: sie murmeln*] auch zu erkennen gibt – zum Sprechen: nämlich als eine Form urbaner Kommunikation und Selbstverständigung insbesondere der hispano-amerikanischen Ethnie, in der sich individuelle wie kollektive Erfahrungen, Träume, Ängste und Phantasien öffentlich Ausdruck verschaffen.

Wenn Michael Moore in *ROGER AND ME* (1989) mit gespielter naiver Haltung in die Rolle des investigativen Dokumentaristen schlüpft und sich auf die Suche nach dem Generaldirektor Roger B. Smith, dem vermeintlich persönlich Verantwortlichen für die Massenentlassungen bei General Motors, im Flint des amerikanischen Mittelwesten macht, dann mutiert diese – letztlich erfolglose – Recherche unversehens zu einem Vergangenen wie Gegenwart umfassenden Vexierspiel mit medialen Vorstellungsbildern, Täuschungs- und kollektiven Selbsttäuschungsmanövern, in das das Management, die Belegschaft und die Bevölkerung, einschließlich des jungen Michael Moore, verfangen sind.

Wenn Errol Morris in *THE THIN BLUE LINE* (1988) im authentischen Fall des wahrscheinlich unschuldig zum Tode verurteilten Randy Adams die ihn belastenden Zeugenaussagen in ästhetisch hochgradig stilisierten Spielfilmsequenzen vergegenwärtigt, dann artikuliert sich in diesen eingespielten Fiktionen nicht die Wahrheit, sondern eben ihr fingierender Charakter, und erst im Geflecht der Lügen scheint für Momente indirekt eine Ahnung der Wahrheit auf, die aber im Grunde in einen Diskurs eingebettet ist, der im Zeichen des Paradoxes der Kreter steht.¹⁴

Und wenn schließlich Werner Herzog in *LEKTIONEN IN FINSTERNIS* (1992) in Form eines Requiems unter einem fingierten Motto Jean-Blaise Pascals und im Modus einer negativen Dialektik der Aufklärung den vermeintlich dokumentarischen Bildern des ersten Golfkrieges in den Medien seine apokalyptische SF-Vision der historischen Ereignisse anhand der Folgeschäden entgegenhält und uns vor Augen führt, dann werden die Grenzen dessen, was gemeinhin mit dem Dokumentarischen verbunden wird, bei weitem zugunsten einer Anspannung unserer Vorstellungen transzendiert, unserer Imagination des Grauens, das sich tatsächlich ereignet hat und sich der unmittelbaren Bildlichkeit entzieht.¹⁵

14 Vgl. dazu v. a. Linda Williams: «Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm». (1993). In: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 24–44.

15 Vgl. dazu näher Alexander Schwarz: «Wahre Bilder des Grauens. Ästhetik und Authentizität in Werner Herzogs *Lektionen in Finsternis* (1992)». In: Manfred Hattendorf (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München 1995, S. 167–190.

4.

So eindrucksvoll sich diese praktischen Filmbeispiele auch geben, ein Blick auf den literaturästhetischen Diskurs macht indes den Nachholbedarf auf dem Gebiet des *Filmtheoretischen* deutlich. Ist der Roman im Allgemeinen die fiktionale literarische Gattung *par excellence*, so ist speziell der moderne Roman des 20. Jahrhunderts in dem Maße modern, wie er die Fiktion als Negation der referenziellen Illusion begreift, zu einem <Anti-Diskurs> sich öffnet «und so zu Formen einer im Referenziellen nicht mehr aufgehenden, im radikalen Sinne fiktiven Konstruktion findet.»¹⁶ Insbesondere mit dem *linguistic turn*, der in Frankreich im Umkreis der avantgardistischen Zeitschrift *Tel Quel* eine neue strukturelle, dann generative und schließlich dekonstruktive Literatur hervorbrachte, macht der Roman sich die *Virtualität* seiner sprach- und textgeborenen Strukturen zum Thema und entdeckt sich als Fiktion neu; Fiktion nun nicht mehr im Sinne einer referenziellen Illusion, sondern als *écriture* oder noch allgemeiner als *textura*, des Webens und Verwebens des sprachlichen Materials zu Formen des Virtuellen.¹⁷ Der neue Roman, «weit entfernt davon, dem Zusammenhang einer einfachen Geschichte zu folgen, bindet in seiner fiction mot à mot Figuren zusammen, die immer zugleich Sprachfiguren, Gedankenfiguren und Figuren möglicher Erfahrung, möglicher Aufmerksamkeitsdisposition sind.»¹⁸

Die Filmtheorie hat bislang erst in Ansätzen eine medial entsprechende Fiktionstheorie erarbeitet, in der die Negation der referenziellen Illusion überführbar erscheint in ein Projekt der *écriture* von Bildern und Tönen jenseits der traditionellen Dichotomie von Fiktion und Non-Fiktion.¹⁹ Insofern schien im Bereich des Semidokumentarismus der 1980er und frühen 1990er Jahre die filmische Praxis in ihren elaboriertesten Ausprägungen der Theorie in dieser Hinsicht erheblich voraus zu sein. Müßig zu sagen aber auch, dass der eingangs beschriebene TV-Mainstream im Zeichen der so genannten Hybridisierung damit wenig zu tun hat, ja gerade als Perversion jenes Projekts erscheinen muss.

Welche gestalterischen Potenziale, auch medial-selbstreflexiver Art, in dem Zwischenraum von Fiction und Non-fiction liegen, soll hier abschließend am Beispiel eines Films kurz illustriert werden, der erstmals auf dem Filmfestival 2002 in Venedig gezeigt wurde: der Omnibusfilm *11'09"01 – SEPTEMBER 11*.

Ein Projekt, in gewisser Weise vergleichbar dem Gemeinschaftsunternehmen *LOIN DU VIÊT-NAM* aus dem Jahre 1967²⁰: 11 Regisseure aus aller Welt und aus

16 Karlheinz Stierle: «Fiktion». In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. v. Karlheinz Barck et al. Stuttgart/Weimar 2001ff. Bd. 2, S. 420.

17 Vgl. ebd., S. 421.

18 Ebd., S. 422.

19 Vgl. hierzu vor allem Roger Odin: *De la fiction*. Brüssel 2000; Margrit Tröhler: «Walk the Walk oder: Mit beiden Füßen auf dem Boden der unsicheren Realität. Eine Filmerfahrung im Grenzbereich zwischen Fiktion und Authentizität». In: *montage/av* 7/2/1998, S. 79–90.

20 Beteiligte Regisseure: A. Resnais, W. Klein, J. Ivens, A. Varda, C. Lelouch, J.-L. Godard.

unterschiedlichen Kulturen, Frauen und Männer, thematisieren bei «völliger Gestaltungsfreiheit» (Vorspann) und in frei gewähltem filmischem Modus in 11 Beiträgen ihre Reaktion, ihre Eindrücke und Verarbeitung der Ereignisse des 11. Septembers 2001.



Abb. 1

Das Referenzdatum gibt auch die Form vor; 11:09:01 – das heißt: 11 Filme mit einer Länge von exakt 11 Minuten, neun Sekunden und einer Einstellung. Das bindet die einzelnen Beiträge, obwohl ohne explizite inhaltliche Abstimmung, formal straffer als die Beiträge in *LOIN DU VIÊT-NAM* an- und untereinander, sorgt damit insgesamt für eine stringendere Brechung und wechselseitige Reflexion von dokumentarisierendem und fikionalisierendem Modus. Und dann referieren alle Beiträge thematisch auf ein zentrales Ereignis, das in einem doppelten Sinne anwesend und abwesend zugleich ist – die Anschläge auf das World Trade Center in New York: an- und abwesend als (außerhalb Manhattans) global via Fernsehbild lediglich imaginär miterlebtes Realereignis, für das die brennenden und kollabierenden Twin Towers zur weltweit gültigen zeichenhaften Abkürzung, zur ikonographischen Formel eines bis dahin unvorstellbaren Infernos wurden; an- und abwesend zugleich aber auch auf dem Niveau der medialen Repräsentation jenes Ereignisses in diesem Film in seiner mal explizit wahrnehmbaren, mal nur mittelbaren, nur imaginierbaren Vergegenwärtigung auf den verschiedenen audiovisuellen Artikulationsebenen. Unter diesen Vorzeichen haben sich den insgesamt zwischen fiktionalem und dokumentarischem Modus changierenden Beiträgen auch in jedem Einzelfall – wenn auch mit unterschiedlicher Intensität, so doch strukturell nachhaltig – Momente des Transitorischen eingeschrieben.²¹

Am konventionellsten geschieht dies wohl in der Episode von Claude Lelouch: Die taubstumme junge Französin, mit ihrem Geliebten, einem Fremdenführer im World Trade Center, über die Gebärdensprache verbunden, *schreibt* – weil sprachlich eindeutiger – diesem auf dem PC einen Abschiedsbrief, der die Beziehung beenden soll: Diese für sie so ungewohnte grafische Kommunikationsform am Monitor absorbiert sie so sehr, dass sie Bild und Ton vom Einsturz der Twin Towers im nebenbei mitlaufenden Fernsehgerät nicht wahrnimmt (Abb. 1).

21 Beteiligte Regisseure: Youssef Chahine, Amos Gitai, Alejandro González Iñárritu, Shohei Imamura, Claude Lelouch, Ken Loach, Samira Makhmalbaf, Mira Nair, Idrissa Ouedraogo, Sean Penn, Danis Tanovic.



Abb. 2

Die Schere zwischen medial ansichtigem Live-Ereignis und qua Kommunikationsmedium verfehlter Wahrnehmung der Wirklichkeit bleibt nur dem Zuschauer erkennbar. Die dokumentarischen Fernsehbilder, die wir als *«Film im Film»* auf dem Monitor sehen, stellen ein Funktionselement der filmischen Diegese dar, weisen aber gleichzeitig die Qualität eines Schlüsselbildes auf. Seine (außerhalb der filmischen Wirklichkeit erfolgte) formelhafte Abnutzung als ikonographisches Kürzel bei gleichzeitiger semantischer Aufladung durch spätere diskursive Zuschreibungen und Erklärungen verschaffen ihm den Bedeutungsüberschuss eines zeichenhaften Archivbildes für das kollektive Gedächtnis. Insofern kommen dieser filmischen Erzählung auch Züge eines medien(selbst)reflexiven Modells zu.

Ken Loach nähert sich auf einem anderen Weg seinem Thema. Er operiert mit einer Engführung von überwiegend historischen Dokumentaraufnahmen aus den frühen 1970er Jahren und aktuellem, nur knapp evoziertem, weil im Bewusstsein noch lebendigen Bildmaterial der New Yorker Ereignisse: Loach lässt einen noch heute im Londoner Exil lebenden Chilenen, laut Credits den Autor, Schauspieler und Liedermacher Vladimir Vega, an die Hinterbliebenen der Opfer vom 11. September 2001 einen öffentlichen Brief schreiben – einen Brief der Verbundenheit, geschrieben aus der solidarischen Haltung im Leiden verbundener Opfer. Vega ruft in Erinnerung, dass am 11. September, auch an einem Dienstag, allerdings im Jahr 1973, in Chile die Generäle auf Betreiben der US-Regierung gegen die demokratisch gewählte Regierung Allendes putschten und in der Folge ihn und mindestens 30.000 weitere Chilenen im Zuge der Terroraktionen gegen die Bevölkerung ermordeten. *«Von diesem Moment an», jenem 11. September, «wurde unser und Euer Schmerz zur offiziellen Politik.»* (Abb. 2)

Loach montiert historische Filmbilder von Düsenflugzeugen im Anflug²², die dann die *«Moneda»*, den Regierungssitz Allende, in Schutt und Asche legen, mit Szenen öffentlicher Auftritte von George W. Bush, in denen er deklamiert: *«Am 11. September verübten Feinde der Freiheit Kriegshandlungen. Es wurde Nacht in einer veränderten Welt; einer Welt, in der die Freiheit an sich bedroht ist.»* Dazwischen sieht man eingeschnittene Bilder des freundschaftlichen Einvernehmens zwischen dem damaligen US-Außenminister Kissinger und General Pinochet (Abb. 3–5).

22 Die Aufnahmen und Einstellung ähneln verblüffend denen von den entführten Maschinen, kurz bevor sie in die Twin Towers gelenkt wurden.

Loach insistiert darauf, dass die kalendarische Koinzidenz der Septemberereignisse von 1973 und 2001 in einem strukturellen Zusammenhang zu sehen ist. Über die beklemmenden und verstörenden Zeitzeugnisse von Verhaftungen, Folterungen und Hinrichtungen, die das US-gestützte chilenische Militär an der Zivilbevölkerung exekutierte, legt sich George W. Bushs Stimme, wonach der Anschlag vom September nicht nur gegen ein einzelnes Land gerichtet sei, «sondern ein Anschlag auf die Freiheit selbst» darstelle.

In unserem Zusammenhang interessiert vor allem das Verfahren von Ken Loach. Dabei erscheint es letztlich unerheblich, ob der schreibende Chilene für den Zuschauer – zunächst nicht erkennbar – ein authentischer Exilant oder eine erfundene Figur innerhalb eines fiktionalen Dispositivs ist. Viel bedeutsamer ist die dramaturgische, die konstruktivistische Funktion, die er erfüllt – nämlich: für sich gesehen, unvermittelte historische und aktuelle Bilddokumente aufeinander zu beziehen und damit über seine eigene Subjektivität einen Zusammenhang von Geschichte herzustellen; einer Geschichte – und diese nun nicht als Fiktion, sondern als Fakt vorgeführt – die den Effekt der Unmittelbarkeit wie der Unvermitteltheit der Bilddokumente von 1973 wie von 2001 im Hegelschen Sinne bewahrend aufhebt. Diese Konstruktion verleiht dem Beitrag von Ken Loach seine massive politische Wucht und Emphase, bekräftigt aber auch die Haltung und den Gestus der Solidarität mit und unter den Opfern. Am Ende verabschiedet sich unser Chilene mit einem Zitat des Hl. Augustinus: «Die Hoffnung hat zwei schöne Töchter: Wut und Mut. Wut darüber, wie die Dinge sind, und Mut, sie zu ändern.» Und, so schreibt er den Angehörigen der amerikanischen Opfer angesichts des bevorstehenden 1. Jahrestages des New Yorker Anschlags, an dem sich zugleich zum 29. Mal der Tag des Angriffs auf die «Moneda» in Santiago jährt: «Wir werden an Euch denken; ich hoffe, Ihr denkt an uns.»



Abb. 3–5



Abb. 6–7

für den Unterricht erst der Arbeit in der Ziegelei des Dorfes förmlich entreißen muss, das Faktum und das Ausmaß der New Yorker Ereignisse begrifflich zu machen – einschließlich der möglichen Folgen: ein drohender atomarer Vergeltungsschlag der Amerikaner oder gar ein Dritter Weltkrieg. «Ein wichtiges Ereignis! Ein großes Unglück!?» Schon das ist für die Kinder nur in den Dimensionen vorstellbar, in denen sich das Dorfleben abspielt. Ein großes Unglück ist für sie das, was gestern passierte. Ein Mann ist in einen Brunnen gefallen, und einer hat sich ein Bein gebrochen. Wenn dem schon so ist, wie sollen sie dann erst verstehen, was ein Handy ist, über das im Twin Tower Eingeschlossene sich verzweifelt an die Außenwelt um Hilfe gewandt haben sollen.

Und was ist schon ein Tower? Auch mit einer Schweigeminute will es nicht so recht klappen. Was ist eine Minute? Die Lehrerin versucht, mit ihrem Zeigefinger auf einem schnell gezeichneten Kreis den Umlauf des Sekundenzeigers auf einer imaginären Uhr zu simulieren. Und mit dem Schweigen will es auch nicht so recht klappen. Denn mit der größten Selbstverständlichkeit reagieren die Kleinen auf die Motive des Anschlags. «Tötet Gott? Tötet Er?» – «Gott hat keine Flugzeuge.» Mit kindlicher Naivität bewegen sie sich in einem alltagstheologischen Diskurs und dekonstruieren implizit, nur für den Zuschauer erkennbar, eine religiös-islamistische Rechtfertigungsideologie, wie sie die Attentäter von New York tatsächlich für sich in Anspruch genommen hatten. Und spätestens wenn die Kamera via Bewegung und Perspektivierung den Ziegelei-Schornstein mit seiner Rauchfahne ins Objektiv nimmt, wird über die filmische Formgebung die Wahrnehmung der Kinder mit der des Filmzuschauers homologisiert, dessen Erinnerung sich in gleicher Einstellung das beherrschende Bild von

Wie stark medial imprägnierte Wahrnehmungsroutinen und zu ikonografischen Kürzeln verkümmerte Wirklichkeitseindrücke des Live-Fernsehens unseren Alltag prägen, macht der ausgesprochen poetische, aus und mit der Perspektive der soziokulturellen Fremderfahrung operierende Film von Samira Makhmalbaf deutlich, der zugleich ansatzweise augenscheinliche kulturelle Differenzen aufhebt – im Imaginären der reinen anschaulichen Form.

In einem afghanischen Flüchtlingslager im Iran versucht eine freundliche, pädagogisch engagierte Lehrerin ihren kleinen Schützlingen, die sie

den brennenden Türmen aus den Endlosschleifen der TV-Berichterstattung über die New Yorker Ereignisse nachhaltig eingebrannt hat (Abb. 6–7).

In solchen Konfigurationen von real erinnerten und im Modus des Fiktiven aktualisierten ästhetischen Formen artikuliert sich ein Neues, etwas Imaginäres – jenseits der konventionellen Dichotomie von Fiktion und Non-fiction. Und dieses Imaginäre bringt bei aller soziokulturellen Differenz nicht nur *formale* Wahrnehmungsperspektiven zur Annäherung.

Inhaltlich hat dieser Beitrag von Samira Makhmalbaf, der sich am Anfang dieses Gemeinschaftsprojekt befindet, die Funktion einer Overtüre oder einer Exposition. Insofern hebt er nicht nur für sich, sondern auch ein in Hinblick auf die Gesamtstruktur wesentliches Element hervor: den Gestus einer um Verständnis bemühten Annäherung an das Fremde, das Ungeheuerliche, das Monströse der New Yorker Ereignisse im Modus der letztlich

nur imaginären Vergegenwärtigung, nicht in dem des Dokumentarischen im Zeichen einer wie immer gearteten Demonstration des «So ist es gewesen».

In dem Beitrag des Mexikaners Alejandro González Inárritu findet dieses Verfahren seine konsequenteste Ausprägung. 11 Minuten nahezu durchgängig Schwarzfilm. Die Negation des Sichtbaren, die Negation des Prinzips «Film». Was wir sehen, taugt weder als sichtbares Dokument noch als filmische Fiktion. Wir sind allein auf unsere Imagination zurückgeworfen, die in dem unverständlich fremden, monotonen Stimmengewirr auf der Tonspur kaum orientierende Anhaltspunkte, geschweige denn sinnstiftende erkennen lässt. Ein babylonisches Sprachgemenge. Der Wahrnehmungsraum bleibt ebenso undefiniert wie die anonymen Stimmen. Das verleiht dem akustischen Raum etwas Ubiquitäres oder Kosmopolitisches. Allein unregelmäßige Geräusche dumpf aufschlagender Körper markieren distinkte akustische Zäsuren. Vereinzelt, in Bruchteilen von Sekunden aufblitzende Bilderflashes zeigen herabstürzende Körper vor der Twin Tower-Fassade (Abb. 8/9/8).

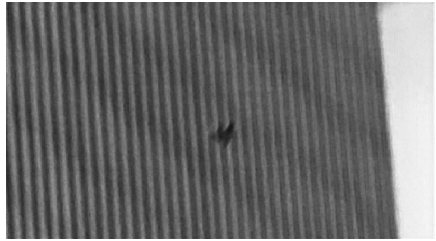


Abb. 8/9/8

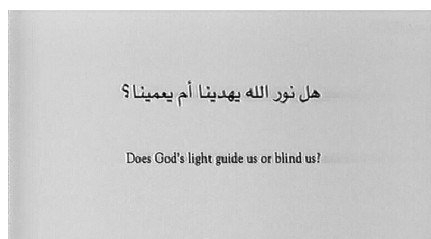


Abb. 10

ding, die erregten Stimmen überlagern sich immer mehr, der Pegel der sich multiplizierenden Stimmen steigt immer mehr an – dann ein großer akustischer Crash, der sich verströmt in einem chaotischen, anschwellenden Fluss von Radiomeldungen, Polizeifunksprüchen, Hilferufen via Telefon ... und die Kadenz der Bilderflashes von herabstürzenden Körper nimmt zu ... bis zu jenem Punkt, wo für Momente jeglicher Ton verstummt, und nach einer kurzen, extrem spannungssteigernden Generalpause für wenige Augenblicke sich die Ansicht auf einen der kollabierenden Türme einstellt. Danach wieder ein babylonisches Stimmengewirr ähnlich wie zu Beginn, nur litaneihafter wirkt es jetzt; auch ist es von einer getragenen symphonischen Musik unterlegt; der Ton schwillt lauter an ... und mit dem ansteigenden emotiven Pathos hellt sich die tiefschwarze Leinwand allmählich auf, wird immer klarer ... und reflektiert schließlich auf blendendem Weiß zunächst in arabischen, dann lateinischen Schriftzügen die projizierte Frage: «Does God's light guide us or blind us?» (Abb. 10); eine Frage, deren Schriftzüge dann völlig in einem nahezu explodierenden, aggressiv blendenden Weiß verschwinden.

Obwohl oder gerade weil extrem minimalistisch, erweist sich dieser Film als eine ebenso raffinierte wie den Zuschauer bewegende Konstruktion, die von einer negativen Dialektik in der pragmatischen Nutzung der von uns ausgeloteten Freiräume des Imaginären im Semidokumentarismus bestimmt ist. Nahezu am Nullpunkt des bildlich Dokumentarischen/ Dokumentierbaren auf der einen Seite, andererseits im Akustischen in weiten Teilen jenseits der Markierungen angesiedelt, mit denen sich die Fiktion autoreferenziell von den Versprechungen des Illusionismus abgrenzt – in diesem extremen Spannungsfeld von zwar filmisch evozierten, aber letztlich *inneren* Vorstellungsbildern ist dieser Filmbeitrag angesiedelt, ohne im Horizont der Zuschauererfahrungen referenzieller Bezüge zu entraten, auch wenn es ausschließlich medial fundierte und vermittelte sind.

Sind gute Filme nicht immer solche, die das Imaginäre in einer für den Zuschauer authentischen Form erfahrbar machen – auch jenseits überkommener, vermeintlich distinkter medialer Ordnungen des Erzählens, Archivierens und Beschreibens?