



HAL
open science

Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen

François Niney, Matthias Steinle, Heinz-Bernd Heller

► **To cite this version:**

François Niney, Matthias Steinle, Heinz-Bernd Heller. Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Schüren, pp.255, 2012, 978-3-89472-728-4. <hal-03958061>

HAL Id: hal-03958061

<https://hal.science/hal-03958061v1>

Submitted on 26 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License



Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms

Wirklich, wahr oder wahrhaftig? Was bedeutet <dokumentarisch/
Dokumentarfilm>? Filmgenre oder filmische Eigenschaft? Ein Film
ohne Drehbuch, ohne Kulissen, ohne Schauspieler? Bilder ohne
Autor? Ein Film ohne Sonne(nlicht)? Was ist eine Aufnahme? Welche
Beziehung besteht zwischen vergehender Zeit und gefilmter Zeit?
Welche Dauer schafft die Einstellung? Ist der Dokumentarfilm Kino?
Je unmittelbarer, desto wahrer? Je gestellter, desto unwahrer?
Die Rekonstruktion: dokumentarisch oder fiktional? Wie rekonstruiert
der Kompilationsfilm die Vergangenheit? Wo beginnt die Inszenierung,
wo endet das Dokumentarische? Was heißt Modalisierung? Ist ein
Dokumentarfilm in Farbe <wirklicher>? Woran erkennt man einen
Dokumentarfilm? Was unterscheidet unsere lebenswirkliche Welt
von einer fiktiven Welt? Was bedeutet <real> oder <wahr> auf der
Leinwand? Ist Fiktion Lüge? Gibt es spezifische dokumentarische
Formen der Enunziation? Was sind die Modi und Auswirkungen des
Point of view? Was ist, wenn das Objektiv(e) subjektiv wird?
Von welchem Point of view erfolgt die auditive Wahrnehmung?
Warum Montage? Manipuliert Montage? Ist jede Montage willkürlich?
Primat des Drehprozesses oder der Montage? Ist die Plansequenz
wahrhaftiger als die montierte Einstellungsfolge? Woher kommt der
Kommentar? Was sieht der Off-Kommentar? Haben die Bilder eine
Rückseite? Und mehr ...

SCHÜREN

ISBN 978-3-89472-728-4



SCHÜREN

François Niney Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms



François Niney

Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms

50 Fragen zur Theorie und Praxis
des Dokumentarischen

Übersetzt und herausgegeben von
Heinz-B. Heller und Matthias Steinle

SCHÜREN

François Niny
Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms

Die Herausgeber

Heinz-B. Heller, 1987-2009 Professor für Medienästhetik und Medien-
geschichte an der Philipps-Universität Marburg; zahlreiche Veröffent-
lichungen zur deutschen und internationalen Filmgeschichte, zur Theorie
des Films, zum Dokumentarismus in Film und Fernsehen sowie zu Prob-
lemen der Intermedialität.

Matthias Steinle, seit 2008 Dozent am Fachbereich *Cinéma et audiovisuels*
an der Universität Sorbonne Nouvelle – Paris 3; Veröffentlichungen zur
Rundfunk- und Filmgeschichte; Forschungsinteressen: deutsch-deutsche
sowie deutsch-französische Medienbeziehungen, Dokumentarfilm und
dokufiktionale Formen, visuelle Anthropologie, mediale Komik.

François Niney

Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms

50 Fragen zur Theorie und Praxis
des Dokumentarischen

*Übersetzt und herausgegeben von
Heinz-B. Heller und Matthias Steinle*

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch erscheint im Rahmen des Förderprogramms des französi-
schen Außenministeriums, vertreten durch die Kulturabteilung der fran-
zösischen Botschaft in Berlin.

Ouvrage publié avec le concours du *Centre National du Livre*.
Die Publikation wurde vom *Centre National du Livre* unterstützt.



Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de

Die Originalausgabe erschien 2009 unter dem Titel:
«Le documentaire et ses faux semblants».

Copyright © Klincksieck 2009 – collection «50 questions»

© für die deutsche Ausgabe: Schüren 2012

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer (Köln) unter Verwendung eines
Motivs aus SANS SOLEIL von Chris Marker (1983)

Gestaltung: Erik Schüßler

Druck: Beltz, Bad Langensalza

Printed in Germany

ISBN 978-3-89472-728-4

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	8
François Niney: Zur deutschen Ausgabe	13
50 Fragen	
1 Wirklich, wahr oder wahrhaftig?	17
2 Was bedeutet <dokumentarisch>/<Dokumentarfilm>?	20
3 Filmgenre oder filmische Eigenschaft?	23
4 Ein Film ohne Drehbuch, ohne Kulissen, ohne Schauspieler?	28
5 Bilder ohne Autor?	31
6 Ein Film ohne Sonne(nlicht)?	35
7 Was ist eine Aufnahme?	40
8 Welche Beziehung besteht zwischen vergehender Zeit und gefilmter Zeit?	44
9 Welche Dauer schafft die Einstellung?	48
10 Ist der Dokumentarfilm Kino?	51
11 Je unmittelbarer, desto wahrer?	55
12 Je arrangierter, desto unwahrer?	59
13 Die Rekonstruktion: dokumentarisch oder fiktional?	63
14 Wie rekonstruiert der Kompilationsfilm die Vergangenheit?	69
15 Wo beginnt die Inszenierung, wo endet das Dokumentarische?	72
16 Was heißt Modulation?	76
17 Ist ein Dokumentarfilm in Farbe <wirklicher>?	79
18 Woran erkennt man einen Dokumentarfilm?	80
19 Was unterscheidet unsere lebenswirkliche Welt von einer fiktiven Welt?	86
20 Was bedeutet <real> oder <wahr> auf der Leinwand?	92
21 Ist Fiktion Lüge?	97

22	Gibt es spezifische dokumentarische Stilfiguren der Enunziation?	99
23	Was sind die Modalitäten und Auswirkungen des Point of view?	104
24	Was ist, wenn das Objektiv(e) subjektiv wird?	108
25	Von welchem Point of view erfolgt die auditive Wahrnehmung?	112
26	Warum Montage?	114
27	Manipuliert Montage?	119
28	Ist nicht jede Montage willkürlich?	126
29	Primat des Drehprozesses oder der Montage?	131
30	Ist die Plansequenz wahrhaftiger als die montierte Einstellungsfolge?	138
31	Woher kommt der Kommentar?	140
32	Was sieht die Stimme aus dem Off?	146
33	Haben die Bilder eine Rückseite?	149
34	Was unterscheidet den Dokumentarfilm von der Reportage?	152
35	Was ist ein gutes <Thema>?	156
36	Kunst oder Propaganda?	160
37	Kann das Bild Beweis sein?	164
38	Was kann eine Aufnahme bezeugen?	168
39	Ist Sehen auch Wissen?	174
40	Archivbilder - die Wirklichkeit von gestern?	180
41	Was bedeutet eine Re-Vision alter Aufnahmen?	185
42	Wie lassen sich Bilder verwenden?	188
43	Die Dokufiktion: falscher Dokumentarfilm oder falscher Spiel film?	192
44	Welche Wahrheiten vermitteln <i>documenteur</i> und <i>mockumentary</i> ?	197
45	Dokumentarfilm und Spielfilm in einem?	204
46	Film als Interferenz mit der Welt?	209
47	Wer Farce sagt, sagt Fiktion - aber auch <Truthahn farciert>?	215
48	Kann man von dokumentarischer Theatralität sprechen?	218
49	Was sagen die Tiere dazu?	223
50	Auf dem Weg zum totalen Kino?	225
	Statt eines Epilogs: Nachfragen an den Autor	227
	Zum Autor	236
	Bibliographie	238
	Filmregister	245
	Personenregister	250

«Jede Ästhetik muß zwangsläufig eine Auswahl treffen zwischen dem zu Bewahrenden, dem zu Verwerfenden und dem, was verlorengehen kann; tritt sie aber, wie der Film es tut, mit dem Anspruch an, eine Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen, so steht das in einem grundsätzlichen, zugleich inakzeptablen und notwendigen Widerspruch zum Auswählen. Notwendig, weil die Kunst nur durch diese Auswahl existiert. Ohne sie würden wir [...] schlicht und einfach zur Realität zurückkehren. Inakzeptabel, weil die Auswahl letzten Endes auf Kosten jener Wirklichkeit geht, die das Kino doch vollständig wiedergeben möchte. [...] Tatsächlich lebt die Film-«Kunst» gerade von diesem Widerspruch.»

*André Bazin: Der filmische Realismus und die italienische Schule [1948].
In: A. B.: Was ist Film? Hrsg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2004,
S. 295-326, S. 308.*

Vorwort der Herausgeber

«Daß der Rhein bisweilen schwerer zu überqueren ist als der Atlantik – jedenfalls für Bücher und Ideen –, ist keine Neuigkeit (und gilt übrigens in beiden Richtungen).» Mit dieser Bemerkung stellte Jochen Vogt 1992 die Übersetzung zweier fundamentaler Studien von Gérard Genette vor¹ und suchte nach Erklärungsgründen für die nahezu ein Vierteljahrhundert währende Ignoranz weiter Teile der deutschen Literaturwissenschaft gegenüber einem Kollegen *d'outre-Rhin*, der dann in der Folge auch hierzulande zu einem der wichtigsten Gewährsleute der Erzählforschung werden sollte. Solche Ungleichzeitigkeiten finden sich auch in der Film- und Medienwissenschaft: Jean Mitrys umfangreiche Arbeiten etwa warten noch heute auf eine deutsche Rezeption, die Positionen und Kontroversen der poststrukturalistischen, psychoanalytisch grundierten Diskussion im Frankreich der frühen 1970er Jahre (Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Jean-Pierre Oudart, Raymond Bellour et al.) sind in Deutschland nur mit einer Verspätung von rund 25 Jahren zur Kenntnis genommen worden und das erst über den angloamerikanischen Umweg im Zeichen der *apparatus*-Debatte, die etwa den *dispositif*-Begriff um ein wichtiges Element verkürzte. Selbst *der* Favorit jüngerer filmtheoretischer Diskurse, Gilles Deleuze mit seinen beiden *Kino*-Bänden, musste mehr als ein Jahrzehnt warten, bis man ihn diesseits des Rheins rezipierte. Derartigen Wahrnehmungsdefiziten versucht die vorliegende Edition entgegenzuwirken.

Bereits 2000 hat François Niney, Dozent an der Universität Sorbonne nouvelle – Paris 3 sowie an der Pariser Filmhochschule Fémis, Wissenschaftler, Kritiker und Filmemacher, eine fulminante nicht-normative Poetik des Dokumentarfilms veröffentlicht: *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*², was aufgrund der Mehr-

-
- 1 Es sind dies *Discours du récit* (1972) und *Nouveau discours du récit* (1983), zusammengefasst u. d. Titel: Gérard Genette: *Die Erzählung*. Aus d. Franz. übers. v. Andreas Knop, mit einem Nachwort hrsg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1994; zitierte Äußerung auf S. 299.
 - 2 François Niney: *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Brüssel: De Boeck 2000.

deutigkeit von *épreuve* sowohl mit «Die Bewährung des Realen auf der Leinwand» als auch mit «Der photographische Probeabzug des Realen auf der Leinwand» übersetzt werden kann; dieser – laut Untertitel – «Essay zum dokumentarischen Realitätsprinzip» erfuhr im französischsprachigen Raum eine solche Resonanz, dass die Studie schon 2002 eine zweite Auflage erlebte, während sie im deutsch- und englischsprachigen Raum indes so gut wie ignoriert wurde. Dabei sucht diese Arbeit im Kontext der internationalen Dokumentarfilmliteratur ihresgleichen. In einem weiten Horizont epistemologischer, phänomenologischer, pragmatischer, ästhetischer und auch ethischer Fragestellungen entwickelt Niney ein historisch wie systematisch breit angelegtes Panorama dokumentarfilmischer Praxen und Konzepte. Das Bestechende dieser Arbeit liegt im methodischen Ansatz begründet, mit dem Niney die enorme Bandbreite (und Ausfransungen) dokumentarfilmischer Erscheinungsformen der Film- und Fernsehgeschichte beschreibt und analysiert: Dokumentarfilme werden als die spezifisch mediale Form einer gesellschaftlichen Praxis gesehen, sich der Wirklichkeit zu versichern, sich ein Bild von ihr zu machen, mit dem sich Erfahrungen festhalten lassen oder dem eine Beweisfunktion zugesprochen wird. Durch die Montage in der Konfrontation mit anderen Bildern erhält es den Charakter eines raum-zeitlich neu strukturierten Modells, anhand dessen die Wirklichkeit ihrerseits überprüft werden kann. Es handelt sich um Bilder, die kommuniziert und verstanden sein wollen, die als subjektive Erinnerungsbilder zu Archivbildern und ihrerseits zum Ausgangsmaterial neuer filmischer Erfahrungen, Erprobungen oder spekulativer Gegenentwürfe der Wirklichkeit werden können.

Der vorliegende Band, in Frankreich 2009 unter dem Titel *Le documentaire et ses faux-semblants* erschienen, basiert auf dieser großen Studie, ist aber mehr als nur deren knapper Abriss; er setzt in Form und Inhalt eigene Akzente. Zum einen ist er dem Konzept der Reihe «50 Questions» des Klincksieck-Verlags verpflichtet: Diese Reihe versammelt Studien zu Literatur, Film und Kunst, die sich bewusst dem Anspruch auf Information und kritische Reflexion in einer offenen, im wahrsten Wortsinne essayistischen, d.h. auch gedanklich experimentierenden Form verschreiben. Keine streng systematische Untersuchung darf der Leser deshalb erwarten (obwohl Nineys Fragen durchaus einen systematischen Hintergrund haben); statt dessen eine induktive Vorgehensweise, immer wieder Fragen, die ihren Gegenstand: Dokumentarfilme und ihre vielfältigen Erscheinungsformen, einkreisen sowie ihre ästhetischen Strategien durchleuchten und reflektieren; Fragen, die mitunter zunächst provozierend naiv anmuten (z. B. «Was ist eine Aufnahme?», «Haben die Bilder eine Rückseite?», «Was sieht die Stimme aus dem Off?», «Was sagen die Tiere dazu?»), die dann aber auf eine bewundernswert unan-

gestrenge Art zu einer Vermittlung von pointierten praktischen Beispielanalysen und theoretischen Perspektivierungen führen. Auf diese Weise erschließen sich sukzessiv Problemkomplexe des Filmisch-Dokumentarischen ... bis hin zu jenen uns vertrauten Reality-Formaten des Fernsehens, die auch in Frankreich epidemische Verbreitung gefunden haben und für die Niney im französischen Originaltitel die Sammelbezeichnung *faux semblants* – i.e. Betrüger, falsche Tatsachen vorspiegelnde Heuchler – gewählt hat. Dabei hat Niney durchaus Grundsätzliches im Auge. Was unterscheidet auf der Leinwand die dokumentarfilmisch festgehaltene Wirklichkeit von der Wirklichkeit eines Fiktionsfilms? Und Niney bewegt sich dabei bewusst zwischen den Fronten: zwischen jenen, die noch immer an die Objektivität und dokumentarische Selbstevidenz der filmischen Aufnahme glauben, und jenen, die Dokumentarfilmen – weil letztlich alles nur Inszenierung oder unverbindliches Konstrukt sei – jeglichen Wahrheitsgehalt absprechen. Es ist ein schmaler Grat, auf dem Niney wandelt, durch ein Terrain, auf dem Wirklichkeit und Imaginäres zusammenkommen und das gerade deshalb so vielfältige Ausformungen des Dokumentarischen zeitigt.

Zum anderen scheint der vorliegende Band im Vergleich zur großen Studie *L'épreuve du réel à l'écran* den philosophischen Hintergrund des philosophischen Pragmatismus insbesondere eines John Austin und John Searle deutlicher hervortreten zu lassen. Dies schlägt sich vor allem in Nineys Reflexionen zu Fragen nach der Bedeutung(skonstitution) und dem Wahrheitsgehalt von Filmbildern nieder. «Sätze an sich sind nicht wahr oder falsch» und deren Bedeutung resultiere aus den Regeln ihres Gebrauchs, lautet eines der zentralen Axiome in John Austins Theorie des sprachlichen Handelns – und in Analogie dazu unterzieht Niney die für den traditionellen Dokumentarfilmdiskurs zentrale Referenzproblematik (‹Wie wahr, objektiv, authentisch geben die Bilder die Wirklichkeit wieder?›) einer handlungstheoretisch fundierten Re-Vision: Anstatt lediglich die Relation von ‹Wirklichkeit in ihrem Rohzustand› bzw. der ‹vorfilmischen› Realität zu ihren Abbildungen zu untersuchen, geht Niney diesen Komplex im Zusammenhang von mehrschichtigen filmischen Produktions- und Verstehensprozessen an. Den deutschen Leser mag dies an Alexander Kluges berühmtes, oft zitiertes Funktionsmodell von den drei Kameras erinnern, mit dem er das Verhältnis von dokumentarfilmischer Produktion und Rezeption in ein Verhältnis setzt,³ doch wirkt Kluges Modell statischer und formelhafter angesichts dessen, was Niney als grundsätzliches Dispositiv dokumentarischen Filmens und Verstehens ausmacht und in seinen vielfältigen praktischen Ausgestaltungsmög-

3 Vgl. Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975, S. 203.

lichkeiten prozessual durchleuchtet und reflektiert: Sich mit Dokumentarfilm – ob als Filmschaffender oder Rezipient – auseinanderzusetzen, heißt, sich des Settings (*dispositif*) der medial kommunikativen Bedingungen bewusst zu sein. Dazu gehören vor allem: das Verhältnis des Filmemachers zur vorfilmischen Wirklichkeit, die Verfahrensweise der *Mise-en-scène* sowie der Montage, die Art und Weise der Adressierung, der wahrnehmungsästhetischen Einbindung des Zuschauers (einschließlich des ihm abverlangten Vertrauens in die Glaubwürdigkeit der Bilder) sowie schließlich die appellativen Strategien, die uns entweder in unseren vertrauten Wahrnehmungsmustern und -klischees bestätigen oder aber – und hier liegt für Niney das ungeheure Potenzial des Dokumentarfilms – die uns dazu anhalten, unsere Welt anders als bisher, neu und als gemeinsam geteilte wie praktisch zu bewältigende zu sehen. Insofern erweisen sich dokumentarisch konzipierte Filme mit ihrer genuin filmischen Realität tatsächlich als Modelle, anhand derer sich auf der Leinwand, wo sich Wahrnehmungsbildliches und Imaginäres überlagern, Wirklichkeit erproben, durchspielen oder reflektieren lässt: einfältig-repetitiv, objektivistisch-affirmativ, spielerisch-unterhaltsam, demonstrativ-kritisch, enthüllend, gedächtnisbildend, hypothetisch-spekulativ, metafilmisch-selbstreflexiv ... «Les images nous regardent»⁴, lautet eine Überschrift und zentrale Denkfigur Nineys auch hier in der doppelten Bedeutung des Satzes: «Die Bilder blicken uns an» in dem Sinne, dass sie für uns gedreht wurden und die dokumentarischen Akteure mit Blick auf uns als potenzielle Zuschauer agieren; und: «Die Bilder betreffen uns, gehen uns etwas an», da die dokumentarische Darstellung eine Einbeziehung in die gemeinsame Welt bedeutet und Konsequenzen für diese haben kann oder dazu auffordert, Konsequenzen aus ihr zu ziehen.

Ein Wort noch zur Übersetzung: Nicht nur die essayistische Anlage des Textes bringt es mit sich, dass Niney sich eines an Metaphern, Anspielungen und Wortspielen (für die man in Frankreich bekanntlich eine besondere Vorliebe hat) reichen Sprachstils bedient. Nicht in jedem Fall ließ sich dies im Interesse der Lesbarkeit in der deutschen Übersetzung durchhalten; von daher sei allen des Französischen Kundigen das Original ans Herz gelegt. Der mehrdeutige Begriff *cinéma*, der im Französischen sowohl die Institution, den Abspielort, ein Qualitätsurteil, aber auch den Film als solchen bezeichnen kann, wurde – sofern nicht anderweitig durch den Kontext bestimmt – in der Regel mit «Film» übersetzt.

Die von Niney zitierte (überwiegend französischsprachige) Sekundärliteratur wurde von uns – soweit in deutschen Ausgaben vorliegend – in der Regel nach diesen zitiert bzw. nachgewiesen. Die angeführten Filmtitel werden wie folgt notiert: Dem Originaltitel folgt bei der ersten Nen-

4 Niney: *L'Épreuve du réel à l'écran*, S. 100.

nung in einem Abschnitt der deutsche Verleihstitel ebenfalls in Kapitälchen; falls sich kein Nachweis für eine Veröffentlichung in Deutschland eruieren ließ, findet sich der internationale Verleihstitel und ansonsten eine kursiv markierte wörtliche Übersetzung des Titels. Im Übrigen verweisen wir auf den Anmerkungsapparat in den Fußnoten.

Das Projekt hat von verschiedener Seite Unterstützung erfahren. Ganz besonders ist Martine Floch zu danken, die uns gerade bei den kniffligsten linguistischen Problemen eine sehr wertvolle, unverzichtbare Hilfe war.

Marburg / Paris 2012

Heinz-B. Heller / Matthias Steinle

François Niney

Zur deutschen Ausgabe

Ich möchte mich bei meinen Kollegen Heinz-Bernd Heller und Matthias Steinle bedanken, die die Initiative ergriffen haben, diesen 2009 in Frankreich erschienenen Essay zu übersetzen. Neben ihrer unstrittigen Kompetenz hat ihre Übersetzungsarbeit begründete und aufschlussreiche Fragen aufgeworfen; Fragen konzeptioneller Art, aber auch in Hinblick auf das Verständnis oder die Anpassung meiner «von Frankreich aus gesehenen Beispiele» für ein deutsches Publikum. Zugleich sind es Fragen, die Gelegenheit geben, die Stichhaltigkeit meiner Analysen und die Tragfähigkeit meines Korpus sowie der sie stützenden Zitate auf die Probe zu stellen.

Dieses Buch verfolgt – wie an seiner Anlage unschwer zu erkennen – nicht die Absicht, die Geschichte des Dokumentarfilms zu entfalten (meine frühere Abhandlung *L'Épreuve du réel à l'écran* hatte schon eher diesen Anspruch, indem sie die Entwicklung der dokumentarischen Formen aus historischer und ästhetischer Sicht befragt). Das vorliegende Kompendium ist von daher zwangsläufig lückenhaft, was die für den Dokumentarfilm wichtigen Filme, Filmemacher und Strömungen betrifft. Die ausgewählten Beispiele hängen vom jeweiligen Kontext ab: Wenn sie weitestgehend aus zentralen Werken stammen, so fiel die Wahl auf sie, weil sie hinsichtlich der gestellten Frage besonders erhellend waren (manchmal die Frage auch aufgeworfen haben) und zwar aus epistemologischer und «ästh-ethischer» Perspektive, d. h. aus Sicht der audiovisuellen Ausdrucksformen und der Bedeutung, die die Fragen voraussetzen und praktisch beinhalten. Das Fehlen von bekannten Titeln oder Namen des Dokumentarfilms (so zum Beispiel Volker Koepp oder Werner Herzog aus dem deutschsprachigen Bereich) ist entsprechend kein Mangel oder ein Versäumnis und noch viel weniger ein Zeichen fehlender Wertschätzung.

Die vorliegende Studie ist von einer philosophischen Fragestellung bestimmt. Angesichts oft konfuser und widersprüchlicher oder vereinfachender, ja ärgerlicher Äußerungen (von Journalisten, Studierenden und Praktikern des Dokumentarfilms selbst), was die Begriffe «Objektivität»

und <Subjektivität>, <real> und <imaginär>, <wahr> und <falsch> im Zusammenhang des Dokumentarfilms betrifft, habe ich als cinephiler Philosoph und Hochschullehrer für Filmwissenschaft das Bedürfnis empfunden, diese Fragen zu klären, da sie Faktoren (und häufig die Vorurteile) sind, die unsere Einstellung sowie unsere Art, zu sehen und zu urteilen, bestimmen. Nun ist es aber – und das ist die paradoxe Leistung der Kunst, auch der Siebten: Wahrheiten über die Möglichkeiten mittels der Illusion zu offenbaren – ausgerechnet der Film, nicht nur der dokumentarische, aber vor allem der dokumentarische, der per se und qua Projektion, diese vertrackten philosophischen und pragmatischen Fragen erhellt, und zwar in Form einer Bewährungsprobe für den Blick des Zuschauers, indem dieser dazu gebracht wird, seine Position mit der des Filmenden und des Gefilmten wechselseitig abzuklären oder zu vermitteln, was als der intersubjektive Aspekt des Objektiven bezeichnet werden könnte.

Dementsprechend schafft der Dokumentarfilm – für denjenigen, der genauer hinzuschauen versteht – nicht nur ein <Weltwissen> (*Connais-sance du monde* lautet der Titel einer bekannten Vortragsreihe mit Filmvorführungen in Frankreich), sondern auch Material zum Nachdenken über unsere «Weisen der Welterzeugung», um einen Begriff von Nelson Goodman aufzugreifen.

Vor Ort, beim Drehen stellt sich die dokumentarische Frage *par excellence* in Begriffen des Objektiven: <Leben so die Menschen?> (3. Person Plural, Außensicht), aber die zusätzliche Frage, die der Cutter dem Filmmacher stellt (auch wenn sie häufig ein und dieselbe Person sind) lautet: <Was wollen Sie sagen, zeigen, zu verstehen geben?> (2. Person Singular und Plural, dialogische Form); und die zusätzliche Frage, die der fertig montierte Film an den/die Zuschauer – mit innerer Stimme und im freien indirekten Modus – stellt, würde lauten: <Wie sehen wir das?> (1. Person Plural und Singular, gleichermaßen Innen- wie Außensicht). Dieser erstaunliche singuläre Plural, der die Erfahrung der filmischen Projektion offen legt, zeigt, dass unsere Wahrnehmungen sehr wohl unsere eigenen sind, aber es sind unsere eigenen nur partiell: Es ist das *Teilen* des Blicks und der sich dem Blick anbietenden Welt, die uns der Film vor Augen führt. Uns vor Augen zu führen, was wir den anderen verdanken, das ist vielleicht die schönste Tugend des dokumentarischen Films und des Kinos im Allgemeinen. Unsere Fähigkeit, uns an die Stelle von anderen zu versetzen, ist sie nicht die Bedingung *sine qua non*, um wirklich jemand zu werden? Aus diesem Grund ist eine Kamerafahrt eben eine Frage der Moral ebenso wie der Ästhetik, die den Filmenden und den Zuschauer über das Gefilmte auffordert, Position zu beziehen.

50 Fragen

1 Wirklich, wahr oder wahrhaftig?

Technisch erfunden, um das Leben direkt einzufangen, im Folgenden für seine didaktischen, ja selbst seine propagandistischen Möglichkeiten gelobt, danach als langweilig abgelehnt¹, aber als Autorenfilm in Anspruch genommen, scheinen dokumentarische Filme heute eine machtvolle Renaissance zu erleben. In Form verschiedener Avatare und Mischformen sind sie im Showgeschäft und in den Medien präsent, ähnlich der Werbung, wie sie gerade in Mode ist, die mit dem Versprechen von Sensationellem oder ‹Wahrheit› dem allgemeinen Empfinden, dass die Lage ernst sei, nachkommt. Ein Blick auf die Reihe der letztjährigen Gewinner der Goldenen Palme in Cannes ist bereits aufschlussreich: ENTRE LES MURS (DIE KLASSE; 2008) von Laurent Cantet, ein ‹Paradokumentarfilm›, in dem die Beteiligten die ‹Realität› einer Schulklasse nachspielen; zuvor gewonnenen FAHRENHEIT 9/11 (2004), der Dokumentarfilm von Michael Moore über Bushs USA zur Stunde des Irak-Kriegs, und davor ROSETTA (1999) von den Dardenne-Brüdern, eine bemerkenswerte und erschütternde Fiktion im Stil des *direct cinema*. Parallel dazu begannen im Fernsehen mit dem ausgehenden 20. Jahrhundert die Reality-Shows (die beweisen, dass man Laborexperimente mit menschlichen Versuchskaninchen als ‹Realität› wahrnehmen kann) zu wuchern; ebenso die Mode der so genannten dokumentarischen Serien und die Welle der ‹Dokufiktionen› (in denen ein Teil des Begriffs sich für den anderen aus gibt). Die Neugier des Publikums weckend, produziert sich das Dokumentarische (oder was dafür gehalten wird) schließlich selbst da, wo man es am wenigstens erwarten würde: auf der Theaterbühne; das heißt also da, wo es theoretisch unmöglich ist (die Repräsentation auf der Bühne schließt im Gegensatz zum Film die Realität der dargestellten Dinge und Personen aus; vgl. Frage 7).

In dem Moment, in dem ich dies schreibe, produzieren sich auf den Theaterbrettern zwei Stars der ‹Szene›, der eine ein Star der Couch (Gérard

1 A.d. .: Der deutsche Filmemacher Peter Krieg sprach in diesem Zusammenhang vom Dokumentarfilm als dem ‹einzige[n] Schlafmittel, das man mit den Augen einnehmen kann›. Peter Krieg: Der Dokumentarfilm – ein Schlafmittel. In: *Weiterbildung und Medien* (1986), H. 5, S. 17.

Miller²), der andere des Gerichtssaals (Jacques Vergès, jüngst Thema eines investigativen Dokumentarfilms von Barbet Schroeder, *L'AVOCAT DE LA TERREUR* [DER ANWALT DES TERRORS; 2008]. Sie produzieren sich dort nicht wie der gescheiterte Geschäftsmann Bernard Tapie³, der <wirklich> als Schauspieler auftrat, sondern als sie selbst mit der (parodistischen?) Praxis ihrer beruflichen Funktion.⁴ Nicht weit davon entfernt, präsentiert eine andere Pariser Bühne *Des gens*, eine Theateradaption durch Zabou Breitman von zwei Dokumentarfilmen Raymond Depardons, *FAIT DIVERS* (1983) und *URGENCES* (1987), in Form <spontaner Dialoge>. Das Plakat nennt anstelle des Autors des <Stückes> den Dokumentaristen. Und in ihrem jüngsten Film, *LES BUREAUX DE DIEU* (DIE BÜROS GOTTES; 2008), lässt die Dokumentarfilmerin Claire Simon Szenen aus dem *Planning familia*⁵ von bekannten Schauspielern nachstellen. Damit verkehrt sie den Prozess, mit dem Rithy Panh die Dokumentarfilm-Tragödie *LE PAPIER NE PEUT PAS ENVELOPPER LA BRAISE* (PAPER CANNOT WRAP UP EMBERS; 2007) filmisch umsetzt: In dem vor Ort geschriebenen Film, <spielen> (wenn man es so nennen kann) Prostituierte, die gemeinsam in einem Haus in Phnom Penh leben, wahrhaftig sich selbst.

Der Begriff oder die Idee des <Dokumentarischen> bzw. <Dokumentarfilms>⁶ scheint in der gegenwärtigen Krisenzeit sehr umfassend. Das geht so weit, dass ein alter Hollywoodfilm von Robert Mulligan, *UP THE DOWN STAIRCASE* (GEGEN DEN STROM DIE TREPPE HINAUF), der 1967 – wie heute *ENTRE LES MURS* – von einer schwierigen Schulklasse oder der Schwierigkeit zu unterrichten handelt, neu klassifiziert wurde und nun von mehreren Zeitungen als <Dokufiktion> vorgestellt wird. So gesehen ist der Spielfilm im Verschwinden begriffen – außer vielleicht *STAR WARS* und *ALIEN* (aber handelt es sich dabei nicht um Porträts, die die amerikanische Paranoia dokumentieren?). In der Tat ist es schwer abzuschätzen, was dem Realen entgehen könnte oder nicht auf die eine oder andere Art davon inspiriert wäre. Schließlich umfasst der Begriff <real> alles, selbst unsere Vorstellungswelten! (Fragen 3 und 20). Ich werde versuchen, anhand der folgenden Fragen sowohl den Dokumentarfilm als auch seine trügerischen

2 A.d.Ü.: Gérard Miller (1948) ist Universitätsprofessor, Schriftsteller und Psychoanalytiker. Der breiten Öffentlichkeit ist er bekannt durch seine mediale Präsenz als Kolumnist in Presse, Radio und Fernsehen. 2008 ist er erstmals im Theater aufgetreten mit seinem Programm *Manipulation: mode d'emploi* (*Manipulationen: Gebrauchsanweisung*).

3 A.d.Ü.: Bernard Tapie (1943), französischer Geschäftsmann und Politiker, der aufgrund von Insolvenzvergehen und Bestechung als Präsident des Fußballvereins Olympique Marseille mehrfach zu Gefängnisstrafen verurteilt wurde. Seit 1996 betätigt sich Tapie auch als Schauspieler, Moderator, Musiker und Schriftsteller.

4 Vgl. *Les basses tribunes*. In: *Le Monde*, 4.10.2008, S. 23.

5 A.d.Ü.: Beratungsstelle für Familienplanung, frz. Äquivalent von Pro Familia.

6 A.d.Ü.: Der frz. Begriff *documentaire* bezeichnet sowohl das Prinzip des Dokumentarischen als auch den konkreten Einzelfilm wie das Genre.

Verwandten zu durchleuchten und die Gründe der Konfusionen zwischen beiden ebenso zu klären wie die Konfusion der Genres. Stellen wir vorerst schon einmal fest, dass der Begriff <Dokumentarfilm/dokumentarisch> aus guten oder schlechten Gründen gegenwärtig scheinbar Konjunktur hat oder sogar richtungweisend geworden ist. Der primär schlechte Grund dafür ist immer noch das voyeuristische Versprechen des Sensationellen, Erregenden oder Schaurigen, einer <direkt aus dem Leben> gegriffenen Wirklichkeit, die die Fiktion übersteigt (wie der <Amateur>-Porno), was gleichzeitig den Produzenten den Vorteil bietet, wesentlich billiger und unkomplizierter in der Herstellung zu sein. Solche falschen Fiktionen oder vereinfachten <Pseudo-Realitäten> (wie ich sie nennen würde) profitieren auf zwei Ebenen: Sie verschleiern die komplexen Widerstände der Realität und die Schwierigkeit, diese dokumentarisch wahrzunehmen, und sie erfordern nicht das für den Spielfilm notwendige gewisse Talent zur Inszenierung des Imaginären. Die gute Seite der strahlenden Rückkehr des Dokumentarischen ist nun, dass Filmemacher, von Flaherty über Welles, Rouch, Marker oder Kramer ... bis Kiarostami und Mograbi, fortfahren, kraftvolle Mischformen aus Dokumentar- und Spielfilm hervorzu- bringen, die uns um so deutlicher enthüllen, auf welche Weise wir sehen und glauben, und uns die Welt, an der wir teilhaben, näher bringen. Ihre filmischen Erfindungen werden uns auf den kommenden Seiten begleiten und helfen, die Potenziale des Dokumentarischen und die des Fiktionalen besser zu unterscheiden, natürlich auch die Mischformen zu schätzen und den Taschenspielertricks zu misstrauen, mit denen versucht wird, schillernde Seifenblasen als erhellende Laternen zu verkaufen.

2 Was bedeutet <dokumentarisch>/<Dokumentarfilm>?

Laut dem *Historischen Lexikon der französischen Sprache* aus dem Hause Le Robert kommt <dokumentarisch> von <Dokument>: 1214 vom lateinischen *documentum*, <Beispiel, Modell, Lehre, Unterrichtung, Demonstration>. Das Nomen ist abgeleitet vom Verb *docere*, <beibringen, unterrichten>, was schulmeisterlich, folgsam, Doktor, Doktrin ergeben hat.⁷

Diese Reihe von Begriffen – schulmeisterlich, folgsam, Doktor, Doktrin – verweist auf eine essentielle Frage, die an den späteren Dokumentarfilm gestellt wird: die Frage nach der Propaganda. In der Geschichte taucht das Wort <Propaganda> zum ersten Mal im Rahmen der Gegenreformation auf und zielt auf <die Vermittlung des Glaubens> (*De Propaganda Fide*, 1622, Papst Gregor XV). In den von der <großen Depression> und der <steigenden Kriegsgefahr> geprägten Jahren 1930 bis 1940 wird <Propaganda> positiv im didaktischen Sinn gebraucht: zum Beispiel als <Agitprop> bei den Kommunisten, aber auch bei John Grierson, dem Mentor des britischen Dokumentarfilms und dessen Initiator (so heißt es zumindest), wenn er den englischen Begriff *documentary* im Munde führt. In der Nachkriegszeit wird der Begriff eindeutig abwertend verwendet, und es ist leicht nachvollziehbar, warum: Hat der Dokumentarfilm nicht dazu gedient, (entsprechend seiner Herkunft) den Krieg, die Lager, die Atombombe und den Stalinismus zu <propagieren>? Halten wir auch fest, dass gleichzeitig der Ausdruck <Kulturindustrie> eine gegenläufige Entwicklung genommen hat: Ursprünglich bei Theodor Adorno und Max Horkheimer entschieden negativ besetzt – sie verstehen in der *Dialektik der Aufklärung* (1944/47) darunter eine neue Form kommerzieller Barbarei – bezeichnet er heute im Sprachgebrauch von Ministern, Unternehmern oder Journalisten die erfolgreiche Verschmelzung von audiovisuellen und digitalen Massenmedien!

Im modernen Sinn, so belehrt uns zudem das *Dictionnaire historique*,

7 Vgl. *Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert*. Hrsg. v. Alain Rey, Paris: Le Robert 1992, Bd. 1, S. 620.

bedeutet <dokumentarisch> *Schriftstück, das als Beweis oder als Belehrung dient*, was aus der Verwendung des Wortes als juristischer Terminus in *Titres et documents* (1690) hervorgegangen zu sein scheint. Dokument in diesem Sinn hat seine Eigenständigkeit erst im 19. Jahrhundert erlangt.»⁸ Diese neue Bedeutung wirft eine andere entscheidende Frage bezüglich des Dokumentarfilms auf, der wir auf den folgenden Seiten nachgehen werden: der Frage nach dem Beweis durch das Bild. Gibt es einen solchen oder nicht? Was ist die <Evidenz> einer Aufnahme wert? Der Sinn einer Montage? Die <protokollarische Aussage> eines Sprechers?

Nach demselben Lexikon «hat *dokumentarisch* in den Film Eingang gefunden mit dem Begriff *scène documentaire* (1906), und im Folgenden wurde der Begriff Dokumentarfilm substantiviert als *Documentaire* (Nomen, mask. 1915), um einen Film ohne fiktionale Handlung zu bezeichnen; generell kurze oder halblange Filme, umgangssprachlich abgekürzt als *docu* (1967) oder *docucu* (von *cucul*, ridikul), Filme, die vom breiten Publikum nicht besonders geschätzt wurden. Dokumentarisch/Dokumentarfilm hat die didaktischen Ableitungen *Documentariste* (1935), *auteur de documentaires* und *Documentarisme* (1949) erfahren». Den schlechten Ruf des <Genres> (handelt es sich wirklich um ein Genre? Vgl. dazu die folgende Frage) bestätigt der bekannte Satz von Raymond Queneau⁹ in *Loin de Rueil* (*Die Haut von Träumen: Fern von Rueil*; 1944): «Die *docucus*¹⁰ nerven die Kinder, und wie»; ein Beweis oder zumindest ein Beleg für den generell lähmenden Effekt, den die so genannten didaktischen bzw. paternalistischen <docucus> der 1950er Jahre produzierten nach dem Modell SARDINENFISCHEN IN DOUARNENEZ, DIE TECHNIK DES TÖPFERS ODER DIE SCHLÖSSER DER LOIRE – allerdings nicht zu verwechseln mit Filmen wie LA TERRA TREMA (DIE ERDE BEBT; 1948) von Luchino Visconti, VIVE LE TOUR (ES LEBE DIE TOUR DE FRANCE; 1962) von Louis Malle oder HÔTEL DES INVALIDES (DER INVALIDENDOM; 1951) von Georges Franju; Filme, die im Gegenteil das kreative Potenzial des dokumentarischen Stils seinerzeit beweisen.

Der andere Belastungszeuge für den (nur teilweise) ungerechtfertigt schlechten Ruf ist das bekannte Wortspiel der Anglo-Amerikaner, die das nationale kanadische Produktionsbüro für Dokumentarfilme, das «National Film Board», in «National Film Bore» (ähnlich ausgesprochen, aber statt Förderung bedeutet es Langeweile!) umgetauft haben. Der Gründer dieser unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg geschaffenen

8 Ebd.

9 A.d.Ü.: Raymond Queneau (1903-1976), französischer Schriftsteller, der mit seinem 1959 erschienenen und 1960 von Louis Malle verfilmten Roman *Zazie dans le métro* (*Zazie in der Metro*) international bekannt wurde.

10 A.d.Ü.: Die verächtliche Charakterisierung als <docucus> ließe sich im Sinne Queneaus mit <Pädagogo-Dokus> übersetzen.

Einrichtung war eben jener John Grierson, dem die Prägung des englischen Begriffs *documentary* zugesprochen wird, den er verwendete, um den Film MOANA (1926) von Robert Flaherty als «*a creative treatment of actuality*» zu bezeichnen.¹¹ Um Grierson Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, muss präzisiert werden, dass er – bevor er als der große Produzent einerseits das junge Dokumentarfilmschaffen bei seinem Geldgeber, dem Empire Marketing Board (Handelsbüro Ihrer Majestät), und andererseits Industrienaufträge bei den jungen englischen Dokumentaristen durchsetzte – der Regisseur von DRIFTERS (1930) war: jenem Film über Heringsfischer in der Nordsee, der den dokumentarischen Ansatz revolutioniert hat. Indem er die Lehren aus dem naturalistischen Ansatz Flahertys und der konstruktivistischen Montage Eisensteins und Vertovs verknüpfte, schuf er «an epic of steam and steel» (wie es in einem der ersten Zwischentitel heißt) als Hommage für die Arbeiter des Meeres und prangerte deren Ausbeutung durch den internationalen Markt an. «So to the ends of the earth goes the harvest of the sea» und lässt die Arbeiter, mechanisiert durch den Leistungszwang, der Früchte ihrer Arbeit entäußert zurück.

Griersons folgende Produktionen waren ebenso energiegeladene und erfinderische, aber weniger marxistisch gefärbt. Er fuhr fort, das Lob der harten Arbeit und das der Arbeiter als Grundlage sowohl der Nation als auch des gesellschaftlichen Reichtums zu singen (vgl. den bekannten Film NIGHT MAIL; 1936, von Basil Wright und Harry Watt, lyrischer Text von W.H. Auden, Musik von Benjamin Britten); aber er beschäftigte sich kaum noch mit der Situation der Arbeiter. «Die zunehmenden Bedrohungen» in den 1930er Jahren erlegten Grierson in seinen Augen auf, viel mehr die Nation in den Kriegsanstrengungen zu einen, als sich mit dem Klassenkampf «aufzuhalten». Daher die bekannte Zurechtweisung seiner turbulenten Truppe aus linken Filmemachern: «Zuerst die Propaganda, dann die Kunst.»

11 *New York Sun*, 8.2.1926.

3 Filmgenre oder filmische Eigenschaft?

- Eine *dokumentarische* Studie, der *dokumentierende* Anmerkungsapparat eines Geschichtsbuchs: Das Adjektiv verweist einfach auf alles, was das in Frage stehende Sujet durch Dokumente belegt.
- Substantivisch und in substantivischen Komposita gebraucht, dient der Begriff <(ein) Dokument> dazu, einen bestimmten Typus von Dokumenten oder der Dokumentation zu bezeichnen – visuell oder audiovisuell: ein *Dokumentarfilm* ist demnach ein Film (oder ein Video), der sich vom Fiktionsfilm abgrenzt, so wie etwa der Essay vom Roman.
- Der Gebrauch des bestimmten Artikels (der *Dokumentarfilm*) setzt eine Verallgemeinerung voraus und bezeichnet einen anerkannten oder zumindest an bestimmten manifesten und akzeptierten Eigenheiten erkennbaren Typus von Filmen. Wir alle können lebenspraktisch, ohne uns allzu sehr zu irren, einen Dokumentarfilm von einem Fiktionsfilm unterscheiden; aber wenn es darum geht, die distinktiven Wesensmerkmale zu bestimmen, erweist sich dies komplizierter, als es zunächst erscheint; dies insbesondere in Anbetracht dessen, dass der Dokumentarfilm vor allem anderen zunächst ein Film ist, der aus Bildeinstellungen und möglicherweise aus Tonaufnahmen zusammengefügt ist – ebenso wie jeder Spielfilm (Frage 18).

Die meisten Wörterbücher der französischen Sprache sowie die Sachlexika des Films versuchen, den Dokumentarfilm anhand zweier elementarer Wesenszüge zu bestimmen: über seinen didaktischen Aspekt und seine Opposition zum Fiktionsfilm, welche zugleich die Opposition von Realem und Imaginärem beinhalte. Ganz offensichtlich wirft der Gebrauch von ebenso vagen wie weiten Kategorien wie <real>, <imaginär>, <Fakt> und <Fiktion> einen Berg von epistemologischen Problemen auf. So heißt es im maßgeblichen französischen Referenzwörterbuch: «Didaktischer Film, der reale Fakten zeigt und (im Gegensatz zum Spielfilm) keine imaginären.»¹² So findet sich in dem Handbuch *200 Schlüsselwörter der*

12 *Le Grand Robert de la langue française*. Hrsg. v. Alain Rey, Paris: Le Robert²1992. Bd. 3, S. 610.

Filmtheorie: «Nach geläufiger, anerkannter Ansicht befindet sich der Dokumentarfilm – eine Art gattungsmäßiger Unterschied – in Opposition zum Fiktionsfilm: ersterer verweist auf die Wirklichkeit, der andere auf erfundene und erzählte, ausfabulierte Welten.»¹³

Vergegenwärtigen wir uns zunächst, dass die meisten Dokumentarfilme im Unterschied zur Epoche, die Queneau heranwachsen sah, nicht oder nicht mehr didaktisch sind. Das Genre <Lehrfilm> ist zurückgegangen zugunsten aktueller Reportagen einerseits sowie andererseits zugunsten des sog. <schöpferischen> Dokumentarfilms; ein Begriff, der noch zu hinterfragen sein wird. *Le Grand Robert* verzeichnet übrigens, dass die didaktische Auffassung von Dokumentarfilm «veraltet» sei. Wenn man mit <didaktisch> (oder, um es moderner auszudrücken, <informativ>) meint, dass der Dokumentarfilm angeblich dazu dient, uns etwas über die Welt und ihre Bewohner zu lehren, so lässt sich das gleichermaßen auch auf die Fiktion übertragen. Der Dokumentarfilm wäre dann ein langweiliger Spielfilm – ausgestattet mit einem Kommentar! Einige Abhandlungen glauben, im Kommentar das unterscheidende Kennzeichen des Dokumentarfilms auszumachen. Man könnte annehmen, dass diese Autoren die aus dem Off erzählenden Stimmen in den Spielfilmen von Sacha Guitry, Orson Welles, Joseph Mankiewicz oder Stanley Kubrick nicht kennen... Im Ernst, das Problem liegt in den Begriffen: <die wirklichen Fakten zeigen> und <auf die Realität verweisen>. Es ist leicht zu verstehen, dass zahlreiche Fiktionen oder Romane auch auf die Wirklichkeit <verweisen>. Aber sie verweisen darauf eben gewiss nicht auf dieselbe Weise. Es wäre also diese Art des Verweisens, die eher dokumentarisch oder fiktional wäre; eine Spur, der man folgen sollte: Der dokumentarische Wesenszug würde nicht allein durch den Inhalt (Information), sondern durch die Form (der Interaktion Kamera/Welt) und durch den Modus der Adressierung (ernsthaft und nicht-fingiert) sowie durch den dem Zuschauer aberlangten Glauben (im eher anthropologischen und historischen Sinne) bestimmt.

Der Begriff <die wirklichen Fakten zeigen> könnte sich scheinbar besser eignen – vorausgesetzt man sieht von Folgendem ab:

1. Ein Schauspieler, der gerade einen Monolog vorträgt, ist zugleich Träger einer Repräsentation (der dramatischen Rollenfigur) als auch <reales Faktum> (der agierende Darsteller): Weshalb man sagen kann, dass <jeder Fiktionsfilm zumindest das Spiel seiner Schauspieler dokumentiert>. (Wir werden darauf noch im Zusammenhang der Ambivalenz der Bildaufnahme zurückkommen; Frage 7).
2. Die Aufnahme eines Hundes beißt nicht; das heißt, der Film verwan-

13 André Gardies, Jean Bessalet: *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris: Les Éditions du Cerf 1998, S. 63.

delt das Reale (ebenso wie das Erfundene) in Bilder, in gewisser Weise <de-realisiert> er es. Selbst wenn das Bild (tatsächlich) das eines wirklichen Hundes ist, kann man nicht sagen, dass es wirklich ein Hund ist (und noch weniger <ein Faktum>). Es ist dessen Reproduktion/Repräsentation. Ein Bild ist ein Bild, und in der Alltagssprache unterscheiden wir nicht zwischen einem <wirklichen Bild> und einem <imaginären Bild>. Die einzige offenkundige Unterscheidung ist diejenige, die die <Realaufnahme> dem Animationsfilm und dem synthetisch erzeugten Bild gegenüberstellt.

Die Schwierigkeit rührt gleichermaßen daher, dass das <Reale> sehr wohl auch das Erfundene, das Imaginäre einschließt: so die Tatsache, dass wir Geschichten erzählen und dass wir träumen. Unsere Träume und unsere Fiktionen sind Teil unserer Wirklichkeit, auch wenn wir Traum und Wirklichkeit nicht durcheinander bringen sollten. Das berühmte *Oniricriticon* des Artemidoros, erste im Westen bekannte Traumabhandlung aus dem 2. Jh. n. Chr., beginnt mit der Feststellung: «Die Wirklichkeit schließt den Traum ein, so wie der Traum die Wirklichkeit einschließt.» Umgekehrt wird die Einbildungskraft mit Recht als eine schöpferische Kraft angesehen, die die Realität zu verändern imstande ist – handelt es sich nun um Kunst oder Politik; erinnern wir uns an bekannte Parolen von 1968: «Die Phantasie an die Macht!», «Nehmt eure Träume für Wirklichkeit!»

3. «Tatsachen sind nicht einfach von vorne herein gegeben, man muss sie schaffen», so ließe sich das Diktum des Historikers Paul Veyne zusammenfassen.¹⁴ Ich verstehe darunter einerseits, dass sie einem Zusammenhang entrissen und wieder zusammengefügt werden müssen, um in ihnen einen Sinn zu finden oder ihnen einen solchen zu geben. Andererseits gilt, dass <die Fakten> unterschiedliche Grade von Wirklichkeit oder verschiedene Existenzmodi vergegenwärtigen: Die Existenz des Einhorns in der mittelalterlichen Literatur ist eine Tatsache – wohl aber anderer Art als die Existenz des Dromedars (vgl. Frage 19). Das berühmt-berüchtigte <Schlachthaus von Timisoara>, das nach dem Sturz des rumänischen Diktators Ceausescu auf allen Fernsehkanälen gezeigt wurde, existiert durchaus, es ist ein <reales Faktum> – abgesehen davon, dass die dort gezeigten Menschenkörper keineswegs Folteropfer waren, sondern Leichen, die man in einem gewöhnlichen Leichenschauhaus der Autopsie unterzogen hatte. Um von <realem Faktum> zu sprechen, bedarf es einer begründeten, triftigen, angemessenen Interpretation und nicht einer Missdeutung. Man sieht an diesem Beispiel, dass der Fehler in der Interpretation gar den

14 Vgl. Paul Veyne: *Geschichtsschreibung – Und was sie nicht ist* (1971). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.

Begriff <reales Faktum> in Frage stellt und dass die Begriffe <wahr> und <wirklich> sich letztlich vermischen und zur Konfusion beitragen. Daher ist es falsch zu sagen, dass es ein <Schlachthaus> in Timisoara gegeben habe; aber es ist ebenso falsch zu sagen, dass diese zerstückelten Körper eine Erfindung der Medien seien. Diese Körper existierten tatsächlich, und man hat sie photographieren können; aber sie sind nicht, <repräsentieren> nicht das, was man von ihnen sagt. Eine Tatsache entdecken oder herausstellen, heißt nicht, einen Sachverhalt zutage fördern, der für sich selbst sprechen und ins Auge springen würde; vielmehr bedeutet es, für ihn einen angemessenen Stellenwert zu finden und ihm einen plausiblen und nachvollziehbaren Sinn zuzuschreiben.

Paul Veyne hebt übrigens hervor, dass Sachverhalte keine topischen Phänomene darstellen, die man aufsucht; vielmehr stellen sie Funktionen von Fragestellungen und ihrer Entfaltung dar. Keine Fakten ohne Interpretation: Das heißt nun aber nicht, dass es nur Interpretationen und keine Tatsachen mehr gäbe, wie Dekonstruktivisten und Postmoderne irrtümlich schlussfolgern (vgl. Frage 19).

Das, was in den zuvor aufgeführten Definitionen nicht funktioniert, ist, dass sie (vergeblich) Dokumentar- und Fiktionsfilm allein über den Inhalt unterscheiden, so als wäre dieser Inhalt wirklich oder fiktiv an sich. Die Fragestellung gestaltet sich also komplizierter, aber auch konturierter. Es geht nicht darum, die Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilm zu verwerfen, die wir (fast) alle *grosso modo* und im Allgemeinen aus gutem Grund zu treffen verstehen: Weil die Figur eines Hitchcock-Films sich in ein Kino flüchtet, in dem gerade <echte> Wochenschaubilder gezeigt werden, fühlen wir uns doch nicht plötzlich in einen Dokumentarfilm versetzt; und weil in einem Dokumentarfilm von Marcel Ophüls eine Spielfilmszene, die den Zeitgeist illustriert, brüsk eingeschnitten ist, glauben wir doch nicht, von nun an in einem Fiktionsfilm zu sitzen. Im Gegenteil, es geht darum, das Verfahren des Unterscheidens (und manchmal der Vermischung) von Dokumentar- und Fiktionsfilm zu differenzieren und zu vertiefen, indem das Spektrum der abgrenzenden (oder gemeinsamen) Charakteristika erweitert wird. Es ist nicht allein die Natur (ob nun hypothetisch real oder imaginär) dessen, was gefilmt worden ist, die den dokumentarischen oder fiktionalen Charakter des Films ausmacht. Es ist ebenso die Beziehung des Filmenden zum Gefilmten; das Konzept der *Mise-en-scène*; die Art, sich an den Zuschauer zu wenden; diesen dazu zu bringen, in den Bildern seine Welt wiederzuerkennen oder eine neue (<erfundene>) zu sehen; sich als eine ernst-wahrhaftige (dokumentarische) oder spielerisch-fingierte (fiktive) Aussage zu verstehen geben; es ist der Gebrauch, wie man mit dem Film umgeht (ein und derselbe Spielfilm wird,

wenn er beispielsweise auf dem Bonusteil einer DVD vom Chefausstatter kommentiert wird, *ipso facto* zu einem Dokumentarfilm) ... Der Philosoph John Austin erklärt das grundlegende Prinzip wie folgt: Die «Frage nach der Wahrheit oder Falschheit eines Satzes hängt [...] nicht davon ab, was ein Satz *ist*, noch, was er *bedeutet*, sondern [...] von den Umständen, unter denen er ausgesprochen wird. Sätze *an sich* sind nicht wahr oder falsch.»¹⁵ Wenn wir diese eindringliche Analyse auf den Bereich des Films übertragen, kann man sagen: Um zu wissen, ob eine Sequenz dokumentarisch oder fiktional ist (unter dem Vorbehalt, dass die Opposition von Dokumentarischem und Fiktion mitnichten diejenige zwischen «wahr» und «falsch» abdeckt), reicht es nicht aus, zu wissen, was eine Bildaufnahme ist und was sie darstellt; es ist ebenso notwendig, die Drehbedingungen zu kennen und zu verstehen, wie der Film sich an den Zuschauer wendet.

Die Anglophonen, Meister der Litotes, sprechen lakonischer vom *non-fiction film*. Wäre der Dokumentarfilm demnach ein Genre, das sich nur *ex negativo*, durch Momente des Abwesenden definiert: ein Film ohne Drehbuch, ohne Schauspieler, ohne Kulissen ...? Wäre er hingegen nicht vielmehr der «wahre» Kinematograph, so wie er in der Optik der Lumière'schen Operateure entstanden ist: «das Leben in seiner prallen Fülle» (*la vie sur le vif*) oder «das Leben in unverstellter Unmittelbarkeit» (*la vie à l'improviste*), wie von Dziga Vertovs *MANN MIT DER KAMERA* (TSCHELOWEJEK S KINOAPPARATOM; 1929) proklamiert? Müsste man nicht davon sprechen, dass die Magie der Bildaufnahme, als festgehaltene Unmittelbarkeit und zeitverschobene Projektion eines einzigartigen Augenblicks der Welt, jedem Film einen dokumentarischen Aspekt verleiht und die Zeit, die vergeht, zu vergegenwärtigen und zu bewahren imstande ist? Denn der Film ist als dokumentierender entstanden; und bevor er ein (dem Spielfilm entgegengesetztes) Genre wurde, bezeichnet «dokumentarisch» eine Eigenschaft der Kamera an sich, wie die gewählten Namen der ersten Filmfabrikanten und Gerätehersteller zeigen: Vitagraph, Biograph, Vitascope, Bioscope ... Schließlich handelt es sich um eine Apparatur, um das Leben aufzunehmen, um es selbst in den Formen seiner Entwicklung zu reproduzieren – sei es der Galopp eines Pferdes oder die Arabeske einer Tänzerin, sei es ein Autorennen oder der Abtritt von Ministern, sei es die Fütterung eines Babys oder das Schauspiel der Sarah Bernard, sei es der Tod einer Giraffe oder das Lächeln von Ingrid Bergman ...

15 John L. Austin: *Sinn und Sinneserfahrung (Sense and Sensibilia)*. Nach den Vorlesungsmanskripten zusammengestellt und herausgegeben v. G. J. Warnock. Aus d. Engl. übers. v. Eva Cassirer. Stuttgart: Reclam 1975, S. 133.

4 Ein Film ohne Drehbuch, ohne Kulissen, ohne Schauspieler?

Im Gegensatz zum Spielfilm, in dem kostümierte Schauspieler Rollen interpretieren (in künstlichen Kulissen und in vorgegebenen Situationen sowie anhand zuvor schriftlich fixierter Dialoge) und in nicht-linearen, isolierten Einstellungen gefilmt werden, soll ein Dokumentarfilm angeblich ein Film ohne Drehbuch, ohne Kulissen, ohne Autor und Schauspieler sein; ein Film, von dem man meint, er würde «die Wirklichkeit als solche aufnehmen und wiedergeben», d. h. von einem Kameramann, der unmittelbar festhält, «was sich in der Realität ereignet», der unvoreingenommen wirkliche Menschen (*real people*) im Laufe spontaner Ereignisse filmt. Eine solch manichäische Sichtweise ist offensichtlich unhaltbar, weil sie nicht nur fadenscheinig, sondern schlicht unmöglich ist. Wie kann intentionlos gefilmt werden? Ohne eine Entscheidung für bestimmte Einstellungen, die doch dem, was sich ereignet, erst Bedeutung verleihen? Also ohne zu wissen, was den Ausgangspunkt des Geschehens ausmachte und ohne den Funktionszusammenhang vorherzusehen? Wir werden im Übrigen sehen, dass das Prinzip des Augenblicklich-Spontanen, die Aufnahme des Unmittelbaren, nur eine von zahlreichen möglichen Formen dokumentarischen Filmens darstellt. Darüber hinaus gibt es dokumentarische Sequenzen, die mit Zustimmung der Gefilmten gedreht werden, diese also für die Kamera posieren, ebenso wie solche Aufnahmen, die ohne deren Wissen, also improvisiert und unangekündigt entstehen. Aber schauen wir uns im Einzelnen die Parameter dieser verkürzten Sichtweise an, die, obwohl scheinbar dem gesunden Menschenverstand verpflichtet, irrig ist.

Ein Film ohne Schauspieler: Das scheint in der Tat eine der besten Garantien dafür zu sein, dass der Film keine gespielten Charaktere in Szene setzt, sondern Menschen in ihrem Lebenszusammenhang in nicht künstlich hergestellten Situationen aufnimmt. Gleichwohl beeinträchtigen mehrere Umstände diese Gewissheit. Zunächst kann ja ein (oder auch mehrere) Schauspieler das Sujet des Dokumentarfilms sein. Folglich werden die Ausschnitte aus Spielfilmen, in denen er agiert hat, zu Dokumenten seiner Lebensgeschichte und seiner Schauspielleistungen. Und ein

solcher Dokumentarfilm wird in den Credits Namen von Schauspielern und Rollen enthalten. Und dann gibt es eine elaborierte Theorie zu Dokumentarfilmen, in denen Ureinwohner mehr oder weniger posieren oder spielen (Frage 12) und die für den Film ihren Namen auf der Leinwand ändern: sei es auf Wunsch des Regisseurs (die Titelfigur von Robert Flahertys *NANOOK* [1920] heißt in Wirklichkeit nicht Nanook; vgl. Frage 19) oder sei es selbstmächtig: so die Protagonisten in *MOI, UN NOIR* (ICH, EIN SCHWARZER; 1958) von Jean Rouch, die gerade für diesen Film die Namen bekannter Schauspieler wie Edward G. Robinson oder Eddie Constantine annehmen. Und wie soll man es bezeichnen, wenn der Dokumentarfilmer selbst den Cineasten in seinen eigenen Dokumentationen spielt (so wie der Israeli Avi Mograbi)? Schließlich gibt es die mehr oder weniger subtile wie banale Tatsache, dass Menschen in der Wirklichkeit schon immer eine (oder mehrere) soziale Rolle(n) einnehmen und dass sie dieses Repertoire vor der Kamera um neue erweitern, ja sogar zu einer vollständig neuen Rollenfigur verschmelzen können (die aber gewiss nicht in den Credits ausgewiesen wird!).

Ein Film ohne Drehbuch: Wenn man unter Drehbuch ein Kontinuum vor-geschriebener Dialoge in Verbindung mit einer vorab festgelegten Einstellungsfolge (*storyboard*) versteht, dann scheint dies tatsächlich im Gegensatz zum Dokumentarfilm zu stehen. Und das tut es auch. Nur schlecht kann man sich einen Dokumentarfilmer vorstellen, der den realen Personen, die er befragt, die Antworten vorschreibt und sie in künstlichen Kulissen filmt (obwohl z. B. Errol Morris durchaus Interviews vor Kulissen und im Studio realisiert). Das bedeutet jedoch, die 1001 unterschiedlichen Methoden zu ignorieren, die Filmemacher entwickelt haben. Zunächst sind da all die Dokumentarfilme, die, um überhaupt produziert und finanziert zu werden, auf einem ausgearbeiteten Projektentwurf basieren: Thema, Zielvorstellung, Synopsis, genauere Angaben zu den Drehorten, zu den situativen Gegebenheiten und zu den «Figuren», zum audiovisuellen Konzept. Das ist kein Drehbuch im Sinne einer Fiktion, aber ein Gerüst, das eine ziemlich genaue Vorstellung der geplanten Konstruktion vermittelt, zumindest der Art, wie sie der Filmemacher vor Augen hat, selbst wenn sie sich nach Maßgabe des Drehs verändert; denn ein Dokumentarfilm ist immer *work in progress* – offensichtlich viel stärker dem Zufall unterworfen als Dreharbeit im Studio! Im Übrigen geschieht es nicht selten, dass ein Dokumentarfilmer loszieht, einen Film zu drehen, der sich vor Ort als unmachbar erweist, und dass er mit einem anderen zurückkommt, der sich für ihn zwischendurch auf diesem Weg ergeben hat (Beispiele sind *CASTE CRIMINELLE* [1989] von Yolande Zauberman, *THE THIN BLUE LINE* [1988] von Errol Morris, *YEMA-YE NAZDIK/CLOSE UP* [1990] von Abbas Kiarostami). Sicherlich gibt es unterschiedliche Grade der drehbuchmäßigen Vorbereitung; sie nimmt in dem Maße zu, je mehr man

sich vom improvisierten Direct Cinema entfernt (obwohl selbst dieses den zu Filmenden seine Zielvorstellung erklären muss, um deren Dreherlaubnis zu erhalten). Einem Film über historische oder naturwissenschaftliche Fragen gehen gründliche schriftliche Ausarbeitungen voraus, Rechercharbeiten zu Lokalitäten und Spezialisten des Themas sowie zu verfügbaren Archiven. Ein historischer Kompilationsfilm wird überdies zunächst schriftlich in Form eines Entwurfs verfasst, der Ereignisse, Kommentar, Archivrecherchen verwebt, und dieser Entwurf wird dann schrittweise modifiziert in Abhängigkeit davon, was man sucht und was man findet. Was nun Dokumentarfilme vom Typus der Rekonstruktion betrifft, so kommt deren Ausarbeitung der Inszenierung von Spielfilmen am nächsten: Ob sie Situationen von den Protagonisten selbst nachspielen lassen (z. B. *LE PAPIER NE PEUT PAS ENVELOPPER LA BRAISE/PAPER CANNOT WRAP EMBERS* [2007] von Rithy Panh) oder (Zeit-)Zeugen vor Ort berichten lassen (wie in den Filmen von Richard Dindo) – ihr Text ist zuvor von und mit den Betroffenen erarbeitet, aufgeschrieben und geprobt worden.

Daraus folgt offensichtlich, dass es sehr wohl einen <Piloten im Flieger>, einen Autor im Dokumentarfilm gibt; einen Autor, der im Allgemeinen das Thema auswählt, den Projektentwurf schreibt, die Dreharbeiten leitet und den Schnitt besorgt; und je stärker er als Autor in Erscheinung tritt, um so geringer fällt im Dokumentarfilm gegenüber dem Spielfilm die Arbeitsteilung (und auch finanzielle Ausstattung) aus. Wenn es einen Autor im Dokumentarfilm gibt, so wird hier – im Unterschied zur Reportage, die eigentlich als *sujet-/subjektloses* Unterfangen gilt – ein verbindlicher Blick wirksam und entwickelt sich daraus eine Perspektive (*point de vue*), in der der Zusammenhang von Subjekt und Sujet, von Filmemacher und Gefilmtem, wie ein Spannungsfeld zwischen Subjektivem und Objektivem behandelt wird; und dies in einer Welt, die nicht schon in journalistische Rubriken zerstückelt und vorsortiert ist, sondern die – je nach Motiv – erst signifikanten Schnitten unterzogen werden muss, um dann in der Montage neue, erkenntnisreiche Verknüpfungen hervorzu-
bringen.

5 Bilder ohne Autor?

Die vermeintliche Antinomie zwischen dem Begriff des Autors und dem des Dokumentarischen ist einerseits der Verwechslung von Dokumentarfilm und Reportage geschuldet (vgl. Frage 34 und 35), andererseits der Tatsache, dass die romantische Vorstellung vom Autor die Schöpfung einer subjektiven, imaginären Welt beinhaltet. Wenn das zu dokumentierende Sujet eigentlich sich vollständig vor der Kamera befindet, wozu sollte es dann noch zusätzlich eines Subjekts *hinter* ihr bedürfen? Dieser rigorose <Objektivismus> sähe es also gerne, dass ein Dokumentarfilm, um völlig <objektiv> zu sein, keinen Autor hat, dass das zu Filmende von jeglichem filmenden Subjekt entbunden ist! Dieses *Credo* unterstellt, dass die Wirklichkeit (welche übrigens?) sich unmittelbar und automatisch auf dem Film- oder Videoband einschreibt! Wenn wir den Begriff der *Mise-en-scène* (vgl. Frage 10) und den des <Wirklichen> (vgl. Frage 20) hinterfragen, werden wir sehen, dass diese Position unhaltbar ist und dass jede Dreharbeit die Wahl von Motiven, der Kadrierung und der Montage voraussetzt.

Es gibt indes eine ganze Menge von Archivbildern, Wochenschauaufnahmen mehr oder weniger historischen Charakters oder Reportagen mehr oder weniger geographischer Natur (Landschaften, Fauna, Flora, Städte, Kriege, Maschinen und Menschen von überall und anderswo vor gar nicht langer Zeit), Bilder von allem und nichts – <dokumentarische> Aufnahmen, die keinen Autor kennen und aus deren Fundus jeder Produzent oder Filmvertreiber schöpfen kann, vorausgesetzt, er bezahlt den Preis: die *stock-shots*. Selbst wenn man häufig die Herkunft solcher Aufnahmen kennt, so zählt allein der Inhaber der Rechte; die möglicherweise bekannte Identität des Kameramanns oder des Regisseurs wird nicht in Rechnung gestellt. Im Unterschied zu Filmen mit einem ausgewiesenen Autor werden diese anonymen Bilder nicht als <Ausschnitte> gehandelt und verkauft, sondern als nach Minuten oder Metern berechnetes Illustrationsmaterial. Wie viele Fernsehsendungen, Dokumentationen oder Reportagen (ja selbst Spielfilme) würden sich ohne dieses große Reservoir an anonymen Aufnahmen als Käse voller Löcher erweisen! Selbst der große Eisenstein persönlich <lieh> sich [...] Wochenschaubilder einer aus-

ländischen Seestreitkraft aus, um dem Angriff der zaristischen Flotte auf den Panzerkreuzer Potemkin Gestalt zu verleihen! Diese Wochenschau-bilder sind seitdem integraler Bestandteil des Meisterwerks und werden zum Preis des Spielfilms verkauft. Umgekehrt sind die von Dziga Vertov für sein Kinoglaz-Projekt wunderbar gefilmten Aufnahmen des Zuges, die in den sowjetischen Wochenschauen archiviert sind, zum Preis anonymer Bilder käuflich (vgl. Chris Markers *LE TOMBEAU D'ALEXANDRE* [DER LETZTE BOLSCHEWIK; 1993]).

Um einen Stock-shot, ein recyclebares Bild der Natur oder des kulturellen Lebens, der Gegenwart oder der Vergangenheit zu werden, muss die Aufnahme gewissen Kriterien genügen. Vor allem muss sie als ein Faktum, nicht als ein Film, als ‹Dokument› und nicht als ein geschaffenes Werk (*une œuvre*), ob nun Spielfilm oder Autorenfilm, angesehen werden. Ein Aus-Schnitt (*une tranche*) der Wirklichkeit, den man irgendwie immer wieder präsentieren kann, während ein Auszug aus einem (Autoren-) Film im Prinzip Gegenstand eines Zitats sein soll (selbst wenn zahlreiche Regisseure von historischen Filmkollagen sich ohne Scham und ohne Quellenangabe daraus bedienen, um epochenspezifische Bildstereotypen zu verfertigen). Die Stock-shots werden von den Produzenten, den Regisseuren oder Verleihern, die sie recyceln, wie filmisches Material betrachtet; und dies mit unbeschränkter Zugriffsmöglichkeit (*des prises au tas*),¹⁶ wahllos herausgegriffene Partikel der Welt, bruchstückhaft verfügbare Ereignisse, Fakten und nicht Filme – wie Daten, die man in Datenbanken abrufen kann. Die daraus resultierende Praxis setzt folgende televisuelle Gleichung voraus: Das Bild ist eine Kopie der Welt, die Filmaufnahme die unvermittelte Wirklichkeit; das Sichtbare, das ist die Wahrheit des Evidenten (die Zuschauer sind Augenzeugen); die Wahrheit ist jedermann zugänglich, sie hat keinen Urheber (*auteur*). Auf diese Weise fängt eine ganze Reihe von Filmaufnahmen, nachdem sie zu anonymen Bildstereotypen geworden sind, an, zu migrieren: von der Reportage zum Dokumentarfilm, von der Wochenschau zum TV-Magazin ... und jedes Mal schreibt ihnen ein Begleitkommentar eine Bedeutung zu, die er aus ihnen herauszulesen vorgibt.

Die wissenschaftliche Filmanalyse unterscheidet im Allgemeinen die Ebene der Monstration, das heißt das, was die Einstellungen zeigen, und die Ebene der Narration, die Bedeutung (*le sens*), die durch deren audiovisuelle Montage geschaffen wird.¹⁷ Die Filmsprache beruht auf dieser dop-

16 A.d.Ü.: Mit dem Begriff ‹prise au tas› spielt Ninety auf einen Schlüsselbegriff des Anarchokommunisten Pjotr A. Kropotkin an, insbesondere auf den in der Schrift *Die Eroberung des Brotes* (1892) verfochtenen Gedanken eines uneingeschränkten Zugangs und Zugriffs aller auf den gesellschaftlichen Reichtum.

17 Vgl. André Gaudreault: *Du littéraire au filmique*. Paris: Armand Colin 1999; desgl. André Gardies: *Le Récit filmique*. Paris: Hachette 1993.

pelten Artikulation. Die Verwendung von Stock-shots bricht nun mit dieser sinnstiftenden Artikulation; es wird vorausgesetzt, dass die recycelten Aufnahmen nur Monstration sind, die die Welt ausstellen, so wie sie ist, war oder sein wird. Und die Narration, die von dem allgegenwärtigen Off-Kommentar gewährleistet wird, macht, obwohl jedes Mal unterschiedlich, doch nichts anderes, als nur die Evidenz der Bilder zu aktualisieren. Man merkt, dass die <einfache> Verleugnung des Autors das Leugnen der (oder die Ignoranz gegenüber den) Umstände(n) der ursprünglichen Dreharbeit und der in der Montage geschaffenen ursprünglichen Bedeutung nach sich zieht – und dies zugunsten einer angeblich hinreichenden Selbst-Evidenz der Bilder, die jederzeit reproduziert werden können. So entlarvt sich die Grundlage der objektivistischen Propaganda, der sich alle Fernsehanstalten gewinnbringend bedienen.

Umgekehrt stellt, wie wir sehen werden (Frage 41 und 42), eine ganze Reihe von (Autoren-)Dokumentarfilmen die Bilder der Vergangenheit, ob nun anonyme oder nicht, in Frage, um zu erforschen, was sie aussagen wollten und was sie uns nun sagen, wenn wir mit ihnen die Zeit re-konstruieren.

Alexandre Astruc kündigte 1948 an: «Der Ausdruck des Gedankens ist das Grundproblem des Films.»¹⁸ Im Verhältnis zu diesem grundsätzlichen Problem nimmt der Dokumentarfilmer einen besonderen Platz ein und zwar in dem Maße, als seine Aufgabe darin besteht, nicht nur sein eigenes Denken zum Ausdruck zu bringen, sondern auch das der Anderen, ob es sich nun um <einfache> Leute handelt, deren Denken keineswegs einfach sein muss, ob um Zeitzeugen, ob um Machthaber oder Größen aus Wissenschaft und Forschung ... Selbst wenn diese Gedanken vielschichtig verwoben sind, fügt er sie doch im Endeffekt mit seiner Sicht der Welt zusammen. Mit anderen Worten: Sieht man vom autobiographischen Film ab, einer Mischform unter den Genres *par excellence*, weil er eine Selbsterfindung (*auto-fabulation*) dokumentiert, dann arbeitet der Dokumentarfilmer eine Reflexion über die Welt aus – mit den oder über die Reflexionen von anderen, mit den Bildern von anderen und im Spiegel der Institutionen, die sie mit uns verknüpfen oder uns davon trennen. Der dokumentarische Blick kann formal sehr persönlich sein, aber materiell (mit seinem Ausgangsmaterial *qua definitione*) ist er abhängig von dem, was andere sehen, gesehen haben, zu sehen glauben oder angeblich sehen, und die sich dann dem Blick der Kamera aussetzen. Gerade das erfordert nun Bescheidenheit: Ich bin nicht Autor der Gedanken der Anderen, diese Anderen sind nicht Akteure in meinen Diensten, ich muss deren

¹⁸ Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter (1948). In: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute*. München: R. Piper 1964, S. 111–115, S. 113.

Ansichten, ihr Gesicht, ihre Geschichte verstehen und in Szene setzen. Aber es erfordert auch Ehrgeiz: Wie kann man die Visionen oder Bilder von anderen übersetzen, ohne weder diese noch sich selbst zu verraten? Es ist gewiss eine Frage der Konsequenz und der Kohärenz, was sich aber in der formalen Ausarbeitung, über das Dispositiv des Films vermittelt, in einem Spannungsfeld (einem Begriff von der Keukens zufolge) zwischen <objektiv> und <subjektiv>; das also, was man – im besten Fall – <Stil> nennen wird. Diese Visionen und Ziele der anderen sind autonom, aber sie werden in der Montagearbeit meines Films verknüpft, wieder aufgegriffen, neu ausgerichtet. Man könnte vom Dokumentarfilmautor das sagen, was die konstruktivistische Kritik über die Objektivität in der Wissenschaft vermerkt: «Die Konstruktion der Objektivität hat nichts Objektives; die Objektivität ist zu Beginn durch keine Methode gewährleistet; sie ist das Resultat des Prozesses, wenn er in Gang kommt.» Ebenso wenig, wie die Objektivität von vornherein gegeben ist, kann man von Anfang an von einem Autor ausgehen; aber er kann sich am Ende als ein solcher erweisen – als Resultat einer gelungenen Justierung zwischen dem filmischen Dispositiv und dem Wirklichen, dem er nachspürt, zwischen den Wirklichkeiten, die der Film bannt, rahmt und ausschneidet, und der daraus montierten Wahrheit; eine Wahrheit, die nicht absolut, sondern arbiträr ist.

6 Ein Film ohne Sonne(nlicht)?

Ohne Sonne, ohne das Licht und seine Photonen, gäbe es offensichtlich keinen Film und auch kein Sehen. So abwegig die Frage auch erscheinen mag, sie führt uns zu der befremdlichen Feststellung, dass es zumindest einen Film <ohne Sonne> gibt; einen Film, der nun nicht ganz ein solcher ist, da er uns wiederholt sagt, dass er niemals realisiert worden ist; und da er tatsächlich ohne Drehbuch, ohne Schauspieler und sogar ohne Handlung und Intrige realisiert worden ist, kann es ihn nicht geben, glaubt man der Definition des Begriffs <Film> in den meisten Lexika! Dennoch erzählt uns dieser Nicht-Film («Selbstverständlich werde ich niemals diesen Film machen», sagt uns die Stimme aus dem Off) die Geschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aber aus der Sicht des Jahres 4001; ein Zeitpunkt, von dem ungewiss ist, ob die Sonne noch scheinen und es das Kino noch geben wird. Ein Dokumentarfilm als eine Art Science-Fiction! Und er trägt zu Recht den Titel SANS SOLEIL.

Hier ist die Zusammenfassung dessen, was uns dieses UFO bringt: Eine junge, unbekannte Frau liest und kommentiert die Briefe, die sie von einem Freund erhält – einem freischaffenden Kameramann, der die Welt durchstreift und sich besonders von den zwei <äußersten Polen des Überlebens>, Japan und Afrika, fesseln lässt; letzteres wird hier repräsentiert durch zwei seiner ärmsten und am stärksten in Vergessenheit geratenen Länder: Guinea-Bissau und Kap Verde. Wie alle Kameraleute, in jedem Fall wie all jene, die man im Kino sieht, stellt sich der Kameramann die Frage nach dem Sinn dieser Darstellung der Welt, deren Instrument er beständig ist, und nach der Rolle des Gedächtnisses, an dessen Konstitution er mitwirkt. Ein nahestehender japanischer Kollege, der sichtbar <einen Schuss hat>, aber einen speziell japanischen (nämlich in elektronischer Hinsicht), antwortet seinerseits, indem er die Bilder der Erinnerung attackiert und sie auf dem Synthesizer zersetzt. Ein Cineast bemächtigt sich dieser Situation und macht daraus einen Film; aber anstatt diese Personen verkörpern zu lassen und ihre tatsächlichen oder angenommenen Beziehungen zueinander zu zeigen, zieht er es vor, Fragmente der Unterlagen nach Art einer musikalischen Komposition mit rekurrenten Themen, Kontrapunkten und sich spiegelnden Fugen zu präsentieren: die

Briefe, die Kommentare, die gesammelten Bilder, die selbst gedrehten Bilder sowie einige von anderen entlehene Bilder. Auf diese Weise entsteht aus den einzelnen, unabhängig von einander existierenden Gedächtnissen ein fiktives Gedächtnis; und so wie man früher an der Pforte der Loge lesen konnte: «Die Concierge ist im Treppenhaus», könnte man hier dem Film den Schrifttitel voranstellen: «Die Fiktion ist außerhalb». Also, ist dieser Nicht-Film nun ein Dokumentar- oder ein Spielfilm, oder vielmehr ein dokumentarisches Mosaik, verpackt als Fiktion in Briefform?

Eine Frauenstimme (vielleicht jene aus *LA JETÉE* [AM RANDE DES ROLL-FELDS; 1962]) verbindet diese Aufnahmen unserer in die Ferne rückenden Epoche, gemacht von einem der Zeit(lichkeit) enthobenen Kameramann, bestimmt für gegenwärtige, vormalige und zukünftige Zuschauer. Sie liest uns gegenwärtig die Briefe wieder vor, die die Aufnahmen begleiten; so ziehen sie uns in die Zeitspirale (jene von *VERTIGO* [AUS DEM REICH DER TOTEN; 1958]) zwischen einer rekonstituierten Vorvergangenheit und vollendeten Zukunft. «Er schrieb mir ...», sagt sie: «Das erste Bild, von dem er mir erzählte, war das von drei Kindern auf der Straße in Island 1965. Er sagte mir, dass das für ihn das Bild des Glücks sei und auch dass er mehrere Male versucht hätte, es mit anderen Bildern zu assoziieren, aber das hätte niemals funktioniert. Er schrieb mir: «Ich müsste es eines Tages allein an den Anfang eines Filmes setzen, zusammen mit einem langen Stück Schwarzfilm. Wenn man nicht das Glück in dem Bild gesehen hat, wird man zumindest das Schwarz sehen.»»

Keine Aufnahme ohne Sonne(nlicht): Das war das Gesetz oder vielmehr die Notwendigkeit in der Anfangszeit des Kinematographen vor der Erfindung der bezeichnenderweise *sunlights* genannten riesigen Studio-scheinwerfer, ohne die es niemals *stars* gegeben hätte. Das Studio von Méliès in Montreuil war ein großes Glashaus. Die geringe Lichtempfindlichkeit des damaligen Filmmaterials und der Objektive zwangen zur Dreharbeit im Freien oder zumindest bei Tageslicht. Und dann kam die Erfindung der hellen Bogenlampen, die das Set ausleuchteten wie einen Bombenabwurfplatz. Sie strahlten derart stark, dass ein Cineast wie Griffith damit vom Vordergrund bis in die Tiefe des Raumes die Ausleuchtung eines so weitläufigen Dekors wie das des Babylon in *INTOLERANCE* (1916) erreichte – mit mehreren Tausend Darstellern auf dem Set und mit simultanen Actionszenen, die vor der Kamera gestaffelt zwischen zwei und etlichen Dutzend Metern Abstand spielten. Dann kam der Ton, und die Bogenlampen waren so laut, dass man sie durch weniger starke Glühlampen ersetzen musste. Darüber verlor man an Tiefenschärfe, bis dann die Perfektionierung des Weitwinkelobjektivs das Kameraauge weiter öffnete, womit das Wunderkind Orson Welles in *CITIZEN KANE* (1941) es zu Ehren brachte. In der Nachkriegszeit wurde die Filmemulsion zunehmend empfindlicher, und man konnte nun mit immer weniger zusätzlichem

Licht filmen. Davon profitierten, in Verbindung mit der Erfindung des tragbaren synchrongesteuerten Tonbandgeräts, die Anhänger der Plansequenz (mit Synchronon und tragbarer Kamera *vor Ort* gedreht), d. h. das Direct Cinema und die Nouvelle Vague der 1960er Jahre. Und dann kam Video, zunächst analog, dann digital, das ganz neue Maßstäbe der Lichtempfindlichkeit setzte; einige Lumen reichen aus, um nun auch bei Kerzenlicht zu filmen. Das hätte Flaherty begeistert, der so das <tatsächliche> morgendliche Aufwachen der Eskimos in ihrem Iglu hätte filmen können – einzig im Schein der kleinen, aus Robbentran gespeisten Flamme, anstatt gezwungen zu sein, es unter freiem Himmel (und bei klirrender Kälte) nachzuspielen zu lassen, nachdem er das Dach des Iglus entfernt hatte, um dort klare Sicht zu haben! Die (Licht-)Empfindlichkeit dieser DV- oder HD-Kameras ist derart hoch, dass das Problem der Kameraleute sich verkehrt: Es besteht nicht mehr darin, eine Tiefenschärfe zu erreichen, da alles sehr scharf (ja sogar zu scharf) ist, sondern sie einzuschränken, um z. B. unscharfe Hintergründe zu erhalten. Gerade deshalb gibt es, im Dokumentar- wie Spielfilm, eine Psychologie des Objektivs. Ein Mann, der sich anschickt, einen von Fahrzeugen stark befahrenen Boulevard zu überqueren, wird ganz unterschiedlich wahrgenommen, je nachdem, ob er in der Gesamtheit alles sich scharf Abzeichnenden untergeht oder ob er allein scharf zu sehen ist und sich vom verschwommenen Vorder- oder Hintergrund der vorbeifahrenden Fahrzeuge abhebt ... Das Prinzip des Digitalen hat auch gerade Bilder ohne Sonne(nlicht) möglich gemacht, d. h. Bilder, die analogen Aufnahmen zum Verwechseln ähneln, aber keine filmischen Ansichten sind; sie sind <einfach> das Resultat eines Informatik-Programms, das jeden Punkt und seine möglichen Bewegungen im Raum (in 3D und auf 2D komprimiert) berechnet hat. Zum ersten Mal kann eine Art Film auf Darsteller, Kulissen, Kamera und sogar auf Licht verzichten!

Chris Marker hatte davon eine dunkle Vorahnung, indem er für seinen Film *SANS SOLEIL* den Video Synthesizer für (damals noch analoge) Bilder, den EMS Spectre, verwendete und die so auf-bereiteten Aufnahmen wie eine <Zone> zeigte (Hommage an *STALKER* [1979] von Andrej Tarkowskij): eine elektronische Vorhalle, wo sich fantomhaft die immer rätselhafteren Bilder unserer Kulturen umhertreiben – der im Verschwinden begriffenen, der bereits untergegangenen oder der kommenden; und dies in einer Zeit, die nur noch virtuell ist und die letztlich den Film selbst verschlingen wird, während sie den Zuschauer sich fragend mit Blick auf diesen verschwundenen Film zurücklässt, den er gerade gesehen hat: Jetzt aber ruft er sich in Erinnerung, dass dieser Film da niemals realisiert worden ist, die Stimme aus dem Off hat es ihm gesagt (wie sie ihm gesagt hat, dass diese Japaner von heute, die ein Straßenfest betrachten, nicht anders aussehen als die, die den startenden Kamikaze-Fliegern zusahen) ...«Auf

jeden Fall weniger trügerische Bilder als diejenigen, die du im Fernsehen siehst. Zumindest geben sie sich als das, was sie sind, als Bilder, nicht als die transportable und kompakte Form einer bereits unzugänglichen Wirklichkeit.» Auf diese Weise kehren zu uns, aus diesem seltsamen Gedächtnis des Jenseits, solarisiert, koloriert, verfremdet – «wie diese Briefe, die man verbrennt und die sich selbst in einem Feuersaum verzehren» – die Aufnahmen des Abflugs der Kamikaze-Flugzeuge zurück, die ihre jungen Piloten und ihre explosive Kraft fort trugen: ohne Hoffnung auf Rückkehr von ihrer selbstmörderischen Mission, gezwungen, um die verlorene Ehre des Sohnes der Sonne, des Kaisers von Japan, zu retten. Später wird der Russe Alexander Sokurov einen Film machen, SOLNTSE (DIE SONNE, 2005), über den Tag, an dem der Kaiser abdankte und offiziell verkündete, dass er nicht länger der göttliche Sohn der Sonne auf Erden sei, was (unter anderem) den Selbstmord seines Majordomus provozierte.

SANS SOLEIL ist aber auch der Schatten, den die Atombombe von Hiroshima geworfen hat: schwarzer Himmel, KUROI AME (SCHWARZER REGEN), Titel eines Films von Shohei Imamura, 1989), schwarze Silhouetten von Straßenpassanten, vom Lichtblitz in die Mauern in dem Moment eingebrennt, als sie verschwand. «Du hast nichts gesehen in Hiroshima ...».¹⁹ *Sans Soleil* ist auch der Titel eines Melodienzyklus von Modest Mussorgski, eines der Motive der elektro-akustischen Tonspur, die den Film von Marker überlagert und die auch *La Valse triste* von Jean Sibelius beinhaltet. Auf der Tonebene konjugieren sich die gegenwärtige Zeit der mit der Kamera getauschten Blicke, die zyklische Zeit der Jahreszeiten, die vergangene (und wiederkommende) Zeit der Revolutionen, die nicht enden wollende Zeit der Legenden und die vollendete Zukunft des Verschwindens der Zone ... das alles aufgenommen in der flottierenden Zeit der Erzählung, in der Spirale der Montage.

Das, was sich abspielt während der zwei Stunden dieses (Nicht-)Films, zwischen dem Reich der aufgehenden Sonne – mit seinen Mädchen im Kimono, seinen Robotern, seinen Geisterfiguren und seinen elektronischen Chips – und der untergehenden Sonne auf einer Straße Islands, die bald von vulkanischer Asche bedeckt sein wird, wo im Augenblick drei blonde Kinder sich die Hand geben ..., das, worum es geht, ist das Bild des Glücks, das in den Metamorphosen der Katze durch die Einstellungen huscht. Aber wo ist im Bild das versprochene Glück? Überall und nirgendwo, vielleicht im Schwarz(bild), das ihm folgt? Es ist weder im gefilmten Sujet noch im faszinierten Auge des Filmemachers, noch an

19 A.d.Ü.: Schlüsselsatz aus dem Dialog der sich Liebenden in der Eingangssequenz von Alain Resnais' HIROSHIMA, MON AMOUR (1959): sie, die französische Schauspielerin, die behauptet, während ihres momentanen Aufenthaltes von Hiroshima alles gesehen zu haben, er, der japanische Architekt, der bei der Bombenexplosion seine Familie verloren hat.

den Orten ... es *ist* nicht im Bild, es ist dieses Bild: Es ist dieser aufgehobene Augenblick, aufgezeichnet und wieder gesehen, es ist dieses <Wieder-Sehen>, das zeitversetzte Einvernehmen angesichts der vergangenen Gegenwart (*présent passé*), die mit ihrer Vergängnis uns geprägt hat und uns wiederbegegnet. Dergestalt ist der Zauber des Dokumentarischen im Film.

7 Was ist eine Aufnahme?

Man spricht gern von <Bildern> eines Films, aber genau genommen besteht ein Film aus Aufnahmen. Worin unterscheidet sich die Aufnahme von jeder anderen Art von Bildern? <Bild> ist ein Wort mit einem sehr weiten Bedeutungsfeld: Zeichnung, Druck, Fresco, Malerei, Ikone, Gemälde, Schemazeichnung, Diagramm, geometrische Figur, Plan, Piktogramm, Laterna magica, Animationszeichnung, Photographie, Film, Tonbildschau, Video, computer-generiertes Bild ... <wirklich schöne Bilder, die man gerne öfters sähe>: nur sollte man noch wissen, mit welcher Art von Bildern man zu tun hat. Wir müssen das, was die Besonderheit des kinematographischen (und Video-)Bildes ausmacht, von einem phänomenologischen Standpunkt aus bestimmen.

Das Spezifische der Photographie, ebenso wie das des Films und des Video, die ihr genealogisch folgen, liegt in der Aufnahme: magisches Dispositiv des Gedächtnisspiegels, des optischen Eindrucks, das den Augenblick in der Form seiner Erscheinung erfassen und reproduzieren kann. Das, was darüber hinaus die Chronophotographie von Marey, der Kinetograph der Brüder Lumière (und in der Folge Video) erlauben, das ist die *Aufnahme von Ansichten* (die Betonung liegt auf dem Plural!), die rasche und unauffällige Abfolge von Photogrammen (oder von Zeilenrastern), die Serie von Mikro-Ausschnitten aus dem raum-zeitlichen Kontinuum, was zugleich die Analyse, die Zerlegung der Bewegung (Zeitlupe/ Bild für Bild) und deren Synthese zu bewerkstelligen vermag – insgesamt also den Wirklichkeitseffekt (*effet de réel*). Die Aufnahme unterschlägt die Bewegungen der Hand zwischen Auge und Objekt, sie erlaubt den Dingen und den Ereignissen der Welt, sich unmittelbar auf dem Film (oder dem Magnetband) einzuschreiben, etwas zu schaffen, was man zu Beginn der Kinematographie <Lebendbild> oder <Tableau vivant> nannte und was man, seit der Erfindung der Montage, eine <Einstellung> (*plan*) bezeichnet (*shot* im Englischen; dabei teilt die Kamera mit dem Gewehr das Anvisieren, aber wie Marker zu Beginn seines Films *SI J'AVAIS QUATRE DROMADAIRES* [WENN ICH VIER DROMEDARE HÄTTE; 1966] sagt: «Anstelle eines Toten, machst du einen unsterblich!»).

Eine Formulierung von Jean Mitry unterstreicht das Wesen der Aufnahme als Erfassung des Lebens (*prise de vie*), was die ganze Original-

lität des Kinos ausmacht: «Ein Roman, das ist eine Erzählung, die sich als Welt präsentiert. Ein Film, das ist eine Welt, die sich als Erzählung präsentiert».²⁰ Das Kino operiert ausgehend von «Segmenten der Welt», den Einstellungen. Im Unterschied zum Geschriebenen, das nur einen Modus kennt (schwarze Striche auf weißem Papier), vereinigt die filmische Aufzeichnung mehrere Modi: Bild, Musik, Schrift, Geräusche, Sprache (synchron oder auch nicht), mit den ganzen Möglichkeiten des Spiels zwischen Champ, Hors-champ und Off, d. h. innerhalb und außerhalb des Kadrierten. Wenn die Einstellungen eines Films wie die Sätze eines Romans eine Vision im Sinne einer Vorstellung organisieren können, so gehen sie von der Ausübung des Blicks im konkret physischen Sinne aus. Um dem Zuschauer die Illusion zu vermitteln, die Schauplätze so zu sehen, als «wäre er vor Ort dabei», bedarf es noch der Tatsache, dass ein Kameramann (mit filmbereiter Kamera) sich dorthin begeben hat und Aufnahmen mitgebracht hat! Filmemachen ist ein Akt des Zeigens (*monstration*), noch vor dem des Erzählens. Und es gibt einen ebenso großen Unterschied zwischen einem Satz und einer Einstellung wie zwischen der Beschreibung eines Dekors und seiner filmischen Darstellung. «Die Marquise kehrte um fünf Uhr bei strömendem Regen nach Hause zurück und setzte sich an das Klavier, um ihren Schmerz zu vergessen.»²¹ Einen solch einfachen Satz zu verfilmen, impliziert eine Summe von Entscheidungen: hinsichtlich des Dekors, der Platzierung von Kamera und Mikrophon, der Anleitung der Darsteller, der Kostüme; all das erklärt die industrielle Schwerfälligkeit von standardisierten Dreharbeiten. «Wo soll ich meine Kamera hinstellen in der Offensive, die ich gegen die sichtbare Welt unternehme?», diese Frage von Vertov könnte als Sinnbild jeglicher filmischen Praxis gelten, weil, wie Bresson (im Widerspruch zum Glauben an «das Objektive») hervorhebt, es sich darum handelt, «das sichtbar zu machen, was du vermittels einer Maschine siehst, die das nicht so sieht, wie du es siehst.»²²

Das Kino ist, wie das Theater, eine Form der Repräsentation, aber ohne Bühne, weil seine Bühne die Welt ist; und unter Umständen ohne Schauspieler, wie die meisten Dokumentarfilme zeigen. Der Film ist, wie der Tanz, eine Bewegungskunst, aber er kann sich mit dem Schritt eines

20 Jean Mitry: *Ésthetique et psychologie du cinéma*. 2 Bde. Paris: Éditions universitaires 1965, Bd. 2, S. 354.

21 A.d.Ü.: Bezugnahme auf Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O.* und die gleichnamige Verfilmung von Eric Rohmer (1976).

22 Vgl. Robert Bresson: *Noten zum Kinematographen* (1975). Übers. v. Andrea Spingler. Hrsg. v. Klaus Eder. München, Wien: Hanser 1980, S. 64. A.d.Ü.: Dort heißt es abweichend von unserer Übersetzung: «Sieh augenblicklich in dem, was du siehst, das, was gesehen werden wird. Deine Kamera nimmt die Dinge nicht auf, wie du sie siehst. (Sie nimmt nicht auf, was du die Dinge bedeuten lässt.)».

gewöhnlichen Menschen, dem Galopp eines Pferdes²³ oder dem Vorbeifahren eines Autos begnügen. Er ist eine Kunst der Dauer und der Abfolge: Wie die Musik entfaltet sich ein Film; ist die Montage nicht eine Art Musik für die Augen (vgl. die Filme von Artavazd Peleschjan)? Aber ihr Gerüst ist nicht nur die abstrakte Zeit, bestehend aus Rhythmen und Tönen, es ist die <reale>, sichtbare Zeit – unserer Handlungen, unserer Welt in Aktion. Der Film hält das Leben fest und restituiert es in Formen selbst seines Werdens; er ist die Kunst des Augenblicks und des Gegebenen. Deshalb kann der Film – im Unterschied zu allen anderen Künsten – seine Poesie aus der einfachen Vorführung einer vom Wind bewegten Wiese entwickeln, aus Szenen mit einem auf eine Wasserfläche fallenden Blatt, mit einer Gruppe von Passanten im Regen oder mit Arbeitern, die die Fabrik verlassen, mit einem Fenster, das sich zur Fassade eines Wohnhauses hin öffnet, mit einer Frau auf der Terrasse eines Cafés, mit einem Zug, der das Gebirge überwindet oder im Bahnhof von ... einfährt. Der Film ist nach einem Diktum von André Bazin «eine Dramaturgie der Natur», weil er dokumentarisch ist aufgrund des Wesens der Aufnahme, die das, was (im Leben) passiert, in das transformiert, was sich auf der Leinwand ereignet; und sie schafft – sogar ohne Spannung, ohne Intrige und ohne Darsteller – diese neuartige und faszinierende <reflexive Brechung> (ein Ursprung der Cinéphilie), die Pasolini gut beschreibt: In Anbetracht der Tatsache, dass «das Kino die Wirklichkeit reproduziert, führt es am Ende aufs Studium der Wirklichkeit zurück. Aber in einer neuen und besonderen Form: so, als wäre die Wirklichkeit durch ihre Reproduktion erst entdeckt worden und als wären in dieser neuen, <reflektierten> Situation bestimmte Ausdrucksmechanismen an ihr erst hervorgetreten.»²⁴

Der Film ist «die Mumie der Veränderung».²⁵ Man muss diese andere Formulierung von André Bazin richtig verstehen. Der Film ist gewiss eine Re-Präsentation im übertragenen Sinne des Wortes (er überträgt und fügt die Wirklichkeit in seinen Rahmen und gemäß seiner optischen Eigenschaften wie ein Gemälde zusammen); aber er ist auch eine analoge Reproduktion des Objekts, es ist schon nahezu das Objekt selbst (*c'est bien l'objet lui-même*) oder besser: sein leuchtender Abdruck, der sich da auf der Leinwand hält und entwickelt – mit seinem merkwürdigen Status von An- und Abwesenheit. Wie die Stoffbandagen der Mumie ist der Film eine Modellierung, ein getreuer Abdruck der Wirklichkeit, die

23 A.d.Ü.: Anspielungen Nineys auf Eadweard Muybridges chronophotographische Serienbilder.

24 Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrten. <Empirismo eretico>. Schriften zu Sprache, Literatur und Film* (1972). Übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen v. Reimar Klein (1979). Frankfurt/M. u. a.: Ullstein 1982, S. 222.

25 André Bazin: *Ontologie des photographischen Bildes* (1945). In: Ders.: *Was ist Film?* Hrsg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 33–42, S. 39.

sich in ihm ausstellt. Es ist diese Ambivalenz der Aufnahme, gleichzeitig Bild und Abdruck, Repräsentation und Reproduktion, An- und Abwesenheit, aus der der Film seinen Doppelcharakter und seine Suggestionskraft bezieht, indem er gleichzeitig etwas vom Traum wie von der Wirklichkeit hat. Diese paradoxe Vermittlungsform, die uns der Film erfahren lässt, findet sich in einer Formulierung des Philosophen Stanley Cavell verdichtet: «Photography maintains the presentness of the world by accepting our absence from it.»²⁶

Tatsächlich sehen wir die Welt – gemäß eines Spruchs des Illusionisten Méliès –, als wenn wir in ihr wären, aber wir sind es gerade nicht! Und das widerspricht in eklatanter Weise unserer physischen Grundvoraussetzung, die gewöhnlich impliziert, dass wir, um zu sehen, auch vor Ort sind und dass wir nicht sehen können, wo wir gar nicht sind. Die außergewöhnliche Erfahrung des Films ist ein Delikt *in flagranti* (Wahn und Wonne)!

26 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking 1971, S. 23.

8 Welche Beziehung besteht zwischen vergehender Zeit und gefilmter Zeit?

Auf der Leinwand bringt die An- und Abwesenheit der Welt im Verhältnis zu uns kreative und suggestive Kräfte hervor, die für den Film spezifisch sind: eine zeitversetzte Ko-Präsenz, den Austausch von Blicken durch Raum und Zeit, die Koexistenz unterschiedlicher Zeitebenen (*polychronie*) und den erneuten Rückgriff auf Aufnahmen (*reprise de vues*).

«Offen gesagt, hat man jemals etwas Dümmeres erfunden, als den Leuten zu sagen, nicht in die Kamera zu schauen, wie man es an den Filmhochschulen lehrt?» Warum auch unterbinden, wie es Marker (in *SANS SOLEIL*) beklagt, dass diese Glanztat, die der Film vollbringt, sichtbar wird: den Austausch und die Übertragung von Blicken quer durch Raum und Zeit? Das, was der Kamerablick augenscheinlich macht und was wirklich jede Aufnahme erfahrbar macht, das ist die Gleichzeitigkeit von Filmendem und Gefilmtem, die gemeinsame Teilhabe an einem Augenblick der Welt quer durch den Raum. Durch die Magie der Projektion, während der der Zuschauer seinen Blick durch den der Kamera ersetzt, vollzieht sich ein Transfer (dessen sich gewisse Gefilmte wohl bewusst sind): Der Blick des Zuschauers kreuzt den des Gefilmten durch die Zeit hindurch, als wenn er dort wäre in einer Art von (Ko-)Präsenz von Ungleichzeitigkeiten (*une sorte de [co]présent différé*), die sich bei jeder Projektion wiederholt. (Umberto Eco notiert, dass viele TV-Moderatoren Briefe von Fernsehzuschauern erhalten, in denen gefragt wird, ob es wirklich sie sind, die jene zu bestimmter Stunde durch den Bildschirm ansehen würden!).²⁷ Schnitt in der Vergangenheit, Anschluss an die Gegenwart, dieser Transfer zeigt anschaulich die doppelte Bewegung kinematographischer Erfahrung: Ich finde mich rückprojiziert in die Szene, während diese sich gerade in meine Gegenwart projiziert. Wir werden später die beträchtliche Auswirkung dieses neuen <Transportmittels> auf die Sehweise (*vision*) oder vielmehr

27 Vgl. Umberto Eco: *La Guerre du faux*. Paris: Grasset 1985.

Re-Vision von Geschichte betrachten. Halten wir vorerst fest, dass die Tatsache, sagen wir etwa De Gaulle oder Milosevic, Albert Speer oder Igor Strawinski, Goldworthy oder McNamara leibhaftig zu sehen, ganz offensichtlich neues Material für die Geschichte schafft. Aber die kinematographische Sprache bietet noch mehr: Die Bilder einer Epoche können mit zeitlichem Abstand in einer neuen analytischen oder poetischen Montage wieder aufgenommen werden und begründen so eine Form des zusätzlichen oder ergänzenden, imaginären und reflexiven audiovisuellen Gedächtnisses.

Die Aufnahme ist nicht nur das Erfassen eines Augenblicks des Lebens in seiner Unmittelbarkeit, sie stellt auch die mögliche Reproduktion dessen und die zeitversetzte Projektion dar. Als Aufzeichnung ist die Aufnahme der gegenwärtige Augenblick, der schon vergangen ist, um aber in einer mehr oder weniger vorbestimmten Zukunft je nach Art der Montage, Projektion und erneuten Montagen wiederkehren zu können. Man hat oft den Effekt der hypnotisierenden Präsenz des Kinos in höchsten Tönen gepriesen, die Tatsache nämlich, dass in jeder Vorstellung alles sich aufs Neue abzuspielen und sich in der Gegenwart vor meinen Augen zu entwickeln scheint, was der <Action-Film> auf Teufel komm raus zelebriert. Gewisse Leute haben dem Film (wie Bildern überhaupt) vorgeworfen, nur illusionäre Gegenwart zu sein – nicht wissend um die Krümmungen der Zeit und die Macht der Verneinung. Aber das heißt, die andere Seite des Films, seinen gespenstischen Aspekt – die Phantasmagorie von Wiedergängern – außer Acht zu lassen: Jede projizierte Einstellung ist eine Wiederkehr/Wiederaufnahme (*une reprise*) von Blicken; ich werde zu dem Augenblick zurückgeführt, wo diese Vergangenheit (für die Kamera) Gegenwart war, während gleichzeitig die Vergangenheit der realisierten Aufnahme an die Gegenwart meiner Wahrnehmung (angesichts der Leinwand) anschließt.

Hier sind Marlene oder Stalin oder das Paris von 1900, denn diese ferne oder nahe Vergangenheit kommt mir re-aktualisiert in ihrer Gegenwart von damals zurück, und es ist die Projektion, die blitzartig die seitdem verflossene Zeit kurz-schließt (und dabei bemisst). Das ist der Grund, warum jede Einstellung eine Aufnahme und zugleich eine Wieder-Aufnahme darstellt: eine Gegenwart, die bereits vergangen ist, wird durch meine Wahrnehmung aktualisiert und für zukünftige Wieder-Aufnahmen offen gehalten. Der Film schafft eine parallele flottierende Zeit (was sehr gut von Jean Epstein in den 1930er Jahren analysiert wurde): diejenige der zeitversetzten und ständig wieder-holten Gegenwart, welche schon vergangen und noch zu gewärtigen ist, eine virtuelle Koexistenz von allen Aufnahmen, die gemacht wurden und laufend gemacht werden – wie ein Über-Gedächtnis (*outré-mémoire*), das zugleich historisch wie mythisch ist. Film, das heißt immer <Es war zweimal...>, das ist seine immanente

Nostalgie in Bezug auf die mit jeder Aufnahme festgehaltene und verlorene Zeit, welche mit jeder Projektion wiedergefunden und wieder verloren wird. Gerade diese Unwissenheit um diese polychrone Potenz des Films ist es, die Godard geißelte, als er sagte, dass «nur die schlechten Filme im Präsens sind», sie kennen nur das wiederholende Präsens der fortlaufenden Handlung.

Worin liegt nun in dieser unaufhörlichen Bewegung von Wieder-Aufnahmen, die der Kritiker Serge Daney als die «Phantome des Immergleichen» bezeichnete²⁸, der Unterschied zwischen der Rückkehr dokumentarischer Bilder und derjenigen von Spielfilmeinstellungen, zwischen der historischen und der mythischen Wiederkehr, zwischen John Wayne, König des Western, und Elisabeth I, Königin von England? Der grundsätzliche Unterschied besteht darin, dass eine Fiktion (selbst wenn sie datiert ist) sich in einer suspendierten, besonderen, zusätzlichen Zeit abspielt, in der von der Erzählung und der Diegese konstruierten Zeit: «Es war einmal in Amerika ...».²⁹ Das Universum der Fiktion eröffnet einen Zwischenraum in unserer realen Welt, selbst wenn jene aus dieser die Geschichte als Vorwand oder als Dekor verwendet und selbst wenn es – wie so oft! – Einfluss auf unser reales Leben nimmt. Umgekehrt bringen dokumentarische Bilder oder für solche gehaltene Aufnahmen, selbst wenn sie in einen zeitlichen Erzählzusammenhang gebracht wurden, mit einer historisch homogenen Zeit auch die des Zuschauers hervor; sie gelten als Zeugen unserer Zeit, unserer Vergangenheit – und dies in einem bruchlosen Zusammenhang mit unserer alltäglichen Welt, die auch den Kinosaal einschließt, wo ich diese Bilder betrachte. Das schließt selbstverständlich weder aus, dass dokumentarische Aufnahmen in einen Spielfilm integriert werden könnten, noch dass ein Spielfilm zum Gegenstand einer dokumentarisierenden Lektüre werden könnte. Ich sehe dann nicht mehr MY DARLING CLEMENTINE (TOMBSTONE/FAUSTRECHT DER PRÄRIE; 1946) von John Ford, sondern vielmehr eine Sequenz, die das Leben des Hollywood-Schauspielers John Wayne dokumentiert, die Inkarnation der Männlichkeit, des Mutes und des amerikanischen Imperialismus. Was auch immer er sein mag, ein Film ist immer ein Zeugnis des Alterns seiner Akteure und seiner Zeit. Historische Umstände können selbst dazu führen, dass dieser dokumentarische Aspekt ungewollt hervortritt und uns aus der Fiktion heraustreten lässt: so etwa, wenn in einem B-Movie der Darsteller Ronald

28 A.d.Ü.: Es handelt sich um eine Chronik mit dem Titel «Les Fantômes du permanent», die Serge Daney in der Tageszeitung *Libération* im Jahr 1988 veröffentlicht hat. Vgl. das gleichnamige Kapitel in Serge Daney: *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information 1988-1991*. Lyon: Aléas 1991.

29 A.d.Ü.: Anspielung auf Sergio Leones Klassiker C'ERA UNA VOLTA IL WEST/IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'OUEST (1968), der in Deutschland unter dem einfältig-reißeisichen Titel SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD lief.

Reagan auftaucht und der Zuschauer nicht umhin kann, in ihm zunächst den (zukünftigen) Präsidenten der Vereinigten Staaten zu sehen; ebenso kann der Zuschauer, wenn in einem Spielfilm vor dem 11. September 2001 die Twin Towers von Manhattan im Dekor erscheinen, nicht umhin, zusammenzuzucken beim Anblick dessen, was (unwissentlich) von dem traumatischen Ereignis zeugt, das das 21. Jahrhundert einleiten wird.

9 Welche Dauer schafft die Einstellung?

Die Frage ist in zweifacher Hinsicht zu verstehen: Welche Dauer bestimmt die Einstellung, oder: welche Dauer wird von der Einstellung erzeugt? Die Eigenschaft der filmischen Aufnahme, bei jeder ihrer Aktualisierungen mehrere historische Zeiten zu vereinigen (vgl. vorangehende Frage), geht einher mit einer Verknüpfung von Zeitlichkeiten in der Herstellung der Einstellung selbst, die man technisch gesehen wie folgt analysieren kann:

- zeitlich messbare Dauer der Einstellung (Zahl der Sekunden).
- Geschwindigkeit des (Handlungs-)Ablaufs, d. h. die <reale> Zeitdauer der Handlung in der Einstellung. Abgesehen von Zeitraffer, Zeitlupe oder Jump Cut, erscheinen die Bewegungen in ihrer natürlichen Geschwindigkeit, aber die Geschwindigkeit des Ablaufs der Einstellung hängt immer von mehreren miteinander verbundenen Parametern ab: von der Breite und Tiefe des Blickfelds (*champ*), das vom Objektiv erfasst wird, von der Blende und der Belichtungsdauer der Einstellung, vom Rhythmus dessen, was sich abspielt. Je weiträumiger die Einstellung ist, desto mehr bedarf es an Zeit zur Betrachtung, an Zeit des ausdeutenden Verstehens.
- Frequenz (*tempo*) der Schnittfolge. Die augenscheinliche Länge einer Einstellung ist abhängig von den vorangehenden und folgenden Einstellungen, d. h. vom Rhythmus der Szene oder der Sequenz.
- Zeit der Narration, die vom strukturellen Aufbau der Erzählung bestimmt ist – mit ihren relativen und flexiblen Zeitebenen (Flashback, Ellipse, Dehnung, Parallelmontage ...).
- affektive Zeit des Zuschauers, die mehr oder weniger synchron zum Abspielen des Films verläuft.

Auch muss man die unterschiedlichen Beziehungen zwischen der Zeit *auf* der Leinwand [der erzählten Zeit = eZ] und der <chronologischen> Zeit [der Erzählzeit = Ez]³⁰, d. h. der <realen>, physikalischen Zeit berücksichti-

30 A.d.Ü.: Mit der in Klammern von uns eingefügten begrifflichen Unterscheidung von

gen; denn die Eigenart des Films besteht – wie bei jeder narrativen Kunst (Roman, Theater, Oper) – offenkundig darin, die chronologische Zeit in erzählte Zeit zu übertragen, ob es sich um einen Spiel- oder einen Dokumentarfilm handelt.³¹ Je nach Einstellung kann dieser Bezug zwischen Erzählzeit (Ez) und erzählter Zeit (eZ) folgende Varianten aufweisen: die Äquivalenz (eZ = Ez), die Verdichtung (eZ < Ez), die Dehnung (eZ > Ez), eine Ellipse (eZ = 0 und Ez = x) oder die Beschreibung (eZ = x und Ez = 0). Abgesehen von bemerkenswerten Ausnahmen, insbesondere von gewissen Experimentalfilmen, die damit spielen, die gesamte Zeitdauer des Films der gefilmten Handlung oder Nicht-Handlung (wie in SLEEP [1963] oder EMPIRE STATE BUILDING [1964] von Andy Warhol) anzugleichen (eZ = Ez) – von solchen Ausnahmen abgesehen, befindet sich der Film im Verhältnis zur Geschichte, die er behandelt, immer in einer Beziehung der zeitlichen Verdichtung und der metonymischen Reduktion. Selbst der in einen unbedingten Realismus vernarrteste Zuschauer, selbst der auf eine Wiedergabe der ‹Wirklichkeit als solcher› versessenste Fernsehreporter würde die Betrachtung der Aufzeichnung irgendeiner Video-Überwachungskamera nicht lange ertragen, in der die Zeit in ihrer vollen Länge und Langweile vermittelt wird. Der Künstler Michael Snow hat eine Aufnahmeapparatur geschaffen, die diese Fähigkeit des Films, den Zeit-Raum ‹abzudecken›, erprobt: Eine Kamera, die auf einem Gelenkarm montiert ist, scannt – einer automatischen, variabel rotierenden Rasensprenganlage nicht unähnlich – langsam den leeren Raum einer leicht bergigen Landschaft in Quebec. Dieses ziemlich einzigartige und erstaunliche Experiment heißt LA RÉGION CENTRALE (*Die Zentralregion*; 1970) und dauert 180 Minuten. Dabei sieht man, dass, selbst wenn die wirkliche Dauer gewahrt bleibt, die auf die Leinwand übertragene Dauer anders wahrgenommen wird. In der filmischen Erfahrung finden wir uns – wie mit der Musik und den zeitbasierten Künsten – dem Ablauf einer objektiven, gerahmten, rhythmisierten und dennoch flottierenden und eindringlichen Dauer ausgesetzt, die gerade das Verrinnen unserer eigenen Lebensdauer verdoppelt, moduliert und (mehr oder weniger) absorbiert. Das macht den Zauber aus, den der Film mit der Musik teilt.

«Die Gedanken schaffen unglaublich schnelle Übergänge; [...] sie übertreffen die langsame Verkettung der Dinge selbst, und sie bringen uns zu unseren äußersten Zielpunkten auf eine Art, die viel ökonomischer ist, als den Verknüpfungen der sinnlichen Wahrnehmung zu folgen. Es

‹erzählter Zeit› und ‹Erzählzeit› übernehmen wir auch in der Folge die vor allem seit Günther Müller und Ernst Lämmert geläufige Terminologie; Vgl. Günther Müller: Erzählzeit und erzählte Zeit. In: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*. Tübingen: Mohr 1948, S.195–212. – Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler 1955, bes. S. 73ff.

31 Vgl. André Gardies: *Le Récit filmique*. Paris: Hachette 1993.

sind Zusammenschnitte (*new cuts*) und wunderbare Kurzschlüsse, die die Gedankengänge (*thought paths*) vornehmen.»³² Der originäre und paradoxe Zauber des Films liegt darin begründet, den so realen Gegensatz zwischen dem lastenden Lauf der Dinge und der immateriellen Geschwindigkeit der Gedanken aufzuheben; dem Film gelingt offenkundig das Kunststück, ersterem die <Leichtigkeit> von letzteren zu verleihen. «Wie kann der Film ebenso leichtfüßig wie ein Roman oder eine Novelle sein, wenn ihm die Welt doch so an den Füßen klebt?», fragte Albert Laffay.³³ Über die Einstellungen, die sehr wohl den offensichtlich sinnlich erfahrbaren und widerständigen Gang der Dinge vergegenwärtigen, schafft der Film gleichwohl Verknüpfungen (*enchainements*) wie jene <wunderbaren Zusammenschnitte oder Kurzschlüsse>, die James «Gedankengänge» nennt. Das heißt, dass die filmische Montage die offenkundig reale, (auf der Leinwand) sichtbare Welt in Bewegung versetzt, indem sie (rein intellektuell und entmaterialisiert) dem System der schnellen Übergänge unseres Denkens und unserer Vorstellungskraft folgt. In dieser Hinsicht kann man sagen, dass der Film denkt. Und selbst wenn er uns auch in die Irre zu führen vermag – «in eigenwillige Träumereien, in Einbildungen, Utopien oder Trugbilder »³⁴ –, der Film als eine neue Form des Denkens in Aktion klärt uns auf über unsere Möglichkeiten, die Welt zu sehen und praktisch zu gestalten, wie es Eisenstein, Welles, Resnais, Marker betont haben ... und wie es Jean Mitry auf den Begriff gebracht hat: «Es ist eine Aufforderung des Realen, die uns ständig aufgibt, *über* die Dinge nachzudenken – zur gleichen Zeit, da sie uns auferlegt, *mit* den Dingen zu denken.»³⁵

32 William James: *Essays in Radical Empiricism*. London u.a.: Longmans, Green and Co. 1912, S. 64.

33 Albert Laffay: *La logique du cinéma*. Paris: Masson 1964, S. 62.

34 William James: *Essays in Radical Empiricism*, S. 64.

35 Jean Mitry: *La sémiologie en question*. Paris: Cerf 1987, S. 103. Hervorhebungen v. d. Übers.

10 Ist der Dokumentarfilm Kino?

Dokumentarfilm – ist das Kino? Dokumentarfilm – das ist Kino! Je nachdem, wie man den Akzent setzt – ob naiv oder ironisch, ästhetisch motiviert oder unvoreingenommen –, man ahnt, dass diese Frage auf zwei unterschiedliche, unausgesprochene Prämissen verweist. Die erste hinterfragt die Zugehörigkeit des Dokumentarfilms zur Filmkunst: Hat der Dokumentarfilm Anteil am Kino, ist er ein Teil dessen? Marcel Ophüls, Sohn des großen Max und Autor wegweisender Dokumentarfilme³⁶, erinnert gerne an das, was sein Vater sagte: «Ah ja, das stimmt schon, das [den Dokumentarfilm], das gibt es auch!»³⁷ – das letzte Rad am Wagen eben. Marcel spricht ebenso gerne angesichts der Filme von Max oder Lubitsch, von Hitchcock oder Billy Wilder: «Das ist das wahre Kino», und er hebt hervor, dass sein Freund «François Truffaut den Dokumentarfilm verabscheute... selbstverständlich abgesehen von *Le Chagrin et la Pitié*.» Soll man die edle Kategorie «Siebte Kunst» allein dem Spielfilm vorbehalten, wo doch der Kinematograph mit dokumentarischen Bildern das Licht der Welt erblickte (vgl. die Filme der Brüder Lumière)?

Die andere, wesentlich gewöhnlichere, unausgesprochene Vorannahme besteht im Gegenteil darauf, dass der Dokumentarfilm «Kino» sei, aber im Sinne des Erfundenen, des Fiktiven, des Falschen, der Verstellung, und dass man schon sehr leichtgläubig sein muss zu glauben, dass das die Wirklichkeit wäre, während es doch «Kino ist». Man denkt zurück an jene, die den Kinematograph in seinen Anfängen als «plebejisches Unterhaltungsvergnügen» behandelten, oder auch an die berühmten «nachgestellten Wochenschauen» (*actualités reconstituées*) von Méliès, ein Oxymoron des Schaustellers, der nicht zögerte, die Stammkundschaft zu überzeugen, dass seine (Re-)Produktionen im Studio «wirklicher als die Wirklichkeit» seien.

36 LE CHAGRIN ET LA PITIÉ (DAS HAUS NEBENAN – CHRONIK EINER FRANZÖSISCHEN STADT IM KRIEGE; 1969), THE MEMORY OF JUSTICE (NICHT SCHULDIG; 1976), HÔTEL TERMINUS (HOTEL TERMINUS – LEBEN UND ZEIT VON KLAUS BARBIE; 1988), VEILLÉES D'ARMES (THE TROUBLE WE'VE SEEN – DIE GESCHICHTE DER KRIEGSBERICHTERSTATTUNG; 1992).

37 Vgl. Marcel Ophüls: «Bekennnisse eines Sohnes, den Vater betreffend» [1980]. In: M. O.: *Widerreden und andere Liebeserklärungen. Texte zu Kino und Politik*. Hrsg. v. Ralph Eue. Berlin: Vorwerk 8 1997, S. 23–30, S. 27.

Der Dokumentarfilm würde also nur unsere Geringschätzung verdienen – mal weil er kein Kino (folglich keine Kunst), mal weil er eben Kino (daher keine Wirklichkeit) sei! Man versteht die Unangemessenheit dieses doppelten, tatsächlich zu nichts führenden Vorwurfes, da er auf ein und dem selben, spiegelbildlich verkehrten, aber in beiden Fällen unweigerlich (ent)täuschenden Fehlurteil beruht (entsprechend der jüdischen Mutter, die ihrem Sohn eine grüne und eine rote Krawatte geschenkt hat und dann in Tränen ausbricht, als sie ihn mit der roten kommen sieht: «Ach, du magst die grüne nicht!»). Im ersten Fall steht der Dokumentarfilm im Verdacht, nicht das Niveau von Kunst zu erreichen, weil er nichts in Szene setzt: Als ein Film ohne Schauspieler und ohne Drehbuch würde er sich darauf «beschränken», Gegenstände und Menschen zu filmen, so wie sie sind; das wäre – nach einer Formulierung von Béla Balázs – «die Reportage von den <greifbaren> Dingen».³⁸ Im zweiten Fall wäre es – im Gegensatz dazu – Tinnef, (Schmier-)Theater, Kintopp, da ja alles inszeniert ist! Grob gesagt, verkündet der erste Ankläger, dass der Dokumentarfilm «nicht weiß, wie es geht», während der zweite vernehmen lässt: «Man macht mir so leicht nichts vor!»

Tatsächlich liegt der Fehler des ersten darin zu glauben, dass ein Dokumentarfilm ohne Inszenierung gedreht wird – ein bisschen wie beim Home Movie, ja sogar wie bei der Video-Überwachungsaufzeichnung. Er glaubt also, dass man einen Film ohne Inszenierung machen kann, indem man die Kamera laufen lässt, und dass «darin nichts Künstlerisches liegt». Im Gegensatz dazu besteht der Irrtum des zweiten im Glauben, dass alles in Szene gesetzt, alles manipuliert sei, dass «es also nichts Wahres darin» gebe; um wirklich dokumentarisch, die «wahre Wirklichkeit» zu sein, dürfte es nicht inszeniert sein.

Ob nun zu viel oder nicht ausreichend praktiziert, offenbar ist es der Begriff (und die Verfahrensweise) der Inszenierung, der Probleme schafft und die Ablehnung in dem einen wie dem anderen Sinn befördert. Um dieser offenkundigen Aporie zu entgehen, müssen wir uns klar machen, was man unter «*Mise-en-scène*» bzw. «Inszenierung» im Film verstehen kann. Zunächst bezeichnet «*Mise-en-scène*» im engen Sinne das, was man vor die Kamera bringt (Dekor, Gegenstände, Tiere, Menschen), und die Art, wie man dies platziert und agieren lässt. Das ist das, was man das «*Profilmische*» nennt. Offenkundig beschränkt sich die Arbeit des Regisseurs nicht darauf. Er muss auch dieses «Vor-Gesehene» kadrieren, um daraus Ansichten zu gewinnen, um Einstellungen aufzunehmen. (Die Einstellung ist die Basiseinheit des Films: Sie ist ein raum-zeitlicher Ausschnitt (*mor-*

38 Béla Balázs: Der Geist des Films. In: B. B.: *Schriften zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch. Bd. 2: *Der Geist des Films, Artikel und Aufsätze 1926–1931*. München: Hanser 1984, S. 197.

ceau d'espace-temps), der – zwischen dem Auslösen und dem Stopp der Kamera – audiovisuell konserviert wird). In einem dritten Schritt werden alle diese Einstellungen (und Töne) erneut gesichtet, geschnitten, geklebt und in der Montage bzw. Mischung (*mixage*) wieder zusammengefügt. In Anbetracht der gleichen Bedeutung dieser drei Operationen in der Realisierung eines Films deckt der Ausdruck *«Mise-en-scène»* ein Ensemble von Prozessen ab: Einrichtung des Profilmischen, die Kadrierung, die Montage. Die Arbeit des Filmemachers unterscheidet sich von der des Theaterregisseurs wesentlich durch die beiden letzten Operationen; aber auf dem Gebiet des Films sind Filmemacher (*cinéaste*), Filmautor (*réalisateur*) und Regisseur (*metteur-en-scène*) Synonyme geworden.

Daraus folgt: Selbst wenn ein Filmemacher im engeren Sinne (profilmisch) nicht inszeniert, selbst wenn er nicht Schauspieler in Szene setzt, sondern zum Beispiel einen Regentag in Amsterdam filmt (wie Joris Ivens in REGEN [1929]), so führt er nichtsdestoweniger durch die Wahl der Kadrierung und der Montage eine mehr oder weniger kreative Arbeit aus. In diesem Sinne kann man sagen, dass einen Film zu machen, immer zu inszenieren bedeutet; denn es heißt zumindest, gewisse Perspektiven, Aspekte, Momente zu wählen, um daraus Einstellungen zu entwickeln; weiterhin heißt es, diese Fragmente von Wirklichkeit oder genauer: diese der Wirklichkeit entnommenen Fragmente zu schneiden, in eine Ordnung zu bringen und sie zu interpretieren, um dann daraus einen Film zu entwickeln, der gezeigt wird. Trotz der vollständigen Wirklichkeitsillusion, die er hervorzurufen oder zu kultivieren vermag, hängt selbst ein Dokumentarfilm von ästhetischen Entscheidungen, von Unterscheidungen ab (vgl. das diesem Buch vorangestellte Zitat von Bazin). Und in einem gewissen Maße hängt ein Film, so einfach gestrickt, grobschlächtig oder stereotyp er auch sein mag, immer von der Kunst ab, ist er gebunden an die Hervorbringungen der Filmsprache, die weder eine natürliche noch eine Verkehrssprache ist. Selbst die schlechteste Reportage oder der größte Langweiler ist – auch wenn man es nicht wahrhaben will – noch Film (ebenso wie der schlechteste Sonntagsmaler trotz allem Malerei praktiziert).

Auch wenn es den naiven Amateuren oder den hartgesottenen Reportern missfällt, die sich gerne mit dem Verweis auf die Gewohnheit oder die Auftragsarbeit entschuldigen und vorgeben, so zu filmen, wie Monsieur Jourdain Prosa fabrizierte³⁹ – Filmen ist nicht einfach die Kamera laufen lassen, es heißt vielmehr, zwangsläufig in-Szene-setzen und eine gewisse Anschauung (*vision*) verbreiten, für die man verantwortlich ist. Selbst im

39 A.d.Ü.: Monsieur Jourdain: Hauptfigur in der Komödie *Le bourgeois gentilhomme* (*Der Bürger als Edelmann*; 1670) von Molière. Als selbstgefälliger Bürger, der es dem Adel gleich tun möchte, lässt er sich u. a. in den Künsten unterweisen und setzt sich mit seinen dilettantischen, parvenuhaften Versuchen, umgeben von skrupellosen, heuchlerischen Schmeichlern, dem Spott des Publikums aus.

extremen Fall des Direct Cinema, wo der Dokumentarfilmer keinesfalls der Urheber der gefilmten Situation noch der vorgebrachten Äußerungen ist, muss er dennoch dafür einstehen, wie und warum er sie zeigt. Auf der Leinwand ist die Moral sehr wohl eine Frage der Kamerafahrt.⁴⁰

Ob gespielt oder nicht, ob Spiel- oder Dokumentarfilm, es handelt sich zwangsläufig um Inszenierung, und für den Regisseur geht es darum, die Verantwortung dafür zu übernehmen. Hitchcock hat wiederholt gesagt, dass es die Kamera sei, die die Intrige und die Psychologie der Figuren entwickelt, womit er hervorhebt, dass die *Mise-en-scène* des Films mehr im Schnitt und in den Kamerabewegungen liegt als im Spiel der Darsteller – oder zumindest, dass Schnitt und Kamerabewegungen das Spiel der Darsteller bestimmen. «Da du ja nicht, wie Maler, Bildhauer, Romancier, das Aussehen der Personen und der Gegenstände nachahmen musst (Maschinen machen es für dich), hörst deine Schöpfung oder Erfindung bei den Banden auf, die du knüpfst zwischen den verschiedenen aufgegriffenen Stücken der Wirklichkeit. Es gibt auch die Wahl der Stücke. Dein Spürsinn entscheidet.»⁴¹ Das ist Film – gleich welcher Art.

Als erstes Zwischenergebnis ist also festzuhalten: kein Film ohne die <Künstlichkeit> und <Kunstgriffe> (*artifice*) der Inszenierung; mit der Kamera zu drehen, erfordert immer handwerkliches Geschick und – im Optimalfall – *Esprit*. Der Dokumentarfilm sieht sich so einerseits potenziell in die Filmkunst re-integriert; und andererseits besteht die Frage nicht mehr darin, was ein <echter> Dokumentarfilm ohne Inszenierung wohl sein könnte, sondern wie am besten (durch welche Form der *Mise-en-scène*) diese oder jene Wirklichkeit zu zeigen ist.

40 A.d.Ü.: Anspielung auf ein in Kreisen der *Cahiers du cinéma* geflügeltes, vor allem von Godard wiederholt in Erinnerung gebrachtes Wort, das auf kritische Einlassungen Jacques Rivettes im Zusammenhang seiner Besprechung von Gillo Pontecorvos Film *ΚΑΡΘ* (1960) zurückgeht; vgl. J. R.: De l'abjection. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 120, 1961; dt. u. d. T.: Über die Niedertracht. In: J. R.: *Schriften fürs Kino. Cicim. Revue pour le cinéma français*. Hrsg. v. Institut Français de Munich, München, Nr. 24/25, 1989, S. 147–150.

41 Robert Bresson: *Noten zum Kinematographen* (1975). Übers. v. Andrea Spingler. Hrsg. v. Klaus Eder. München, Wien: Hanser 1980, S. 43.

11 Je unmittelbarer, desto wahrer?

Anstatt Spiel- und Dokumentarfilm sowie Dokumentarfilm und Inszenierung bedingungslos gegenüberzustellen, ist es gewinnbringender, eine Skala von Aufnahmemodi festzulegen; Varianten des Drehverhaltens, die man als <Vorgehensweisen> (*tournures*) definieren könnte – von der ganz unmittelbaren bis zur höchst konstruierten, (was nicht sagen will: von der wahrhaftigsten bis zur höchst verfälschenden). Ein naives und trügerisches Credo (übrigens im Prinzip das der aktuellen Fernsehberichterstattung) hätte gerne, dass je live-haftiger, unmittelbarer per Direktschaltung etwas gesendet wird, desto mehr sei es spontan, dokumentarisch, wahrhaftig. Umgekehrt gelte demnach, je mehr etwas vorbereitet, gestellt, gerahmt ist, desto mehr wäre es <inszeniert>, also fiktional, also falsch (vgl. Frage 21)! Halten wir vorab fest, dass bereits ein unvorbereitetes, ungestelltes Interview durchzuführen ziemlich schwierig ist, dass die Live-Übertragung im Allgemeinen viel Vorbereitung erfordert und dass das angeblich Spontane höchst trügerisch sein kann, wenn es nicht einfach unbedarft ist. Das Ideal dieses idiotischen Glaubens an das Unmittelbare besteht entweder in der <Gelegenheit>, von einer Katastrophe vor Ort berichten zu können, oder in der versteckten Kamera, die zum mehr oder weniger verfälschenden Voyeurismus führt (bei dem der Effekt des Versteckens zu einem <Wahrheits>-Effekt mutiert) und im BIG BROTHER-Container endet (man erhält die <Wahrheit>, die man verdient).

Wir werden sehen, dass jede Vorgehensweise eine bestimmte Art von Beziehung und Anleitung einerseits zwischen Filmemacher und Gefilmtem, andererseits zwischen Film und Zuschauer zur Folge hat. Das heißt, dass jede Vorgehensweise Drehanweisungen impliziert (Filmen, ohne jegliche Fragen zu stellen, ist etwas anderes, als ein Interview zu führen) ebenso wie Lektürearweisungen und eine gewisse dem Zuschauer abverlangte Glaubensbereitschaft (wörtlich, metaphorisch, veranschaulichend, ironisch, *trompe-l'œil*...). Die Ausformulierung dieser zwei Ebenen von Ausrichtungen ist das, was ich <das Dispositiv> nenne. Um die Abstufungen zwischen diesen verschiedenen Vorgehensweisen deutlicher zu machen, werden wir uns später (Frage 15) einer illustrierenden Stilübung im Geist der erkenntnisreichen Erzählung *Abenteuer eines Photographen*

von Italo Calvino⁴² unterziehen, die die verschiedenen Haltungen, Aufnahmen durchzuführen, durchdekliniert – vom Schnappschuss bis zur Collage, auf einer ungehemmten (und enttäuschenden) Suche nach der photographischen Wahrheit.

Vor dem Hintergrund der Geschichte des Films scheint ein Dokumentarfilm sechs verschiedene Vorgehensweisen anzuwenden: die Momentaufnahme, die Interferenz, die Pose, das autochthone Spiel, die Rekonstruktion, die Kompilation.

Die *Momentaufnahme* ist die ursprüngliche Modalität der filmischen Aufnahme, ihre (mit und im Bild) geglückte Überraschung, ihre Fähigkeit, «das Leben» – nach einem Ausdruck der Lumières – «in seinem natürlichen Zustand» unmittelbar einzufangen und wiederzugeben, nach Vertov und Vigo «das Leben zu überrumpeln», «auf die Schnelle zu filmen», den Worten Michel Braults, des großen Manitous des *direct cinema* in Quebec, zufolge ... Kameraleute der Lumières, Reporter von Pathé, sowjetische Kinoki, Kriegsberichterstatter, Anhänger des britischen *free cinema* (in den 1950ern) und des kanadischen, französischen oder amerikanischen Direct Cinema (in den 1960er Jahren) ... alle diese Strömungen sehen das Vermögen der Kamera darin, das Leben zu erfassen, so wie es abläuft, aber auch hervortreten zu lassen, was nicht läuft oder nicht sichtbar ist (das «Infra-Gewöhnliche» nach Georges Pérec)⁴³; sie bevorzugen die aus dem Leben gegriffene mit der Handkamera eingefangene Aufnahme. Es handelt sich dabei sehr wohl um ein substraktives Kino: «Ein Film ohne Schauspieler, ohne Dekor, ohne Drehbuch» (wie es schon der Vorspann von Vertovs *TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM* [DER MANN MIT DER KAMERA; 1929] proklamiert), der rein kinematographisch sein will – im Gegensatz zum Theatralischen (Spielfilm), zum Literarischen (melodramatisches Szenario), zum Pikturalen (Ausstattungsfilm). Das schließt nicht aus, dass es (wie wir sehen werden) sehr wohl verschiedene Möglichkeiten gibt, das sogenannte Direct Cinema zu praktizieren: von den Lumières zu Vertov, von Jean Rouch zu Richard Leacock, von van der Keuken zu Wiseman ...

Selbst unter denen, die das Konzept einer umherschweifenden Kamera auf der Suche nach dem Umittelbaren praktisch verfolgen, gibt es wichtige Nuancen. Man kann eine Stadt wie «rein zufällig» filmen: Siehe die berühmten «Stadtssymphonien» der 1930er Jahre, das Berlin von Walter Ruttmann, das Manhattan von Paul Strand und Charles Sheeler, das Odessa von Dziga Vertov, das Porto von Manoel de Oliveira, das Paris

42 Italo Calvino: *Abenteuer eines Photographen* (1957). In: I. C.: *Erlebnisse eines Reisenden*. München: dtv 1986, S. 108–128.

43 Vgl. Georges Pérec: *L'infra-ordinaire*. Paris: Seuil 1986. Dt. u.d.T.: *Annäherungen an was? In: Warum gibt es keine Zigaretten beim Gemüsehändler?*. Aus d. Franz. v. Eugen Helmle, Bremen: Manholt Verlag 1991, S. 7–10.

von Alberto Cavalcanti. Im Innern einer Institution, z. B. in einem Krankenhaus, zu filmen, wie es Fred Wiseman macht, das ist auch unmittelbares Filmen – aber sicherlich nicht von den Beteiligten unbemerkt. Straßen und Leute in ihrem Alltag zu filmen und dann Gespräche oder Interviews hinzuzufügen, wie es Jean Rouch und Edgar Morin in *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (*CHRONIK EINES SOMMERS*; 1960) oder Chris Marker in *LE JOLI MAI* (*DER SCHÖNE MAI*; 1962) tun, das ist ebenfalls Direct Cinema, aber es bringt eine explizite Interaktion zwischen Filmemacher und Gefilmten mit ins Spiel: Einfache Menschen zu <Helden> ihres eigenen Lebens und zu <Herolden> der eigenen Erzählung zu machen, so wie es Jean Rouch in *MOI, UN NOIR* (*ICH, EIN SCHWARZER*; 1958) oder *JAGUAR* (1967) oder Michel Brault und Pierre Perrault in *POUR LA SUITE DU MONDE* (*DIE MONDFALLE*; 1963) vorführen – das ist ein Schritt weiter in Richtung einer komplizierten Improvisation und der <Interferenz>. So artikulieren sich unter den Etiketten <das Leben in seiner Unmittelbarkeit> und *direct cinema* verschiedene dokumentarfilmische Strategien: von der <unbemerkt filmenden Kamera> über die beobachtende Kamera und die teilnehmende Kamera bis hin zum *ciné-transe* von Rouch. Wie dem auch sei, die kritische Grenze dieser Vorgehensweise, die auf das Unmittelbare und Spontane setzt, stellen Voyeurismus und Sensationalismus dar.

Als Bruder des Direct Cinema hat das *cinéma vérité* (ein Begriff, der im Englischsprachigen auch als Synonym für *direct cinema* verwendet wird) wiederholt Polemiken ausgelöst, die die Ambivalenz dieses programmatischen Anspruchs belegen. Für die (ästhetischen oder militanten) Puristen widersetzt sich dieses Kino des Unmittelbaren angeblich den Lügen der Fiktion. Für seinen Erfinder, Dziga Vertov, ging es darum, im Geist des sich entfaltenden Kommunismus die Kino-Wahrheit (*Kino-Pravda*) zu verbreiten: Film als Bewusstsein der Arbeiterklasse bei der Erschaffung der neuen Welt. Für den Ethnologen und Filmemacher Jean Rouch, der den Begriff 1960 anlässlich des Films *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (*CHRONIK EINES SOMMERS*) wiederverwendet, handelt es sich um die Wahrheit, die die Kamera als Katalysator hervorzubringen vermag, indem Leute befragt und Situationen forciert werden. Für präzise Theoretiker setzt das *Cinéma Vérité* eher auf die psychodramatische Interaktion zwischen Kamera und Gefilmtem, während das Direct Cinema die nicht-eingreifende Beobachtung privilegiert. Den Durchtriebenen schließlich (vor allem einigen italienischen Filmemachern) ermöglicht es, der Welt etwas vorzumachen – über den spielerischen Modus des *Trompe-l'œil* oder den betrügerischen des Schwindels sensationsheischender Dokumentationen, die auf Montageeffekte setzen⁴⁴ [...] oder mit dem Versprechen ködern, dass – wie in

44 A.d.Ü.: Ninye nennt hier in einer längeren Parenthese als Beispiele: *GLI ITALIANI SI VOLTANO* (*DIE ITALIENER DREHEN SICH UM*), eine Episode von Alberto Lattuada in dem

der verlogenen MONDO CANE-Filmreihe⁴⁵ – <die Wirklichkeit die Fiktion (an Monströsem) übertrifft>.

In der Herangehensweise der *Interferenz*, verstanden im Sinne der <Ausfransung von Interferenzen> in der Optik, entsteht der Film als Resultat der Interaktion zwischen den Zufällen bei der Dreharbeit – mehr oder weniger improvisiert mit den Hauptakteuren – und der Wirklichkeit, in der die Dreharbeit stattfindet, die sie durchkreuzt, ja sogar verändert, so wie sie das Leben ihrer Protagonisten verändert. Es handelt sich um ein Wechselspiel zwischen Zufällen, was die Situationen und die Begegnungen betrifft, und der Inszenierung, was die Hauptpersonen (oder -figuren) betrifft, die sich gerade eingebracht haben. Ob das JAGUAR (1957/67) von Jean Rouch ist, ROUTE ONE (1988) von Robert Kramer, bestimmte Filme von Kiarostami oder LES GLANEURS ET LA GLANEUSE (DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN; 1999) von Agnès Varda – der Film nimmt Züge eines Road Movie an und entsteht aus dem Zusammentreffen von seiner eigenen abenteuerlichen Suche mit den Situationen, die ihm widerfahren oder die er provoziert. Ob die die Handlung vorantreibenden Protagonisten wirkliche Einheimische wie bei Rouch sind, ob es ein Darsteller wie in ROUTE ONE oder die Regisseurin selbst (Varda) ist – das Moment der improvisierten Fiktion dient dem Realen als Katalysator, das sie aufnimmt und das im Gegenzug gerade jene überlagert hat und sie ins Dokumentarische umwandelt (vgl. Frage 45).

Die kritische Grenze dieser Herangehensweise stellt der gefakte <Dokumentarfilm> dar.

Omnibusfilm von Michelangelo Antonioni et al.: AMORE IN CITTÀ (LIEBE IN DER STADT; 1953); eine Konfiguration, die von Orson Welles zu Beginn von F FOR FAKE (F WIE FÄLSCHUNG; 1975) wieder aufgenommen werden sollte.

- 45 A.d.Ü: 1960 löste Gualtiero Jacopetti mit MONDO CANE (und auch mit eigenen Nachfolgeproduktionen) eine Welle von insgesamt gut zwei Dutzend sensationslüsternen Filmen aus Italien aus, die mit pseudodokumentarischem Anspruch Abstruses und Monströses – aus unterschiedlichen Milieus und Zusammenhängen herausgerissen – kaleidoskopartig kompilierten. Eine krasse Kontrastmontage von «Aufnahmen aus den Urwäldern und den Feinschmeckerlokalen, aus Hawaii und St. Pauli [...] stellt neben Kuriositäten eine Sammlung menschlichen Fehlverhaltens und zerstörerischer Zivilisationserscheinungen zur Schau: Frauen, die Schweine säugen, religiöse Fanatiker, die sich die Körper blutig schlagen, Frauen halbwilder Eingeborener, die in Ställen gemästet werden, und dergleichen mehr», notierte angesichts von MONDO CANE degoutant die Zeitschrift *film-dienst* (Nr. 11, 409/1962).

12 Je arrangierter, desto unwahrer?

Im Gegensatz zur Momentaufnahme gibt es die <arrangierte Aufnahme>. Anstatt meinen Metzger im Vorbeigehen durch die Schaufensterscheibe zu filmen, wie er das Fleisch schneidet oder das Geld herausgibt, bitte ich ihn, sich hinter seinem Holzblock mit dem Hackbeil in der Hand im Abendlicht einzurichten und der Kamera zu zeigen, wie er ein Rippenstück vom Lamm zerlegt ... Eine solche Aufnahme ist nicht weniger oder mehr wahr(haftig) als die Momentaufnahme; die Regeln der *Mise-en-scène* sind schlichtweg andere, die Aufnahme erfasst nicht denselben Aspekt der Wirklichkeit (des Metzgers) und wendet sich an den Zuschauer auf eine andere Art, die einen anderen Blick bedingt. Der Prototyp des gestellten Dokumentarfilms ist der berühmte Film von Robert Flaherty: *NANOOK OF THE NORTH (NANUK, DER ESKIMO; 1922)*, in dem man anschaulich das unvermeidliche Einverständnis zwischen Filmendem und Gefilmtem sieht: der Gefilmte, der sich auf das Spiel des Films einlässt und seine Gesten wiederholt, auf dass die Kamera sie auch gut sieht und der Filmemacher sie zeigen kann. Die meisten anthropologischen, soziologischen, familienbezogenen oder porträtierenden Dokumentarfilme setzen seitens der Gefilmten diese Bereitschaft voraus, *für die* Kamera oder zumindest *mit der* Kamera zu agieren. Die kritische Grenze dieses Typus des Drehens wird von der künstlichen, wenn nicht fiktiven Pose markiert.

Das autochthone Spiel (le joué autochtone) ist eine dem Arrangement ähnliche Herangehensweise, aber der gestellten Geste der Einheimischen vor Ort ist ein mehr oder weniger romanhaftes Drehbuch unterlegt, das die lokalen Gegebenheiten mehr oder weniger modifiziert. Typisch für diesen Fall ist der berühmte Film *TABU (1931)* von Friedrich Wilhelm Murnau und Robert Flaherty: die romantische Geschichte einer Liebe, die scheitert, weil das junge Mädchen den Göttern geweiht ist, und die gespielt wird von den <Eingeborenen> in ihrem polynesischem Archipel. Der Konflikt zwischen den beiden Regisseuren während der Dreharbeiten zeigt besonders anschaulich den Einsatz und die Grenzen, die aus der gewählten Dosierung von Dokumentarischem und Fiktion resultieren: Während Flaherty (der seinen Namen aus den Credits zurückziehen sollte) vornehmlich das Denken und die Lebensform der Eingebore-

renen darstellen wollte, ging es Murnau eher darum, seine romantische Erzählung zu entfalten. So brachte deren gemeinsame Leidenschaft für die Photogenie⁴⁶ sie schließlich – was das Sujet angeht – in Widerspruch zueinander. Man kann gut die Abstufungen ermessen, die vom höchst Dokumentarischen zum höchst Fiktionalen führen: die einfache Dramatisierung des täglichen Lebens, die Arbeit und die Tagesabläufe; die alt überlieferte Fabel; die Ausübung von Künsten und volkstümlichen Traditionen; die Stammesgeschichte; die exotische Liebesgeschichte ... all dies entsprechend dem Umfang dessen, was man der gegenwärtigen Wirklichkeit entzieht und was man hinzufügt oder durch Ausfabulieren ersetzt ... bis hin zum Western oder Abenteuerfilm, in dem (mit wenigen Ausnahmen) Eingeborene nur als merkwürdige Wilde oder als Stereotypen *made in Hollywood* auftreten.

An den beiden Enden der Skala gibt es immer ein wenig Fiktion im Dokumentarischen (ist das nicht schon die Transformation der Zeit in eine Erzählung durch die Montage?) und ein wenig Dokumentarisches in der Fiktion (ist das nicht schon der Abdruck der vergangenen Zeit im und seit dem Dreh?). Zwischen den beiden Polen gibt es tausend mögliche Variationen, die uns – entsprechend den Proportionen – sagen lassen, dass dieser Film ein Dokumentarfilm sei, der andere eher ein Spielfilm, wieder ein anderer ein vorgeblicher Dokumentarfilm, jener ein semi-dokumentarischer Film (z. B. *NICK'S FILM – LIGHTNING OVER WATER* [1980] von Wim Wenders und Nicolas Ray), wieder ein anderer ein fiktionalisierter Dokumentarfilm (*LA TERRA TREMA [DIE ERDE BEBT; 1948]* von Visconti) ... Nur bei sophistischer Voreingenommenheit oder einem Mangel an differenziertem Unterscheidungsvermögen kann daraus geschlossen werden, dass <Dokumentar- und Spielfilm dasselbe seien, ebenso wie die Geschichte nur ein Roman sei > – als gäbe es nichts, das uns jemals irgendeine, wie auch immer geartete Realität garantieren würde, und dass man deshalb, um nicht als naiv oder – schlimmer noch – als Realist zu gelten, vielmehr daran festhalten müsse, dass alles erfunden sei! Viel mehr als die Bezeichnung Skeptiker, verdienen diese Philosophen des «Unkorrigierbaren» (die unumstößliche Wahrheiten oder überhaupt keine Wahrheit wollen, wenn nicht «*the incorrigible*», «die absolute Gewissheit» schlechthin)⁴⁷

46 A.d.Ü.: *Photogénie*: ein ursprünglich Mitte des 19. Jahrhunderts im Photographiediskurs geprägter Begriff, der ab 1914 in Frankreich von Blaise Cendrars, Louis Delluc und vor allem Jean Epstein anverwandelt und zum Schlüsselbegriff einer genuin visuellen, avantgardistischen Filmästhetik wurde. Im banalen, alltagssprachlichen Begriff des <Photogenen>, das z. B. einem Gesicht zugeschrieben wird, sind – auf einer Schwundstufe – noch semantische Spuren jener nur im Filmmedium zur Geltung kommenden und gebrachten Bildlichkeit erkennbar. Vgl. dazu ausführlich Oliver Fahle: *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*. Mainz: Bender 2000.

47 John L. Austin: *Sinn und Sinneserfahrung (Sense and Sensibilia)*. Nach den Vorlesungsmanskripten zusammengestellt und herausgegeben v. G. J. Warnock. Aus d. Engl. übers. v.

«Enttäuschte des Absoluten» genannt zu werden: «Da es keinen absoluten Unterschied zwischen Dokumentarischem und Fiktion gibt, zwischen Realem und Imaginärem, beweisen wir, dass es überhaupt keinen Unterschied gibt (es handelt sich nur um Konventionen)»! So glauben sie, das Denken zu revolutionieren, ohne wahrzuhaben, dass, wie Wittgenstein sagt, wenn erst einmal die grundlegenden Prinzipien und die Zielvorstellungen abgeschafft sind, «alles beim Alten bleibt»! Das ist nun nicht das Ende vom Ganzen, sondern der Beginn der Analyse dessen, was genau zu verstehen und zu unterscheiden ist.

Ein letztes Wort zum *autochthonen Spiel*: Was es so selten gelungen erscheinen lässt, liegt daran, dass es paradoxerweise schwierig ist, von «Naturmenschen» ein natürlich wirkendes Spiel geboten zu bekommen! Man kann diese Schwierigkeit nachvollziehen, wenn man folgende Filme miteinander vergleicht: LA TERRA TREMA von Luchino Visconti, IT'S ALL TRUE (IT'S ALL TRUE – ORSON WELLES AUF EINER REISE DURCH BRASILIEN; 1941/1993) von Orson Welles/Bill Krohn et al., MAN OF ARAN (1934) und LOUISIANA STORY (1948) von Robert Flaherty, FARREBIQUE (1946) von Georges Rouquier, LA PYRAMIDE HUMAINE (1958/59) von Jean Rouch ... oder auch LE PAPIER NE PEUT PAS ENVELOPPER LA BRAISE (PAPER CANNOT WRAP UP EMBERS; 2007) von Rithy Pan und ENTRE LES MURS (DIE KLASSE; 2008) von Laurent Cantet. Ersparen wir dem Leser die zahlreichen Beispiele der «Pädagogo-Dokus» (*docucu*, vgl. Frage 2), die an Lächerlichem und Plumpem nur in jenen «Dokufiktionen» ihresgleichen finden, in denen die armen Schauspieler historische Original-Personen mimen müssen. Verjagt man die falsche Natürlichkeit, kehrt sie im Galopp zurück – ob in Gestalt von guten «Naturmenschen» oder schlechten Schauspielern!

Schon ein Bresson oder ein Godard hatte das (angeblich natürliche) Spiel der «Professionellen des Metiers» als künstlich, theatralisch und schablonenhaft angeprangert. Um eine bestimmte Wahrheit wiederzufinden, setzten sie auf nicht-professionelle Modelle (Bresson) oder Schauspieler der Nouvelle Vague, die explizit die Konventionen des Wahrscheinlichen, das nur falscher Schein ist, durchkreuzten! Ein solcher Umbruch stellt sich jedes Mal wieder ein, wenn ein neuer «Neo-Realismus» den (zum Klischee gewordenen) vorangegangenen verjagt. «In einem Film einer Heroine zu begegnen, die während einer Viertelsekunde eine wahrhaftige Geste oder eine angemessene Intonation hat, setzt seitens des Filmemachers den Erfolg eines Unterfangens von höchstem Schwierigkeitsgrad voraus: Es ist etwas, das sich nur einmal im Jahr ereignet, beim empfindsamen Zuschauer einen Schock auslöst und jedes Mal mit einem Schlag 40 Filme veraltet erscheinen lässt, die sich rückwirkend dem reinen

Eva Cassirer. Stuttgart: Reclam 1975, S. 133.

Wahrscheinlichen verschrieben hatten.»⁴⁸ Die kritische Grenze des autochthonen Spiels wird von der zweifelhaften Mischung markiert: verlogen authentisch oder authentisch nichtig.

48 Christian Metz: *Essais sur la signification au cinema 1*. Paris: Klincksieck 1994, S. 229f.

13 Die Rekonstruktion: dokumentarisch oder fiktional?

Zu Beginn der 1970er Jahre erschien in amerikanischen TV-Nachrichtensendungen – im Allgemeinen zu Bildern von diversen Verbrechen – der sibyllinische Schrifttitel ‹Rekonstruktion am Originalschauplatz› (*reconstruction on location*). Diese modernisierte Variante der ‹nachgestellten Aktualitäten› à la Méliès erscheint heuchlerischer (und weniger zauberhaft) als das Original insofern, als sie nicht sehr viel darüber aussagt, was rekonstruiert und was vermutlich authentisch ist, wo die Fakten enden und wo die (Wieder-)Inszenierung beginnt.

Dieser Modus der *Rekonstruktion* stützt sich bezeichnenderweise auf Verbrechen, denn was hier zählt, ist nicht die Geste als Denk- und Lebensform, sondern die spektakuläre Handlung im Sinne des ‹Action-Films›. Entsprechend der Tatsache, dass es darum geht, gewöhnliche Handlungen, alltägliche Gesten oder – umgekehrt – ein außergewöhnliches, einzigartiges Ereignis (das die gewohnte Ordnung verletzt) nachzuspielen, wechselt die Rekonstruktion das Register: Sie wechselt vom Anthropologischen ins Historische und damit vom ‹Entdecken der Welt› zum ‹Tatort›, vom Poetischen zum Dramatischen, von einer Logik des Erkundens (leben so die Menschen?) zu einer Logik der Spannung (wie ist das passiert?). Das Verbrechen als historisches, oftmals mörderisches Ereignis oder die Naturkatastrophe traumatisieren und faszinieren, weil sie auf ‹brutalstmögliche› Weise die Ordnung der Dinge verändern und weil sich in ihnen eine außergewöhnliche Kraft manifestiert, schlagartig die Existenz vieler Menschen erschüttert, die es zufällig trifft. Deshalb müssen unter ein und demselben Verbum ‹rekonstruieren› zwei unterschiedliche Arten der Inszenierung unterschieden werden: 1. eine Art, das Alltägliche nachzuspielen; 2. die Re-Präsentation eines außergewöhnlichen Ereignisses. Die Nachstellung der Robbenjagd von Nanook für die Kamera von Flaherty unterscheidet sich radikal von der juristischen Rekonstruktion eines niederträchtigen Mordes, z. B. ROUBAIX, COMMISSARIAT CENTRAL, AFFAIRES COURANTES (HAUPTKOMMISSARIAT ROUBAIX, LAU-

FENDE ERMITTLUNGEN; 2007) von Mosco Boucault, oder vom *Film d'art*⁴⁹ wie L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (DIE ERMORDUNG DES HERZOGS VON GUISE; 1908)! Deshalb unterscheiden wir das autochthon Nachgestellte (*le posé autochtone*) von der ereignisbezogenen Rekonstruktion (*la reconstitution événementielle*).

Die verschiedenen Komponenten der ereignisbezogenen Rekonstruktion sind: die Personen, die Schauplätze, der Handlungsablauf und die Äußerungen der Protagonisten. Zunächst gilt erstens: Die Rekonstruktion wird authentischer erscheinen, wenn alle diese Elemente original sind. Aber selbst in diesem Fall garantiert nichts, dass die Rekonstruktion originalgetreu ist: Jeder kann sich täuschen, vergessen, die Fakten und Gesten modifizieren ... Und dann gilt, man badet niemals zweimal in demselben Fluss, die (mehrfache) Wiederholung unterscheidet sich notwendigerweise vom (einmaligen) Ereignis, die erneute Vergegenwärtigung unterscheidet sich vom ursprünglichen Geschehen, und es gibt niemals nur eine Perspektive auf ein Ereignis. Es ist lehrreich, sich zu diesem Thema den Dokumentarfilm THE THIRD MEMORY (1999) von Pierre Huyghe anzusehen: die Rekonstruktion von Fakten, die schon Sidney Lumets DOG DAY AFTERNOON (HUNDSTAGE; 1975; mit Al Pacino) inspiriert hatten – und dies bei Huyghe in Gegenwart des tatsächlichen Bankräubers nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis, der, unzufrieden mit der Inszenierung von Lumet, diese seinerseits vor der Kamera erneut durchspielt.

Das bedeutet, man erkennt gut alle möglichen Abstufungen vom höchst Dokumentarischen: Die betreffenden Personen geben selbst die Handlung am Originalschauplatz wieder (wie in einer gerichtlichen Rekonstruktion) oder sie erzählen sie (wie z. B. in den Dokumentarfilmen von Richard Dindo) – bis hin zur äußersten Fiktionalisierung: Schauspieler in Kulissen <spielen> eine tatsächliche Begebenheit, dramatisiert und mit Dialogen versehen, <nach> (verkünden nicht gewisse Spielfilme: «nach einer wahren Begebenheit»!), über die Montage von Zeugeninterviews und die <Dokufiktion>, in denen die Propaganda Wirklichkeit (vor)spielt. Sagen wir, dass die Rekonstruktion im Spektrum vom Dokumentarischsten bis zum Fiktionalsten sechs hauptsächliche Formen annehmen kann: das Interview mit sich mündlich äußernden Zeugen (z. B. bei Marcel Ophüls); die Dramaturgie der von Augenzeugen <kommentierten Orte> (Richard Dindo, Claude Lanzman) oder mit den Protagonisten selbst (Rity Panh); die beispielhafte Veranschaulichung durch Schauspieler, die Dokumente

49 A.d.Ü.: *Film d'art*: Name einer 1908 gegründeten französischen Produktionsgesellschaft und schon bald zum Sammelbegriff einer Filmproduktion geworden, die auf die sozio-kulturelle Nobilitierung und Institutionalisierung des plebejisch-volkstümlichen jungen Films setzte; dies mit der Entlehnung anerkannter Stoffe und Erzählmuster der Literatur und des Theaters, der Verpflichtung prominenter Bühnendarsteller sowie etablierter Literaten als Drehbuchautoren.

nachspielen (brechtsche Verfremdung, z.B. bei Romuald Karmakar); die Dokufiktion der Simulation («als wenn Sie dabei gewesen wären»); schließlich die Fiktion (der «Kostümfilm»). De facto stehen sich zwei große Zugänge zur ereignisbezogenen und historischen Rekonstruktion gegenüber: die Simulation und die Reflexion.

Die *Simulation* spielt mit der Wahrscheinlichkeit (oder dem falschen Schein) der re-inszenierten Handlung, «als wären Sie dabei gewesen». Die Vergangenheit wird auf das Präsens der Handlung zurückgeführt, die Geschichte einem Abenteuerfilm angepasst, der auf Affekt und Spannung setzt und von einem eindeutigen Drehbuch vorherbestimmt ist. Nach dieser Logik gewinnen die Dramaturgie und die Interpretation menschlicher Verhaltensweisen, die in Szene gesetzt werden, die Oberhand über die historische Korrektheit (vgl. z.B. Stanley Kubricks SPARTACUS [1960], PATHS OF GLORY [WEGE ZUM RUHM; 1957], BARRY LYNDON [1975]). Die Genauigkeit in der Zeichnung der Leidenschaften und der Motive, das Exemplarische der Situationen und die Eindringlichkeit der Interpretation zählen mehr als das «wahre» Detail. Indem das eine für das andere geopfert wird, verliert die Dokufiktion auf beiden Ebenen. Indem sie vorgeblich die Dinge zeigt, «wie sie sich ereignet haben», reduziert sie einerseits Geschichte (*history*) auf eine Erzählung (*story*: «Es war einmal ...»); andererseits verzichtet sie auf alles, was ihr an Ausdruckskraft und Erfindungsreichtum in der Interpretation zukommen könnte (da sie ja gerade keine solche sein will!). Entsprechend verliert die Dokufiktion sowohl an historischer Wahrheit wie an jeglicher dramatischer Wahrheit. Die «wahrheitsgetreue» Simulation findet sich auch in den Dokumentarfilmen, die abwechselnd Zeitzeugen und Spielszenen zur Illustration der Vergangenheit verwenden. Wenn diese beim Versuch, sich als das Ereignis selbst auszugeben und den Zuschauer bewusst zu täuschen (vgl. Frage 42), dabei ans Lächerliche oder gar ans Unerträgliche grenzen, können sie jedoch kreativ und der Reflexion förderlich werden, wenn sie – hochgradig stilisiert und somit mitnichten auf die Vorspiegelung von Wahrscheinlichkeit aus – eine Situation auf poetische, verfremdete oder parodistische Weise veranschaulichen (zum Beispiel in THE THIN BLUE LINE [1988] oder THE FOG OF WAR [2003] von Errol Morris).

Wenn man hingegen in Betracht zieht, dass man die Vergangenheit nicht «als solche» rekonstruieren kann (allein diese Formulierung macht keinen Sinn), dann hat *die reflexive Form* die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart zum Ansatzpunkt, setzt sie in Szene und stellt Orte und Zeugnisse in Frage (vgl. SHOAH von Claude Lanzman oder die historisch-ethischen Untersuchungen von Marcel Ophüls), benutzt sie die Archivbilder nicht als historisches Illustrationsmaterial, sondern als Ausdruck des Zeitgeistes, den man in einem Hin-und-Her zwischen dem Einst

und dem Jetzt quer durch das Seitdem hinterfragt. Die Filme, die sich für diesen reflexiven, wirklich historisierenden Modus entscheiden, zeichnen sich durch die Tatsache aus, dass sie nicht das Szenario einer Handlung (das <Als ob> der Fiktion) in Szene setzen, sondern ihre eigenen Untersuchungen der Taten, Verhaltensweisen, Auswirkungen einer Situation exponieren; und dies, indem sie sich der Geschichte und ihrer Ereignisse als Quelle von Hypothesen und Urteilen, von einander widersprechenden Ansichten und von erneutem Wiederaufgreifen bemächtigen, womit der lineare Ablauf eines Dramas ausgeschlossen wird.

Die reflexive Rekonstruktion erfährt indes seit einiger Zeit eine neue, vorsätzlich theatrale und verfremdete Form, die sowohl von Schauspielern gespielt als auch gleichzeitig von diesen durchkreuzt wird – und zwar in dem Sinn, dass die Re-Präsentation weder etwas scheinhaft vorzuspielen versucht noch glauben lassen will, sie sei das Äquivalent des Originals. Sie gibt sich als theatrale Übersetzung zu erkennen, die explizit das zu reflektierende Ereignis dokumentiert. Dabei handelt es sich meistens um deutsche Filmemacher (Brechts Erbe verpflichtet), die diesen Typus der Inszenierung aufgegriffen haben: so DAS HIMMLER-PROJEKT (2000) oder HAMBURGER LEKTIONEN (2006) von Romuald Karmakar; Filme, die jeweils die Dokumente der Wannsee-Konferenz mit der Entscheidung über die sog. <Endlösung der Judenfrage> und die Hasspredigten des fundamentalistischen Imam von Hamburg erneut in Szene setzen. Offensichtlich sind es hier Schauspieler, die die Rollen übernehmen. Wir werden im Folgenden auf die Frage des dokumentarisch Theatralen noch einmal zurückkommen (Frage 48). Betonen wir schon mal, dass es eine andere dramatische Form der Annäherung gibt, die der Rekonstruktion zugleich ähnelt wie widerspricht, da sie von den Betroffenen vor Ort selbst nachgespielt wird: Filmemacher mit so beachtlichen Werken wie denen des Schweizer Richard Dindo oder des Kambodschaners Rithy Panh setzen an den Originalschauplätzen das Wort der Zeugen oder der Protagonisten der in Erinnerung gerufenen Ereignisse in Szene. Diese dokumentarisch-dramatische Dramaturgie, in der – das sei betont – die Akteure die Autoren ihres eigenen Textes sind, kann man als die <Dramaturgie kommentierter Orte> bezeichnen.

Sicher, von allen dokumentarischen Vorgehensweisen kommt die Rekonstruktion durch Simulation der Fiktion am nächsten. Der Unterschied zwischen Historie und Fiktion kann sehr gering ausfallen, und die Taschenspielerlei, mit der das eine als das andere verkleidet wird, kann um so verführerischer und trügerischer ausfallen (das Gleiche gilt für den <historischen Roman>). Die <Fiktion> zeichnet sich im Allgemeinen durch eine vollständige künstliche Fabrikation aus, sie ist ein <Artefakt>, das im Prinzip akzeptiert, aber zweischneidig ist, da der Begriff im Sinne von <faire>/<machen> zunächst Erfindung, Schöpfung bedeutet, aber auch Künstlichkeit, Schein,

Täuschung!⁵⁰ Ein Fiktionsfilm ist die filmische Umsetzung eines Drehbuchs, das in Einstellungen unterteilt, mit Dialogen versehen und von kostümierten Schauspielern in künstlich erstellten Kulissen gespielt wird. Selbst wenn das Thema von tatsächlich stattgefundenen Ereignissen inspiriert ist (nur selten beziehen Spielfilmautoren ihren Stoff nicht aus ihren Beobachtungen der Wirklichkeit), selbst wenn hier auch für spontane Einfälle Raum sein kann und selbst wenn nicht selten Szenen außerhalb des Studios gedreht werden (die reale Welt als Beiwerk der erfundenen Welt) – im Großen und Ganzen ist hier alles geplant, vorhergesehen, vorfabriziert und geprobt, um eine vorläufige, erfundene Welt zu schaffen, die sich zur gewöhnlichen Welt des Zuschauers hinzugesellt. Die erfundene Welt entlehnt der Alltagswelt ihr Material und zahlt dies metaphorisch mit den Synthesen der Imagination zurück. Aber die missbräuchliche Verschiebung von der Fiktion ins Dokumentarische beginnt manchmal schon auf den Plakaten: «nach Tatsachen gedreht ...», «nach einer wahren Geschichte ...»! Als wenn man uns dazu bringen wollte, den idealisierten Übersetzungsvorgang, den die Fiktion und der implizierte Modus des Glaubens (*suspension of disbelief*) voraussetzen, auszuradiieren zugunsten einer Verpflichtung, den Film ernst zu nehmen. Wenn eine fiktionale (dramatische) Enunziation als eine ernsthafte (historiographische) Enunziation verstanden werden will, mündet das in der schlimmsten Vermischung von poetischer Freiheit und historischer Genauigkeit (Fragen 19 und 22).

Wir steigen hier nicht (wir werden es später tun) in die Kontroverse ein, was nun eine wahrhafte Rekonstruktion und eine unangebrachte oder willkürliche Rekonstruktion sei. Beispiele liefern die ständigen Auseinandersetzungen um die Repräsentation der <Endlösung der Judenfrage> in NUIT ET BROUILLARD (NACHT UND NEBEL; 1955) von Alain Resnais, PASAŻERKA (DIE PASSAGIERIN; 1963) von Andrzej Munk, KAPÒ (1960) von Gillo Pontecorvo, SHOAH (1985) von Claude Lanzmann, SCHINDLER'S LIST (SCHINDLERS LISTE; 1994) von Steven Spielberg oder LA VITA È BELLA (DAS LEBEN IST SCHÖN; 1998) von Roberto Benigni oder auch LE PIANISTE (DER PIANIST; 2002) von Roman Polanski. Festzuhalten ist, dass die Kontroverse sich nicht so sehr auf die Realität der Ereignisse selbst bezieht (abgesehen von den Holocaustleugnern), sondern vielmehr auf die besondere Form ihrer Darstellung, d. h. auf die Inszenierung dessen, was sie uns (wieder) zu sehen, zu fühlen, zu verstehen aufgibt ... und die als simplifizierend, anstößig, unpassend, effektheischend oder banalisierend, melodramatisch, ja sogar als lächerlich beurteilt werden kann. Man muss sich klar machen, dass diese Frage ebenso ästhetischer wie historischer Natur ist

50 A.d.Ü.: <Fiktion> leitet sich nicht vom Partizip des Verbums lat. *facere* > frz. *faire* (Partizip lat. *factum*) ab, sondern von lat. *fingere* (Partizip lat. *fictum*) ab.

und zwar in dem Maße, wie die einem Ereignis zugeschriebene Bedeutung nicht einfach vom Anerkennen der Tatsache abhängt, sondern von ihrer Repräsentation und der Art und Weise, wie diese sich an den Zuschauer wendet. So ergibt sich die kritische Frage nach der Angemessenheit der Form (Ist z. B. die Form des Thrillers in Zusammenhang der Gaskammern angebracht wie in der Duschszene in *SCHINDLER'S LIST*? Oder die komische Form bei Benigni?). Zwei geflügelte Worte lassen sich gut auf den ästhetischen Umgang mit diesen dornigen und schmerzvollen Sujets anwenden: «Der Weg zur Hölle ist mit guten Vorsätzen gepflastert» (man nehme irgendeinen Fernsehfilm, der aus der Geschichte nur Tränen herausholt); und «Der Teufel steckt im Detail» – und zwar in einer Weise, die schon die Kritik von Béla Balázs auf sich zog: Eine Folge von wahren Details schützt nicht davor, als Ganzes falsch zu sein.

14 Wie rekonstruiert der Kompilationsfilm die Vergangenheit?

Sechste und letzte wichtige Herangehensweise des Dokumentarfilms: der (Re-)Montagefilm (*le film de [re-]montage*), d. h. der Kompilationsfilm. Das Kino ist in der Tat *die* Maschine schlechthin, um die Zeit zu re-konstruieren. Zunächst in dem Sinne, dass über die Montage – ausgehend von der fragmentierten <realen> Zeit mit den in den Einstellungen aufgezeichneten Aktionen – eine neue fiktive, kohärente Zeit erzeugt wird: nämlich die der filmischen Erzählung (ob sie nun fiktional oder dokumentarisch ist). Dann in dem Sinne, dass die Projektion einer Einstellung die Gegenwart eines vergangenen Moments der Welt, als die Aufnahme gemacht wurde, wieder aktualisiert. So hat der Film eine neue Dimension der Geschichte und des Gedächtnisses hervorgebracht, indem er der gegenwärtigen Welt eine Parallelwelt der Wiedergänger hinzufügt. Seit den 1920er Jahren, beginnend mit Esther Schubs PADENIE DINASTI ROMANOVYKH (DER FALL DES HAUSES ROMANOFF; 1927), wird die (zunächst per Zwischentitel, ab den 1930ern aus dem Off) kommentierte Kompilation von Archivbildern zu einem kanonischen Modus dokumentarischer Filmarbeit werden, zu einer neuen Art, die Geschichte erneut zu betrachten – und dies im doppelten Sinn: nämlich sie vorbeiziehen zu lassen und sie zu re-interpretieren. Dies wird der bevorzugte Modus von Propaganda jeglicher Provenienz sein, indem man die Bilder sagen lässt, was der Kommentar vorschreibt, und den Zuschauer glauben lässt, dass er das sieht, was der Kommentarsprecher sagt (das ist noch immer das Rezept der TV-Nachrichten und -Reportagen).

Währenddessen haben andere Filmemacher – beginnend mit Chris Marker in der unmittelbaren Nachkriegszeit – es verstanden, aus dem Kompilationsfilm etwas anderes zu machen als eine vorgebliche Aneinanderreihung von historischen Wochenschauaufnahmen, die *a posteriori* vom Sieger kommentiert werden (so wie es z. B. DE NUREMBERG À NUREMBERG [VON NÜRNBERG NACH NÜRNBERG; 1988]⁵¹ von Frédéric

51 A.d.Ü.: DE NUREMBERG À NUREMBERG präsentiert die Geschichte des Nationalsozialismus

Rossif macht). Diesen anderen Filmemachern (Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Peter Forgács, Angela Ricchi-Luchi und Yervant Gianikian, Vincent Monnikendam, Robert Stone ...) geht es nicht darum, das Filmmaterial so zu zeigen, als wenn die Geschichte sich unter unseren Augen in ihrer evidenten Gegenwärtigkeit abspielen würde, sondern vielmehr darum, die Geschichte quer durch ihre seitherigen Repräsentationen zu hinterfragen und das auch in Hinblick darauf, was wir darin heute sehen können. Denn diese Repräsentationen sind nicht nur Illustrationen der vergangenen Epoche, sie tragen die Stigmata einerseits der Sichtweise ihrer Auftraggeber und andererseits des Gedächtnisses – ob nun freiwillig oder unfreiwillig, vollständig oder lückenhaft – dessen, der sie aufgezeichnet hat: Eindrücke, die sich bewegen zwischen dem, was sichtbar ist, und dem, was nicht. Die Stimme (manchmal nur die Musik), die jetzt die Repräsentationen aufgreift – weit entfernt davon, die eines anonymen <objektiven> Sprechers zu sein – ist eine persönliche, poetische oder analytische Stimme, die in einen Dialog mit dem Zuschauer eintritt, an den sie explizit diese Wieder-Aufnahmen von Ansichten als sibyllinische Spuren der Vergangenheit adressiert, die für die Zukunft zu dechiffrieren sind. Spricht Georges Kubler nicht von «diesem dunklen Kontinent des Jetzt, wo die Vergangenheit die Prägung für die Zukunft erfährt»?⁵² Denn was auf dem Spiel steht, ist nicht, das Andenken zu bewahren (*commémorerer*), sondern wieder zu erinnern (*remémorerer*), d. h. zu verstehen, indem man es wieder aufnimmt: Gerechtigkeit widerfahren zu lassen gegenüber den unbekanntem Widerstandskämpfern, den Kriegsoptionen, den gescheiterten Revolutionen, den ungenutzten Zufällen, den Geistern, die uns noch immer heimsuchen – das bedeutet, unsere Zukunft zu erhellen mit Blick auf deren Vermächtnis, aber auch auf deren verloren gegangene, indes re-aktualisierbare Potenziale. Die *Re-Vision* von kinematographischen Ansichten, (die wir von der Standardmontage bereits vorgefertigter Bilder unterscheiden werden; vgl. Frage 40 und 41) setzt ihre spiralförmige Zeit der linearen Zeit einer teleologisch als Fortschritt konzipierten Geschichte entgegen. Die Vernetzungen von Bildern, die sie uns vorschlägt, funktionieren so wie ein reflexives Gedächtnis der Zeiten, die wir nicht gelebt haben, aber als deren Erben wir uns sehen.

Man merkt, dass je nach der oder den bevorzugten Vorgehensweisen (Momentaufnahme, Interferenz, arrangierte Aufnahme, autochthones Spiel, Rekonstruktion, Kompilation) die Proportionen zwischen den

vom Reichsparteitag der NSDAP 1935 bis zu den Nürnberger Prozessen 1945. Der Film erregte nach seiner Ausstrahlung im französischen Fernsehen 1989 Aufsehen; gleichzeitig gilt er aufgrund seines rein illustrativen Gebrauchs der Archivbilder in Frankreich als Inbegriff für eine naive und arbiträre Verwendung von Filmdokumenten, in Deutschland vergleichbar mit den ZDF-Produktionen unter Federführung von Guido Knopp.

52 Georges Kubler: *Formes du temps* (1962). Paris: Champs Libre 1973, S. 44.

drei Operationen der filmischen <Realisierung> sich ändern (profilmische Inszenierung/Kadrierung/Montage). Die erste kann auf Null reduziert sein (im Fall des Direct Cinema) oder – im Gegenteil – alles dominieren (gefilmtes Theater); die letzte kann alles bedeuten (Kompilationsfilm) oder fast gar nichts (Plansequenzen). Die Akzeptanz und die Konzeption der *Mise-en-scène* (im umfassenden Sinne) werden dadurch modifiziert, und die Palette reicht von einem barocken Filmemacher wie Josef von Sternberg, für den alles vorgefabriziert sein muss (nur so lasse sich das Wahre in der Kunst durch die Kunst erreichen) bis zum Neorealisten Rossellini, für den <die Gegebenheiten da sind, warum sollte man in sie eingreifen?>. Um es anders und systematischer auszudrücken: Die Palette reicht von den Filmemachern des <geschlossenen Rahmens>, die ihre Filme wie einen völlig durchgeplanten Mikrokosmos konzipieren (Murnau, Eisenstein, Hitchcock ...), bis zu den Regisseuren, die mit den Interferenzen zwischen Dreharbeit und Umwelt, zwischen Planung und Zufall spielen (Rossellini, Rouch, Varda, Kiarostami ...). Selbst wenn der Dokumentarfilm naturgemäß zu dieser Seite hin neigt, da für ihn – den Worten Jacques Rancières nach – «das Wirkliche kein zu erzeugender Eindruck ist, sondern eine zu verstehende Tatsache»⁵³, ist es nicht schwer zu erraten, dass sich ebenso gut geschlossene Dokumentarfilme wie offene Spielfilme finden – je nachdem, ob der Filmemacher dazu neigt, das Unvorhergesehene als parasitär zu eliminieren oder dies als günstige Gelegenheit wahrzunehmen, und je nachdem, ob die gefilmte Welt die filmende Welt mehr oder weniger in Erscheinung treten oder nur durchscheinen lässt.

53 Jacques Rancière: *La Fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil 2001.

15 Wo beginnt die Inszenierung, wo endet das Dokumentarische?

Also, selbst wenn jemand von Dokumentarfilm redet, spricht er von Inszenierung (Profilmisches + Kadrierung + Montage). Aber Sie werden mir trotzdem nicht weismachen wollen, dass man im Dokumentarfilm den gefilmten realen Personen vorschreiben kann, was sie zu tun und zu sagen haben, und dass man ihnen wie Schauspielern Anweisungen gibt!

Um versuchsweise die Abstufungen des Dokumentarischen hin zum Fiktionalen, die im Laufe der vier vorigen Fragestellungen behandelten Herangehensweisen genauer zu fokussieren, untersuchen wir ein Schulbeispiel. Die Analyse wird die drei stufenförmig verschachtelten Ebenen des filmischen Dispositivs unterscheiden: die Vorgaben für die Dreharbeiten, die Art und Weise, wie gedreht wird, und die vorausgesetzte Bereitschaft des Zuschauers, dem Gezeigten zu glauben.

Gegenstand des Experiments: den Laden und die Arbeit eines Photographen im Viertel um die Ecke filmen.

Stufe Null: Ich filme den Laden und das Schaufenster, vielleicht warte ich, dass einer eintritt, dass Passanten verweilen und die ausgestellten Photos kommentieren (kann mein Mikro ihre Worte unbemerkt aufnehmen?); ich beobachte und filme den Photographen, wie er aus der Tür austritt oder den Rollladen hochzieht.

Hier gibt es keine Eingriffe in das <Profilmische>, alles ist versteckt gefilmt, zumindest ohne Zustimmung, unbemerkt von den Protagonisten (Passanten und Photograph), die *Mise-en-scène* beschränkt sich auf die Kadrierungen und auf die Montage, mit *Atmo-Ton*. In den Augen mancher sollte sich der Dokumentarfilm daran halten, keinen Einfluss auf das Gefilmte zu nehmen. (Das ist z. B. der Ansatz von Vertov in *DER MANN MIT DER KAMERA* [1929] oder jener, den Jean Vigo einforderte, der aber dennoch – in *À PROPOS DE NICE* [1929] – surrealistischen Trickaufnahmen nicht entsagt hat, die den Bourgeois karikieren).

Wenn man auch tatsächlich sagen kann, dass hier nichts für die Kamera gespielt wird und dass *strictu senso* nichts in Szene gesetzt wird,

so muss man doch zwei Einschränkungen machen: 1. Die Art zu filmen und zu montieren wird dennoch auf die Bedeutung dessen Einfluss nehmen, was man zeigt. 2. Der Gegenstand findet sich allein auf seine unmittelbarsten äußeren Erscheinungen eingeschränkt – ohne Möglichkeit, darüber mehr zu erfahren.

Der Zuschauer hat den Eindruck, alles sei unvorbereitet, spontan, <wahrhaftig>. Er kann auch einen voyeuristischen Kitzel spüren – angesichts von Bildern, die nicht nur im Vorbeigehen gemacht, sondern auch <geklaut> sind.

Stufe Eins: Ich bitte Passanten, hineinzugehen oder das Schaufenster zu betrachten, den Photographen, in der Tür zu erscheinen ...

Ich nehme minimal auf das Profilmische Einfluss, um die Szene zu beleben; ich führe eher eine Situation herbei, als dass ich auf sie warten würde. Hier setzt die *Mise-en-scène*, selbst wenn sie in etwa das arrangiert, was sich gewöhnlich abspielt, in Bezug auf die Handlung ein – zusätzlich zur Kadrierung und zur Montage. (Man ahnt, dass Stück für Stück dieses <Minimum> an *Mise-en-scène* immer weitere Ausmaße annehmen kann ... bis zur völligen Inszenierung der Szene und damit bis zur Fiktion!).

Der Zuschauer hat denselben Eindruck wie bei Stufe Null; ich kann – abgesehen von offensichtlicher Stümperei – nicht wirklich das bisschen Nachhilfe hinsichtlich der kleinen Eingriffe in die gefilmte Situation erkennen.

Stufe Zwei: Ich bewege mich unmittelbar hinter jemandem (Person, Komparse, Schauspieler?), der sich gerade photographieren lässt; ich filme seine Photosession – augenscheinlich mit seiner und des Photographen ausdrücklicher Zustimmung.

Die *Mise-en-scène* ist hier um das Element des Protagonisten erweitert, der zunehmend weniger eine Person ist und immer mehr zur Figur wird – je nachdem, ob es ein wirklicher Kunde, ein Komparse oder ein Schauspieler ist.

Der Zuschauer ist im Bilde, dass es sich nicht um eine unmittelbar lebenswirkliche Aufnahme handeln kann, sondern dass er es mit einem gestellten Dokumentarfilm zu tun hat – mit der impliziten Zustimmung der Protagonisten, von denen er *a priori* glaubt, sie seien <authentische Personen>.

Stufe Drei: Ich richte mich im Geschäft des Photographen ein (offenkundig mit seiner Zustimmung) und filme seine Arbeit: Photosessions (mit der unvermeidlichen Zustimmung der Posierenden), Dunkelkammer, Verkauf ...

Die *Mise-en-scène* konzentriert sich auf die Gestik des Photographen, der zugleich zu einer Rolle(nfigur) wie zu einem Beruf(svertreter) wird. Oder der Photograph kann der Vermittler des Filmenden werden, dann wird er selber ein bisschen Regisseur und photographischer Enthüller/Entwickler seiner Modelle. (Gerade auf dieses doppelte Arrangement bezieht sich Johan van der Keuken in seinem Kurzfilm *TO SANG FOTO-STUDIO* [1997], der verschiedene Immigranten auf der Straße dazu bringt, beim chinesischen Photographen des Viertels von sich Porträtaufnahmen machen zu lassen).

Der Zuschauer begreift, dass es sich um einen gestellten Dokumentarfilm über die Aktivitäten eines Photographen und seine Kunden handelt, die damit einverstanden sind, gefilmt zu werden.

Stufe Vier: Ich bitte Komparsen (Darsteller) hinzu, um sich photographieren zu lassen und einige Situationen (improvisiert oder vorbereitet) herbeizuführen.

Die *Mise-en-scène* beinhaltet nun das Element der Intrige. Sie ist zur Hälfte Fiktion, was die Modelle betrifft, zur Hälfte dokumentarisch mit Blick auf den Photographen, der nicht auf dem Laufenden ist. Wenn jetzt noch der Photograph eingeweiht und bereit ist, das Spiel mitzumachen, wird die Situation zu einer szenisch gespielten Fiktion, die einem Dokumentarfilm ähnelt.

Kann der Zuschauer den *Trompe-l'œil*-Mechanismus einer solchen Inszenierung durchschauen? Je nach der Leistung der Protagonisten und je nachdem, was der Zuschauer daraus ableitet, wird er mehr oder weniger den Eindruck gewinnen, einen Dokumentarfilm, einen schlechten Spielfilm oder eine gute Farce oder eine Täuschung zu sehen. Die *Mise-en-scène* kann auf Täuschung (gefälschter Dokumentarfilm) abzielen oder darauf, den Zuschauer auf Kosten des düpierten Photographen zum Komplizen zu machen oder ihn zu amüsieren, indem man ihn schrittweise verstehen lässt, dass alles gespielt ist. Man sieht, dass das Urteil (Dokumentarfilm oder Spielfilm, ernsthafte oder fingierte Enunziation) abhängig ist von dem Verhältnis zwischen dem, was die Kunden des Photographen einerseits von der Spielregel wissen, und dem Photographen andererseits sowie dem, was der Zuschauer in dieser Hinsicht voraussetzen kann.

Stufe Fünf: Indem ich insgesamt die Anordnung der Dreharbeiten vor Ort beibehalte, vertraue ich die Rollen des Photographen und die seiner Kunden Schauspielern an.

Hier kommt zur *Mise-en-scène* der Begriff der Rollen-Interpretation hinzu.

Der Zuschauer sieht entweder einen mehr oder weniger gut interpretierten Spielfilm, oder er glaubt, einen Dokumentarfilm zu sehen, derma-

ßen gut ist die Interpretation. Die Fiktion würde also implizieren, dass man an sie hinreichend glaubt, um als gelungen zu gelten, aber nicht zu sehr, damit sie nicht für die Realität gehalten wird. Das <ästh-ethische> Urteil verlangt hier eine Kontextualisierung, die die Absichten der Mise-en-scène erhellt: Kunst oder Fälschung, Kunst der Fälschung? (Man kann nur auf den wunderbar durchtriebenen Film F FOR FAKE [F WIE FÄLSCHUNG; 1975] von Orson Welles verweisen).

Stufe Sechs: Ich baue den Photoladen im Studio nach. Ich lasse den echten Photographen kommen und bitte ihn, <so wie immer zu agieren> (was in einer Kulisse, selbst wenn sie wirklichkeitsgetreu gestaltet ist, nicht so einfach ist). Die <Passanten> zu filmen, ist offensichtlich nicht mehr möglich! Aber ich lasse echte Kunden kommen und bitte sie, Situationen zu <spielen>, die ich auf der Basis der Beobachtung des <wahren Lebens> szenisch entworfen habe.

Die Mise-en-scène beruht hier auf einer mehr oder weniger gewollten Differenz zwischen Natürlichem und Künstlichem – mit Inversionseffekten: künstliches, weil unbeholfenes Spiel der realen Menschen; sorgfältig hergestellte Kulissen, die natürlich wirken ...

Der Zuschauer stellt sich nun gerade die Frage über den natürlichen Schein, das gute oder schlechte Spiel, über die Interferenz zwischen Person und Figur, lebensweltliche Rolle und Rolle auf der Leinwand. Ist dies Kunst oder Krempel? Wenn der Film, unvermittelt verstanden, glaubwürdig ist, ist er es als Dokumentar- oder Spielfilm? Als vermittelt verstanden kann er lachhaft oder irritierend erscheinen. Nach Maßgabe eben dieser Differenz wird der Zuschauer das Unternehmen als gelungen oder missraten, naiv oder sinnlos, kreativ oder präventios beurteilen.

Stufe Sieben: Kulissen im Studio, Schauspieler, die nach einem verfassten Drehbuch agieren.

Die Mise-en-scène beruht hier auf den Vorgaben für die Kulissen und Kostüme, die Dialoge, die Anweisungen und das Spiel der Darsteller, den vorgesehenen Schnitt, die Kamerabewegungen ...

Der Zuschauer sieht ganz einfach <einen Film>, einen Spielfilm. Von diesem verlangt er gerade in Anbetracht der Freiheiten, die die Fiktion sich mit Situationen und Figuren nehmen kann, ein Mehr an Emotionen und Sinnstiftung – und zwar über eine stilisierte, verdichtete und aufschlussreiche Dramaturgie.

Unter keinen Umständen – weder vom Dokumentarfilm noch vom Spielfilm (entsprechend selbstverständlich unterschiedlichen Modalitäten) – erwartet der Zuschauer ein Double, das die <Realität> zum Verwechseln ähnlich kopiert; er erhofft, wie von jedem geistig schöpferischen Werk, ein Mehr an Sinn und sensiblem Verständnis der Welt.

16 Was heißt Modulation?

Ausgehend von den Abstufungen vom Dokumentarischen zur Fiktion, wie sie im vorangegangenen Kapitel veranschaulicht wurden, kann man sich eine Anzahl von Mischformen, Varianten und möglichen Nuancierungen der *Mise-en-scène* vorstellen. Allerdings muss man noch eine andere Dimension in Betracht ziehen, die in allen Fällen die Bedeutung modifizieren kann: die Modulation, d. h. die Modifikation des situativen Rahmens oder des Status der Enunziation (also des Modus des Vertrauens auf der Zuschauerseite) durch Transformation der Regeln des ‹sozialen Rollenspiels› oder des Sprachspiels. Die Modulation kann sich vor allem durch die explizite, reale oder fingierte Interferenz zwischen Filmemacher und Gefilmtem übersetzen, zwischen dem Blickfeld der Kamera und dem nicht mehr von ihr Erfassten, zwischen Film und Zuschauer (Anweisungen des Filmemachers an den Gefilmten, Adressierung des Gefilmten an die Kamera, Einbindung des Zuschauers ...). Einige Beispiele: Woody Allen bedient sich gerne des beiseite gesprochenen Texts, um seinen Fiktionen einen scheinbar dokumentarischen Anstrich zu geben. Alain Cavalier wendet sich aus dem *Hors-champ* an die Handarbeit verrichtenden Frauen, die er porträtiert, um sie zu befragen oder ihnen Anweisungen beim Drehen zu geben (vgl. dazu seine Reihe *PORTRAITS*; 1986-1988; 1991). Johan van der Keuken oder Agnès Varda können sich von ihrem Standpunkt hinter der Kamera an den Zuschauer wie an den Gefilmten wenden. Jean Rouch überlässt seinen realen Protagonisten in *Moi, UN NOIR* (ICH, EIN SCHWARZER; 1958) oder *JAGUAR* (1967) die Kommentierung und die Post-Synchronisation des Films in der Art eines Filmklärers der Stummfilmzeit. Dann, wenn es eine Modulation gibt, die nicht als solche zu erkennen ist, eine unsichtbare Diskrepanz zwischen der Spielregel des Drehs und der Art, wie der Film sich visuell und hinsichtlich seiner Glaubwürdigkeit präsentiert – dann kann man von einem unechten Dokumentarfilm sprechen.

Es gibt zwei Typen der Modulation, die sich im Dokumentarischen vermischen können, da der Film zugleich eine Monstration und eine Narration darstellt (Frage 23): die Modulation des Erfahrungsrahmens, der sozialen

Situation im Sinne von Erving Goffman,⁵⁴ und die Modulation der Enunziation entsprechend ihrer Bedeutung in der Linguistik und der Rhetorik.

Nach Goffman sind alle Handlungen gleichzeitig in einen natürlichen und in einen sozialen Rahmen eingebettet, welche beide unsere Handlungen orientieren und ihnen Sinn verleihen. Im Unterschied zu Naturvorgängen, die vollständig determiniert sind, beinhalten unsere «orientierten Handlungen» Motive und Absichten, ohne aus dem Blick zu verlieren, dass sie, um realisiert zu werden, die Zwänge der natürlichen Welt ausnutzen (und sie ertragen). «Man tendiert dazu, Ereignisse im Sinne primärer Rahmen wahrzunehmen, die bestimmte Beschreibungen der Ereignisse liefern. Die Sonne geht auf – ein Naturereignis; man lässt die Jalousie herunter, um sich gegen das, was aufgegangen ist, zu schützen – eine orientierte Handlung. [...] [Aber es] besteht die unangenehme Tatsache, dass man in jedem Augenblick seiner Tätigkeit im allgemeinen mehrere Rahmen anwendet».⁵⁵ Es ist wirklich so, dass die Art und Weise, wie wir handeln, spielen, veriteln, (uns) täuschen, simulieren, fabulieren, unablässig – durch Modulationen – die primären Rahmen in Situationen transformieren, die nach unterschiedlichen Regeln schichtenförmig (und interferierend) gestaltet sind. Die Modulation ist ein «System von Konventionen, wodurch eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird.»⁵⁶ Zum Beispiel: Seinen Rasen <wirklich> zu mähen, ist nicht dasselbe wie, wenn man es tut, um einem Lehrling zu zeigen, wie man mäht, oder wenn man nur scheinbar mäht, um seine Nachbarin zu kontrollieren oder weil ein Reporter Ihnen gesagt hat, dass es sich gut im Bild macht. Das Spiel und die Täuschung sind zwei Hauptformen der sozialen Modulation, die Fiktion eine andere (Goffman erstellt dazu einen systematischen Katalog). Dieser Begriff der Modulation erscheint mir grundlegend, um zu verstehen, ob das, was ich auf der Leinwand sehe, dokumentarisch ist oder nicht: Ich begnüge mich nicht damit zu sehen, ob das, was man mir zeigt, <wahr> an sich ist (Frage 21). Ich muss den Modus beurteilen, in dem die gefilmte Realität sich abspielt, und den Modus, in dem der Film sie mir nahebringt. Man kann durchaus einen <wahren> Dokumentarfilm über eine Fiktion machen oder auch einen Dokumentarfilm, der Wahres über Lügen sagt ..., ganz zu schweigen davon, dass das Problem mit den Lügern, wie Pascal schrieb, darin besteht, dass sie manchmal die Wahrheit sagen! Nehmen wir ein einfaches Beispiel: Ein Filmemacher dreht einen Dokumentar-

54 Erving Goffman: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen (1974). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.

55 Ebd., S. 35.

56 Ebd., S. 55.

film über Gymnasiasten, diese spielen Fußball; um die Szene zu beleben, bittet der Regisseur einen Spieler, einen anderen zu foulen – das ist eine Modulation (im vorliegenden Fall eine theatrale), die der Zuschauer nicht notwendigerweise sehen wird (Mogelei?). Was aber, wenn der gefoulte Spieler wirklich wütend wird und anfängt, auf den anderen einzuschlagen; der provozierte Vorfall wird wieder dokumentarisch (Demodulation), der Filmemacher dreht (und reibt sich die Hände), bevor er die Gegner trennen wird; aber in diesem Augenblick lachen sie ihm plötzlich ins Gesicht, weil sie nur simuliert haben (Remodulation der ersten Modulation) ...; glücklicherweise filmt der Assistent – aus Eifer oder als Komplize (?) – die Szene, wie der Filmemacher sich in seinem eigenen Spiel verfangen hat ...; aber wird er auch bereit sein, die Szene in der Montage zu verwenden?

Die Modulation der Enunziation ist von anderer Art: Sie kommt zustande, wenn der Enunziator (hier verstanden als der Regisseur, der Kommentator oder der Film selbst) mittels formaler Markierungen eine mehr oder weniger große Nähe oder Distanz zu dem zu verstehen gibt, was er zeigt oder sagt. Seine häufigsten rhetorischen Figuren sind die Ironie, die Parodie, die Metapher, die Allegorie, der Humor, die Hyperbel, die Anspielung, die Verneinung, die Antiphrase ...⁵⁷ Wenn in *MOI, UN NOIR* der erste Protagonist des Films beim Eintritt in die Vorstadt von Abidjan mit der sichtbaren Komplizenschaft von Jean Rouchs Kamera sich als «Edward G. Robinson» vorstellt, wird der Zuschauer eingeladen, diesen mit Hollywood parodistisch umgehenden Humor zu teilen, der eine spielerische Modulation innerhalb des Dokumentarfilms einführt.

Die zwei Typen der Modulation (Situation und Enunziation) eröffnen also in Verbindung mit der Hexerei des Kinos unzählige Nuancen, Widersprüche, Inversionen und Trompe-l'œil-Effekte – harte Nüsse zum Knacken, aber auch reichhaltiges Material für eine Analyse, die sich nicht auf die simplifizierende Opposition «Dokumentarfilm vs. Spielfilm» beschränkt und die dann gleichgesetzt wird mit dem Begriffspaar «real vs. imaginär» oder «objektiv vs. subjektiv»! Die Menschen und ihre gesellschaftlichen Spiele sind wirklich sehr kompliziert – zu unserer großen Verwirrung und zu unserem größten Vergnügen, in der Stadt wie auf der Leinwand. «Es gibt keine klare Unterscheidungslinie zwischen Phantasie und Wirklichkeit, jedenfalls dort nicht, wo der Mensch agierend und zielstrebig auftritt. Was den Menschen zum Menschen macht, sind drei Fähigkeiten, die gleich wichtig sind: neue Gegenstände zu machen und sie als Werkzeuge zu benutzen, bestehende Gegenstände zu neuen Zwecken zu verwenden und für natürliche Gegenstände künstliche und oft bessere Substitute zu schaffen.»⁵⁸

57 Vgl. Bernard Dupriez: *Gradus, dictionnaire des procédés littéraires*. Paris: 10/18 1984.

58 Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (1960). Stuttgart, Zürich: Belsler²1986, S. 121f.

17 Ist ein Dokumentarfilm in Farbe <wirklicher>?

Die sorgfältige Beantwortung dieser Frage vertrauen wir dem Scharfsinn des Lesers an ... wohl wissend, dass die Farbe erst Ende der 1960er Jahre im dokumentarischen Film (im Allgemeinen auf 16mm gedreht) sich durchsetzte und dass z. B. Fred Wiseman, dessen erster Film *TITICUT FOLLIES* aus dem Jahre 1967 stammt, gut 15 Jahre gewartet hat, um seinen ersten großen Dokumentarfilm in Farbe zu drehen: *THE STORE* (1983).

An der Wende zum 21. Jahrhundert jedenfalls bieten uns eine ganze Reihe von Dokufiktionen internationalen Zuschnitts (Frage 43) <den Krieg in Farben> – und dies im Plural⁵⁹; der Fortschritt ist nicht aufzuhalten. Auf diese Weise sieht man Kriege und Revolutionen des 20. Jahrhunderts neu lackiert und dem Zeitgeschmack angepasst, nachgebildet wie künstliche Blumen und re-aktualisiert in einem Bündel von Feuerwerksilluminationen für das dritte Jahrtausend (n. Chr.).

59 A.d.Ü.: Anspielung auf die im französischen Privatfernsehen ausgestrahlte, mehr als 20 Folgen à 23' umfassende Reihe *LA GUERRE EN COULEURS* (2001), die den Zweiten Weltkrieg aus der Perspektive derer, die ihn erlebt und erlitten haben, ausschließlich in Farbdokumenten zu zeigen versprach; konkurrierend dazu eine im Auftrag von France 2 realisierte vierteilige Reihe: *ILS ONT FILMÉ LA GUERRE EN COULEUR* (2001-2005), die auf große Zuschauerresonanz stieß – allerdings ohne das Plural-s im Titel.

18 Woran erkennt man einen Dokumentarfilm?

Die Regel ist, dass wir zwischen Dokumentar- und Spielfilm unterscheiden, ohne uns zu fragen, warum. Wir können selbst einen missratenen Fiktionsfilm (in dem der reale Darsteller hinter der dramatischen Figur hervortritt) von einem gefakten Dokumentarfilm (der uns einen Bären aufbinden will), ja wir können selbst eine Fälschung, über die man lachen soll, von einer ernsthaft-missbräuchlichen Fälschung unterscheiden. Verwirrung oder Unentschiedenheit stellen die Ausnahme dar, selbst wenn gewisse Filme ausdrücklich damit spielen, um Zweifel zu säen und die Ordnung unserer Repräsentationen in Frage zu stellen oder um ihren Ramsch zu verkaufen.

Die Antwort auf diese einfache Frage ist also komplex, weil alles, was in den Bereich unserer Gewohnheiten (der Sprache) und Gewissheiten (des Sichtbaren) fällt, komplex entwickelte Mechanismen der Wahrnehmung, der Unterscheidung und des Urteils beinhaltet, die wir unbewusst ausüben. Versuchen wir, indem wir mehrere Ansätze kreuzen, genauer zu erfassen, wie die Unterscheidung verfährt: Zunächst sind da die Kontextualisierung, die Vertrauensbasis (*régime de croyance*) auf Seiten des Zuschauers und die Lektüreeinweisungen des Films. Dann sind da die Parallelwelten und Ebenen der Realität. Wir werden anschließend die Bedeutungen und die zumindest mehrdeutigen Beziehungen zwischen <wahr>, <wirklich>, <falsch> und <Fiktion> untersuchen.

Zunächst die *Kontextualisierung*. Meistens weiß man einfach, dass man einen Dokumentarfilm sehen wird, sei es im Kino oder im Fernsehen – man ist vorgewarnt. Selten geht man sich einen Film anschauen, von dem man nichts weiß. Weniger selten geschieht es, dass man zufällig beim Zappen auf einen Film im Fernsehen stößt, den man nicht sofort identifizieren kann; und nur ganz ganz selten widersteht man der Versuchung, in der Programmzeitschrift nachzuschauen, worum es sich handelt! Selbst ohne Programmzeitschrift ist es allerdings sehr selten, längere Zeit unentschieden zu bleiben. Was sind unsere mehr oder weniger automatisch funktionierenden Kriterien der Unterscheidung? Offensichtlich sind da

die Schrifttitel im Vor- und Abspann des Films, die ein Drehbuch, eine Kostümbildnerin, einen Ausstatter, Schauspieler in der Rolle bestimmter Personen ausweisen (oder auch nicht) ... alles Dinge, die selten (wenn nicht unmöglich; vgl. Frage 4) im Dokumentarfilm zu finden sind. Gewisse Danksagungen oder schriftliche Hinweise präzisieren manchmal die Art des Zusammenwirkens der realen Welt mit der gefilmten Welt ... Auf all das kann der Paratext des Films verweisen. Aber die maßgebliche Kontextualisierung, die wir – ohne uns darüber im Klaren zu sein – vornehmen, basiert auf dem, was wir überdies einerseits von der Welt und andererseits vom Kino wissen. Wir wissen zum Beispiel, dass ein Mensch, der sich nach dem Bild seiner Umgebung – so wie Zelig – verwandeln würde (dick unter Dicken, Chinese unter Chinesen usw.), nicht existiert; wir wissen darüber hinaus, dass trotz der gefilmten Zeugenaussagen von real existierenden Prominenten wie Saul Bellow oder Susan Sontag dieser <berühmte> Zelig sehr dem Darsteller Woody Allen ähnelt, der zudem ein parodistischer Filmemacher ist!

Gleichwohl besteht die wesentliche Frage weiterhin: Welche Zeichen im Verlauf eines Films selbst erlauben uns, einen Dokumentarfilm von einem Spielfilm zu unterscheiden? Es ist müßig, nach absoluten stilistischen Merkmalen zu suchen (die z. B. sich am Kommentar oder am Interview festmachen wollten, ja sogar am Kamerablick als exklusivem Kennzeichen des Dokumentarfilms) – und dies aus gutem Grund:

1. Die Fiktion kann jede beliebige ernsthafte (dokumentarische) Form imitieren. Beinhaltet das Wort <Fiktion> nicht <vorspiegeln>? Und diese Vorspiegelung kann explizit oder auch nicht sein, kann mit dem Zuschauer spielen oder sich über ihn lustig machen.
2. Spielfilm und Dokumentarfilm sind beides Filme; der eine wie der andere bedient sich der kinematographischen Sprache auf der Basis von Bildaufnahmen, Tönen und Verknüpfungen – selbst wenn ihre dominierenden Verfahrensweisen und vor allem, wie noch zu zeigen ist, die Relation <Filmemacher : Gefilmtes> und die Relation <gefilmte Welt (Diegese) : Alltagswelt (in der der Zuschauer lebt)> hin und wieder unterschiedliche Dispositive privilegieren (das mimetische Drama auf der einen, die diskursive Untersuchung auf der anderen Seite).
3. Der Spielfilm wie der Dokumentarfilm basieren auf tatsächlichen Aufnahmen; und der Dokumentar- wie Spielfilm transformiert die reale Zeit, die fortlaufende Zeit in Erzähl- und Montageformen.

Und dennoch funktionieren sie, Dokumentarfilme und Spielfilme, und wir verwechseln sie nicht (oder nur selten). Untersuchen wir also die Vertrauensbereitschaft, die dem Zuschauer abverlangt wird. Wir sagen oft, dass ein bestimmter Spielfilm schwach wirkt, <nicht wahrhaftig> erscheint: dies nicht etwa, weil er als Wirklichkeit nicht durchgeht (das erwarten wir gar

nicht); vielmehr liegt es daran, dass wir nicht an ihn glauben, wir in seine Geschichte nicht eintauchen können, weil sie uns nicht davon überzeugt, dass seine hinzugefügte Welt unserer Lebenswirklichkeit wirklich etwas hinzufügt (die Stilisierung ohne Vereinfachung erscheint als Erfordernis der Fiktion!). Umgekehrt können wir sagen, dass ein bestimmter Dokumentarfilm nicht stimmig ist; damit soll der Tatbestand kritisiert werden, nicht dass es sich um einen getarnten Spielfilm handelt, sondern vielmehr um eine Reihe von Klischees, in denen Menschen und Situationen nur schematisch und vorhersagbar reagieren, nur abgedroschene und schablonenhafte Äußerungen von sich zu geben scheinen.

Zweifel kann uns überkommen, wenn wir einen Dokumentarfilm sehen, aber nicht angesichts eines Spielfilms (da würde man vielmehr von Befangenheit oder von Langeweile sprechen). Wie Wittgenstein in der Abhandlung *Über Gewissheit* schreibt, bedarf es Gründe zu zweifeln; man zweifelt nicht an allem, sondern an gewissen Aspekten unter gewissen Umständen; das kann uns darüber aufklären, was wir normalerweise von einem Spielfilm oder einem Dokumentarfilm erwarten, auf was und wie sie ihre Bezüge herstellen sollen. Tatsächlich ist der Zweifel durch den impliziten Rezeptionsmodus des Dokumentarfilms bedingt: Ist das, was man mir da zeigt, wirklich real, ist das wirklich wahr, was man mir da erzählt? Diese Fragen (auf die jeder Dokumentarfilm – und sei es scheinheilig – antworten muss) ergeben bei einem Spielfilm keinen Sinn, weil wir – im Gegenteil – nur zu gerne daran glauben wollen, wohl wissend, dass das <wurscht ist>. Im englischsprachigen Bereich sagt man, dass die Fiktion *<the suspension of disbelief>* verlange – die Suspendierung unserer Ungläubigkeit; wir treten in eine Parallelwelt ein (die meisten Filme von Orson Welles z. B. beginnen mit einem theatralischen Einschub). Und wenn das nicht funktioniert, beklagen wir gerade, nicht daran zu glauben, und kritisieren deshalb die unzulängliche Inszenierung, die es in unseren Augen nicht geschafft habe, ihre Geschichte glaubwürdig, wenn nicht gar wirklichkeitsgetreu zu gestalten. Wenn wir, umgekehrt, angesichts eines Dokumentarfilms sagen: <Das glaube ich nicht>, bedeutet dies, dass wir ihn des Fehlverhaltens oder der Lüge, wenn nicht gar der Fälschung bezichtigen. So werden die Authentizität der Personen, der Ereignisse oder die Wahrheit ihrer Darstellung und die Aufrichtigkeit des Regisseurs in Zweifel gezogen.

Man kann daraus ableiten, dass der Erwartungshorizont im Dokumentarfilm viel stärker auf eine Logik des Wissens historischer Art abhebt, deren Prüfstein der Zweifel ist. Gerade auf diese Erwartung reagiert der intensive Rückgriff auf Zeugen- und Expertenaussagen, auf Interviews und auf den Kommentar. Daraus resultiert der <didaktische> Aspekt des Dokumentarfilms, der in den Lexika – oft unter Vernachlässigung seiner poetischen Qualitäten – hervorgehoben wird. (Wir werden später in Frage

42 die Beziehungen zwischen historischem und poetischem Bewusstsein untersuchen). Der Spielfilm seinerseits wendet sich mehr an Kriterien des Verstehens (*régime de compréhension*) menschlicher Verhaltensweisen – und im Modus des Dramatischen oder Epischen, dessen Prüfstein die Glaubwürdigkeit ist (ob es sich dabei um tatsächlich Existierendes handelt oder nicht, bleibt ausgeklammert). Es handelt sich hier wie da um ein System, das sich nicht nach Kriterien der Exklusion, sondern nach solchen der Merkmalshäufung bestimmt): Ein Dokumentarfilm kann Spielfilm-Szenen zur Illustration oder als Archivbilder beinhalten, ein Spielfilm dokumentarische Sequenzen, TV-Nachrichten oder Straßenszenen ...

In Wirklichkeit hört der Zuschauer nicht auf, sein Vertrauen oder seine Lektüre an dem auszurichten, was er für die Attribute des Genres und für die Modulationen der Erzählung hält (wörtlich, metaphorisch, exemplarisch, ironisch ...). Das im Bild(kader) erscheinende Mikrophon kann für den Zuschauer ein nachhaltig wirksames Beispiel für unterschiedliche, von ihm aktualisierte Glaubwürdigkeitskriterien sein. Ich sehe einen Film im Kino, plötzlich erscheint ein Mikrophon im Kader: Wie ist dieser Eingriff von außerhalb in das Blickfeld, der Eingriff der filmenden Welt in die gefilmte Welt zu verstehen? Ein schwerer technischer Fehler; ein Gag, der uns auf komische Weise an die Wirklichkeit erinnert; ein gewolltes Zeichen, das den Dreh eines <Films im Film> ankündigt; Dispositiv des Direct Cinema, das beim ungeplanten Filmen diese Art von Zwischenfällen vernachlässigt? Künstlicher Wirklichkeitseffekt in einem Spielfilm, der als Dokumentarfilm durchgehen will? ... Die weitere Folge des Films wird darüber Aufschluss geben. Je nachdem, ob er einen Historischinken, eine Parodie (z. B. MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN [DAS LEBEN DES BRIAN; 1979] sieht, einen Dokumentarfilm des Direct Cinema (DON'T LOOK BACK [1967] von Don Alan Pennebaker), einen <Film im Film> mit einer Mise-en-abyme-Struktur (LA NUIT AMÉRICAINNE [DIE AMERIKANISCHE NACHT; 1973] von François Truffaut) oder einen Fiktionsfilm, der sich spielerisch als Dokumentarfilm ausgibt (IDIOTERNE [IDIOTEN; 1998] von Lars von Trier), der Zuschauer wird seine Glaubensbereitschaft anpassen – wohl wissend, dass er das Register entsprechend den Modifizierungen des Films ändern kann ... oder gar nicht mehr weiß, woran er ist (SALAM CINEMA [1995] von Mohsen Makhmalbaf).

Der Zuschauer ist verloren oder düpiert, amüsiert oder getäuscht, wenn er nicht mehr weiß, welcher Lektüremodus geboten ist: wörtlich oder metaphorisch, komisch oder sadistisch, «fiktionalisierend oder dokumentarisierend», um die Terminologie von Roger Odin aufzunehmen;⁶⁰ das heißt, wenn es eine unfassbare, unsichtbare oder unklare Verzerrung zwischen der Spielregel des Drehs (z. B. von Schauspielern umgesetztes

60 Roger Odin: *De la fiction*. Brüssel: De Boeck 2000.

Drehbuch) und den <Lektüre-Anweisungen> (*directives de lecture*) des Films gibt (die ihn beispielsweise als unmittelbar gedrehten Dokumentarfilm ausgeben). Der ganze Unterschied zwischen Spiel und Fälschung, zwischen Scherz und üblem Spiel besteht darin, dass im ersten Fall die Verzerrung fühlbar ist und sich gestreichlich manifestiert (Register der Ironie, des Humors, des Trompe-l'œil und gerade des gestreichlichen Kommentars); der Film spielt ein doppelbödiges Spiel mit dem Zuschauer – selbst wenn dieser nicht immer erraten kann, in welchem Sinn. Im zweiten Fall handelt es sich um eine unlautere Verfahrensweise, die darauf abzielt, den Zuschauer zu betrügen, indem man einfach eine Fiktion als Dokumentarfilm ausgibt (was massiv bei der Dokufiktion und der getürkten Reportage der Fall ist), etwas Rekonstruiertes als Unmittelbares, etwas Erfundenes als Faktisches, etwas neu Gedrehtes für ein Archivbild, eine künstlerische Aufnahme oder ein digital erzeugtes, virtuelles Bild als eine Aufnahme vor Ort oder, dümmel noch: wenn man vorgibt, dass die Rekonstruktion der Ereignisse angeblich so sei, wie sich die Dinge wirklich ereignet hätten! Die geforderte Vertrauensbasis entspricht nicht der Art der Herstellung des Films: So lautet die funktionale Definition des betrügerischen Falschen im Dokumentarfilm.

Jeder Film, ob Dokumentar- oder Spielfilm, enthält (wie jeder Roman, wissenschaftliche Artikel oder jedes Theaterstück) auf seinen verschiedenen Gestaltungsebenen Konventionen und Innovationen, eine gewisse Anzahl von unterschwelligem Anweisungen, die die Lektüre des Zuschauers leiten, ihm <einflüstern>, auf welcher Ebene und wie er zu verstehen sei. Humor, Ironie, Trompe-l'œil und Doppeldeutigkeit haben gemeinsam, dass sie – um zu vergnügen und zur Reflexion anzuregen – eine Diskrepanz einführen zwischen dem, was direkt gezeigt und gesagt wird, und dem, was man sehen oder verstehen soll. <Das ist um die Ecke gedacht>, lautet entsprechend der trivialste Kommentar. Gleichzeitig lassen diese Verfahrensweisen, indem sie die Konventionen aufbrechen, durchscheitern, warum sie diese durchkreuzen oder sie spielerisch überbieten und ihre Fundamente ins Wanken bringen: Meistens pointieren sie im Dokumentarfilm die Mehrdeutigkeit des Wahren, des Falschen und des Fingierten, die Doppeldeutigkeit des Bildes (wirklichkeitsgetreue Reproduktion und illusionsgebundene Repräsentation in einem), die trügerische Evidenz der Montagen und des eigentlichen Glaubens des Zuschauers. Offensichtlich verlangen diese Verfahrensweisen aber nur, wenn sie zugleich – ex negativo – erkennen lassen, wie die Arbeit der Verdrehung, Deformation, Übertreibung, Vortäuschung, Subversion vonstatten geht. Ein Trompe-l'œil ist gemacht, um etwas vorzutäuschen und dann zu ent-täuschen (sonst handelt es sich um eine einfache Illusion oder eine Fälschung); es spielt mit dieser Umkehrung, um uns gerade über die Möglichkeiten, wie wir uns täuschen (lassen) können, zum Nachdenken zu bringen. Dank

dieser bewusst wahrgenommenen Diskrepanz entstehen komische und geistreiche Effekte: Der Zuschauer <realisiert> tatsächlich etwas.⁶¹ Das Täuschungsmanöver, der Vertrauensmissbrauch, die Fälschung beginnen, wenn der Zuschauer keine Indizien mehr vorfindet, um sich spielerisch an der Diskrepanz zu erfreuen; der falsche Ernst und das Fehlen von Humor charakterisieren all jene Dokudramen, die wollen, dass ihre Fiktionen ernst genommen werden! Der Wandel von der spielerischen Verfremdung zum üblen Befremden stellt sich ein, wenn der Film sich wirklich für das ausgeben will, was er nicht ist, wenn seine Art, wie er gesehen werden will, die Spielregeln des Drehs/der Montage verschleiert. Deshalb muss man die Fälschung als *Trompe-l'œil* – z. B. die Filme von Peter Watkins –, die mit der Intelligenz des Publikums spielt (vgl. Frage 44), gut unterscheiden von der unlauteren Fälschung (vgl. Frage 43), die auf die Dummheit setzt und damit ihre Existenzberechtigung mehr in der Propaganda und in dem massenmedialen Kommerz als in der Filmkunst findet. Es bleibt anzumerken, dass, wer das Publikum als gutgläubigen Idioten behandelt, sich selbst zu einem solchen macht: So hat ein Starmoderator von TF1 (zu seiner Zeit bekannt unter dem Akronym PPDA) geglaubt, ohne weiteres eine Pressekonferenz von Fidel Castro als getürktes Exklusivinterview präsentieren zu können – mit einer Schuss-Gegenschuss-Montage und mit *ad hoc*-Fragen eben jenes PPDA ... darauf vertrauend, dass niemand etwas bemerkt!⁶² Sein Missgriff drückt das Ausmaß der Verachtung aus, die unser Massenmedium Nr. 1 dem Publikum und seinen Berufskollegen entgegenbringt, und das Ausmaß dessen, was die Praxis mit dem Run nach dem Scoop auf dem Markt <der Information> ausmacht.

61 A.d.Ü.: Ninye spielt hier mit dem Doppelsinn des französischen Begriffs *<réaliser>*: a. etwas wahrnehmen, b. etwas verwirklichen, in Szene setzen. Insofern spricht Ninye von dem aufmerksam wahrnehmenden Zuschauer auch als einem mentalen Ko-Autor, Ko-Regisseur – so wie Brecht in seinem Dialektischen Theater den idealen Zuschauer als <Ko-Fabulierer> seiner Stücke sah.

62 A.d.Ü.: Es handelt sich um Patrick Poivre d'Arvor, von 1987 bis 2008 Sprecher und verantwortlicher Redakteur der TF1-Hauptnachrichten, der in Frankreich meistgesehenen Nachrichtensendung. Am 16. Dezember 1991 zeigte Poivre d'Arvor das angebliche <Interview> mit Fidel Castro.

19 Was unterscheidet unsere lebenswirkliche Welt von einer fiktiven Welt?

Wie uns eine Reihe von Narratologen (Käte Hamburger, Roger Odin, Thomas Pavel ...) und Linguisten (John Austin, John Searle, Jean-Marie Schaefer ...) nahelegen, können wir die Unterschiede zwischen realer Welt, vorläufig als historische oder gemeinsame Welt bezeichnet, und fiktionalen Welten, vorläufig als erfundene oder Parallelwelten bezeichnet, genauer benennen. Halten wir fest, dass all diese Welten sich keineswegs voneinander abkapseln; sie spiegeln sich vielmehr wechselseitig und sind ineinander verschachtelt als verschiedene Realitätsebenen. Die literarische und mythische Wirklichkeit des Einhorns ist nicht auf der gleichen Ebene angesiedelt wie die physische und zoologische Wirklichkeit des Dromedars. Das eine wie das andere kann zur Legende werden, aber ersteres kann nicht den Status biologischer Existenz von letzterem erreichen. (Wobei der wissenschaftlich-technische Fortschritt, der immer stärker die natürlichen Prozesse unterläuft und die Grenze zwischen Wirklichkeit und Chimäre verschiebt, es ermöglichen könnte: Ein <Dolly-Einhorn> als Ausgeburt gespenstischer Laboratorien erscheint nicht mehr ausgeschlossen). Es gibt also verschiedene Arten von Lebewesen, die – auf unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen angesiedelt – parallele, aber miteinander kommunizierende Welten bewohnen, die überdies nicht immobil sind, sondern sich in einem unaufhörlichen Wandel und wechselseitigen Austausch befinden (Kino und Fernsehen haben uns beispielsweise eine Gabe zur Allgegenwärtigkeit verliehen, die früher dem Traum zukam, so dass der Zauberspiegel der Stiefmutter von Schneewittchen heute wie eine banale Videoüberwachungsanlage erscheint). Um sich eine Vorstellung von der Vielschichtigkeit der Ebenen zu machen, mit denen wir täglich jonglieren, genügt es, sich zu fragen, auf welche Wirklichkeit der Name <Napoleon> sich bezieht, je nachdem, ob er wahlweise den im Invalidendom bestatteten Kaiser bezeichnet, <denselben> in *Krieg und Frieden* von Tolstoi, einen der «Droogs» namens Napoleon in *A CLOCKWORK*

ORANGE (1971) oder gar das Pferd gleichen Namens, das den Prix de l'Arc de Triomphe gewann.

Um die Verwirrung – in Folge der Erfindung von interaktiven, synthetischen (vom Computer digital erzeugten und in <Echtzeit> interpolierbaren) Bildern – noch zu steigern, ist das Oxymoron <virtuelle Realität> popularisiert worden. Entsprechend guter aristotelischer Logik könnte man in schallendes Gelächter ausbrechen: «Wenn es virtuell ist, ist es nicht real; wenn es real ist, ist es nicht virtuell!» Indes kommt es nur selten vor, dass ein neuer Begriff, so barbarisch oder widersprüchlich er auch erscheinen mag, den Erfordernissen, etwas zu bezeichnen, so wenig entspricht. Es handelt sich hier um eine neue intermediäre Form zwischen sinnlich erfahrbarer Realität und Halluzination: eine programmierte und objektivierte Halluzination, die technisch kontrolliert und reproduzierbar ist, ein neuartiger, <integraler> Ersatz des Wirklichen, der plastisch anzusehen ist, eine taktile S(t)imulation und mit der Möglichkeit versehen, sich in einem illusorischen dreidimensionalen und interaktiven Raum zu bewegen. Dieses ist insofern virtuell, als die so generierte Welt keine andere materielle Existenz als ihre computergenerierte hat. Dies ist eine <Wirklichkeit> insofern, als diese Welt (via elektronischer Interfaces: Bildschirm/Datensichtbrille, Joystick/Datenhandschuh/Datenanzug) <im besten Fall> (angesichts eines noch unbeholfenen technologischen Standards) die sinnlichen Eindrücke imitiert, die uns unsere Welt verschafft. Gute Seelen erschrecken darüber: Werden unsere Kinder, gefangen in diesen virtuellen Welten des <Web> wie in einem Spinnennetz (vgl. den gefährlichen Erfolg von SPIDER-MAN [2002] und MATRIX [1999]!), nicht den Realitätssinn verlieren, werden sie nicht mehr die Phantasievorstellung vom Objektiven unterscheiden? Der gleiche Vorwurf wurde dem Kinematographen zu seiner Zeit gemacht! Tatsächlich findet sich ein jeder (ausgenommen pathologische Fälle) in diesen Welten sehr gut zu recht – eine Tugend intelligenter Anpassungsfähigkeit (deren nicht geringste Errungenschaft darin besteht, den selbst hervorgebrachten Dummheiten die Stirn zu bieten)! Das, was man im Gegenteil befürchten muss, ist, dass diese virtuellen Welten als Ort der Zuflucht vor einer nur allzu bekannten Realität aufgesucht werden: einer Wirklichkeit, die immer bedrohlicher und unerträglicher wird – ökonomisch wie ökologisch.

Kommen wir nun zu dem, was in Hinblick auf die Funktionsweise und die Art des Verstehens die fiktionalen Welten von der realen Welt genauer zu unterscheiden hilft. Im Gegensatz zu unserer realen Welt (historisch, gemeinschaftlich) sind die (erfundenen, parallelen) Welten der Fiktion geschlossen, fragmentarisch und nicht komplettierbar, <nicht-falsifizierbar>; das heißt:

- Sie sind in sich geschlossen und können weder verändert noch weiter entwickelt werden (es sei denn anschließend in ihrer jeweiligen Interpretation).

- Sie bestehen aus gewissen Teilaspekten (was Raum belässt für die Imagination des Zuschauers), aber man kann nicht mehr wissen als das, was der Autor für gut befunden hat, zu sagen oder zu zeigen; es wäre einfach absurd, die Garderobe von Sherlock Holmes komplettieren zu wollen oder <fehlende Details> in den Beschreibungen von Marcel Proust oder in einer Inszenierung von Fellini einzufügen. Es sind Welten, die der Selbstgenügsamkeit und gleichzeitig einer endgültigen Unvollständigkeit geweiht sind!
- Sie sind nicht Gegenstand einer Verifizierung oder Korrektur. Zu behaupten, dass Sherlock Holmes nicht in der Baker Street wohnen würde, ist Unsinn; es zu überprüfen, wäre ein Zeichen von Idiotie oder ein Witz. Umgekehrt lässt die Frage, ob Churchill Mokassins trug, eine mögliche historische Recherche (mit anschließender Kontroverse und Beweisführung) zu. Jorge Borges betonte eben diese Differenz auf umgekehrte Weise: «Wenn Madame Bovary realistisch ist, so ist es Hitler nicht.» (Hitler, der wirklich existierte, gehorchte *a priori* nicht der Logik einer literarischen Gattung.)

Das alles betrifft die Fiktion im Allgemeinen; aber das Medium Film kreiert – vor allem aufgrund der Eigenschaften der Aufnahme als Erfassung des Lebens (Frage 7) – Modi spezifischer Beziehungen zwischen dem Realen und der Fiktion. Entsprechend der Feststellung: <Jeder Film dokumentiert zumindest seine Darsteller beim Spiel>, spielt sich auf der Leinwand immer eine gewisse Dualität ab: zwischen Person und Figur, Darsteller und Rolle, Komposition für den Film und außerfilmischem Verhalten (dieselbe Ambivalenz zwischen Drehort und Kulisse gilt bei der Wahl eines <natürlichen Dekors>). Das heißt, es stellt sich die Frage nach mehr oder weniger Kontinuität oder Diskontinuität zwischen filmischer Welt und afilmischer Welt (vor und nach dem Dreh), zwischen diegetischem Universum und realer Welt. Inwieweit ist Jacques Dutronc Van Gogh in dem gleichnamigen Film von Maurice Pialat (und inwieweit ist der Spielfilm von Pialat ein Dokumentarfilm über Dutronc, der Van Gogh spielt)? Inwieweit ist der Eskimo, der Allakarialuk hieß, Nanook in dem Film von Flaherty, wie weit der General Amin Dada der General Idi Amin Dada in dem gleichnamigen Film von Barbet Schroeder und Forest Whitaker derselbe Amin Dada in dem Film *THE LAST KING OF SCOTLAND* (*DER LETZTE KÖNIG VON SCHOTTLAND*; 2006)? Man ahnt schon, dass, je fiktiver es ist, die Diskontinuität umso deutlicher markiert sein wird und dass, je dokumentarischer es ist, die Kontinuität umso wahrscheinlicher ist. Das will nicht heißen, dass eine Person nicht schöpferisch tätig ist, wenn sie <ihre eigene Rolle> in einem Dokumentarfilm <spielt>; auch besagt es nicht, dass die von einem Schauspieler über lange Zeit ausgeführte Rolle ohne Auswirkung auf sein wirkliches Leben bliebe. (Es heißt, Bela Lugosi habe sich im wirklichen Leben am Ende tatsächlich für Dracula gehalten!).

Unterdessen lässt sich ein Unterschied hervorheben: In der Fiktion stehen die Schauspieler, Orte und Geschehnisse nicht für sich selbst, sondern für etwas anderes, das sie repräsentieren. Die Fiktion ist eine Welt von Doubles und von doppeltem Besitz. Die Masken der Fiktion schützen (den Schauspieler vor seiner Rolle, das Publikum vor der Gewalt, den Autor vor dem, was er erzählt) – sie entbinden von der Verantwortung; der Autor muss nicht für das Verhalten oder die Äußerungen seiner Figuren einstehen. Dieses ist gesellschaftlich als «poetische Freizügigkeit» akzeptiert und wird in der Narratologie als «fingierte Enunziation» bezeichnet. In der Reportage hingegen, ob nun als Erzählung oder als Dokumentarfilm, spricht eigentlich jeder für sich und von sich, und das beginnt mit dem Berichtersteller/Regisseur. Ohne besondere Modulation sind die Orte, Personen und Geschehnisse das, was sie sind, und stehen für sich selbst. Diese Erwartungshaltung ist gesellschaftlich als «historische Treue» oder als «Respekt vor der Wahrheit und vor der Person» anerkannt. Man spricht also von einer «ernsthaften Enunziation» und der Autor kann zivilrechtlich in Haftung für das genommen werden, was er in seinem Film sagt und zeigt.⁶³

Sicher, und dies glücklicherweise, kommt es nicht jedes Mal zum Prozess, wenn sich jemand durch das Bild denunziert glaubt, das ein Dokumentarfilm oder eine Reportage von ihm liefert. Und dennoch gibt es Grenzen der poetischen Freizügigkeit: Die Autoren von Fiktionen können z. B. wegen Obszönität oder Anstachelung zum Rassenhass rechtlich verfolgt werden. All das zeigt, die Kategorien «fiktional» und «dokumentarisch», «fingiert» oder «ernsthaft» sind in der Praxis keineswegs so kategorisch wie auf dem Papier: Sie stehen in einem Austausch, sie durchdringen einander wechselseitig und betreffen nicht nur den Inhalt, sondern auch die verschiedenen Ebenen, wie die Dinge aufgenommen und dem Publikum vermittelt werden. Ein Spielfilm kann durch und durch Propaganda sein (es wimmelt nur so von Beispielen aus der Sowjetunion, der NS-Zeit oder der McCarthy-Ära). Ein Dokumentarfilmer kann behaupten, dass er nichts mit dem Unsinn zu tun hat, den sein Film kolportiert, weil er doch nur aufgezeichnet hätte, was sich ereignete; das behauptet Leni Riefenstahl angesichts ihres Films TRIUMPH DES WILLENS (1935), eine Glorifizierung des NS-Reichsparteitags 1934 in Nürnberg. Ein anderer kann im Gegenteil über eine peinlich genau eingehaltene Distanz zeigen, was sich – einschließlich rassistischer Ausfälle oder Kriegshetze – ereignet, so dass der Zuschauer sich ein kritisches Urteil bilden kann; dafür steht das Kino von Frederic Wiseman.

63 A.d.Ü.: Vgl. dazu exemplarisch John R. Searle: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechaktttheorie* (1979). Übers. v. Andreas Kemmerling, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 82.

Im Spielfilm befindet sich die Welt in einem Rahmen; im Dokumentarfilm befindet sich der Rahmen in der Welt. Diese Formulierung erlaubt nun eine zentrale Unterscheidung. Im Fall des Drehs eines Dokumentarfilms besteht eine Kontinuität zwischen der Welt hinter und der Welt vor der Kamera, was häufig durch Interventionen des Filmenden im Blickfeld zum Ausdruck kommt, wobei das Interview die geläufigste Form darstellt. Im Spielfilm gilt – im Gegensatz dazu – (mit zahlreichen Ausnahmen, die sie bestätigen) die Regel der Abgeschlossenheit und die der Heterogenität zwischen der Welt, die gefilmt wird, und der Welt, in der man filmt. Der Zuschauer ist eingeladen, in die Welt des Films (die sog. <Diegese>) einzutreten, die sich als Substitut der lebenswirklichen Welt präsentiert: Gerade deshalb ist der Blick in die Kamera (der den magischen Rahmen zerbrechen würde) grundsätzlich untersagt. Beispiel einer die Regel verletzenden Ausnahme: «Wie bitte? Sie lieben das Meer nicht? Sie machen sich aus dem Gebirge nichts? Für Städte haben Sie auch nichts übrig? Dann kann ich nur sagen: <Sie können mich ...>», ruft Belmondo (wie in einer Art Anti-TV-Werbung) in Richtung der Kamera eingangs des Neo-noir-Films *A BOUT DE SOUFFLE* (AUSSETER, 1960)! Im Dokumentarfilm geht man davon aus, dass die Welt des Films die gemeinsame, mit den Zuschauern geteilte Welt in Raum und Zeit verlängert; und der Kamerablick betont die Tatsache, dass die Person für sich selbst spricht (nicht als Rollenfigur) und sich wirklich an die Kamera, an den Zuschauer wendet.

Man kann sich nun berechtigterweise fragen, ob der Begriff der <Diegese> auf den Dokumentarfilm anwendbar ist: «[...] die vom Leser/Zuschauer auf der Basis signifizierender Daten eines Textes konstruierte fiktionale Welt [...], wobei diese Konstruktion gleichermaßen Resultat wie Bedingung der Lektüre ist». ⁶⁴ Alles hängt davon ab, ob man mit Diegese einfach den Kontext und die Zeit bezeichnet, in denen sich der Film, seine Handlung und seine Erzählung situieren (und auch von uns verortet werden); oder ob man unter Diegese das virtuelle, nach innen wie außen abgeschlossene Universum versteht, das vom Imaginären des Films (des Textes) generiert wird. Tatsächlich verweist der Gebrauch des Terminus <Diegese> auf die Frage nach der <referentiellen Illusion>: Manche (im Gefolge von Roland Barthes, der Hermeneutik Heideggers, von Derrida, Lyotard und anderen Postmodernen) nehmen an, dass es kein anderes als ein intertextuelles Bewusstsein gebe und dass man niemals aus dem Text heraustreten könne, dass die Welt in den Text eingebunden sei (und wir sie nur über diese Diegesen, Fiktionen oder Theorien wahrnehmen können). Andere (Empiristen, Realisten, Pragmatiker, Anhänger der analytischen Philosophie) gehen davon aus, dass der Text an der Welt teilhat,

64 André Gardies, Jean Bessalel: *200 mots-clés de la théorie du cinéma* (1992). Paris: Cerf 1998, S. 58.

das heißt, er bezieht sich auf eine Welt außerhalb von sich selbst, die er interpretiert, die ihn aber einbezieht. Barthes führt in seinem Artikel «Der Diskurs der Geschichte» weiter aus, dass «die Tatsache immer [...] nur eine sprachliche Existenz» habe.⁶⁵ Gäbe es demnach paradoxerweise «Tatsachen» nur in unseren Aussagen, in Büchern und in Filmen? Dabei handelt es sich um ein Wortspiel mit dem Begriff «Existenz» und um die Behauptung einer buchstäblichen Ausgrenzung («Es gibt kein Außerhalb des Textes»), was jede Verifikation ausschließt. (Wie soll man dann wissen, «ob der König von Frankreich kahlköpfig ist»? Vgl. folgende Frage). Noch einmal: Anzuerkennen, dass es keine Tatsachen ohne Interpretation gibt, impliziert nicht, dass es nur Interpretationen und keine Tatsachen gäbe. John Austin sagt in seinem Artikel «Wahrheit»: «Einen Elefanten definieren ist nämlich (sofern wir es überhaupt tun) die gedrängte Beschreibung einer Operation, bei der sowohl Wort als auch Tier ins Spiel kommen (stellen wir das Fernrohr auf das Bild oder auf das Kriegsschiff ein?); und so ist auch das Sprechen über «die Tatsache, daß» eine gedrängte Art und Weise, über eine Situation zu reden, die sowohl die Wörter als auch die Welt involviert.»⁶⁶

65 Roland Barthes: Der Diskurs der Geschichte (1967). In: R.B.: *Das Rauschen der Sprache. (Kritische Essays IV)*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 149–163, S. 160.

66 John L. Austin: Wahrheit. In: J. L. A.: *Gesammelte philosophische Aufsätze* (1979). Stuttgart: Reclam 1986, S. 153–174, S. 162.

20 Was bedeutet ‹real› oder ‹wahr› auf der Leinwand?

Die Berücksichtigung von Parallelwelten und von Realitätsebenen, wie sie im vorangegangenen Kapitel unterschieden wurden, impliziert, logisch zwischen Essenz und Existenz zu differenzieren, zwischen ‹wahr› und ‹real›, zwischen ‹real› und ‹objektiv› (ob es der aktuellen TV-Berichterstattung gefällt oder nicht, für die ‹sichtbar› = ‹objektiv› = ‹real› = ‹wahr› heißt!), so wie wir überdies ‹fiktional› von ‹falsch› unterscheiden müssen.

1. ‹Wahr› (*vrai*) ist der Gegenbegriff zu ‹falsch›, um eine Behauptung oder ein Urteil zu qualifizieren. Im Sinne dessen, was John Austin sagt, ist ein Satz weder wahr noch falsch an sich; er wird es entsprechend den Umständen seiner Äußerung (‹Die Katze ist auf dem Teppich›, ‹Der König von Frankreich hat eine Glatze›) und entsprechend der Welt, auf die er referiert. ‹Antigone ist die Tochter von Ödipus›, dieser Satz ist wahr in der Welt der Tragödie, selbst wenn die Welt der Tragödie nur auf einer bestimmten Ebene der literarischen oder mythischen Wirklichkeit mit unserer historischen Welt übereinstimmt; halten wir fest, dass, je weiter eine Epoche zeitlich zurückliegt, historische und mythische Welt zunehmend die Tendenz haben, sich zu vermischen. Auch muss betont werden, dass eine uneigentliche Modulation (Metapher, Veranschaulichung, Ironie ...) weder wahr noch falsch ist; sie ist bedeutungstragend, aussagekräftig – oder auch nicht.⁶⁷ In *SI J'AVAIS QUATRE DROMADAIRES* (WENN ICH VIER DROMEDARE HÄTTE; 1966) zeigt ein Photo eine ältere Frau in der Masse von Demonstranten gegen die US-amerikanische Invasion in der kubanischen Schweinebucht. Wenn Marker diese Aufnahme mit den Worten kommentiert: «dass sie zu der Generation gehört, bei der jeder Schritt von der Revolution geprägt worden ist ...», dann veranschaulicht er auf poetische Weise die kommunistische Utopie, ohne in dem Maße wirklich

67 Yves Barel, Nicole Mitanchey: *L'impossible communication ou Comment réussir sa rencontre du 3ème type ?* In: Lucien Sfez, Gilles Coulée (Hrsg.): *Technologies et symboliques de la communication*. Colloque de Cerisy, Grenoble: PUG 1990.

diesen Gedanken gerade dieser Frau zuzuschreiben (wie es ein Interview machen könnte); und der Zuschauer begreift den das Bild begleitenden Kommentar in der Tat allegorisch.

«Wahr» wird gewöhnlich nicht im Zusammenhang mit Sachen verwendet; man sagt nicht: «Reiche mir das wahre Salz», «Sie hat ihren wahren Mantel angezogen», «Er steigt in sein wahres Auto» – es sei denn, um das Gegenteil eines möglichen Unwahren auszudrücken oder einen Zweifel zu entkräften (in diesem Fall ist der Gebrauch des Begriffs «wahr» mit dem von «wirklich» verknüpft; ein Fall, wo man im Englischen «really», im Französischen «vraiment» sagt). Zu sagen: «Das ist ein wahres Bild», ergibt nicht viel Sinn, während von «einem wahren Rembrandt» zu sprechen, von gesundem Menschenverstand zeugt. Zu sagen: «Das ist ein wahrer Film», macht auch keinen Sinn (außer man will sagen: «Das ist ein gelungener Film»); und: «ein wahrer Godard» oder «ein falscher Varda» macht ebenso wenig Sinn; denn es gibt für Filme weder das Problem der Signatur (mit einem ausgewiesenen Kurswert) noch das Problem betrügerischer oder gefälschter Kopien, da ja der Film bekanntlich kein Autograph ist.⁶⁸ Ein Film wird nur öffentlich sichtbar in Form von gleichwertigen Kopien, von Reproduktionen zur Verwertung. Das Negativ-Original hat nicht den künstlerischen und den Marktwert eines Originals aus der Malerei; es hat nur einen technischen Wert, der erlaubt, weitere Kopien zu ziehen. Und wenn man von der «Originalversion» spricht, steht das nicht in Widerspruch zur Kopie. Erinnert sei auch an den schon analysierten Unterschied (Frage 18) zwischen dem Eindruck von Wahrheit im Spielfilm, der Glaubwürdigkeit und Bedeutungsreichtum beinhaltet, und der behaupteten Wahrheit im Dokumentarfilm, d. h. die überprüfbar (und nachweisbar) in der geschichtlich-lebenswirklichen Welt ist.

2. Als «real» (*réel*) bezeichnet man gemeinhin Sachen oder Zustände, wenn man Zweifel angesichts einer Illusion oder einer möglichen Täuschung beseitigen will. «Real» ist ein so weiter Begriff, dass er praktisch keine Grenzen hat und sogar unsere Lügen und Phantasien mit einschließt. Er hat so viele Antonyme, dass es besser wäre, bei jeder Verwendung des Wortes dieses durch seinen Gegenbegriff zu präzisieren: unreal, illusorisch, imaginär, erlogen, geträumt, phantasiert, halluziniert, chimärenhaft, fiktiv, fiktional, künstlich, unecht, fabriziert, fingiert, unwahr, trügerisch, nachgemacht, synthetisch, getürkt Die «Frage «wirklich oder nicht?» [...]. Wir stellen sie nur, wenn wir, grob gesprochen, von Zweifeln geplagt werden – wenn die Dinge irgendwie nicht so sind, wie sie scheinen; und wir *können* diese Frage nur dann stellen, wenn es eine Art und Weise *gibt* –

68 Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie* (1968). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.

oder auch mehrere – in der die Dinge nicht so sind, wie sie erscheinen. [...] Die Funktion von <wirklich> ist nicht die, einen positiven Beitrag zur Charakterisierung irgendeines Dinges zu liefern, sondern, die möglichen Beziehungen auszuschließen, in denen etwas *nicht* wirklich sein kann». ⁶⁹ Das ist der Grund, warum der Ausdruck <Kino des Realen> ([*cinéma du réel*], der jenseits des Festivals, das diesen Namen trägt, zunehmend banalisiert wurde) häufig als Synonym für <Dokumentarfilm> im Gegensatz zum Spielfilm verwendet wird; er ist in dieser Hinsicht treffender als <Cinéma Vérité>, aber an sich beinhaltet er überhaupt keinen oder viel zu viel Sinn: Das <Reale> – in substantivischer Form gebraucht – zeigt all die Unzulänglichkeiten des Adjektivs – und einige andere mehr. <Dokumentarisch> ist also bescheidener und passender. Austin erklärt – nicht ohne Humor – dass derjenige, der glauben würde, <real> sei eine Qualität, d. h. eine allgemeine Wesensart von allem, was unter verschiedenen Umständen als <real> bezeichnet werden kann, wie jemand wäre, der, überhaupt nichts von Cricket verstehend, versuchen würde, das Wesen des <Cricket> darüber herauszufinden, was Schläger, Ball und Spielfeld, die man ihm als <zum Cricket gehörend> präsentiert hat, gemeinsam haben!

Und was passiert, wenn ich <Kino der Realität> anstelle von <Kino des Realen> sage? Welcher Unterschied besteht zwischen der <Realität> und dem <Realen>? <Realität> kann man auch im Plural verwenden (<den Sinn für Realitäten haben>), nicht aber das <Reale>. Man könnte sagen, dass wir, ausgehend vom Realen als unbestimmter (und unbestimmbarer) Totalität, die alles umfasst, was sich ereignet hat, ereignet und im Begriff ist, sich zu ereignen, verschiedene Realitäten ausmachen, die (als Gegenstände unserer Künste und wissenschaftlichen Disziplinen) organisiert sind, dazu relativ abgegrenzt und strukturiert, obwohl über Zeit und Raum hinweg variabel und korrigierbar. Die <objektive> Realität, das ist der gemeinsame Nenner: Wenn wir uns unter dem Eiffel-Turm verabreden, bestehen beste Chancen, dass wir uns dort treffen, selbst wenn jeder seine eigene Art hat, dorthin zu gelangen. Wie erklärt doch William James anschaulich sinngemäß: Wenn wir in einem von einer Kerze beleuchteten Zimmer sitzen, ist Ihre Kerze aufgrund der Empfindungen, Gedanken, Erinnerungen, Verbrennungen, die Sie damit verbinden, nicht die meine; aber wenn ich meine Kerze ausblase, blase ich auch Ihre aus. ⁷⁰

<Das Reale>, dieser große Singular, scheint einerseits der Gegenbegriff zu dem anderen großen Singular, <dem Imaginären>, zu sein (das auch <die Imagination> einschließt); andererseits scheint es nahezu alles

69 John L. Austin: *Sinn und Sinneserfahrung (Sense and Sensibilia)*. Hrsg. von G. J. Warnock, aus d. Engl. übers. v. Eva Cassirer. Stuttgart: Reclam 1975, S. 92, 94.

70 Vgl. William James: *Essays in Radical Empiricism*. London u. a.: Longmans, Green and Co. 1912, S.79.

in einer ebenso umfangreichen wie verschwommenen Einheit zu umfassen, die zum Synonym von <Welt> wird. Wenn ich <Kino der Welt> sage, nähert man sich CONNAISSANCE DU MONDE (GEHEIMNISSE DER WELT), jenem großen Zyklus von Vorträgen in der Art von Forschungsmagazinen (im heute überholten, aber von *National Geographic* re-aktualisierten Stil) auf der Basis von Dokumentarfilmen, die zwischen Kuriositäten aus der Geographie, der Tierwelt und Ethnographie navigieren. Wenn ich jetzt <Kino> in den Plural setze und von <Kino-Kulturen der Welt> (*cinémas du monde*) spreche, ruft das die Vorstellung eines Filmfestivals hervor, das den Akzent auf die Vielfalt der Produktion insbesondere aus der Dritten Welt setzt (der Plural bezeichnet diese Kinematographien, die weder amerikanisch noch europäisch sind). Für den Philosophen David Lewis stellt <real> eine Form der Deixis dar – so wie <hier>, <jetzt>, <da>, <dieser>/<diese> –, die anzeigt, dass man über bzw. mit Bezug auf eine Welt spricht, der man angehört.⁷¹

3. Der Terminus <objektiv> (*objectif*) wird dermaßen von den Massenmedien geschätzt und oft verwendet, dass letztendlich der Verdacht aufkommt, er diene dazu, unter dem Deckmantel geheuchelter Neutralität ihre permanente Propaganda zugunsten der Welt, wie sie ist, zu verbergen (und es ist diese Welt, die die Massenmedien finanziert, um sie zu bewerben). In ihren Augen (und über ihre normierenden Bilder auch in unseren) ist <objektiv> das, was die Dinge beschreibt und zeigt, <so wie sie sind>, <das Reale als solches>, ohne subjektive Parteinahme (ohne menschliche Beteiligung). Man sieht, was das an Absurdem und Naivem an sich hat (wenn es sich nicht gar um organisierten Vertrauensmissbrauch handelt), an Unhaltbarem und philosophisch wie wissenschaftlich Unsinnigem: dieser Anspruch auf <das Objektive> ohne Subjektivität (daher die steifen Mienen unserer TV-Sprecher) sowie der Anspruch, das <Reale als solches> zu zeigen – lückenlos und umstandslos, ohne Methode und auch ohne Standpunkt! Als wenn das medial(e) <Objektiv(e)> (im quasi photographischen Sinn) Synonym des <An sich> wäre, das Reale sich unmittelbar offenbaren würde! Wie es sehr gut Serge Daney formuliert hat: «Man sieht fern, weil das Fernsehen das Realistischste ist, was es gibt. Es sagt die Wahrheit und informiert absolut. [...]. Jedoch mit einem kleinen Unterschied: die einzige Welt, von der es uns unaufhörlich Nachrichten übermittelt (die ebenso genau und überhitzt sind wie die Börsenkurse oder Top 50⁷²), ist die Welt aus der Perspektive der Macht (wie man sagt <die Welt aus der Perspektive des Mondes>). Darin besteht seine einzige Realität. Wie sollten wir ohne Fernsehen wissen, wer Macht hat und wer

71 Vgl. David Lewis: *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell 1986.

72 A.d.Ü.: Französische Hitparade.

nicht? Wer hat welchen Wert und wer hat keinen? Wenn sich die Macht, die die Menschen ausüben, immer am Schnittpunkt zwischen der Wirtschaft und dem Sakralen befindet, so ist das Fernsehen eine generalisierte Börsennotierung, die zur (ihrerseits notierten) Liturgie geworden ist. Eben darum sehen wir fern, denn wenigstens darüber informiert es uns. Darüber, ja, aber über *nichts* anderes. Über die Börse, ja, aber nicht über das Leben.»⁷³

Während wir auf diesen medialen Kult des <Objektiven> (den wir <Objektivismus> nennen) anlässlich der Unterscheidung zwischen Reportage und Dokumentarfilm noch einmal zurückkommen werden (Frage 34), nehmen wir den tiefer greifenden Unterschied zwischen <real> und <objektiv> zur Kenntnis, den Gottlob Frege in *Die Grundlagen der Arithmetik* festhält: «Ich unterscheide das Objective von dem Handgreiflichen, Räumlichen, Wirklichen. Die Erdaxe, der Massenmittelpunkt des Sonnensystems sind objectiv, aber ich möchte sie nicht wirklich nennen, wie die Erde selbst. [...] Objectiv ist darin das Gesetzmässige, Begriffliche, Beurtheilbare, was sich in Worten ausdrücken lässt.»⁷⁴ Daran sieht man einerseits, dass das, was nicht real ist, sich dennoch von einer subjektiven Vorstellung oder von einem Werk der schöpferischen Imagination unterscheiden kann. Auf der anderen Seite wird deutlich, dass das Objektive nicht einfach eine Tatsache, sondern ein Konstrukt ist, dass es aus keiner Evidenz resultiert, sondern aus einem Modus von Relationen und strukturiertem Bewusstsein.

73 Serge Daney: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Aus d. Franz. übers. v. Christa Blümlinger, Dieter Hornig, Silvia Ronelt. Hrsg. v. Christa Blümlinger. Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 202.

74 Gottlob Frege: *Die Grundlagen der Arithmetik. Eine logisch mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl* (1884). Auf der Grundlage der Centenar Ausgabe hrsg. v. Christian Thiel. Hamburg: Felix Meiner 1988, S. 40.

21 Ist Fiktion Lüge?

Ebenso müssen wir die Unterscheidung zwischen <fiktional> und <falsch>, zwischen <fiktiv> und <fingiert> treffen. Eine Fiktion ist offensichtlich keine Fälschung und auch keine Lüge. Weder Sacha Guitry noch Raymond Chandler, Billy Wilder oder Nanni Moretti ... sind Lügner oder Fälscher. Die Fiktion verlangt nicht, dass man an sie *wie* an die Realität glaubt; sie ist die Welt des <Als ob>. <Fingieren> bedeutet, <den Anschein geben>, <simulieren>, <vorspielen>; <täuschen> bedeutet es nur, wenn der andere nicht weiß (oder nicht versteht), dass wir <nur so tun, als ob>. Als <falsch> wird nur der Spielfilm qualifiziert, der vorgibt keiner zu sein. Mit einer Ausnahme: Allein die Puritaner (wie Plato, der die Poeten aus der Stadt verjagen wollte) und die Fundamentalisten kämpfen verzweifelt gegen die Bilder, Repräsentationen und Fiktionen, denen sie vorwerfen, verlogen und korrumpierend zu sein – ausgenommen natürlich jene, die ihrem eigenen Dogma verpflichtet sind und absolute Wahrheiten darstellen! Dieser fundamentalistische Wahnsinn leugnet, was Anthropologie, Psychologie und Kunst, sich einander überbietend, gezeigt haben: nämlich, dass die Fiktion wie das Spiel aufgrund ihrer doppelten Dynamik von Identifikation und Distanzierung unersetzlich sind für die Aneignung und die Konstruktion der Welt durch die Menschen und ihre Kinder.

<Fingiert> (*feint*) ist ein verwickelter Begriff, der, stärker als <fiktiv>, den Mangel an Aufrichtigkeit und die Intention zu simulieren hervorhebt, etwas vorzuspielen, ja um wirklich zu täuschen. Man spricht allerdings in der Narratologie von der <fingierten> Enunziation (ohne negative Konnotation und im Gegensatz zur <ernsthaften> Enunziation), um den fiktionalen Modus zu charakterisieren – und zwar insofern, als der Autor ebenso wenig wie der Schauspieler für die Taten und Gesten der Figuren und auch nicht für die Äußerungen des Erzählers wirklich verantwortlich zeichnet.

<Fiktiv> (*fictif*) fußt einerseits auf der imaginären Welt der Fiktionen und andererseits auf der ganz realen Welt der Täuschung. <Nehmen wir ein fiktives Beispiel>: Alle Welt versteht diesen Satz so, dass es sich um eine Hypothese handelt, die unreal und ohne Konsequenzen ist. Umgekehrt gilt: Fiktive Löhne zu gewähren oder fiktive Flugzeuge zu verkaufen,

wird vom Gesetz bestraft. Halten wir fest, dass <fiktiv> im letztgenannten Fall <nicht-existierend> oder nur <ausgedacht> bedeuten kann. <Fiktiv> ist irgendwie in der Mitte zwischen <fiktional> (*fictionnel*) und <unwahr> bzw. <falsch> (*faux*) angesiedelt, neigt mal zur Seite des Erfundenen, Imaginären, mal zur Seite der Täuschungsmanöver, des abgekarteten Spiels. <Fiktiv> befindet sich semantisch in der Nähe von <künstlich erzeugt> – und dies im doppelten Sinn: einerseits das Erfinderische hervorkehrend (<Das ist richtig gut fabriziert>), andererseits pejorativ (<Das wirkt wirklich zusammengeschustert>). Und natürlich befindet es sich auch in der Nähe von <Illusion>, da man Illusionen erzeugen, bewahren oder verlieren kann. (Der Zauberkünstler und der Taschendieb sind enge Verwandte, nur, könnte man sagen, ihre Bühne ist eine andere.)

Während <fiktional> eine ganze Parallelwelt eröffnet und uns da hineinzieht, erscheint <fiktiv> eher beschränkt auf ein Verhalten, ein Manöver, eine Veranschaulichung, die wie ein fiktionales Insert funktioniert, welches vorübergehend von der Realität ablenkt oder sie verfremdet. Man spricht auch von <einer fiktiven Person oder Persönlichkeit>, d.h. von jemandem, der (im biologischen wie zivilrechtlichen Sinn) nicht existiert und gleichzeitig in allem ein (durch den, der es oder mit ihm spielt) künstlich geschaffenes Wesen ist. Ein gutes Beispiel für die Nuancen zwischen <fiktional> und <fiktiv> bietet uns der Film NORTH BY NORTHWEST (DER UNSICHTBARE DRITTE; 1959): In Folge eines Irrtums wird die fiktionale Figur Thornhill, die Cary Crant spielt, für den Geheimagenten Kaplan gehalten, eine fiktive Undercover-Figur, die (im Rahmen des Films) von der amerikanischen Gegen-Spionage erfunden wurde. Thornhill sieht sich als Kaplan von den getäuschten, bösen Spionen verfolgt. Dieser typische Hitchcock-Thriller inszeniert eine (wenn auch fiktional) grausame Revanche des <Realen> gegen das Fiktive (für die der große Junge Thornhill bezahlt, aber dafür seine Initiation erfährt). Man würde nicht weniger vom Meister des schwarzen Humors erwarten, der in mehr als einem Film – besonders in REAR WINDOW (DAS FENSTER ZUM HOF; 1954) und VER- TIGO (1958) – als guter Moralist sich darin gefällt, die realen Gefahren in Szene zu setzen, die bestehen, wenn man glaubt, dass das Leben Kino sei!

22 Gibt es spezifische dokumentarische Stilfiguren der Enunziation?

Sollte man darauf verzichten, in der Filmsprache selbst nach Tropen, nach Stilfiguren, zu suchen, die ausschließlich dokumentarisch wären (und entsprechend garantieren würden, dass das Gefilmte real sei)? Ja, wie wir gesehen haben, muss man darauf verzichten; unter anderem deshalb, weil die Fiktion sich immer als Dokumentarfilm ausgeben kann (Frage 18); und weil keine Aufnahme allein die Existenz ihres Bezugsobjekts belegen kann (Frage 38). Aber das hindert uns nicht daran zu prüfen, ob es einerseits nicht doch zumindest vorherrschende oder originäre (Stil-)Figuren im Dokumentarfilm gibt und ob andererseits die Modalitäten der Enunziation, die allen filmsprachlichen Manifestationen gemein sind, nicht doch zu einer unterschiedlichen Bedeutung im Dokumentar- und Spielfilm führen würden.

Die Linguisten unterscheiden – Émile Benveniste folgend⁷⁵ – zwei große Kategorien des verbalen Ausdrucks: die Erzählung (*le récit*), die mimetisch ist, in der die Ereignisse wie von selbst abzulaufen und sich zu erzählen scheinen; und den Diskurs (*le discours*), der reflexiv ist und Zeichen seiner Enunziation beinhaltet. Man könnte versucht sein, die Erzählung mit <Fiktion> und Diskurs mit <dokumentarisch> gleichzusetzen. Aber selbst wenn daran etwas Wahres ist, sind die Dinge etwas komplizierter. Zunächst, weil die Fiktion sich perfekt des diskursiven Modus zu bedienen versteht. Es reicht, sich Stanley Kubricks *THE KILLING* (*DIE RECHNUNG GING NICHT AUF*; 1955) oder *A CLOCKWORK ORANGE* (*UHRWERK ORANGE*; 1971) noch einmal anzusehen: In Letzterem führt der Protagonist als Erzähler einen richtigen Diskurs, ein an den Zuschauer adressiertes Plädoyer; in Ersterem ist es ein <objektiver> Sprecher, der aus dem Off das minutiös ineinander greifende Zusammenspiel des Überfalls kommentiert. Der Dokumentarfilm seinerseits kann auf die Erzählung von Zeugen oder von geschichtlichen Akteuren, ja sogar auf die nachstellende Rekonstruktion zurückgreifen (Frage 13). Es fällt doch auf der Leinwand

75 Vgl. Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard 1974.

sofort ins Auge, dass – jenseits des Kommentars – das Wort sich in den sprechenden und handelnden Körpern inkarnieren kann. Wie im Theater, könnte man sagen. Sicher, aber die Protagonisten im Film müssen – auf der Bühne undenkbar – keine Schauspieler sein, die einen Text vortragen, sondern sie sind Personen, die sich selbst verkörpern und in ihrem Namen sprechen. Dieses einzigartige Potenzial bewirkt, dass der Dokumentarfilmer – im Unterschied zum Historiker – *sichtbar* Zeugen und überlebende Akteure der Geschichte in Szene setzen kann – etwa in Interviews (Marcel Ophüls) oder in Zeugenaussagen vor Ort an Originalschauplätzen (Richard Dindo); er kann sogar die Geschichte unmittelbar, wie sie sich gerade vollzieht, anhand <großer Ereignisse> filmen (vgl. z. B. DEATH OF YUGOSLAVIA [1995] von Angus Macqueen oder VEILLÉES D'ARMES [THE TROUBLES WE'VE SEEN – DIE GESCHICHTE DER KRIEGSBERICHTERSTATTUNG; 1992] von Marcel Ophüls, ein Film, der während der Belagerung von Sarajevo gedreht wurde). Der Dokumentarfilmer kann aber beispielsweise auch die täglichen Rollenspiele in sozialen Einrichtungen filmen (vgl. das Direct Cinema von Frederick Wiseman). So eröffnet der Dokumentarfilm einen dritten Weg zwischen dem mimetischen Drama, das von Schauspielern gespielt wird, und dem Diskurs über etwas, der von einem Kommentator geführt wird; das dokumentarische Kino erlaubt, einerseits die Worte im Vollzug des Sprechens zu filmen (Direct Cinema am Originalschauplatz), andererseits die Sprechakte, d. h. die Erzählungen und Diskurse der Interessierten selbst – und dies mit allen audiovisuellen Mitteln der Mimik, des Tons, der Befangenheit, der Scham oder des Enthusiasmus, der Überzeugung oder der Rechtfertigung, der möglichen Diskrepanz zwischen Wort und Geste ...

In ihrer Studie *Die Logik der Dichtung* schreibt Käte Hamburger, dass die Fiktion – genau wie die Non-Fiktion – die äußere Fokalisierung benutzen kann (eine Beschreibung aus der Außensicht in der 3. Person); aber für die Fiktion hält sie den direkten Zugang zur Subjektivität eines anderen (interne Fokalisierung) für charakteristisch, (ja sogar für ausschließlich).⁷⁶ Tatsächlich können der Historiker oder der Dokumentarfilmer im Unterschied zum Romancier oder Drehbuchautor schwerlich in den Kopf ihrer <Figuren> eindringen, deren Gedanken lesen und sie sprechen lassen. Das aber hindert z. B. den Historiker Fernand Braudel nicht, dem Mittelmeer (unter Philipp II. von Spanien) in seinem gleichnamigen Buch das Wort zu geben.⁷⁷ Nicht weniger wahr ist allerdings, dass diese Art der Aufweichung der Konturen das Risiko beinhaltet, die historische Abhandlung in Richtung des historischen Romans zu ziehen. Hamburger scheint also

76 Vgl. Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung* (1957). Stuttgart: Klett-Cotta 41994, S. 121ff.

77 Vgl. Fernand Braudel: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* (1947). 3 Bde., Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.

in dem Punkt recht zu haben, dass ein Gegensatz besteht zwischen dem konstruierten, partiellen, relativen und verifizierbaren Wissen des Historikers oder des Dokumentarfilmers einerseits und der gewählten, flexiblen und <nicht-falsifizierbaren> Allwissenheit (Frage 19) des Romanautors oder des Spielfilmregisseurs andererseits. (Daher rührt auch die nicht zu rechtfertigende Ambiguität derjenigen, die mal die historische Genauigkeit, mal – angesichts der Kritik von Seiten der Historiker – poetische Freizügigkeit für sich beanspruchen – wie beispielsweise Oliver Stone im Zusammenhang seines Film JFK (JFK – TATORT DALLAS; 1992) oder Eyal Sivan und Rony Brauman anlässlich ihres Films EIN SPEZIALIST (1999), eine <freie> Neumontage des Eichmann-Prozesses, der von Léo Hurwitz 1961 auf Video aufgezeichnet worden war.⁷⁸ Trotzdem sollte man nicht, entgegen dem, was Hamburger vorbringt, die poetischen Modulationen der Allegorie, der Metapher, der bildlichen Veranschaulichung oder des Konjunktivs ignorieren oder unterbewerten; dies gilt auch für die Modi des via Briefwechsel oder autobiographische Aufzeichnungen entfalteten Erzählens, welche für Momente das Dokumentarische in die Nähe einer internen Fokalisierung bringen, besonders wenn auf eine persönliche Stimme zurückgegriffen wird, die den ebenso imaginären wie faktischen Aspekt der Aufnahmen hervorhebt (Stilfiguren, die Chris Marker meisterlich beherrscht).

Der Philosoph John Searle argumentiert in seiner Studie *Der logische Status der Fiktion*,⁷⁹ dass die Fiktion sich mehr über die Fiktivität der Narration als über die der Geschichte ausweisen würde und dass sie eher auf der Ebene der Enunziation [i.e. des Äußerungsaktes] als auf der der Enunziante [i.e. der Äußerungen] selbst angesiedelt sei. Treffend konstatiert er, dass der größere Teil der Geschichten, die Romane erzählen, nicht aus fiktiven Enunziaten, sondern aus Enunziaten der Realität verfertigt worden sind, was aus ihnen trotz allem noch keine Geschichtsbücher macht. Das Eigentliche der Fiktion besteht nicht in der Frage, ob sie tatsächlich existiert, sondern darin, dass es in der Schwebelage bleibt, ob sie tatsächlich existiert (oder nicht).⁸⁰ Searle siedelt den Unterschied tatsächlich zwischen der fingierten Enunziation (Fiktion) und der ernsthaften Enunziation (dokumentarisch) an. Wir stimmen dem zutreffenden Schiedsspruch von Gérard Genette zu, demzufolge «Searle prinzipiell (gegen Käte Hamburger) mit der Annahme im Recht ist, dass jede Fiktion, nicht nur der Roman

78 Vgl. Rony Brauman, Eyal Sivan: *Éloge de la désobéissance. A propos d'« un spécialiste » Adolf Eichmann*. Paris: Éditions Le Pommier 1999.

79 John Searle: *Der logische Status der Fiktion*. In: J. S.: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechaktheorie* (1979). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 80–97, bes. S. 92ff.

80 A.d.Ü.: Für Searle unterscheiden sich fiktionales und nicht-fiktionales Sprechen nicht in den sprachlichen Strukturen, sondern in der Ernsthaftigkeit, mit der die propositionalen Sprechakte geäußert werden.

in der ersten Person, eine nicht-ernsthafte Simulation nicht-fiktionaler Assertionen ist, oder wie Käte Hamburger sagt, von Wirklichkeitsaussagen; und dass Käte Hamburger (gegen Searle) faktisch im Recht ist, wenn sie in der (vor allem modernen) Fiktion (fakultative) Fiktionalitätsindices findet – aber [dass sie] Unrecht hat, wenn sie glaubt oder glauben macht, diese seien obligatorisch, konstant und so exklusiv, dass die Nicht-Fiktion sie nicht übernehmen könnte.»⁸¹

So kann man die Fiktion, den fiktionalen Modus, weder über Gegenstände, die rein fiktiv wären, definieren noch über einen Sinngehalt, der rein imaginär wäre, – in Anbetracht der Tatsache, dass die meisten ihrer Objekte wohl unserer konkreten Welt entstammen und dass ihre Enunziante dieselbe Bedeutung wie im alltäglichen Leben haben. «In diesem Sinne gibt es keine *fiktive Referenz* [...], aber es gibt eine besondere Form zu referieren – immer auf die einzige Sache, auf die man referieren kann: diese reale Welt, die diejenige ist, in der wir leben und die wir alle aus verschiedenen Gründen kennen – und dabei handelt es sich um die Fiktion».⁸² Was es zu verstehen gilt, das ist diese außergewöhnliche Modalität, diese besondere Art der referentiellen Bezugnahme, die auf der einen Seite in dieselbe Richtung wie gewöhnlich verläuft, die aber auf der anderen Seite einen Bruch mit den vertrauten Regeln der Sinngebung und des Glaubens markiert. (Searle vergleicht die Anweisungen, die ein Theaterstück dem Zuschauer gibt, mit denen eines «Rezepts zum Kuchenbacken».⁸³ Denn die Fiktion markiert eine Diskrepanz, sie erzählt von unserer Welt – aber in einem indirekten und spielerischen Modus, indem sie den Zuschauer einlädt zum «Als ob», zum «den Anschein geben» und indem sie ihn dazu verleitet, sich der Erprobung dieser Variante auszusetzen (das ist der anstrengende, aber bereichernde Aspekt des Spiels, das, was Nelson Goodman «Weisen der Welterzeugung» genannt hat⁸⁴). Wie sagt doch noch Jocelyn Benoist: «Das, was ein fiktionaler Text hervorbringt, ist eine Welt, aber nicht im Sinne einer *gesonderten* Welt, die von unserer Welt unterschieden und von ihr tatsächlich ablösbar wäre; sondern vielmehr würde *die* gewohnte Welt in dieser bestimmte Aspekte mit den Techniken der Fiktion ausstatten, und wir sind dazu aufgerufen, sie spielerisch auf die eine oder andere Art funktionieren zu lassen.»⁸⁵ Die reale Welt ist immer der Prä-Text des Textes der Fiktion, und die Fiktion führt uns (wenn sie «verfängt») über Umwege zu ihr zurück. Die Fiktion hat – aufgrund ihres Versuchscharakters – zwangsläufig etwas mit der

81 Gérard Génette: *Fiktion und Diktion* (1991). München: Fink 1992, S. 93.

82 Jocelyn Benoist: *Les Limites de l'intentionnalité*. Paris: Vrin 2005, S. 122.

83 Searle: *Der logische Status der Fiktion*, S. 92

84 Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung* (1978). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.

85 Benoist: *Les Limites ...*, S. 126.

Ausübung von Freiheit zu tun (jedes autoritäre Regime bemächtigt sich im Übrigen der beiden), denn sie ist im Bereich des Imaginären das, was die Freiheit im politischen Bereich ist: die Erfindung von Möglichkeiten und Alternativen, von anderen Spielregeln. Deshalb ist die Fiktion – wie ihre Schwester ‹Handlungsfreiheit› – sowohl das Prinzip der Hoffnung als auch zugleich das der gefährlichen Illusion: Don Quijote und Sancho Pansa.

23 Was sind die Modalitäten und Auswirkungen des Point of view?

Wir wollen nun die Analyse fortführen, indem wir die Besonderheiten der Leinwand im Verhältnis zum Geschriebenen berücksichtigen. Die Termini <Enunziation> und <Enunziator> lassen sich schwerlich auf den Film übertragen, denn ein Film ist mehr als nur erzählerische Enunziation. Christian Metz hatte das Problem schon 1991 behandelt.⁸⁶ Andere haben die Begriffe «Großer Bildermacher»⁸⁷, «Mega-Erzähler»⁸⁸ ... vorgeschlagen. So wie ein Film sich sehen und verstehen lässt, ist dies die Kombination dessen, was er zeigt (Z : das Vorfilmische + Kadrierung), und dessen, was er erzählt (E: Kadrierung + Montage). Das heißt, dass wir für das Resultat der Gleichung $Z + E = ?$ einen Namen suchen. <Enunziator>, <Enunziation> – diese Termini haben den Vorteil, im umfassenden und geläufigen Sinn mit dem Wort <sagen> in Einklang zu stehen (<das, was der Film sagt>, <wie dies der Film sagt >); darüber hinaus haben sie den Vorteil, einerseits die Vorstellung des Enunziativen zu implizieren: wie der Film vom Zuschauer gesehen, gehört, geglaubt werden kann; andererseits aber auch die Umstände der Enunziation zu beinhalten. Wir halten uns also an den erweiterten Gebrauch des Begriffs <Enunziation>, ohne dabei aus den Augen zu verlieren, dass das Audiovisuelle im Unterschied zum Geschriebenen plurimodal ist (Bild/Wort/Musik/Schrift) und dass die Leinwand keine Buchseite ist: Sie eröffnet ganz neue Möglichkeiten der raum-zeitlichen Montage im Verhältnis von Schuss/Gegenschuss/Hors-champ/Off, mit Synchronismus, Desynchronisierung, Kontrapunkt, Parallelführung ... Folge ist: Dort, wo die Analyse des Geschriebenen eine Schlüsseldimension der Erzählung ausmacht, nämlich in der Fokalisierung (Point

86 Vgl. Christian Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* (1991). Münster: Nodus 1997, bes. S. 151ff.

87 A.d.Ü.: «Grand imagier», von Albert Laffay geprägter Terminus – A. L.: *Logique du cinéma*. Paris: Masson 1964, S. 71, 80–83 –, auf den dann später Christian Metz und André Gaudreault/François Jost kritisch Bezug nehmen.

88 «Mega-narrateur», André Gaudreault, François Jost: *Le Récit cinématographique*. Paris: Nathan 1990, S. 54–56.

of view, von dem aus das Ereignis wahrgenommen, gedacht, erzählt wird), weist der Film deren zwei auf: die Fokalisierung und die Okularisierung, zu denen dann noch der «Point of hearing» (*le point d'écoute*)⁸⁹ kommt, die «Aurikularisierung»⁹⁰, die im nächsten Kapitel behandelt wird.

«Okularisierung» bezeichnet den Point of view nicht mehr als personengebundenen Wahrnehmungsmodus, demzufolge die Dinge als mental disponiert in Betracht zu ziehen sind, sondern als den von der Kamera ausgeübten Blick, der die Dinge, entkleidet von psychischen Dispositionen, im rein physischen Sinn von «Ansicht» mustert. Die Filmsprache gründet auf dieser Eigenschaft einer doppelten Perspektive (mentale Sichtweise + physischer Blick; objektive Ansicht + subjektive Sichtweise), die die Kamerapositionierungen ausnutzen. Einerseits koordinieren diese Kamerapositionen immer den Austausch oder das Teilen von Blicken zwischen den Gefilmten, dem Filmemacher und dem Zuschauer. Andererseits determinieren sie unterschiedliche Formen des Zusammenwirkens von Fokalisierung und Okularisierung. Auf diese Weise übersetzen sie verschiedene Formen (*modalités*) des Point of view. Wir können eine Liste dieser Modalitäten erstellen und die Auswirkungen untersuchen, die eine jede in der Fiktion und im Dokumentarischen bewirkt. Insgesamt gibt es acht grundsätzliche Modalitäten («Haltungen des Enunziators gegenüber dem, was er äußert»): die panoptisch-neutrale, die panoptisch-markierte, die «zwischen-zwei» (*entre-deux*) wechselnde, die figurengebunden-subjektive, die personale, die vom «Kamera-Auge» (*caméra-œil*) dominierte, die unbestimmt-subjektive und die adressierte Modalität.

O. Die *Panoptisch-Neutrale/Nullfokalisierung* oder die *kaschierte Enunziation*: Die Dinge scheinen sich wie von selbst auf der Leinwand zu präsentieren, sie zeigen sich, «wie sie sind», als wenn sie nicht gefilmt worden wären. Dies ist das Blickregime der «objektiven» Kamera, die akzeptierte Illusion, die die Basis jeglicher Erzählung ausmacht. Genau so, wie ich eine Beschreibung in einem Buch lese, ohne mich zu fragen: «Wer steht dahinter?», sehe ich *a priori* die Einstellungen auf der Leinwand fraglos vorüberziehen; ein Phänomen, das man «primäre Identifikation» nennt und das man übersetzen könnte mit: «Man sieht, dass ...».

Diese Nullfokalisierung, diese Fähigkeit der Kamera, alles scheinbar interesselos zu filmen, ohne offensichtlich involviert zu sein (panoptisch-neutral), ist im Spielfilm die Basis der bereitwillig akzeptierten Illusion, im

89 A.d.Ü.: In Analogie zu *point of view* bzw. *point de vue* von Michel Chion geprägter Begriff – M. Ch.: *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Éd. de l'Étoile 1985 –, der dann ins Englisch-Amerikanische rückübersetzt wurde; vgl. Robert Stam et al. (Hrsg.): *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. London, New York: Routledge 1992, S. 62.

90 Vgl. Gaudreault, Jost: *Le Récit filmique*, Kap. 6.

Dokumentarfilm hingegen eine gefährliche Illusion. Es ist die bevorzugte Stilfigur jeglicher Propagandafilme, die *per definitionem* behaupten, dass ihr Point of view keiner ist, sondern objektive Evidenz (garantiert von Gott, der auf ihrer Seite steht). Allerdings, diese Panoptisch-Neutrale kann auch eine strikte dokumentarische Entscheidung sein, ein strenger, selbst auferlegter Formwille, der distanziert die ästhetische Dimension der Motive ausstellt und dem Zuschauer darüber das Urteil belässt – siehe z. B. den bemerkenswerten Film UNSER TÄGLICH BROT (2005) von Nikolaus Geyrhalter.

1. Die *Panoptisch-Markierte* oder die *audience camera*: In dieser Modalität sind die Bewegungen der Kamera offensichtlich und unabhängig von der Handlung. Mit Kamerafahrten, Schwenks, Dekadrierungen oder Rekadrierungen, mit der Verlagerung des Fokus ... zeigt sich das Filmmische als operatives Verfahren ebenso wie als Monstration. Die Kamera übernimmt die allwissende Perspektive des auktorialen Erzählers, mit dem sich der Zuschauer identifiziert: Die Kamera weiß mehr als die Protagonisten und vermittelt uns diesen Eindruck; sie verhält sich demonstrativ und scheint dem Zuschauer zu sagen: <Schau!>, und dieser ist sich dessen bewusst: <Man zeigt mir, dass...>.

Im Zusammenhang seines ersten Films, CITIZEN KANE (1941), der diese Modalität in vollendeter Form realisierte, hat Orson Welles diese *audience camera* genannt: Es ist die Kamera, die die Recherche durchführt (im Rücken des Reporters, der lediglich ein *go between* ist), sie taucht in die Zeit und in die Erinnerungen der Zeugen ein, sie sichtet die Spuren, rekonstruiert das widersprüchliche Puzzle eines Lebens ... und am Ende des Films enthüllt sie uns aus der Höhe des Kamerakrans – ohne dass die Protagonisten es merken – des Rätsels Lösung. Die *audience camera* ist auch die von Luchino Visconti für seinen dokumentarischen Spielfilm LA TERRA TREMA (DIE ERDE BEBT; 1948) gewählte Form, den er mit sizilianischen Fischern drehte. Es steht fest, dass diese Modalität den größtmöglichen Eindruck des Objektiven sowie die ausgestellte Leistung der Kamera mit dem größtmöglichen Subjektiven verbindet – mit dem spektakulären Eindruck einer (im räumlichen wie mentalen Sinne) vollständigen <Erfassung>. Diese findet sich selten im Dokumentarfilm, weil sie eine sehr sorgfältig vorbereitete Mise-en-scène und eine technisch aufwendige Dreharbeit erfordert. Die Dokumentarfilme von Alain Resnais – z. B. LES STATUES MEURENT AUSSI (AUCH STATUEN STERBEN; 1953), TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE (DAS GEDÄCHTNIS DER WELT; 1955), NUIT ET BROUILLARD (NACHT UND NEBEL; 1955) – illustrieren diesen Sachverhalt ausgezeichnet. Diese Modalität war in den 1950er Jahren wesentlich weiter verbreitet als nach dem Aufkommen des Direct Cinema.

2. Die *«Zwischen-zwei-Wechselnde» (Entre-deux)*: Nach dieser Modalität teilt der Zuschauer die sukzessiven Blickwinkel der maßgeblichen Protagonisten oder Antagonisten. Das Schuss-/Gegenschuss-Prinzip stellt hier die basale Figur dar. *«Wir sehen gemeinsam, dass...»*. Ich sehe z. B. eine Person, die aus dem Fenster schaut, dann sehe ich das, was man aus dem Fenster sieht. Oder ich betrachte in *NOTORIOUS (BERÜCHTIGT; 1946)* von Alfred Hitchcock mit Gary Grant Ingrid Bergman und umgekehrt. Dabei ist festzuhalten, dass die Kamera nicht wirklich von der Position aus filmt, die ein Schauspieler einnimmt, um den anderen anzusehen; sie nimmt vielmehr die Position auf der Winkelhalbierenden im Sektor zwischen dem beobachtenden Akteur und dem Zuschauer ein. Es ist dieser Kompromiss, den unser Ausdruck *«zwischen-zwei»* bezeichnet. Ohne diese Positionierung würden die Darsteller im Schuss-/Gegenschuss-Verfahren unmittelbar von vorn wie die Sitzfiguren in den TV-Nachrichten auf der Leinwand erscheinen! Man denke nur an den missratenen Film *LADY IN THE LAKE (DIE DAME IM SEE; 1947)* von Robert Montgomery, in dem die Kamera angeblich den Blick des Detektivs übernimmt, was alle Darsteller zwingt, ihr zuzulächeln, wenn sie ihr *«in die Augen sehen»*.

Im Dokumentarfilm wird das Prinzip *«zwischen-zwei»* vor allem verwendet, um Gespräche oder Diskussionen zu filmen. Wie man sieht, stellt diese wichtige Figur des Dialogs im Kino einen dem Dokumentar- wie Spielfilm gemeinsamen Dreh- und Angelpunkt dar. Sie ist die Grundlage des *«Drehkreuzes der Blickperspektiven»* und die trianguläre Figur, durch die der Zuschauer den Interviewer wie den Interviewten zunächst gemeinsam in einer Einstellung sieht und dann jeden der beiden jeweils aus dem Blickwinkel des anderen. Zahlreiche historische Dokumentationen missbrauchen allerdings diese Figur der sekundären Identifikation, indem sie rekonstruierte Szenen oder historisches Bildmaterial dem Blick eines im Gegenschuss montierten Zeugen aussetzen, d. h. indem sie einen willkürlichen Effekt der internen Fokalisierung herstellen, so als wären diese Bilder augenscheinlich seine Erinnerungen!

24 Was ist, wenn das Objektiv(e) subjektiv wird?

Die ganze Ambivalenz der ‹Subjektivität› des Point of view im Kino hat man soweit verstanden, als dass sich in diesem mehr oder weniger stetig und mal mehr oder weniger explizit die Subjektivität des Filmemachers und die des Zuschauers, das Auge des Objektivs und das Auge des Publikums überlagern. Die fünf folgenden Modalitäten entwickeln – deutlicher ausgeprägt als die vorigen – die Figuren, die die Subjektivität des Zuschauers an derjenigen Subjektivität ausrichten, die dem von der Kamera ausgeübten Blick zugeschrieben wird.

3. *Die Semi-Subjektive*: Die Kamera übernimmt den Blick einer Figur, die im Anschnitt im Vordergrund zu sehen ist. ‹Ich sehe mit ihm, mit ihr›. ROSETTA (1999) der Brüder Dardenne ist dafür ein Paradebeispiel. Im Dokumentarfilm findet sich diese Modalität oft, um in einer statischen Einstellung den Interviewer, von hinten angeschnitten, ins Bild zu integrieren oder mit mobiler Kamera einem Protagonisten zu folgen, einer im Direct Cinema gängigen (im wörtlichen Sinne) Figur. Die Semi-Subjektive ermöglicht, den rasch durchschaubaren und exzessiven Kunstgriff der *Figurengebunden-Subjektive* zu vermeiden.

4. *Die Figurengebunden-Subjektive*: Diese Modalität setzt den Blick des Zuschauers mit der Blickperspektive einer Figur gleich (interne Okularisierung): ‹Ich sehe an ihrer Stelle; ich sehe mit ihren Augen›. Die Modalität versetzt den Zuschauer durch einen Effekt der sekundären (Über-) Identifikation mit einer digetischen Figur in das Blickfeld und fixiert seine Wahrnehmung innerhalb dieses allein vorausgesetzten Blicks (kein Gegenschuss-Blickfeld mehr, kein Hors-champ und auch keine alternierende Montage mehr). Wenn die Figurengebunden-Subjektive den Zuschauer auf der Stelle absorbiert und ihn in das Geschehen hineinzieht, riskiert sie auf Dauer, unglaublich zu werden, da die Machenschaft der Kamera sichtbar und zugleich offenkundig wird, dass eine Kamera keinen Körper hat und nicht wie wir sieht; außerdem lässt der Verzicht

auf die Möglichkeiten der Montage sehr bald eine gewichtige und künstlerische Begrenzung erkennen. Und halten wir schließlich fest, dass der Zuschauer (qua Imitationsbedürfnis) sich wesentlich besser mit einem sichtbaren Körper identifiziert als mit einem unsichtbaren Körper, den man ihm (ver)leiht.

Die Figurengebunden-Subjektive erscheint also als eine interne fiktionale Fokalisierung (mit Okularisierung), die – aus Gründen, die oben schon Käte Hamburger vorgebracht hat (vgl. Frage 23) – für den Dokumentarfilm *a priori* ungeeignet ist. Die Wahrnehmung ist hier ausschließlich nur geradlinig nach vorne ausgerichtet und kennt nur Schwenks und Kamerafahrten (nach Art der Videospiele). Es ist die bevorzugte Stilfigur des Belauerns und der Angst, der Attacke oder der Flucht.

5. *Das Kamera-Auge*: Diese Figur ähnelt der zuvor behandelten, aber hier erfolgt der subjektive Blick nicht unmittelbar durch eine Figur, sondern durch das Objektiv einer Kamera – sei es die eines fiktiven Amateurfilmers (wie im berühmten Film *PEEPING TOM* [AUGEN DER ANGST; 1960] von Michael Powell), sei es die eines professionellen Reporters (wie in dem Film *UNE FEMME EN AFRIQUE* [EINE FRAU IN AFRIKA; 1985] von Raymond Depardon). Erstere ist die masochistische Variante (der Filmende wird vom Gefilmten sadistisch heimgesucht), Letztere stellt die sadistische Variante (die Frauen tötende Kamera) des Kamera-Auges dar, das, indem es alles aus dem Hors-champ oder der Gegenschuss-Perspektive ausschließt, nur die parallele Blickachse kennt und die Gefilmten wie Käfer unter dem Mikroskop minutiös betrachtet oder sie wie Vögel im Käfig einschließt. Und zwar, weil all diese fiktionalen Stilfiguren der sog. <subjektiven> Kamera, indem sie den Raum allein über die perspektivischen Fluchtlinien der Blickachse des Objektivs entwerfen und die Akteure zu einer Ausrichtung ausschließlich an dieser Achse zwingen, den Akteuren jegliche Freiheit, sich zu bewegen und in einem gemeinsamen Raum auszutauschen, nehmen.

Im Dokumentarfilm funktioniert diese Modalität des <Kamera-Auges> ganz unterschiedlich; sie wird angewendet, wenn die Person, deren Wahrnehmung uns die <subjektive> Kamera vermittelt, keine andere als die des realen Filmemachers selbst ist; in diesem Fall sprechen wir von <Adressierung> (vgl. dazu gleich Ziffer 7.), und deren intensivste Verwendung findet sich im autobiographischen Film oder in der expliziten Interaktion zwischen Filmemacher und dem Gefilmten (z. B. bei Agnès Varda, Alain Cavalier oder Johan van der Keuken).

6. *Die Unbestimmt-Subjektive*: Horrorfilm oder Thriller schätzten diese Modalität besonders: die der Bedrohung. Es ist das dritte Auge, das des Teufels, das zusätzliche Auge in der Szene oder das eine Auge zuviel; diese

Modalität vermittelt sich über eine seltsame Kamerabewegung, die eine verborgene, okkulte, unvorhergesehene, unerklärte Präsenz verrät; eine Teufelei, die spioniert, beobachtet, droht und eindringt: <Schaut Euch das an!>. So fängt in der Restaurantszene in *MULHOLLAND DRIVE* (2001) von David Lynch die Kamera langsam an, sich wie ein unheimlicher Eindringling zu bewegen; oder in der Eingangssequenz von *HOUSE BY THE RIVER* (*DAS TODESHAUS AM FLUSS*; 1950) von Fritz Lang kommt die im Flur verborgene Kamera im Rücken des Helden vor seinem Spiegel wie ein böses Begehren hoch oder auch im Photolabor von *PEEPING TOM*, wo sie den Geist des väterlichen Bösen verkörpert.

Das ist eine zwangsläufig fiktionale Stilfigur, denn im Dokumentarfilm wird jede Bewegung dieser Art als reale (geschickte oder ungeschickte) Bewegung des Kameramannes interpretiert – nicht als ein imaginärer oder bedrohlicher Blick, der von einem bislang unbekanntem Körper ausgeht, der sich aus dem diegetischen Universum zu erheben und in dieses einzufallen anspricht.

7. Die Adressierung: Ich bezeichne mit <Adressierung> die Tatsache, dass der Filmemacher seine Bilder explizit an den Zuschauer über den Modus der Ansprache adressiert: <Du siehst, ich zeige dir, dass ...>. Im Unterschied zur figurengebunden-subjektiven Kamera, die sie stilistisch ähnelt (Handkamera, Bewegung, Neukadrierung, Positionswechsel...), zielt diese Modalität (die oft von einem Kommentar des Filmemachers aus dem Hors-champ oder dem Off begleitet wird) mitnichten auf die Identifikation des Zuschauers, seine Immersion in das Blickfeld, sondern spricht ihn in seiner Alterität an – über einen bewussten Austausch von Blicken und in einem kritischen Wechselspiel zwischen dem Ich des Filmenden und dem Du des Betrachters. Das ist die basale Modalität des dokumentarischen Kinos von Jean Rouch, Chris Marker, Agnès Varda, Johan van der Keuken, Alain Cavalier ... und zahlreicher anderer Dokumentarfilmer, die der trügerischen, propagandistischen Objektivität entgehen wollen, um statt dessen über Einstellungen einen Dialog mit ihren Zuschauern zu initiieren. Diese Modalität ist praktisch im Spielfilm ausgeschlossen (es sei denn, die Fiktion gibt sich als Dokumentarfilm aus), denn sie demonstriert eine Kommunikation zwischen dem Blickfeld und dem Jenseits-der-Kamera; das stellt kein Problem im Dokumentarfilm dar, da die Welt, die man filmt, die Welt, von der aus man filmt, dieselbe gemeinsame Welt (und zugleich auch die des Zuschauers) ist, während der Spielfilm hingegen im Allgemeinen eine Diskontinuität und einen Bruch zwischen der (imaginären) gefilmten Welt und der (realen) filmenden Welt voraussetzt. Einer jeden dieser acht Modalitäten könnte man eine überwiegende, wenn auch nicht exklusive Figur zuordnen: 0. der <a-personale> Point of view; 1. der Point of view Gottes, die auktoriale Perspektive; 2. die Liebe

oder die Konfrontation; 3. die Empathie; 4. und 5. die Sympathie (selbst wenn sie widerwillig erzwungen wird⁹¹); 6. das Auge des Teufels; 7. die Interlokution, der Dialog.

91 A.d.Ü.: Man denke an die suggestiv-faszinierende Perspektivierung im Zeichen einer Ästhetik des Bösen angesichts von Figuren wie Alex in A CLOCKWORK ORANGE (UHRWERK ORANGE; 1971) von Stanley Kubrick oder Dr. Hannibal Lecter in THE SILENCE OF THE LAMBS (DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER; 1991) von Jonathan Demme.

25 Von welchem Point of view erfolgt die auditive Wahrnehmung?

Wenn man verschiedene Konfigurationen des Duos Fokalisierung/Okularisierung bestimmt, so koordiniert – wie gesagt wurde – die jeweilige Kameraposition den Austausch oder die Überlagerung der Blicke zwischen den Gefilmten, dem Filmenden und dem Zuschauer, was sich in den verschiedenen Modalitäten der filmischen Enunziation übersetzt, die gerade analysiert wurden. Diese Modalitäten des Point of view setzen sich fort in den akustischen Modalitäten der Aurikularisierung⁹², die ihrerseits den Point of view von dem Point of hearing aus modalisieren können. Ein einfaches Beispiel: Eine statische Gesamteinstellung auf ein Wohnzimmer, eine Frau sitzt auf dem Sofa, sie liest; es ist eine panoptisch-neutrale Perspektive. Ohne dass der starre Kader sich ändern würde, klingelt das auf einem kleinen Tisch stehende Telefon, die Frau antwortet, der Klang ihrer Stimme vermischt sich mit der Geräuschkulisse: Wenn der Ton auf diese Weise ein äußerer bleibt, bleibt die Einstellung objektiv, panoptisch-neutral; wenn wir aber hingegen wie sie die Stimme des Anrufers hören, findet sich die Einstellung durch den Ton subjektiviert (interne Fokalisierung/Frau), ohne dass die Bildaufnahme sich um ein Jota geändert hätte. Man stelle sich das Spektrum der möglichen Kombinationen entsprechend den Erfordernissen und den Erfindungen der Narration vor.

Jede der Modalitäten des Point of view, die in den beiden vorigen Kapiteln aufgeführt wurden, hat ihr Äquivalent in der Ton-Aufnahme. Dabei kann, wie gerade gezeigt wurde, jeder Point of view mit dem entsprechenden Point of hearing parallel montiert-gemischt oder mit jedem anderen auf diverse Arten kombiniert werden (insbesondere aufgrund der Durchlässigkeit des Blickfeldes für Geräusche, Stimmen, Musiken im Hors-champ oder

92 A.d.Ü.: François Jost bezeichnet mit *auricularisation* die tonlogische Perspektivierung im Sinne der Hörbarkeit des Tons für die Filmfiguren. François Jost: *L'Œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: PUL 1987.

Off). Halten wir fest, dass im Kino immer der Point of view vorrangig ist; es regiert immer das kadrierte Bild, und der Ton bestimmt sich in Beziehung zu ihm. Das hat Michel Chion zu der Äußerung veranlasst, dass es genau genommen «keine Tonspur gibt»,⁹³ d. h. keine Montage des autonomen Tons.

Egal, ob es sich um Fragen der Dramaturgie, um Spannung, um eine biographische Erzählung, eine historische Untersuchung oder um wissenschaftliche Fragestellungen handelt – die Struktur und der Verlauf des Films hängen immer ab von der Überlagerung oder der Diskrepanz zwischen den Points of view (im Sinne von Sehen-Wissen) des Filmemachers, der Gefilmten und des Zuschauers. Je nachdem, ob der Zuschauer ebenso viel oder weniger weiß als der Enunziator des Films und mehr oder weniger als bestimmte Protagonisten, sowie entsprechend dem wandelnden Wissensstand zwischen den drei Instanzen Z, E und P [...] ⁹⁴ verändern sich das Thema und die Fokalisierung – ebenso wie die Art, den Film zu sehen und ihn zu verstehen.

Man kann – in Anlehnung an Ausbildungen des Bewusstseins in der Phänomenologie – den verschiedenen Modalitäten des Point of view eine pronominale Form geben, je nachdem, wie sie die Situation und in ihr das Bewusstsein des Zuschauers ausstellen:

- an sich (0, die Panoptisch-Neutrale);
- für uns (1, die *audience camera*);
- zwischen ihnen und uns (2, die <Zwischen-zwei-Wechselnde>);
- mit ihm oder ihr (3, die Semi-Subjektive);
- durch ihn oder sie (4, die Figurengeliebten-Subjektive und 5, das Kamera-Auge);
- wer sieht dort? (6, die Unbestimmt-Subjektive);
- du zeigst mir das/du zeigst mir, dass (7, die Adressierung).

Die beiden ersten Figuren verkörpern das spezifische und überlegene Wissen des Zuschauers, der sich mit der allmächtigen Kamera identifiziert sieht – ob unsichtbar (0) oder augenscheinlich (1). Die anderen Figuren betreffen seine (mehr oder weniger gleiche) Teilhabe am Wissen der Protagonisten. Eine Sonderstellung nimmt die Unbestimmt-Subjektive (6) ein, die vor den Augen des Zuschauers das Unbekannte entstehen lässt und ihn – einvernehmlich oder gegen seinen Willen – wahllos manipuliert.

93 A.d.Ü.: «Il n'y a pas de bande son», lautet der Titel des Unterkapitels XIII.5 in Michel Chion: *Un art sonore, le cinéma: Histoire, esthétique, poétique*. Paris: Éditions du Cahiers du Cinéma, 2003.

94 A.d.Ü.: Niney nennt hier in einer längeren Parenthese folgende Relationen der jeweiligen Wissenstände: Z = E = P (Enquete), Z < EP (der Film und seine Akteure täuschen den Zuschauer wie in STAGE FRIGHT [DIE ROTE LOLA; 1950] von Alfred Hitchcock), ZE > P (*audience camera*), ZE < P (ein Fall, der nur in einer dokumentarischen Untersuchung möglich ist, wo die Protagonisten mehr wissen als der Filmemacher). Vgl. André Gardies: *Le Récit filmique*. Paris: Hachette 1993, Kap. 7.

26 Warum Montage?

Schafft es die Montage wirklich, «alles und nichts» bedeuten zu können? Bevor wir uns um eine Antwort angesichts dieser Befürchtung bemühen, gehen wir einen Schritt zurück, um uns zu vergegenwärtigen, wie die Montage entstanden ist, welchen Bedürfnissen sie auf welche Weise entsprach. André Gaudreault hat die schöne Formulierung geprägt: «Die Montage antwortet auf den Ruf aus dem Hors-champ.» Der Film ist nicht vollständig entwickelt dem Schenkel der Brüder Lumière entwachsen.⁹⁵ Die Entwicklung der Montage als filmsprachliches Verfahren begann rund ein Jahrzehnt nach der des Kinematographen als Reproduktionstechnik von bewegten Bildern. Man musste Formen der Übertragung unserer dreidimensionalen, zusammenhängenden, an Erscheinungen überreichen und zugleich unstrukturierten Welt in die zweidimensionale, kadrierte, formatierte und optisch ausgerichtete Welt der Leinwand finden (und verständlich machen). Wie vollzog sich der Übergang von der einfachen Magie des bewegten Bildes zur komplexen filmischen Narration? Die Forschungen zum Siegeszug des Films erklären dies, aber wir können uns damit hier nicht aufhalten.⁹⁶ Konzentrieren wir uns vielmehr auf die Entdeckungen und die formalen Beiträge der Montage zum filmischen Ausdruck.

1. Die Erfindung des Anschlusses ermöglicht:

- zunächst eine Verkettung, eine Weiterführung, eine Kontinuität (auf der Basis diskontinuierlicher Segmente), also eine Erzählung (vorher, während, nach);
- dann die Ellipse und die Konstruktion von Spannung: Anstatt dieselbe Handlung fortzuführen, kann man sie unterbrechen, sie zugunsten einer anderen suspendieren, was man Parallelmontage oder alternie-

95 A.d.Ü.: Nineys Metapher nimmt Bezug auf die besonderen Umstände der Geburt des Dionysos, den Zeus nach dem Tod der Mutter als Embryo in seinem Schenkel ausgetragen hat. Vgl. Walter F. Otto: *Dionysos*. Frankfurt/M.: Klostermann 1996.

96 Vgl. dazu näher Noël Burch: *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris: Nathan 1991. Engl. Ausgabe: *Life to those Shadows*. Berkeley, CA: Berkeley University Press 1990.

rende Montage nennt, wenn beide Handlungen – wie gerade bei der Verfolgungsjagd – konvergieren;

- schließlich und vor allem die Konstitution des *Hors-champ*, als Hintergrundfolie, vor der sich von nun an jede Einstellung abzeichnet; daher stammt der berühmte Ausdruck von André Bazin: Der Kader «ist ein Kasch, eine Abdeckung»,⁹⁷ und der Film ist ein Spiel mit Kadrieren und Kaschieren. Die Handlung ist nicht länger in einem *Tableau vivant* eingeschlossen, nicht mehr eine in sich geschlossene Ansicht in einem ewigen, selbstgenügsamen Präsenz; sie schreibt sich vielmehr in eine permanente Dialektik ein zwischen dem, was man sieht (*Blickfeld/champ*), und dem, was man nicht sieht (außerhalb des *Blickfelds/hors-champ*), was aber auf der Leinwand erscheinen kann (*Blickfeld des Gegenschusses/contrechamp*) oder auch nicht (*Off*). Von nun an ist die Leinwand vom Pfeil der Zeit durchdrungen; jede Einstellung wird – angesichts der Bedrohung aus dem *Hors-champ* – provisorisch, partiell, subjektiv (ein bestimmter gewählter Blickwinkel), potenziell ersetzbar, vervollständigt oder widerlegt durch einen anderen Blickwinkel. Wie sagt doch Pier Paolo Pasolini: «Jede Einstellung ist ein audiovisueller, raum-zeitlicher Einschluss, jeder Anschluss ein Ausschluss.»⁹⁸ Vom Kinematographen zum Kino kommt man über den Schnitt, die Verknüpfung und die Spannung, von der Ansicht kommt man zur Einstellung, vom *Sketch* zur Sequenz, vom *One-Reeler* zum Film, vom Ereignis zur Erzählung, von der Film-Bewegung zur Film-Zeit.

2. Welche Rolle spielt der Dokumentarfilm im Zuge dieser Entwicklung?

Zunächst muss man die Tatsache berücksichtigen, dass die Montage der Szenenauflösung vorausging. Tatsächlich gab es das Aneinanderfügen von *Tableaux vivants* analog zu Kirchenfenstern (das Leben Christi in zwölf Bildern), dann die Verfolgungsjagd durch verschiedene Kulissen und sogar die alternierende Montage zwischen zwei Szenen (die weinende Mutter im Wohnzimmer, der auf der Straße der Entführerin des Babys nachlaufende Hund im Film *RESCUED BY ROVER* [1905] von Cecil Hepworth) – all diese Montageformen gab es schon, bevor sich die Kühnheit Bahn brach, mit dem Schnitt die szenische Einheit in mehrere aufeinanderfolgende Einstellungen zu zerlegen: z. B. die weinende Mutter in einer *Totalen*, dann Anschluss einer *Nahaufnahme*, um die Tränen genau

97 André Bazin: *Was ist Film?* Hrsg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verlag 2004, S. 225.

98 Pier Paolo Pasolini: *Ketzererfahrten – <Empirismo eretico>*. *Schriften zu Sprache, Literatur und Film* (1972). Aus d. Italien. übers., kommentiert und mit einem Nachwort versehen v. Reimar Klein. Frankfurt/M. u. a.: Ullstein 1982.

zu zeigen! Um dies zu bewerkstelligen, musste man die durchgängig frontale Wahrnehmungsposition – die Dirigentenposition, die Méliès so lieb war – aufgeben, um die Handlung in mehrere Ansichten entsprechend den Blickwinkeln und den verschiedenen Einstellungsgrößen zu zerlegen; das heißt, man musste auf die Bühne im Sinne des Theaters verzichten, um ebenbürtig filmen zu können, die Perspektive zu wechseln, die Kamera frei mittendrin im Geschehen aufzustellen, damit sie möglichst genau die Einzelheiten erfassen kann. Wie sagte doch André Malraux: «Es ist die Auflösung in Einstellungen, d. h. die Unabhängigkeit von Kameramann und Regisseur hinsichtlich der Szene selbst, aus der die Möglichkeit des filmischen Ausdrucks und der Film als Kunstform entsteht».⁹⁹ Diese Ent-Theatralisierung des Films zieht eine dokumentarische Aufladung der Filmaufnahmen nach sich: eine sich einmischende Kamera, Wegfall der Bühne, ein materielles Dekor anstelle bemalter Leinwand, «reale» Objekte und nicht länger bildliche Accessoires, Schauspieler, die Figuren interpretieren und nicht länger Typen, die Pantomimen vorführen ...; angesichts dieser dokumentarischen Aufladung von Filmaufnahmen ahnt man, was sie den Kameraleuten der Wochenschauen und den Außenaufnahmen verdankt.

Die Erfindung der Montage zieht zwei entscheidende Konsequenzen nach sich für das, was seitdem den Film ausmacht:

- a. Auf der Leinwand gibt es keine Bühne, die Bühne ist die Welt selbst, die Welt in Bewegung ... selbst im Spielfilm, selbst als eine im Studio nachgebaute, wie der Slapstick zeigt, der die «reale» Welt zerlegt – Lokomotiven, Automobile und Häuser inbegriffen!
- b. Jede Einstellung ist von nun an «subjektiv», partiell und parteiisch insofern, als sie einen Ausschnitt und einen interessegeleiteten Blick enthüllt. Filmen ist nicht mehr, nur etwas sichtbar zu machen (wie das bei den «belebten Ansichten» der Fall war), es bedeutet vielmehr, den Blick zu lenken, in Szene zu setzen (selbst im Dokumentarfilm), «das Publikum zu führen», wie Hitchcock sagt.¹⁰⁰

Man muss begreifen, dass die Institutionalisierung des Kinematographen als Filmkunst sich dank dieser doppelten, von der Montage ausgelösten Verlagerung vollzieht:

- a. zum einen eine aktualisierende Verlagerung (Wirklichkeitseffekt), herbeigeführt durch die Dokumentarisierung der Filmaufnahme – und dies selbst im Spielfilm;

99 André Malraux: *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946). Paris: Nouveau Monde 2003, S. 45.

100 François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* (1966). München: Heyne 1986, S. 264.

- b. zum zweiten eine Verlagerung ins Imaginäre (Verknüpfung von Wahrnehmungen – quer durch Raum und Zeit) durch die ‹Subjektivierung› der Einstellung – und dies selbst im Dokumentarfilm.

Eben diesen Chiasmus ‹real/imaginär› bündelt der Ausdruck ‹einen Film realisieren›: Einerseits wird materialisiert, was man sich vorstellt, andererseits wird die materielle Welt in Bilder transformiert.

3. Das Kino erschüttert die Ordnung unserer bildlichen Vorstellungen, indem es *pictura* (das materialisierte Bild) und *imago* (das mentale Bild) ineinander übergehen lässt. Die Entwicklung der Montage beginnt mit räumlichen Anschlüssen und solchen von Bewegungen, indem mit der Distanz gespielt wird, wobei die Verfolgungsjagd, ob nun episch entfaltet oder im Slapstick, den Höhepunkt darstellt. Über diese Verknüpfung von – im topographischen Sinne der physischen Welt – *tatsächlichen* Anschlüssen, wird sich dann ein Spiel mit *affektiven* Anschlüssen legen (Gefühle, Gedanken, Wünsche, Erinnerungen), die einen subjektiven, mentalen und einen intersubjektiven Raum (zwischen Schauspielern sowie zwischen Schauspielern und Zuschauern) eröffnen. Der berühmte ‹Kuleschow-Effekt› demonstriert die Fähigkeit des Anschlusses, mentale Kausalität zu schaffen. Ein Eskimo tritt aus seinem Iglu und schaut mit unbestimmtem Blick in die Ferne; eine Tahitianerin macht das Gleiche unter einer Kokospalme, und prompt sind die Zuschauer überzeugt, ‹gesehen› zu haben, dass es hier zwischen beiden gefunkt hat: Das Herz hat seine Gründe, die nicht der geographischen Vernunft gehorchen! Darin besteht die Kraft der filmischen Montage: Die Macht der Gefühle scheint sich über die materiellen Widerstände hinwegzusetzen, das mentale Universum das physische zu überschreiten. Deshalb hat man immer wieder gesagt, dass das Kino der Realität eine Welt überstülpt, die sich an unseren Wünschen ausrichtet.¹⁰¹

Ob Dokumentarfilm oder Spielfilm, die ureigene schöpferische Bedeutung des Films liegt in diesem Wechselspiel begründet:

- Einstellungen, die mal als Bilder der Welt, mal als Welt der Bilder verstanden werden;

101 A.d.Ü.: Anspielung Nineys auf einen seit den 1960ern Jahren häufig, insbesondere von Godard immer wieder (z. B. eingangs von LE MÉPRIS [DIE VERACHTUNG; 1963]) zitierten, Bazin zugeschriebenen Satz: ‹Le cinéma substitue à notre égard un monde qui s'accorde à nos désirs›; in der deutschen Synchronfassung heißt es: ‹Kino ersetzt unseren Blick durch eine Welt im Einklang mit unseren Wünschen›. – Wie seit einiger Zeit bekannt, hat Bazin diesen Satz indes wörtlich so nicht gesagt; die Formulierung stammt von Michel Mourlet, der mit diesem Satz Bazin zu ‹zitieren› meinte; vgl. dazu näher Michel Mourlet: Sur un art ignoré. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 98, 1959, S. 23-37 sowie Alain Ber-gala: *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinéma 1999, S. 181.

- und Anschlüsse, die diese Wahrnehmungen mal mit dem Objektiv, mal mit den Blicken der Protagonisten, mal mit der Imagination des Zuschauers verbinden – und dies in allen erlaubten Kombinationen.

Die Faszination und die Verwirrung, die das Kino auf die menschliche Psyche ausübt, rührt von der Überlappung her, die die Sprache der Bilder auf der Leinwand erzeugt: Sie setzt die tatsächliche Welt und die affektive Welt auf dieselbe Ebene – und in eine Einstellung; sie hüllt die Sehnsüchte letzterer in die realistischen Falten ersterer. Indem sie Ursachen und Gründe vermischt, entfaltet sie ihre Verführungskräfte in einer Art mentaler Kausalität, aufgrund derer es angeblich gelingt, die Welt auf unsere Bedürfnisse zurückzuführen. Aber jenseits dieser wunderbaren Welt, in der das Realitätsprinzip sich dem Lustprinzip hingibt, objektiviert die Filmsprache – quer durch ihre freien raum-zeitlichen Assoziationen, sowohl physisch wie mental – gewisse Mechanismen des Denkens und der Erinnerung, so wie es Eisenstein und Epstein seit den Anfängen der Montage, später dann Welles, Kurosawa, Resnais, Marker, Pasolini, Tar-kowskij ... vermerkt haben. Die reflexive Magie der filmischen Montage besteht darin, die offensichtlichen physischen Raum-Zeit-Zusammenhänge entsprechend den (assoziativen) Modalitäten der Welt der Ideen zu behandeln; und umgekehrt bedeutet es, unseren Phantasmagorien und den Phantomen, die unsere Geschichte heimsuchen, einen Körper (einen augenscheinlich <realen> Körper) verleihen zu können. Die Filmarbeit ähnelt der von Sigmund Freud beschriebenen Traumarbeit: Darstellung, Verdichtung, Verschiebung. In ihrer flottierenden, eher polychronen als zeitlosen Welt, in der die elastische Zeit der Erzählung alle anderen Zeitformen verflüssigt oder zusammenzieht, verschmilzt die Leinwand das Bild als Reproduktion der Realität mit dem Bild als Imagination. Aus diesen permanent wechselnden Kombinationsmöglichkeiten zwischen Objektivem und Subjektivem könnte man ableiten, dass es sich um reine Phantasie handelt.¹⁰² Man kann darin aber auch im Gegenteil¹⁰³ eine – äußerst erhellende! – neue Form der Projektion sehen, die unsere Art und Weise, wie wir wahrnehmen und denken, wie wir die Welt rekonstruieren und teilen, beinhaltet – und dies über den verpflichtenden Modus der Empathie, den die partielle und wechselnde Identifikation angesichts der anderen einfordert. Darum schafft das Kino einen Raum, der ebenso öffentlich (im politischen Sinne) wie subjektiv ist.

102 Vgl. Jean Epstein: *Cinéma du diable* (1947). In: J.E.: *Écrits sur le cinéma*. Bd. 1, Paris: Seghers 1974.

103 Vgl. Jean Epstein: *Intelligence d'une machine* (1946). In: Ebd.

27 Manipuliert Montage?

Angesichts der Tatsache, dass erst die Montage aus dem Film eine Sprache (und eine eigenständige Kunst) macht, könnte man auf diese Frage mit einer anderen antworten: <Manipuliert Sprache?>. Ganz offensichtlich ja, wenn man damit sagen will, dass es eine Manipulation von Zeichen ist, um Sinn herzustellen. Wenn man umgekehrt – im pejorativen Sinn – mit Manipulation ein unredliches Manöver meint, fabrizierte Effekte, um das Publikum zu täuschen, so lautet die Antwort: <Das ist von Fall zu Fall verschieden>; und zwar insofern, als jede Sprache Wahrheiten und Lügen, Gekünsteltes und Authentisches, Sinn und Unsinn hervorbringen kann. Selbst wenn manche filmischen Montagen unbestrittene <Manipulationen> vom Typus Propaganda sind, muss das nicht unbedingt heißen, dass die Montage an sich ein <abgekartetes Spiel> ist. In LE TOMBEAU D'ALEXANDRE (DER LETZTE BOLSCHEWIK; 1993) erinnert Chris Marker an jene erste Generation von sowjetischen Filmemachern, die geweint haben, als sie die Bedeutung an den Klebestellen der Filmstreifen förmlich herausquellen sahen. Die Montage ist nicht mehr oder weniger <Manipulation> als der Satzbau (selbst wenn das Bild sich eher für ein Trompe-l'œil anbietet als eine sprachliche Äußerung). Jede Sprache, eine jede unserer Künste ist ein Artefakt, ist eine Art zu handeln, zu sprechen, unser Verhältnis zur Welt zu vergegenwärtigen – aufs Beste und auf Schlechteste. Diejenigen, die die Montage als <Kunst der Manipulation> verurteilen, sind:

- entweder ganz Gewitzte, <denen man nichts vormachen kann> und die genau sehen, dass alles <getürkt> ist, dass es nur mehr oder weniger erfolgreiche Manipulation, aber überhaupt keine Wahrheit gebe ... und überdies keinerlei gemeinsame <Realität>, sondern nur Bilder und interessegeleitete Interpretationen;
- oder Naive, die der Filmaufnahme allen Kredit einräumen, den sie der Montage verweigern! Nur die Aufnahme, unmittelbar vor Ort geschossen und unmontiert, würde Transparenz ohne den Schatten der Lüge gewährleisten – <die Wirklichkeit als solche>, die nackte Wahrheit! Das ist in etwa so, als würde man glauben, dass sich der Grammatik zu bedienen, zu lügen hieße, die Wörter aber hingegen wahrhaftig

seien. Eine Sendereihe von ARTE, mit dem bezeichnenden Titel BRUT (1996-98)¹⁰⁴ zeigte so nicht-montierte Arbeitskopien aus bereits ausgestrahlten Reportage- oder älteren Wochenschau-Beiträgen. Zwar interessant als filmische Lehrstunde, weil sie manchmal eine Zensurmaßnahme oder ein wunderliches <Redigieren> erkennen lässt, beruht diese Lektion jedoch zumindest auf zwei problematischen Annahmen: 1. dass die Massenmedien das Recht, wenn nicht die Pflicht hätten, alles zu zeigen; 2. dass die Lüge, die Trickserei oder die Geheimnistuerei (von denen das ungeschnittene Material ausgenommen wäre) in der Montage begründet liegen würden! «Man verbirgt alles vor uns, man sagt uns nichts» – dieser Refrain des gleichnamigen Songs (*On nous cache tout, on nous dit rien*) von Jacques Dutronc veralbert gut die populistische Klage der <Enthüllungs>-Magazine.

In einer Art Sektierertum glauben sie bzw. wollen sie uns glauben lassen, dass unterhalb der Sprache transparente, unmittelbare, adäquate und reale Wörter, Vorstellungen oder Bilder existierten, die erst von der Rhetorik pervertiert würden. Aber jede Sprache, ob direkt oder umschreibend, ist eine Form der Vermittlung, eine Konstruktion entsprechend den Konventionen und den Übermittlungsformen, die uns erlauben, Auffassungen der Welt zu entwickeln und auszusprechen, uns zu verstehen und uns zu täuschen – wobei Information und Desinformation ineinander verwoben sind. Illusion und Täuschung sind die Kehrseite der Freiheit, die wir dank unserer Sprachspiele erworben haben. Das Erlernen der bewussten Verbalsprache trennt uns grundsätzlich von der Natur, was uns erlaubt, was auch immer wo auch immer zu sagen – und dies auf vernünftige oder trügerische Weise. Im Licht der darwinschen Evolutionslehre noch einmal betrachtet, ist das verlorene Paradies nur der Mythos unserer ehemaligen animalischen Einheit mit der Natur vor der Sprache ... und deren Auseinanderfallen die Poesie feiern sollte. Dieses gewaltige immaterielle Übermittlungspotenzial der Sprache, die uns die Welt in ihrer Abwesenheit mit allen Wandlungen und nachfolgenden Verformungen zu vergegenwärtigen vermag – dieses Potenzial findet Leonardo da Vinci auch im Bild: «Wenn die Bilder der Dinge eine reale Existenz haben, dann muss man zugeben, dass – von welchem Punkt der Welt auch immer – die ganze Welt darin enthalten ist». Besser könnte man die Leistung, die das Kino im globalen Maßstab vollbracht (und das Fernsehen trivialisiert) hat, nicht beschreiben.

Es ist offensichtlich leichter zu behaupten, die Montage sei als solche verfälschend (was eine Art Entschuldigung für die eigenen Lügen sein

104 A.d.Ü.: *Brut* in der Bedeutung von <roh>, <unbearbeitet>. Die Magazinsendung wurde von Claire Doutriaux und Paul Ouazan produziert und im wöchentlichen Rhythmus auf ARTE in insgesamt 99 Folgen ausgestrahlt.

kann, «da man prinzipiell ja gar nicht anders könne»), als zu prüfen, in welchem Fall und auf welche Weise die Montage verfälscht. Um etwas mehr Klarheit zu schaffen, nehmen wir das Beispiel der Photo-Montage, die in den 1920er Jahren zur selben Zeit wie die Film-Montage einen künstlerischen Boom erlebte. Die Aussage «Das ist eine Photo-Montage» kann eine Trickserei, eine Fälschung bezeichnen. Ein Photo zeigt z. B. irgendeinen bekannten verheirateten Schauspieler, wie er irgendeine Schauspielerin zärtlich umarmt, von der bekannt ist, dass sie nicht seine Frau ist. Im Prozess, den der Schauspieler gegen den Paparazzo angestrengt hat, erweist sich dieser belastende «Beweis» als Montage, als Fälschung, als «Photo-Montage». Aber «Photo-Montage» bezeichnet auch ein Kunstwerk, das über die Collage heterogenen photographischen Materials einen verfremdenden, provozierenden, surrealistischen oder politischen Zusammenhang von Gedanken herstellt. Im ersten Fall, dem des Paparazzo, ist die Montage kaschiert, sie versucht zu täuschen; sie will vermitteln, dass sie keine Montage sei, sondern nur eine einfache Aufnahme als Beweis, *in flagranti* geschossen! Im zweiten Fall hingegen ist die Montage offenkundig, unter Umständen sogar schockierend; sie ist das Artefakt, das sichtbar ist und zugleich eine andere Realität oder Vorstellung der Wirklichkeit sichtbar macht. Der entlarvende Satz des Experten vor Gericht, der den Paparazzo entlarvt, wäre angesichts eines Werkes von John Heartfield oder Alexander Rodtschenko offensichtlich ganz einfach lächerlich: «Meine Damen und Herren, es handelt sich um eine Photo-Montage ...». «Aber sicher, na und?», würde das Publikum im zweiten Fall antworten, während es im Prozess des Paparazzo einen Aufschrei der Überraschung und Entrüstung gäbe. Diese Ambivalenz birgt kein Geheimnis: Hier ist die Montage ein Betrugsmanöver, das zu verurteilen ist, dort ein kreatives Ausdrucksmittel, das der Zuschauer zu würdigen weiß. Der Paparazzo beutet das aus, was der Photographie als indizierendes *Potenzial* zukommt; es ist das berühmte «Es-ist-so-gewesen» («ça a été»)¹⁰⁵, das jede Aufnahme dokumentiert – um mittels der Montage nicht nur eine falsche Bedeutung zu erzeugen, sondern auch einen ebenso unwiderstehlichen wie illusorischen Glauben an die «reale» Existenz einer nicht-existenten Situation, denn in Wirklichkeit «war das nicht so!» Der Künstler seinerseits erzeugt förmlich über die «unmögliche» Kombination (irreal oder surrealistisch, in jedem Fall nicht glaubhaft) von disparatem photographischem Material den Effekt eines frapierenden Sinnzusammenhangs, den der Zuschauer akzeptieren kann oder auch nicht, selbst wenn das Werk darauf abzielt, ihn von seinen Ansichten zu überzeugen.

105 A.d.Ü.: Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (1980). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, S. 87.

Nach Paul Valéry ist es gerade der Künstler, der – für uns ansichtig – das Willkürliche in Notwendigkeit verwandelt. Das ist fast eine Definition der Montage: Etwas aus Einzelteilen zu einem Ganzen zu fügen, das heißt, Bedeutungen aus der Kombination von Elementen überraschend hervortreten zu lassen, die sie isoliert nicht haben. Die Montage im Dokumentarfilm ist immer eine Interpretation – die Interpretation einer ungeschriebenen Partitur: der Welt in Bewegung – deren Entdeckungen und Grenzen wir analysieren werden. Wer weder naiv noch zynisch ist, weiß bereits, dass man nicht mit bündigen Definitionen von <Montage> rechnen kann, die an sich unwahr oder wahrheitsgetreu sind! Das wäre ebenso absurd, als wolle man in einem Wörterbuch oder in einer Grammatik die Wörter oder Redewendungen suchen, die die Wahrheit sagen oder solche, die lügen! (Das muss nicht zwangsläufig heißen, dass man darauf verzichten soll, im Einzelfall das Aussagekräftige vom Täuschenden zu unterscheiden.). Die Spiele der Sinnkonstruktion sind komplexer, wie wir bereits im Zusammenhang der filmischen Aufnahme gesehen haben; gewiss, diese Spiele implizieren die filmische Herangehensweise, aber auch den Kontext (der Produktion und Rezeption), die Art und Weise der Referenz, die Intention des Films und den Modus des Glaubens seitens des Zuschauers ...: alles Kriterien, die im Allgemeinen erlauben, besser zu unterscheiden zwischen dem, was Kunst (*art*) und was korrupt (*artificieux*) ist, was Bedeutung in sich trägt und was diese verfälscht!

Eine dokumentarische Reihe wie die INA-Produktion PROPAGANDA: LES POUVOIRS DE L'IMAGE (*Propaganda: Die Macht der Bilder*, 1989; von Pierre Beuchot, François Porcile und Philippe Colin) bringt, obwohl sie eine außergewöhnliche Kompilation von Auszügen aus Propagandafilmen bietet, dazu eine unzureichende und schlecht platzierte Kritik an; diese begnügt sich, die Tatsache <anzuprangern>, dass hier inszeniert worden ist, wo wir doch gesehen haben (Frage 10), dass Filmen zwangsläufig Inszenieren bedeutet (fragt sich nur, von welchem Standpunkt aus). «Aber allein die simple Tatsache zu filmen, öffnet das nicht Tür und Tor zu jeglicher Manipulation?», beklagt der dem Relativismus verfallene Kommentar (dem man antworten könnte, dass es dann auch besser wäre, zu schweigen). Bei diesem Skeptizismus handelt es sich nur um enttäuschten Objektivismus, die Kehrseite des Ideals der (unmöglichen) Übereinstimmung von Bild und Realem. Wiederholen wir es: Jede menschliche Repräsentation-Kommunikation ist eine Bedeutungsproduktion mittels der Manipulation von Zeichen, und hier beginnt die kritische Auseinandersetzung, anstatt dort aufzuhören – aus Enttäuschung darüber, dass sich die Wahrheit mitnichten ganz unverhüllt offenbart. Im Namen einer unmöglichen <Objektivität> werden alle Filme in denselben Korb der verlorenen Illusionen gepackt und weder eine Werkanalyse unternommen noch der Filmgeschichte Gerechtigkeit angetan. In dieser pro-

blematischen Situation sucht das Konzept von MENSONGES ET MESSAGES (*Lügen und Botschaften*; Teil 2 der Serie PROPAGANDA) Formen der Mise-en-scène, die an sich <propagandistisch> wären, ausfindig zu machen sowie anzuprangern und macht dabei letztendlich, was es zu kritisieren vorgibt: Gegenpropaganda in nicht kritisierten Formen der Propaganda. Beispielsweise ein Ausschnitt aus ENTUSIASM (ENTHUSIASMUS; 1930), dem ersten Tonfilm von Dziga Vertov, der die Kirche ins Lächerliche zieht, um sie durch den von den <befreiten> Massen enthusiastisch gefeierten Aufstieg des roten Sterns zu ersetzen: Der Kommentar des Films PROPAGANDA, der die Originalstimme aus dem Off überlagert, ohne sie jemals zu übersetzen, präsentiert uns diesen Film als ein «antiklerikales Pamphlet, in dem heute noch die Sowjets eine Mustersammlung von klassischen filmpropagandistischen Verfahrensweisen sehen, sei es, um die Massen zu begeistern oder jemanden zu verunglimpfen». Aber wer sind «die Sowjets», wenn nicht jener Typ einer unwandelbaren Einheit, den die Propagandadiskurse erst schaffen? Und hier werden «die Sowjets» en bloc zu Hilfe gerufen, um uns zu vergewissern, dass sie selbst in den Bildern sehen, was man uns mit ihnen zeigen will! Und dem Kommentator obliegt es, uns anhand der effektvollen Einstellungen Vertovs, die sogenannten kanonischen Figuren der Propaganda aufzuzählen: «rhythmische Montage [...] Verzerrung des Tons [...] schräge Kadrierung [...] Verspottung durch die Musik [...] Fragmentarisierung der Bilder [...] Crescendo auf der Bild-/Ton-Ebene [...] Mehrfachbelichtung [...] Rückwärtslauf des Films [...] Gegenschuss himmelwärts im Glauben an eine bessere Zukunft». Ganz offensichtlich läuft hier etwas falsch: Nicht dass der Film von Vertov als kommunistisches Pamphlet über alle Kritik erhaben wäre, aber man kann ihn nicht analysieren, indem man behauptet, dass diese Einstellungen das Vokabular der Filmpropaganda darstellen, weil ein solches Vokabular einfach nicht existiert, so wenig wie es ein Wörterbuch der irreführenden Wörter gibt! Für jedes zitierte Verfahren, das exemplarisch für Propaganda (welche eigentlich?) steht, könnte man eine andere und sogar entgegengesetzte Verwendungsweise in anderen Filmen anführen. Eine Form der propagandistischen Kadrierung an sich gibt es nicht; eine solche Stilfigur kann nur im Rahmen eines Diskurses und eines Gebrauchs (durch die Kette der Interpretierenden) «existieren», d. h. Bedeutung gewinnen, um jenen Sinn anzunehmen, den es zu vermitteln gilt. Wenn es sicherlich häufig vorkommende und bestimmbare Verfahrensweisen gibt, so existiert doch kein Katalog der Formen von DER Propaganda; aber es gibt symbolische Figuren, die je nach Epoche, Ort und Ideologie differieren und deren Analyse man sich nicht ersparen kann. Es gibt darüber hinaus keinen Beweis durch das Bild – weder für die gute noch für die schlechte Sache. Selbst der berühmte glorifizierende Gegenschuss aus Untersicht – der gleichwohl auf natürliche, in unserer

Schwerkraft verankerte Parameter wie ‹hoch : tief›, ‹Himmel : Hölle› setzt – findet in der Filmgeschichte zahlreiche Gegenbeispiele: So wird in einer Aufsicht die Macht von Kane gezeigt, wie er auf am Boden herumliegenden Zeitungen steht, während die Einstellungen aus der Untersicht ihn vielmehr durch die Decke des Raums fast erdrückt erscheinen lassen. Was die Untersichtaufnahmen von *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (1931) angeht, ähneln die Figuren viel mehr Goyas Gestalten als den ‹Übermenschen› von Leni Riefenstahl oder den Ikonen der sowjetischen Stachanow-Bewegung¹⁰⁶. Ebenso wenig wie einzelne Wörter geben die Einstellungen preis, ob sie etwas Wahres oder Falsches aussagen; und die Einstellungsfolgen sind, ebenso wie die sprachlichen Äußerungen, nur im geschichtlichen Zusammenhang der theoretischen und praktische Kontexte ihrer Produktion und unserer Rezeption verstehbar.

Ein jüngeres und polemisches Beispiel illustriert eben diesen Irrtum, der darin besteht zu glauben, es gäbe totalitäre (propagandistische) und libertäre (kreative) Formen an sich. Angesichts des Films *DARWINS ALPTRAUM* (2004) von Hubert Sauper erklärt der Kritiker Jean-Louis Comolli, dass dies ein Propagandafilm – wenngleich auch ein faszinierender – sei, weil er dem Spiel mit dem Hors-champ keinen Raum gebe.¹⁰⁷ Wie Comolli bin ich der Meinung, dass ganz allgemein das Hors-champ das Tor zur Freiheit für die Bewegung der Schauspieler und für die Reflexionen des Zuschauers ist. Aber im Gegensatz zu Comolli denke ich nicht, dass dies ein absolutes Dogma und ein hinreichendes Kriterium ist, um einen Film als propagandistisch abzuqualifizieren. Und dies aus zwei Gründen: Zum einen gibt es keine eindeutige Entsprechung zwischen einer Stilfigur und einer konkreten Bedeutung, diese hängt ebenso von der Montage, dem Kontext, der Modalisierung, dem Spiel mit dem Zuschauer und seinem erforderlichen Vertrauen ab. Zum anderen liefert die ästhetische Erfindungsgabe – glücklicherweise – reichlich Überraschungen und Kehrtwendungen: So zwingt *DARWINS ALPTRAUM*, ein dezidiert erschreckender Dokumentarfilm über ‹den ökonomischen Horror› (wie er sich in der Fischerei-Industrie Tansanias konzentriert) bewusst die Protagonisten und Zuschauer in eine beklemmende *face-to-face*-Position – ohne Ausweichmöglichkeit, ohne Hors-champ ... genau so wie z. B. im Film *PEEPING TOM* (1960) von Michael Powell (Frage 23). Selbst wenn es keinen einzigen

106 A.d.Ü.: Die Stachanow-Bewegung war eine sowjetische Kampagne zur Steigerung der Arbeitsproduktivität, benannt nach A. G. Stachanow, der am 31. 8. 1935 in einer Schicht 102 Tonnen Kohle förderte und damit die Arbeitsnorm (7 Tonnen) um 1.457 % übererfüllte. Als proklamierter ‹Held der Arbeit› wurde er zu einer prägenden Ikone des Sozialistischen Realismus. Vgl. Hans-Joachim Torke: *Historisches Lexikon der Sowjetunion: 1917/22 bis 1991*. München: C.H. Beck 1993, S. 316.

107 Vgl. Jean-Louis Comolli: *Fin du hors-champ?* In: *Images documentaires*, Nr. 57/58, Paris, 2006, S. 27-65.

Propagandafilm gäbe, der sich zu einem Hors-champ hin öffnen würde (was noch zu überprüfen ist), würde das nicht bedeuten, dass ein Film, der *explizit* das Hors-champ ausschließt, ein Propagandafilm ist. (Genau so wie der *documenteur/mockumentary* in Form des Trompe-l'œil, der ausdrücklich täuscht, um zu ent-täuschen, nicht falsch im Sinne betrügerischer Propaganda ist; Frage 44).

Nun ist nachvollziehbar, dass jede Montage sehr wohl eine Manipulation ist und zwar im Sinne einer Bedeutungsproduktion über das Zusammenwirken von Bildern und Tönen; aber dass die Montage nicht notwendigerweise eine Manipulation im Sinne von Propaganda oder des Missbrauchs von Vertrauen ist. Stellen wir also die Frage umgekehrt: Was ist eine angemessene Montage (*un montage juste*)?¹⁰⁸ Und: Ist nicht jede Montage willkürlich?

108 A.d.Ü.: Anspielung auf Jean-Luc Godards berühmtes Diktum: «C'est n'est pas une image juste, c'est juste une image»; formuliert als Schrifttitel in *LE VENT D'EST* (OSTWIND; 1970).

28 Ist nicht jede Montage willkürlich?

Die entscheidende Frage nach dem willkürlichen Charakter der Montage schließt unmittelbar an die Frage nach der ‹Manipulation› an; und wie diese erschließt sie sich in ihrem ganzen Sinn erst in Bezug auf den Dokumentarfilm: Lässt sich mit Bildern, mit der Montage von Aufnahmen Beliebiger oder zumindest das, was man will, ausdrücken? Eine landläufige Meinung besagt, ‹ja, man könne mit Bildern alles und nichts aussagen›, entsprechend müsse man sich vor jeglichen Montagen hüten, weil sie Täuschungsmanöver seien. Dies ist ein weiser Grundsatz, der logischerweise etwas mehr Wachsamkeit und sogar Distanz gegenüber den TV-Reportagen implizieren sollte. Man muss jedoch zwei Einschränkungen hinsichtlich dieser Haltung machen. Zum einen ergibt – wie wir schon gesehen haben (Frage 18) – dieser Zweifel überhaupt keinen Sinn angesichts der Fiktion, er bezieht sich nur auf Montagen mit dokumentarischem Anspruch. Zum anderen ist diese ‹Beliebigerkeit› nicht wirklich beliebig, es ist vielmehr ‹etwas›, was die Bilder über die Montage ausdrücken sollen; eine Montage also, die weit davon entfernt ist, willkürlich zu sein, sondern vielmehr von einer (schlechten) Absicht bestimmt ist – nämlich der, etwas glaubhaft zu machen, was nicht wirklich in den Bildern steckt. Es ginge darum, eine vorgefasste Idee zu ‹propagieren›, ein Vorurteil, eine Ideologie oder eine Betrügerei, indem man sie gewissermaßen durch die angebliche Evidenz des visuellen Diskurses beglaubigt. Dabei handelt es sich um das, was man gemeinhin (bewusste oder unbewusste) ‹Propaganda› oder auch Fälschung nennt. Soviel nur, um zu unterstreichen, dass, wenn schon Willkür im Spiel ist, es sich nicht um ‹Zufall›, sondern um eine Entscheidung handelt.

Sicherlich kann man durch die Montage die Bedeutung von Aufnahmen verkehren oder entstellen, aber nicht in beliebiger Weise. Als Beleg dient mir eine Lektion, die einer der großen russischen Erfinder der Montage, Lew Kuleschow, 1925 gab: ‹Mit Einstellungen von sich weit öffnenden Fenstern, mit sich dort einfindenden Menschen, einem Kavallerietrupp, sich drängelnden Kindern, mit einem Staudamm durchbrechenden

Wasserströmen, im Stechschritt marschierenden Infanteristen kann man ebenso gut das Einweihungsfest eines Elektrizitätswerkes zeigen wie die Besetzung einer friedlichen Stadt durch eine feindliche Armee.»¹⁰⁹

Anlässlich eines Themenabends für ARTE zu FILM UND FÄLSCHUNG¹¹⁰ habe ich, unterstützt von einer Cutterin, den Versuch unternommen, die von Kuleschow vorgestellte Aufgabe zu rekonstruieren. Auf der Basis von Aufnahmen, die wir in sowjetischen Archiven ausgewählt hatten, versuchten wir dann, eine Version vom Typus <Einmarsch> und eine Version vom Typus <Einweihung> zu erstellen. Nun gut, das war nicht so einfach und auch nicht besonders überzeugend – zumindest nicht ohne Kommentar! Es herrscht ein Widerstand des Materials gegen die Bedeutung, die man ihm auferlegen will, und wenn gleichzeitig dabei so getan wird, als würde man ihm diese Bedeutung entnehmen: Unterschiede des Lichts, der Textur, des Rhythmus, der Kadrierung, der Gestik und Mimik der Menschen ... Sicher, die digitalen Techniken erlauben heute jedwede Interpolation, aber es bedarf der Beharrlichkeit und eines zielstrebigem Willens, der kaum etwas mit der eingangs erwähnten <Beliebigkeit> zu tun hat! Es wäre also korrekter zu behaupten, dass eine dokumentarische Montage (oder eine als dokumentarisch durchgehende) tatsächlich die Bilder etwas Zusätzliches, etwas Anderes oder sogar das Gegenteil ausdrücken (oder zeigen) lassen kann, was im Gegensatz zur Situation ihrer Aufnahme steht oder zu dem, was die gefilmten Protagonisten sagen wollten, oder auch zu dem, worauf der Autor der Aufnahmen eigentlich abzielte. Die Lüge beginnt erst dann, wenn man glauben soll, dass es in der fertig montierten Darstellung nicht mehr oder nichts Anderes zu sehen gibt als die ursprüngliche Situation. Diese Neuformulierung der Problematik macht verständlich, dass die Wahrheit der Montage nicht allein von der blinden Übereinstimmung mit der zu vermittelnden Situation abhängt, sondern auch von der Art und Weise, dem Zuschauer verständlich werden zu lassen, was die Montage davon zeigt und warum. Die Fehlinterpretation oder die Täuschung sind also nur eine bestimmte Haltung und eine bestimmte Kombination, aber nicht zwangsläufig in der Bandbreite von <Montagen> möglicher Sinnproduktion. Man muss definitiv begreifen, dass eine Re-Präsentation (wie schon der Begriff andeutet) immer mehr und anderes (aber nicht zwangsläufig Gegenteiliges) zum Ausdruck bringt als den Gegenstand oder das Ereignis, die sich präsentiert haben. Wenn die Repräsentation anfängt, diese Differenz (vor sich) zu verbergen, läuft offensichtlich etwas schief! Ihre Wahrheit liegt nicht in einer (unerreichbaren) Übereinstimmung mit dem ursprünglichen

109 Lev Koulechov: *L'Art du cinéma*. Lausanne: L'Âge d'homme 1994., S. 185.

110 A.d.Ü.: Von Alain Jaubert und François Niney gestalteter Themenabend, der am 10. Juni 1993 ausgestrahlt wurde.

Ereignis, sondern in der Interpretation (ob nun stichhaltig oder nicht), die sie damit montiert, sie liegt in der Überprüfbarkeit, die sie ermöglicht (oder auch nicht), ebenso in der Art, dem Zuschauer die Spielregeln zu vermitteln (oder auch nicht).

Dass es Grenzen für die Willkür bei der Montage gibt, macht ein anderes Beispiel deutlich, das aus einer Diskussion über einen Film von Fred Wiseman stammt: *NEAR DEATH* (1989). Stellen Sie sich vor: Sie filmen im Direct-Cinema-Stil in einer palliativ-medizinischen Einrichtung. Eines Morgens stürmt einer der beiden für die Abteilung verantwortlichen <Chefs> in das Zimmer eines Patienten und fängt an, jeden anzubrüllen: Schwester, diensthabenden Arzt, Besucher; es fehlte nur noch, dass er sich auch den Patienten vorknöpft. Sie verfügen über eine spektakuläre Sequenz, die den <Vorteil> hat, ein gewisses populäres Vorurteil gegen die arroganten und inhumanen <Götter in Weiß> zu untermauern. Wenn Sie für eine Reportagereihe im Privatfernsehen wie *52 SUR LA UNE* arbeiten,¹¹¹ haben Sie da einiges für die Schocksequenz als Aufmacher vor dem Vorspann. Wenn Sie – wie jeder Dokumentarfilmer mit Selbstachtung – mit langem Atem filmen, sind die Dinge ein wenig komplizierter und Skrupeln ausgesetzt, aber die Optionen der Montage sind letztlich ziemlich eindeutig. Entweder haben Sie feststellen können, dass dieser Arzt sich oft in dieser Weise aufführt, dann können Sie die Sequenz so montieren, dass sie repräsentativ wirkt (wobei sie an den Anfang des Films zu stellen, ziemlich reißerisch wäre). Oder aber Sie haben beobachtet, dass jenseits dieses unangebrachten Ausbruchs es sich hier um einen für seine Diagnosen und für die Verteidigung seiner Einrichtung respektierten Chef handelt; in diesem Fall können sie die <spektakuläre> Sequenz montieren, aber ausbalanciert durch Szenen, die ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen. Oder aber Sie meinen, dass weder die Person noch die Situation viel über ihr Thema, das Funktionieren der palliativ-medizinischen Dienste, aussagen, dann verwenden Sie diese Sequenz überhaupt nicht. Das heißt, dass im Unterschied zum Privatsender TF1 Ihre Montage-Entscheidungen nicht als einziges Kriterium das Spektakuläre und das Vorurteil hätten. Sie werden einerseits davon abhängen, wie man der Komplexität der Beziehungen in der gefilmten Einrichtung Rechnung trägt; andererseits sind sie abhängig von der Beziehung zwischen dem, was Sie vor Ort beobachtet haben, dem, was Sie gefilmt haben, und den Konnotationen, die die Montage hervorrufen kann. Wiseman erklärt sehr gut den zugleich freien wie verpflichtenden Prozess, den die kreative Montage eines Doku-

111 A.d.Ü.: *52 SUR LA UNE* war eine Reportage-Reihe im 52'-Format, die, von Jean Bertolino entwickelt und moderiert, im französischen Privatsender TF1 von 1988–2001 im Spät-Abendprogramm lief. Ihren Publikumserfolg verdankte sie häufig reißerischen Themen und deren voyeuristischer Präsentation.

mentarfilms darstellt: «Sie stellen eine Beziehung zwischen der realen Zeit und der gefilmten oder montierten Zeit her, und Sie erstellen die Reihenfolge der Sequenzen und sagen sich, dass sie aufeinander bezogen erscheinen, während sie doch tatsächlich keine Beziehung, weder eine zeitliche noch räumliche, zueinander haben. Sie sind im Begriff, mit dokumentarischem Material eine Fiktion zu schaffen: Vielleicht sind die Dinge, die relational miteinander verbunden erscheinen, nur in Ihrem Kopf verknüpft. Und der Erfolg des Films hängt von seiner umfassenden Fähigkeit ab, die Illusion zu erzeugen, dass diese Ereignisse tatsächlich miteinander verbunden sind. Aber der Film kann diese Illusion nur erzeugen, wenn der Prozess, der Sie zu diesem Gedankenschluss geführt hat, dass es tatsächlich Beziehungen gibt – wenn also dieser Prozess eine gewisse Gültigkeit auf der Ebene der endgültigen Form des Films zu haben scheint.»¹¹² Diese pragmatische Analyse schließt an das Beispiel von William James über die Kerze an (Frage 20). Man hat immer die Wahl zwischen zahlreichen Varianten, die Dinge (oder ihre Bilder) in Beziehung zu setzen, weil sie zahlreiche Verbindungen in der materiellen Wirklichkeit und in unseren Köpfen aufweisen. Aber bestimmte Varianten sind aussagekräftige Verknüpfungen, die uns sehr wohl zur gemeinsam erfahrbaren Welt zurückführen und diese uns besser begreifen lassen, andere sind unterhaltsame, wirre oder gefährlich-trügerische Abschweifungen.

Schließen wir mit einem Schulbeispiel, das zeigt, wie die ästhetischen Entscheidungen bezüglich der Kadrierung-Montage die Bedeutung der Szene bestimmen, und wie jene umgekehrt bestimmt sind von der ethischen Beziehung zwischen Filmemacher und Gefilmtem, was der berühmte Satz zum Ausdruck bringt: «Eine *Kamerafahrt* ist eine Frage der Moral».¹¹³ Ein Kameramann filmt mein Seminar über den Dokumentarfilm mit alternierenden Einstellungen auf den Professor, der redet, und auf die Studenten; unter ihnen ist einer, der gähnt. Je nachdem, ob die Aufnahme des Gähnenden in einer Totalen oder in einer Großaufnahme, in einer kurzen oder langen Einstellung, in einer beiläufigen Kamerafahrt oder in einem heranfahrenden Zoom erfolgt, wird mein Seminar mehr oder weniger langweilig erscheinen! So ist eben Film, und kein logischer Imperativ, kein technisches Patentrezept, keine Montagerregel könnte diesen Eindruck verhindern oder die «richtige» Lösung vorschreiben – ganz

112 Ira Halberstadt: An Interview with Frederick Wiseman (1974). In: Richard M. Barsam (Hrsg.): *Nonfiction Film: Theory and Criticism*. New York, NY: Dutton 1976, S. 296–309, S. 303.

113 A.d.Ü.: Das auf Luc Mollet zurückgehende, von Godard aufgegriffene Diktum wurde spätestens mit der Besprechung Jacques Rivettes von Gillo Pontecorvos *KAPÒ* (1959) zu einem immer wieder in Kreisen der Nouvelle Vague berufenen Topos; vgl. Jacques Rivette: De l'abjection. In: *Les Cahiers du cinéma*, Nr. 120, 1961, S. 54–55. So rekurriert etwa noch 1992 Serge Daney auf jenen Artikel Rivettes, um Grundzüge seines eigenen Filmverständnisses dazulegen; vgl. Serge Daney: Le travelling de *KAPÒ*. In: *Trafic*, Nr. 4, 1992, S. 5–19.

zu schweigen davon, dass das Gähnen nicht ein Symptom der Langeweile, sondern das einer schlechten Verdauung oder einer schlaflosen Nacht sein kann! Deshalb sind diejenigen, die behaupten, dass <der Dokumentarfilm die Wirklichkeit als solche zeigen kann und muss>, Großmäuler oder Idioten. Die Entscheidung, die Einstellung mit dem Gähnenden zu montieren oder nicht und, wenn ja, in welchem Format, wird letztlich von der Einschätzung meines Seminars seitens des Regisseurs abhängen, ferner von den Reaktionen der Studierenden, von der Qualität dieser oder jener Aufnahme und von der relativen Wichtigkeit dieser Szene im Filmganzen. Daraus wird ersichtlich, dass sich keinerlei Montagerregel als notwendig aufdrängt, aber auch, dass keine willkürlich ist (und dass der Regisseur sich dazu verhalten muss). Dieses Zwischen-zwei-Polen, zwischen Willkür und Notwendigkeit, das unsere Freiheit begrenzt, ist das nicht das Wesensmäßige aller unserer Sprachspiele: das Indiz für ihr (zwischen Kreativität und Konvention angesiedeltes) Vermögen, mit dem, was man in einer bestimmten Situation sagen oder nicht sagen (oder zeigen) kann, umzugehen, ohne dass dies einer vorgeschriebenen Regel unterliegen würde?

29 Primat des Drehprozesses oder der Montage?

«Die Filme enthalten nicht genug Wahrheit. Das ist ihr größter Fehler. Sie sind zu sehr vollgestopft mit künstlichem Getue und Chichi. Selbst das unbedarfteste Publikum wird dessen gewahr, ohne jedoch diese Einschätzung in Worten ausdrücken zu können. Die wirklich großen Filme müssen erst noch kommen, sie werden Wahrheit und Kunst vereinigen. Und ich glaube, das wird dann nicht das Werk großer Produktionsgesellschaften oder berühmter Regisseure sein. Es wird vielmehr das Werk von Amateuren sein – im wörtlichen Sinn».¹¹⁴ Angesichts dieser kritischen Bemerkung von Robert Flaherty gegen das Künstliche aus dem Jahr 1920 in der Zeitschrift *Ciné pour tous* klingt der berühmte Satz von Roberto Rossellini 30 Jahre später wie ein Echo: «Die Dinge sind da, warum soll man sie manipulieren?» Dieser neo-realistische Grundsatz verkündet auch einen Bruch mit der dramaturgischen Mechanik à la Hollywood. Bei Rossellini hat die Situation Vorrang vor der Handlung, das Sich-hinein-Finden ersetzt die Spannung, die Entwicklung der Erzählung (und der Figuren) wird lückenhaft und erratisch, und die Wahrheit, weit davon entfernt in einem vorprogrammierten Happy End strahlend zu erscheinen, kann zutage treten oder auch nicht; Skandal oder Wunder, sie bleibt – wie im Leben – schmerzhaft und fragwürdig (vgl. PAISÀ [1946], GERMANIA, ANNO ZERO [DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL; 1948], STROMBOLI, TERRA DI DIO [STROMBOLI; 1949], EUROPA 51 [1952]). Wenig später erklärt Jean Renoir, dass man dahin kommen müsse, wie ein *reporter* die Akteure während ihres Spiels zu filmen. John Cassavetes beweist ähnlich experimentelles Denken, wenn er anlässlich seines Debütfilms 1959 erklärt: «Der große Unterschied zwischen SHADOWS und den anderen Filmen besteht darin, dass SHADOWS aus den Personen erwächst, während in anderen Filmen die Figuren aus dem Drehbuch stammen.»¹¹⁵ Zur gleichen Zeit formiert

114 Robert Flaherty: *Un cinéma d'amateur* (1920). Zit. nach Gilles Marsolais: *L'aventure du cinéma direct*. Paris: Éditions Seghers 1974, S. 372.

115 John Cassavetes: *Autoportraits*. Paris: Éditions des Cahiers du cinéma 1992, S. 15.

sich die Nouvelle Vague, die sich anschickt, mit den trügerischen Illusionierungen des <französischen Qualitätskinos> (Melodramatik, auf Illusionsbildung angelegtes Spiel der Darsteller, unsichtbarer Schnitt) zu brechen; und es entwickelt sich das Direct Cinema, Gegner jeglichen Drehbuchs, jedweder *actor's studio method* und dabei Meister der Plansequenz unmittelbar an Ort und Stelle. In den *Cahiers du cinéma* der sog. Mao-Periode (nach dem Mai 1968) wird die in Echtzeit gefilmte, ungeschnittene Plansequenz zur Befreiungswaffe gegen die bürgerliche Montage. Schließlich, in jüngerer Zeit Ende der 1990er Jahre, sind es Lars von Trier und seine Dogma-Bewegung, die die Tugenden eines beweglichen und improvisierenden Filmens gegen die Maschinerie der Studios wieder beleben; oder etwa auch Alain Cavalier, der – nachdem er seinen autobiographischen Film *CE RÉPONDEUR NE PREND PAS DE MESSAGES* (*Dieser Anrufbeantworter nimmt keine Nachrichten entgegen*; 1978) gemacht hat, der aus sieben 10-minütigen, hintereinander montierten Plansequenzen besteht – sich anschickt, alleine die ephemere Poesie des momenthaft Erlebten im Rhythmus von Haiku-Einstellungen zu filmen: so in *LA RENCONTRE* (*Die Begegnung*; 1996) und *LE FILMEUR* (*DER FILMER*; 2005).

Dieser Streit und das Austarieren zwischen den beiden Seiten des Films, zwischen gefilmtem Theater und <unmittelbarem Leben>, zwischen Studiofilm mit Arbeitsteilung und individuellem, beweglichem Film ist schon tiefer in der Filmgeschichte verwurzelt, da beides bereits in den 1920er Jahren in vollem Gange ist und dies genau zur Zeit der Erfindungen der radikalsten Montagen. Dieser immer wiederkehrende Streit, der oft simplifizierend als eine Auseinandersetzung zwischen «Traditionalisten und Modernisten»¹¹⁶ präsentiert wird, spielt sich auf zwei Ebenen ab: der des Drehbuchs und der der Montage. So proklamierte Fernand Léger 1925: «Der Irrtum des Films ist das Drehbuch»¹¹⁷, so als müsste der Film dieselbe Entwicklung nehmen wie die moderne Malerei mit ihrem Verzicht auf die *storia*. Aber der Film ist – aufgrund seines ureigenen Materials: der Aufnahmen als Anverwandlungen des Lebens – nicht nur eine plastische Kunst, sondern eine erzählende Kunst. Fassen wir (holzschnittartig) diese lang andauernde, sehr fruchtbare Auseinandersetzung zusammen, die eher ein kreatives Spannungsverhältnis als einen aufzulösenden Widerspruch darstellt: Die einen fragen: <Wie kann man unsere Filme lebendiger und beredter machen – so wie das Leben selbst?>; die

116 A.d.Ü.: Anspielung auf den berühmten akademischen Literaturstreit im Frankreich des 17. Jahrhunderts, die *Querelle des anciens et des modernes*, in der es um das Verhältnis der damals zeitgenössischen Literatur zur lange Zeit als kanonisches Vorbild angesehenen Antike ging.

117 Fernand Léger: Der Irrtum ist das Drehbuch (1925). Zit. nach Enno Patalas: Nachwort: Kann man Filme lesen? In: E. P. (Hrsg.): *Spectaculum. Texte moderner Filme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1961, S. 442–447, S. 442.

anderen fragen: <Wie vermeiden wir, dass das Leben unseren Aufnahmen, die zu Klischees geworden sind, entgleitet?> Es zeigt sich deutlich, dass die eine Frage die andere nicht ausschließt; vielleicht ist es ein und dieselbe Frage, die nur von zwei entgegengesetzten Seiten angegangen wird; es sind also die Methoden, die entscheiden. Die einen glauben mehr an das Bild, an die Re-Präsentation; die anderen mehr an das Reale, an das, was sich präsentiert. Unterschiedliche Weisen, das Reale am Bild auszurichten, und *vice versa*, lassen die Divergenzen, die unterschiedlichen «Weisen der Welterzeugung» aufkommen, um den programmatischen Titel von Nelson Goodman aufzunehmen.¹¹⁸

Ist ein Film lebendiger und aussagekräftiger, wenn er 1. improvisiert ist, ja gar nicht gespielt wird, und wenn 2. beim Drehen (in Plansequenzen) Erzählzeit und erzählte Zeit zur Deckung kommen, anstatt erstere durch Schnitte zu raffern?

Zu Frage 1: Ich habe bereits die Möglichkeiten beschrieben, die sich dank der von Filmemachern entwickelten verschiedenen Verfahrensweisen eröffnen: von der dokumentarischen Momentaufnahme über das autochthone Spiel und die Interferenz zur Rekonstruktion (Fragen 11, 12, 13 und 15). Und wie es der knappe obige Abriss nahelegt, zeigt die Geschichte der Siebten Kunst, dass – in Auseinandersetzung mit der Abnutzung der Genres und der Verkümmernarrativer Formen zu Klischees – der Film an der Quelle des Dokumentarischen immer wieder neues Leben sucht. So sagt am Ende des Films *DER STAND DER DINGE* (1982) von Wim Wenders der Filmproduzent, bevor er auf einem Parkplatz (wegen eines ökonomisch erfolglosen Autorenfilms) erschossen wird: «Geschichten verpassen unweigerlich das Leben, und sie sind tot»; wäre es dann nicht möglich, einen Film «wie ein Haus zu bauen», «ein Haus ohne Mauern», wo «der Raum zwischen den Personen [...] die Decke tragen» kann? Und Wenders sagt selbst dazu: «Ich habe meine Filme immer wie die Suche nach irgendetwas gesehen, was sich ereignen könnte. [...] Was mir am wichtigsten beim Film erscheint, ist das Recht der Dinge, auf sich aufmerksam zu machen.»¹¹⁹

Bleibt noch – im Licht dieses «Recht[s] der Dinge, auf sich aufmerksam zu machen» – die Relevanz der Einstellung im Verhältnis zur Montage zu prüfen: die Frage nach dem Vorrang, der dem Dreh oder der Montage eingeräumt wird. Die Antwort von Andrej Tarkowskij auf die Master-Montage-Theorie von Eisenstein lautet: «Schon oft wurde mit Recht darauf hingewiesen, daß jedwede Kunst notwendigerweise mit Montage operiert, das heißt, mit einer Auswahl und neuen Zusammen-

118 Vgl. Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung* (1978). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.

119 Wim Wenders: Entretien avec Serge Daney. In: *Cahiers du cinéma*. Spécial: Made in USA 2, Nr. 337, Juni 1982, S. 15.

stellung von Teilen und Teilstücken. Das Filmbild entsteht nun aber während der Dreharbeiten und existiert *innerhalb* einer Einstellung. Deshalb achte ich beim Drehprozeß auch auf den Zeitfluß innerhalb der Einstellung und bemühe mich, diesen präzise zu rekonstruieren und zu fixieren. Die Montage dagegen koordiniert bereits zeitlich besetzte Einstellungen, strukturiert aus ihnen den lebendigen Organismus des Filmes, in dessen Blutgefäßen die seine Lebensfähigkeit garantierende Zeit mit rhythmisch unterschiedlichem Druck pulsiert. [...] Der *Rhythmus* eines Films entsteht [...] in Analogie zu der innerhalb der Einstellung ablaufenden Zeit. Kurz gesagt: Den filmischen Rhythmus bestimmt nicht die Länge der montierten Einstellungen, sondern der Spannungsbogen der in ihnen ablaufenden Zeit.»¹²⁰ Wir finden eine vergleichbare Gegenüberstellung bei den beiden Gründervätern des Dokumentarfilms, dem amerikanischen Pionier Robert Flaherty und dem sowjetischen Futuristen Dziga Vertov. Wir haben gesehen, wie man auf der Ebene des Drehbuchs den Naturalisten Flaherty vom Romantiker Murnau unterscheiden konnte (Frage 12). Betrachten wir nun all das, was ihn grundsätzlich von einem anderen Dokumentarfilmer, nämlich Vertov, unterscheidet, der sich gleichwohl in derselben Traditionslinie der Brüder Lumière sieht: «das Leben in seiner Unmittelbarkeit». Beide wollen gleichermaßen die Welt und ihre Bewohner «ohne künstliches Beiwerk» filmen, aber sie sehen sie keineswegs in derselben Weise. Flaherty ist fasziniert vom Leben in der urwüchsigen Natürlichkeit, vom archaischen Kampf des Eingeborenen mit der Natur. Flahertys Motive sind die Arbeit und der Tagesablauf, die Landschaften und die Jahreszeiten, die Gesten und das handwerkliche Wissen, die Familie und das Überleben. «Das Drama findet sich im wirklichen Leben und insbesondere im einfachen, ursprünglichen Leben. Der Mensch, der der Bedrohung durch die Natur ausgesetzt ist, stellt den stärksten Konflikt der Welt dar. In meinen Filmen versuche ich, diesen Konflikt im Alltag der Lebewesen zu veranschaulichen, indem ich eine dramatische Struktur verfolge, so wie es jeder andere Film macht.» Das Photogene der Schauplätze und der Menschen hat Vorrang. Die Originalität von Flaherty und sein Humanismus bestehen darin, das Natürliche über die Fiktion und deren exotische Nachahmungen zu stellen. Ansonsten adaptiert er «die dramatische Struktur, so wie es jeder andere Film macht», also eine Montage mit Einstellungsfolgen à la Griffith, mit alternierenden Montagen und Höhepunkten. «Flaherty hatte keinerlei Sinn für das, was als «filmischer Rhythmus» bekannt ist. Hingegen hatte er, wie so viele seiner Arbeiten zeigen, ein wunderbar feines Gefühl für Rhythmus, wie ihn die Menschen und Dinge ausstrahlen», zitiert Paul Rotha den Cutter

120 Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films* (1984). Frankfurt/M., Berlin: Ullstein²1986, S. 122 u. S. 125.

John Goldman rückblickend in seiner Biographie über Flaherty.¹²¹ Was eigentlich in dem naturalistischen Ansatz zählt, das ist die Art und Weise der Aufnahmen, nicht die Wissenschaft der Montage. Das bezeugt auch seine Frau und Mitarbeiterin: «Robert Flaherty gab sich der Kamera hin, er machte seine Filme auf der Leinwand. Er überlegt nicht zuvor, um dann zu filmen. Er filmte zunächst, dann erst ordnete er seine Gedanken von den Bildern ausgehend, die ihm die Kamera lieferte. Er sagte nicht zur Kamera: <Hier ist das Leben, hier ist, was ich sehe>. Er fragte sie vielmehr: <Was ist das Geheimnis, dass du besser sehen kannst als ich? Denn besser als ich siehst du die Bewegung, und das Leben ist Bewegung.> Neugierig wie ein Kind und geduldig wie ein Weiser ließ er die Kamera alles wahrnehmen und dies vollständig. Dann brachte er sein ganzes Material auf die Leinwand, schaute es sich immer wieder an und begann dann wieder zu filmen – und das aus einem einzigen Grund: um der Kamera die Gelegenheit zu geben, Augenblick für Augenblick diesen großen, einzigartig visionären Moment zu finden, diesen Moment, der gleichzeitig Wiedererkennen und Offenbarung ist, und den – er wusste es – die nur sich selbst überlassene Kamera finden könnte.»¹²² Offensichtlich entgeht Flahertys Filmschaffen nicht dem Paradox eines naturalistischen Ansatzes: diese Suche nach Wiederherstellung des Natürlichen durch geduldiges, zeitintensives Filmen, die sich so fern den Kunstgriffen der <Zivilisation> und des Hollywood-Kinos wähnt, unterliegt nicht weniger Abstraktionen. Ist nicht der urwüchsige Zustand der Natur ein Mythos, den der Zivilisierte für sich selbst im eigenen Interesse geschaffen hat? Gibt es eine <natürliche> Aufnahme?

Wenn Flaherty ein Rückwärtsgewandter ist, so ist Vertov ein Futurist; sein Interesse richtet sich auf die Industriestädte und den Aufbau einer neuen Welt. Die Erkundung der magischen Kraft der Kamera, von Vertov *kinoglaz* (*Kino-Auge*) getauft, die darin besteht, besser sehen zu können als unsere natürliche Wahrnehmung, das Unsichtbare sichtbar zu machen, ist so ziemlich die einzige Gemeinsamkeit, die man zwischen ihm und dem amerikanischen Pionier finden kann. Für Vertov geht die Montage dem Drehprozess voran; denn die Filmmontage beginnt bereits mit der Konzeption des Sujets und der Recherche, die sich während der Dreharbeiten fortsetzt, bis hin zur abschließenden Montage. Unter dem Einfluss verschiedener Avantgarden – Kubisten (Collage), Dadaisten (Photo-Montage) und Futuristen (der junge Dziga hat mit bruitistischen Ton-Montagen begonnen) – versteht sich das <Kinoglaz> als das proletarische Bewusstsein der industriellen Revolution, des Sozialismus und des

121 Paul Rotha: *Robert J. Flaherty*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1983, S. 128.

122 Frances Flaherty: *The Odyssey of a Film-Maker. Robert Flaherty's Story*. Urbana, ILL: Beta Phi Mu 1960. Reprint: New York, NY: Arno Press & The New York Times 1972.

neuen Menschen. Vertov setzt keine Individuen, keine Persönlichkeiten in Szene, sondern die Bewegung der Massen, der Maschinen, der Ereignisse (bevor er Dokumentarfilme drehte, hat der *kinok* Vertov intensiv als Cutter von Wochenschauen gearbeitet). Um diese Kino-Welt <funktionsfähig zu machen>, gestaltet sich die vertovsche Montage simultan, polyphon, spiralförmig. Vertov entwickelt die exzentrische, auf Intervallen und Wiederholungen basierende Montage, die ebenso wenig mit der alternierenden Montage (einschließlich der dramatischen Auflösung) à la Griffith zu tun hat wie mit dem Kuleschow-Effekt. «Das Ausgangsmaterial der Bewegungskunst ist keineswegs die Bewegung an sich, sondern sind die Intervalle, ist der Übergang einer Bewegung in eine andere. Es sind die Intervalle, die die Handlung zur kinetischen Lösung mitziehen. Die Organisation der Bewegung, das ist die Organisation dieser Elemente, also der Intervalle in Form von Phrasen. In jeder Phrase gibt es einen Ausgangspunkt, einen Höhepunkt und eine Auflösung (die sich in einem mehr oder weniger hohen Grad artikulieren). Das filmische Werk beruht auf einer Konstruktion von Phrasen, so wie jede Phrase auf der Konstruktion von Bewegungsintervallen beruht.»¹²³ Diese Intervall-Montage, die der Armenier Artavazd Peleschjan in unseren Tagen kunstvoll aufgegriffen hat, kommt eher einer Kettenreaktion oder der musikalischen Komposition nahe (Thema, Variation, Leitmotiv, Echos, Wiederholung; vgl. das Orchester, das die Vorstellung des Films *DER MANN MIT DER KAMERA* [1929] eröffnet), als dass sie dem Kausalprinzip folgen würde. Vertov geht es nicht darum, eine Geschichte zu erzählen, sondern die im Entstehen und im Wandel sich befindende Welt zu re-produzieren; ein Wandel, in dem die Film-Montage kraft ihres reflexiven Potenzials auch ein aktiver Faktor ist. «Das <Kinoglaz> als Möglichkeit, das Unsichtbare sichtbar, das Verborgene evident zu machen, bringt zum Vorschein, was kaschiert ist; als Möglichkeit, das Spiel durch das Nicht-Gespielte, das Falsche durch die Wahrheit, durch das *Cinéma Vérité* zu ersetzen. Aber es reicht nicht aus, auf der Leinwand Fragmente isolierter Wahrheiten, von der Wahrheit getrennte Bilder zu zeigen; darüber hinaus muss man diese Bilder thematisch so organisieren, dass die Wahrheit aus dem Ganzen resultiert. Das ist ein weitaus schwierigeres Unterfangen. Es bedarf hunderter, tausender Experimente, um diesen neuen Arbeitsbereich kinematographischer Innovation zu erschließen.»¹²⁴

Anhand unserer Beispiele wird deutlich: Die Frage, ob der Montage oder dem Drehprozess der Vorrang zukommt, hängt nicht allein vom individuellen Empfinden des Filmemachers ab; sie hängt davon ab, welche Welt er filmt (eine Jagd oder eine Fabrik filmt man nicht auf dieselbe

123 Georges Sadoul: *Dziga Vertov*. Paris: Champ Libre 1971, S. 62.

124 Ebd., S. 142.

Weise); sie hängt davon ab, wogegen er opponiert, was er überwinden will (die falschen Effekte oder das Verlogen-Natürliche, das Melodramatische oder das Exotische); und es hängt davon ab, welche Weltanschauung ihn antreibt, welches Ideal ihn bewegt:

Obwohl sie zeitgenössisch ist, hat die naiv-unschuldige und naturverbundene Sicht von *NANOOK OF THE NORTH* oder *THE MEN OF ARAN* (DIE MÄNNER VON ARAN; 1934) – die sich hinsichtlich des Sujets, aber nicht bezüglich der Montage gegen Hollywood richtet – nichts zu tun mit der exzentrischen, simultanen, polyphonen, konstruktivistischen Sicht des (übrigens sehr bald durch den stalinistischen Sozialistischen Realismus verdamnten) *«Kinoglaz»*, das die *«Fabrik der Fakten»* der bourgeoisen Romanze und die thematische Intervall-Montage der poetischen Schockmontage Eisensteins entgegensetzt. Rossellini und Wenders plagiiierend, könnten wir sagen: Ja, die Dinge sind da – mit ihrem Recht, sich (in der Einstellung) bemerkbar zu machen; aber auf die eine oder andere Weise müssen wir sie manipulieren (montieren), um zu sehen, wozu sie dienen und womit sie in Verbindung stehen und was ihnen entspricht.

30 Ist die Plansequenz wahrhaftiger als die montierte Einstellungsfolge?

Soll man die Dinge (d.h. ihre Bedeutung) mittels Schnitt und Montage zur Erscheinung bringen, oder soll man die Dinge (d.h. ihre Bedeutung) beim Drehen in der Einstellung hervortreten lassen? Offensichtlich gibt es keine eindeutige Antwort auf diese Frage: <Das hängt davon ab> ... von den Umständen, vom Thema, vom Dispositiv, von der Intention, vom Filmemacher. Sicherlich filmt man den Bau eines Iglus nicht wie den eines Staudamms, ein Familiengeheimnis nicht wie einen Streik, eine historische Zeugenaussage nicht wie einen Feuerwehrball. Was man aber auf jeden Fall anhand der Gegenüberstellung von Flaherty/Vertov oder Tarkowskij/Eisenstein (vgl. die vorige Frage) feststellen kann, ist die Tatsache, dass eher die Dreharbeit favorisiert wird (mit dem dauerhaften Vergehen von Zeit in der einzelnen Einstellung), wenn man den Dokumentarfilm primär als lokale, anthropologische oder psychologische Beobachtung anlegt; und die Tendenz geht eher in Richtung der polyphonen und dissonanten Montage, wenn man diese als filmische Reflexion der Welt in Bewegung begreift. Deshalb findet man z. B. Jean Rouch in der Traditionslinie der ersteren Tendenz, Chris Marker in der der zweiten und Johan van der Keuken an der Grenze zwischen beiden.

Dieselbe Debatte wurde wieder in den 1950er Jahren geführt – anlässlich der Plansequenz, in der zunächst André Bazin, dann die Aktivisten des Direct Cinema einen größeren Respekt vor der <Wirklichkeit> und eine Steigerung der Wahrheit im Verhältnis zur eher dirigistischen, wenn nicht gar <manipulativen> Montage ausmachten. Wir finden hier die von Serge Daney getroffene Unterscheidung wieder zwischen denen, die eher an das Bild glauben, und denen, die eher an das Wirkliche glauben. Ohne hier die Frage nach dem <Verbot der Montage> (vgl. Frage 37) aufzuwerfen, kann man ironischerweise mit Orson Welles daran erinnern, dass, wenn die Plansequenz schon einen stärkeren Wirklichkeitseindruck erzeugt, dies indes mit einem größeren künstlerischen Aufwand bezahlt wird: die Realisierung

solcher Einstellungen – wie etwa die berühmte Eingangssequenz in TOUCH OF EVIL (IM ZEICHEN DES BÖSEN; 1958) – verlangt ein Vielfaches an Vorbereitung und Technik; wobei Welles hier mit Blick auf den Spielfilm sprach. Wie aber ist es um den Dokumentarfilm bestellt? Sicherlich, die mit der tragbaren Synchronon-Kamera aufgenommene Plansequenz, die das Direct Cinema seit 1960 ermöglichte, hat das Potenzial des Dokumentarfilms und der Reportage beträchtlich erweitert, indem sie erlaubte, die Geste mit dem gesprochenen Wort kontinuierlich zu verbinden. Ein ganz neuer Film wurde hier geboren – freier in seinen Bewegungen und fähig, einen Dialog vor Ort am Originalschauplatz (*in situ*) aufzuzeichnen. Ist er deshalb das endlich gefundene *cinéma vérité*, wie es Gilles Marsolais in seinem Buch über das «Abenteuer des Direct Cinema»¹²⁵ glaubt? Das wäre übertrieben, selbst wenn diese neue Filmform in beträchtlichem Ausmaß erlaubte, den Menschen vor Ort das Wort zu geben, mit der für andere sprechenden Stimme Schluss zu machen (engl. *voice over*) und die Gesten ebenso wie die Äußerungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu choreographieren. Neue Formen erlauben sicherlich ein neues Inventar von Ausdrucksmöglichkeiten, aber es gibt kein definitives Rezept, und die kommentierte Montage hat noch nicht ihr letztes Wort gesprochen (vgl. Frage 31).

Montage oder Plansequenz? Die heftige Auseinandersetzung erweist sich, auch wenn sie immer wieder aufflammte, wenn nicht als gegenstandslos, so doch zumindest als ein falsches Dilemma; und zwar aus gutem Grund, weil nämlich die am stärksten auf Plansequenzen rekurrenden Dreharbeiten, d. h. das Direct Cinema, mit Sicherheit (was logisch ist) diejenigen sind, die anschließend die meiste Arbeit in Bezug auf die Auswahl und Komposition des Bildmaterials in der Montage erfordern! Das Werk eines Fred Wiseman ist in dieser Hinsicht ein gutes Beispiel: Keiner seiner Filme wurde in weniger als sechs Monaten geschnitten und montiert. Die treffendste Antwort auf die Frage gibt letztendlich ein dokumentarisches Werk, das – mit Bezug auf Solschenizyn – den Titel UNE JOURNÉE D'ANDREÏ ARSÉNÉVITCH (EIN TAG IM LEBEN DES ANDREJ ARSENEVITSCH) trägt. Es handelt sich um einen Film von Chris Marker (1999) über die letzten Tage von Andrej Tarkowskij: die Ankunft seines Sohnes in Paris, nachdem er endlich von den sowjetischen Behörden freigelassen wurde, die abschließende Montagesequenz von OFFRET (DAS OPFER; 1986), der Dreh der letzten Szene, eine begleitete Sichtung seiner sieben Filme, die als Zimmer eines geträumten Hauses gegen das Exil fungieren – kurz, die schönste Hommage in Form einer Kinolehrstunde für den russischen König der Plansequenz, einem Dissidenten und Gläubigen, dargebracht vom König der dokumentarfilmischen Montage in Frankreich, einem Animateur und Ex-Begleiter auf dem Weg zum Kommunismus.

125 Gilles Marsolais: *L'aventure du cinéma direct*. Paris: Éditions Seghers 1974.

31 Woher kommt der Kommentar?

Woher kommt diese Stimme aus dem Off, die über den Bildern von Nachrichtensendungen oder Dokumentarfilmen liegt und die man als Sprecher (*speaker*) oder Kommentarstimme bezeichnet? Wer spricht hier eigentlich? Von wo aus wird gesprochen? Mit welcher Autorität? Spricht sie über das, was die Bilder zeigen sollen, oder sagt sie uns, was wir im Bild sehen sollen? Die Antwort ist zunächst einfach: Die Stimme ist anonym, sie ist ohne Körper, sie gehört keiner Person, kommt von nirgendwo her, allenfalls aus dem Lautsprecher, sie kommt aus dem Nicht-Lokalisierten, das man im Film <Off> nennt (ein heterogener und dem Bildraum äußerer Zeit-Raum); sie scheint alles vorherzusehen; sie sagt uns, was die Bilder zeigen. Das Paradox dieses Verfahrens, gewollt autoritär und bevormundend (die Stimme des Vaters, wenn nicht des Gottvaters), kann durch einen historischen Schlagabtausch zwischen Jean-Luc Godard, dem schweizerischen Filmemacher, und Philippe Labro, Moderator der 13-Uhr-Nachrichten von Antenne 2 verdeutlicht werden; am 22. Mai 1982 wurde der folgende Dialog anlässlich eines kurzen, eingespielten Beitrags zum Krieg um die Falklandinseln/Malvinen zwischen Argentinien und Großbritannien am 22. Mai 1982, 13.00 Uhr, live aus Cannes übertragen.

Philippe Labro: *Jean-Luc Godard, was sind Ihre Gedanken hinsichtlich dieses Ereignisses (der Krieg um die Falklandinseln und die vom Papst abgehaltene Messe für den Frieden)?*

JLG: Ich weiß nicht, ob Sie mich überhaupt brauchen, um sich auszutauschen; das ist schwierig mit Ihnen beim Fernsehen. Sie reden viel, Sie zeigen einige ziemlich armselige Bilder, die nicht viel aussagen können. [...]

Labro: *Aber wir wissen auch nicht, was sich auf den Falklandinseln ereignet, das ist vielleicht schon eine Information.*

JLG: Aber warum sagen Sie das nun nicht, Philippe, warum beginnen Sie Ihre Nachrichten nicht damit, dass Sie sagen: «Ich weiß nicht, was da passiert ...»

Labro: *Ich habe meine Sendung damit begonnen, dass ich sagte: «Widersprüchliche Informationen, Argentinien sagt das eine, London sagt etwas anderes ...»*

JLG: Aber was heißt <widersprüchliche Informationen>, Sie tun so, als ob Sie wüssten, was <widersprüchliche Informationen> sind. Sagen Sie: «Ich,

Chef von Antenne 2, ich weiß nicht, was sich da ereignet ...»

Labro: *Zunächst einmal bin ich nicht Chef von Antenne 2 ...*

JLG: Gut, dann sagen Sie: «Ich, als Sprecher, ich weiß nicht, was da passiert ...»

Labro: *Ich bin auch kein Sprecher. Sprecher, das ist keine gute Definition, Jean-Luc Godard.*

JLG: Können Sie nicht zumindest sagen: «Ich sehe nicht, was da passiert ist»?

Labro: *Ich habe nicht gesehen, was auf den Falklandinseln passiert ist; passt Ihnen das, stellt Sie das zufrieden?*

JLG: Ja, sehr wohl.

Labro: *Danke, Jean-Luc, aber bleiben Sie bei uns, weil der Dialog sehr interessant ist.*

Ein einzigartiges historisches Geständnis, bei dem sich der König der Medien nackt zeigt und das sich offenkundig wie ein Echo auf den berühmten Satz von Alain Resnais und Marguerite Duras ausnimmt: «Du hast nichts gesehen in Hiroshima».

1930 beginnt der Film zu sprechen. Aber die Revolution des Tonfilms, über die *SINGIN' IN THE RAIN* (1952) eine schöne Parodie geliefert hat, zeitigte im Dokumentarfilm nicht dieselben Effekte wie im Spielfilm. Wenn die *movies* zu *talkies*, die Spielfilme zu Sprechfilmen wurden, so ist der Dokumentarfilm zu einem «besprochenen», d. h. kommentierten Film nach Art der gesprochenen Informationssendung im Radio geworden. Stumme Bilder der Welt, überladen vom allwissenden Kommentar des anonymen Sprechers – das ist das dominierende Muster der «Objektivität» in den Kinowochenschauen wie Dokumentarfilmen und selbst noch heute im Fernsehen. Bis 1959, als erstmals ein Synchrononverfahren mit einem tragbaren Tonbandgerät und einer leichten Handkamera erprobt wurde (die beide jeweils immer noch mehr als 10 Kilo wogen), erforderte die synchrone Tonaufnahme eine dermaßen schwere Apparatur, dass sie praktisch nur im Studio vorgenommen werden konnte. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen (Pagnol, Renoir, Visconti im Spielfilm; Vertov, Edgar Anstey und Arthur Elton mit *HOUSING PROBLEMS* [1935] im Dokumentarfilm ...), sind die Außenaufnahmen post-synchronisiert und mit einer Tonspur im Studio versehen. Deshalb ist das heftige Gefechtsfeuer in allen Kriegsbildern aus der Zeit vor den 1960ern nur ein Feuerwerk des Studios; es fällt schwer, sich den Kameramann an der Front in Beileitung eines Tonaufnahme-Lkw vorzustellen!

Wenn der Kommentar, wie wir sehen werden, poetische Potenziale birgt, wenn er etwas anderes als ein Propagandainstrument sein kann, stellt sich trotzdem die Frage nach der erstaunlichen Akzeptanz (und Langlebigkeit), die diese anonyme Off-Stimme weltweit erworben hat,

welche die Bilder mit ihrem stereotypen Kommentar aufputzt, indem sie so tut, als würde sie das, was sie sagt, der angeblichen Evidenz der Bilder entnehmen. Dazu vermerkte schon André Bazin unmittelbar nach dem Krieg 1946 anlässlich der dokumentarischen Propagandareihe der US-Armee WHY WE FIGHT (Frank Capra; 1942–1945): «Die vorrangig mobilisierende Kraft der Reihe erscheint mir für die Zukunft des menschlichen Geistes gefährlich und dürfte nicht in einer Geschichtsschreibung fehlen, die sich mit der Vergewaltigung der Massen beschäftigt. Das Prinzip dieser Art von Dokumentarfilmen besteht im Wesentlichen darin, den Bildern die logische Struktur der Rede zu verleihen und der Rede selbst die Glaubwürdigkeit und die Evidenz des photographischen Bildes. Der Zuschauer hat die Illusion, einer visuellen Beweisführung beizuwohnen, wobei es sich in Wirklichkeit nur um eine Folge von zweifelhaften Tatsachen handelt, die lediglich durch den Mörtel der Worte zusammengehalten werden.»¹²⁶ Das ist die Stimme der Nation, der (industriellen oder staatlichen) Vernunft, die Stimme Gottes (wie die Erfinder des Synchrontons ironisch sagen werden), die Stimme des Fortschritts, der Globalisierung, *his master's voice* auf alle Fälle. Was veranlasst uns, beim Anschauen von alten Wochenschauen von Pathé oder Movietone Fox oder selbst bei Nachrichtensendungen von heute zu lachen – manchmal erzwungenermaßen? Das ist der von allem Zweifel freie Kommentar dieses vielgestaltigen Herrn Schiedsgericht, der auf mehr oder weniger unwiderstehliche (und servile) Art die jeweils herrschende Ideologie und die seines Landes bestätigt und uns diese blindlings aufischt, als wenn es sich um die evidente Wahrheit der Welt handeln würde. Das fällt uns besonders auf, wenn wir eine ausländische Nachrichtensendung sehen; gleichwohl sind die Dispositive der chinesischen oder arabischen TV-Nachrichten nicht nur Karikaturen der unsrigen. Wie ist diese besonders illusionäre (und illusionistische) Form von Autorität zustande gekommen? Und wie hat sich – jenseits einer bestimmten Ideologie – diese Form der audiovisuellen Propaganda als «Objektivität» durchsetzen können?

Ich sehe dafür drei hauptsächliche Gründe: einen historischen, einen rhetorischen und einen ökonomischen Grund.

1. Der historische Grund liegt darin, dass der Ton im Film sich ab 1929 in einer besonders kritischen geschichtlichen Phase entwickelte, die zwei Schlagworte gut zusammenfassen: «Große Depression» (Weltwirtschaftskrise) und «Anbahnung der Katastrophe» (die Konfrontation nationalistischer und totalitärer Extremismen, die zum Zweiten Weltkrieg führen sollten). In diesem Kontext ist das kinematographische Massenmedium –

¹²⁶ André Bazin: A propos de POURQUOI NOUS COMBATTONS. Histoire, documents et actualités (1946). In: A. B.: *Qu'est-ce que le cinéma? 1. Ontologie et langage*. Paris: Éditions du Cerf 1975, S. 31–36, S. 34f.

das den <Vorteil> bietet, dank der audiovisuellen Montage das Publikum emotional davon zu überzeugen, gesehen zu haben, was man ihm sagt – usurpiert worden als wichtigstes Instrument der nationalen (wenn nicht nationalistischen) Propaganda, um das Volk hinter seinen <erleuchteten> Führern zu sammeln und zu vereinen. Die Kriegspropaganda wird dieses Verfahren bis zum Paroxysmus vorantreiben, indem jede Seite die Propaganda der anderen denunziert. In der Nachkriegszeit übernehmen dann die Trompeten des Fortschritts US-amerikanischer Prägung diese Aufgabe, was Jacques Tati so komisch in *JOUR DE FÊTE* (TATIS SCHÜTZENFEST; 1947) parodiert hat, im Folgenden dann die TV-Nachrichtensendung unter Regierungskontrolle, bis hin zur Tele-Globalisierung von heute ... von einem Börsencrash zum nächsten.

2. Der rhetorische Grund äußert sich in einer zweifachen Erscheinungsform. Einerseits erscheint die unpersönliche Off-Stimme, die aus dem Nichts kommt – und Michel Chion «acousmetrisch» nennen wird (*acousmètre* die Stimme ohne sichtbaren Körper)¹²⁷ – als allwissend und allmächtig; es ist die Stimme Gottes (oder seines Ministers), der vom Himmel (des Studios) aus die Erregung unserer allzu irdischen unglücklichen Welt beobachtet. Andererseits scheinen diese Jenseitigkeit und diese Anonymität der Stimme *die* Objektivität schlechthin zu verleihen, diese Unvoreingenommenheit des absoluten Zuschauers, der – von oben – die Dinge sieht, wie sie sind. Diese subjektlose Sicht wird ein Verantwortlicher von CBS News sich mit einem Begriff zu belegen trauen (der zur Norm geworden ist): *nobody's point of view*; die perspektivische Sicht von niemandem, als wenn das in einer Kinowochenschau oder den TV-Nachrichten Gesagte und Gezeigte die Welt wäre, so als würde die Kamera nicht verändernd in sie eingreifen. Die gefilmten Nachrichten zielen auf Konsens, auf bildliche Einstimmigkeit, nicht auf Analyse und auch nicht auf Kontroverse. Sie sehen sich (und glauben sich) gern über den Dingen stehend – im Unterschied zum Meinungsjournalismus (der Zeitungen). Folgendes schrieb Roger Leenhardt, Dokumentarfilmer und Chronist bereits in den 1930er Jahren: «Die Zeitungspresse äußert sich über differenzierte Organe, die technisch ihrer Rolle angepasst sind. Eine Zeitung hat einen Ton, eine Linie, ein Profil, mag es auch aufgesetzt und künstlich sein. Man liest nicht *Le Temps* wie *Le Matin*. Aber die fünf Kinowochenschauen, die man auf den französischen Leinwänden sieht, sind austauschbar. Anstelle eines organisierten Ganzen präsentiert man uns einen Ausschnitt formloser und anonymer Aktualität.»¹²⁸ Offensichtlich hat die Vereinheitlichung (die Printmedien inbegriffen) mit der Zunahme an TV-Sendern zu tun, die

127 Vgl. Michel Chion: *La Voix au cinéma*. Paris: Éditions des Cahiers du cinéma 1982.

128 Roger Leenhardt: *Espit* 1936. In: *Chroniques de cinéma*. Paris: Éditions des Cahiers du cinéma 1986, S. 15-19, S. 17.

alle (ausgenommen in einigen Diktaturen) denselben Brei servieren, der übrigens aus denselben zentralen Bild- und Presseagenturen stammt. Um ihre Einschaltquoten zu optimieren, sind sich Politiker und Werbeprofis in der Forderung einig, dass «das Fernsehen eines aller Franzosen» oder aller Italiener sei, d. h. von Herrn Jedermann, also von niemandem speziell. Ein gefilmter Nachrichtenbeitrag von niemandem für niemandem stellt die ideale Verwirklichung der totalen Objektivität dar!

3. Der ökonomische Grund ist schließlich ganz massiv. Es ist wesentlich einfacher und billiger, einen journalistischen Kommentar über einige vage illustrierende Bildklischees eines bestimmten Ortes zu legen, als eine gründliche gesellschafts- oder geopolitische Recherche *in situ* zu unternehmen, die dabei den komplexen Regeln der filmischen Sprache Rechnung trägt. Dieser ökonomische Grund drängt zur Vereinfachung, Schönfärberei, Standardisierung und führt in die gleiche Richtung wie der oben genannte ideologische Grund mit seinem Drang zum Objektivismus.

Chris Marker hat sich einen Spaß daraus gemacht, diese missbräuchliche, täuschende Positur des Kommentators in einer berühmten Sequenz von *LETTRE DE SIBÉRIE (EIN BRIEF AUS SIBIRIEN; 1957)* kritisch vorzuführen: Ein und dieselbe Montage zeigt nacheinander die Vorbeifahrt eines roten Autobusses, der einer schwarzen Limousine begegnet, einen schielenden Sibirer mit Tschapka und eine Reihe von Arbeitern, die den Straßenergrund bearbeiten; diese Montage wird dreimal hintereinander vorgeführt – mit drei widersprüchlichen Kommentaren und mit dreimal verschiedener Musikbegleitung: enthusiastisch, im Stil der partei-offiziellen *L'Humanité*, den Aufbau des Sozialismus lobend; verunglimpfend, nach Art des anti-kommunistischen *Figaro*, eine «Gleichmacherei auf unterem Niveau» anprangernd; schließlich eine «objektive» Beschreibung im Stil von *Le Monde*. Diese Stilübung, die «die Objektivität» des Kommentars ins Lächerliche zieht, ist oft zitiert worden. Dabei wurde weniger bemerkt, dass Marker nicht allein das, was sich als unbedingtes Wissen ausgibt, zu relativieren sucht; er will nicht einfach nur konstatieren, dass Objektivität unerreichbar ist und dass jeder nur sieht, was er sehen will. Darüber hinaus unterstreicht er den inhärenten Irrtum des Verfahrens, des anonymen, allwissenden Kommentators, dem die Bildaufnahme nur als Vorwand dient; und Marker setzt dieser starren Information-Deformation eine dynamische Poetik des Wiederaufgreifens von Aufnahmen sowie des Überschusses des gegenwärtigen Bildes durch die virtuellen Bilder entgegen. Dazu der Filmkommentar: «Aber die Objektivität ist auch nicht genau. Sie deformiert die Wirklichkeit Sibiriens nicht, aber sie arretiert sie im Augenblick eines Urteils, und dadurch deformiert sie gleichwohl. Was zählt, ist der Schwung und die Vielfalt. Es ist kein Spaziergang in den Straßen von Jakutsk, was Ihnen ein Verständnis Sibiriens vermitteln

würde. Man bräuchte dazu einen Film imaginärer Nachrichten, an den vier Ecken des Landes aufgenommen. Ich werde ihn Ihnen vorführen, zum Beispiel in jenem hübschen lackierten Kino von Jakutsk, und ich werde ihn kommentieren mit Hilfe jener sibirischen Redewendungen, die schon Bilder sind.»¹²⁹ – «*Das sterbende Tauwetter, das ist der Winter ...*».

129 A.d.Ü.: Diese zitierte Passage folgt der Übersetzung von Michael Wetzel: Acousmètrie. Zum Verhältnis von Stimme und Bild in den Filmen von Chris Marker. In: http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/marker/13/ (Zugriff am 30.6.2012).

32 Was sieht die Stimme aus dem Off?

Der Fernsehmoderator gesteht – von Godard unter Druck gesetzt (vgl. die vorherige Frage) – nichts von dem, was er berichtet hat, selber gesehen zu haben. Dennoch wird vorausgesetzt, dass die Off-Stimme aufgrund des Dispositivs als solchem mutmaßlich in der Lage ist, zu sehen und zu wissen. Wie ein Fluch, mit dem der Lautsprecher Bilder und Zuschauer belegt und diese in die Geiselnhaft des gesprochenen Wortes nimmt, setzt die Off-Stimme, halb Seher und halb Marktschreier, selbstverständlich voraus: <Ich sehe alles, ich bin überall, ich weiß alles.> Worauf aber gründet solch große Autorität? Auf eine orakelhafte Magie, der entsprechend sie hellseherisch, weil unsichtbar, allgegenwärtig, weil ohne Ort, objektiv, weil unpersönlich ist. Das ist die Macht des Off im Film, dieser unbestimmten, unsichtbaren, dehnbaren Raum-Zeit, die Leinwand und Bildschirm umschließt und heimsucht, Urgrund der körperlosen Stimme des Erzählers, des Schicksals, des Meisters, der Wiedergänger, der Wissenden ..., die aus ihrem Nirgendwo sieht und weiß, was hier vor unseren beeindruckten Augen geschieht. Es ist die Verwendung des Passivs, die Orson Welles in der gefakten Wochenschau am Anfang von *CITIZEN KANE* (1941) so gelungen karikiert – das heißt: <passiv> im doppelten Sinne von kontemplativ und von subjektloser Denkweise. Die Welt aus ihrem Jenseits souverän betrachtend (griech. *theoria*), bleibt die Off-Stimme außerhalb des Geschehens und über den Dingen stehend; entsprechend sieht sie ohne Eigeninteresse die objektive Wahrheit (gemäß der im christlichen Kulturkreis seit Platon herrschenden Vorstellung von Wahrheit). Gleichzeitig versichern die passiven Redewendungen, dass hinter den Aussagen kein subjektives <Ich> steht (*nobody's point of view*) und dass die Dinge mehr oder weniger von alleine sich ereignen, so wie es sich gehört, so wie man es sieht. Glaubt man unseren Nachrichtensprechern, kommt ein Krieg wie der Hagel über uns und fallen Entscheidungen naturgegeben von selbst. Die kanonische Off-Stimme, die Stimme des <man> ist eine zentrale rhetorische Figur des «wissenschaftlich-administrativen Diskurses, aus dem sich das Subjekt fern hält», wie eine Formulierung von Pierre Legendre besagt.¹³⁰

130 Pierre Legendre: *Paroles poétiques échappées du texte*. Paris: Éditions du Seuil 1982.

Was aber sieht die Stimme aus dem Off? Selbst wenn sie so tut, als ob sie tatsächlich den Bildern die Sichtweise entnimmt, die sie ihnen auferlegt, sieht sie keine Bilder und spricht auch nicht über sie als Aufnahmen; sie spricht von der (repräsentierten) Welt, als ob sie weder repräsentiert noch gefilmt, sondern anwesend, tagesaktuell wäre und als solche unvermittelt vor unseren Augen vorbeiziehen würde. So scheint es ebenso wenig einen Kameramann wie einen persönlichen Sprecher (*énonciateur*) zu geben: Es ist die Welt, die sich selbst ausstellt und den ihr innewohnenden Sinn zu hören vorgibt! Entsprechend lässt sich die audiovisuelle Propaganda charakterisieren: Dieser geht es nicht darum, ihren Standpunkt durchzusetzen, sondern vielmehr darum, glauben zu machen, dass sie weder einen Standpunkt hat noch eine Meinung vertritt, sondern die sichtbare Wirklichkeit der Dinge vermittelt, die Wahrheit der Geschichte selbst, so wie sie in aller Evidenz auf Leinwand und Bildschirm erscheint. Das Recyclen dieses tautologischen Wirklichkeitseffekts (*effet de réalité*) ist die Geschäftsgrundlage fast aller gegenwärtigen Dokufiktionen.

Dennoch, selbst wenn das Verfahren der Off-Stimme sich zur Beherrschung und zum Vertrauensmissbrauch anbietet, selbst wenn es hauptsächlich dazu dient und noch dazu dient, die nationale Sache oder den Imperialismus, die industrielle Logik, den Krieg und den Fortschritt als zwangsläufig zu verkaufen, ist es selber deswegen noch kein Schicksal. Filmemacher haben Mittel und Wege erdacht, um den Fluch zu bannen und den Kommentar dialektisch und poetisch einzusetzen (einen Vorgeschmack hat uns bereits der kommentierte Ausschnitt aus *LETTRE DE SIBÉRIE* [EIN BRIEF AUS SIBIRIEN; 1957] in der vorangegangenen Frage gegeben). Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg haben junge Filmemacher, besonders französische (allen voran Alain Resnais und Chris Marker, aber auch Jean Rouch, Georges Franju, Agnès Varda ...) bewusst die Falle der propagandistischen Kommentarstimme gemieden, indem sie einerseits ganz neue Beziehungen zwischen einer persönlichen Stimme und den Aufnahmen sowie andererseits neue Formen erfunden haben, die Bilder so an den Zuschauer zu adressieren:

1. Die Stimme ist nicht mehr anonym, sondern persönlich; es ist die Stimme eines <Ich>, und selbst wenn sie keinen Namen hat, handelt es sich doch um die Stimme der Bilder, von jenem oder jenen, die die Bilder gemacht haben, die sie an mich richten, nicht eine über die Bilder gelegte *passive voice over*.
2. Diese persönliche Stimme richtet die Bilder ausdrücklich an mich in einem Austausch der Blicke, einem Dispositiv der Begegnung und des Gesprächs über die Projektionsfläche: Hier ist, was ich gesehen und gedacht habe, und du, was siehst du, was denkst du?
3. Über diese Bilder spricht die Stimme nicht nur als (repräsentierte)

Welt, sondern als von einem bestimmten Standpunkt aus gemachte Aufnahmen, der auch von möglichen anderen ausgeht. Diese Haltung widerspricht ganz und gar der <objektiven> Funktionsweise der Stimme eines unpersönlichen Sprechers. Zunächst verdeutlicht sie, dass die Aufnahmen nicht Teile der Welt als solche sind, sondern Bilder der Welt. Indem sie das macht, zeigt sie das Defizit im Bild auf: Der Rahmen ist nicht ausgefüllt mit der Welt und ihrer angeblichen Evidenz, er ist ein Einschnitt und ein Ausschnitt aus ihr. Die Bedeutung dieses Ausschnitts entsteht durch die Überlagerung (*interférence*) eines Zustands der Welt und einer Geisteshaltung, der des Regisseurs, die sich via Kamera und Mikrophon zu einem bestimmten Zeitpunkt vermittelt (vgl. den Beginn von *TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE* [DAS GEDÄCHTNIS DER WELT; 1956] von Resnais, der Mikro und Kamera ausstellt, oder *LE JOLI MAI* [DER SCHÖNE MAI; 1962] von Marker, der sie befragt).

Des Weiteren macht die Stimme des <Ich> eine überaus poetische Dialektik zwischen den tatsächlichen und anderen möglichen Bildfeldern erfahrbar, die auch hätten gefilmt werden können oder die die Sprache (aber auch die Musik) evoziert oder imaginativ entwirft. Andere mögliche Aspekte oder Assoziationen auf diese Weise verständlich zu machen, bedeutet eine Öffnung zum Virtuellen, zur Möglichkeitsform (vgl. deren intensiver Gebrauch bei Marker); das führt – jenseits des gegenwärtig-faktischen Bildes – eine imaginäre und poetische Dimension ein, die das Wahrnehmungsfeld um die Reflexion des Zuschauers erweitert, anstatt es auf die begrenzte Realität des rein Sichtbaren zu reduzieren. Es ist dieses Virtuelle, dieses Erfassen des potenziell Entschwindenden, kopräsent oder noch kommend, ohne das die Geschichte nichts wäre als Zwangsläufigkeit, die Marker am Ende seines Kommentars von *SANS SOLEIL* evoziert, wenn er davon spricht «den *Konturen* dessen zu *folgen*, was *nicht* ist oder *nicht mehr* ist oder *noch nicht* ist». Diese Wiederbelebung kann das dokumentarische Bild gleichsam *ex negativo* provozieren – unter der Bedingung, dass die Montage und der Kommentar in den Einstellungen und über die Anschlüsse ihre Schatten erkennen lassen.

33 Haben die Bilder eine Rückseite?

Die beeindruckendsten Dokumentarfilme der französischen Schule der Nachkriegszeit (Georges Franju, Jean Painlevé, Chris Marker, Alain Resnais, Jean Cayrol, Agnès Varda ...) lehren uns, dass jedes Bild eine Rückseite hat und dass jede Aufnahme eine andere verdeckt oder auf eine andere verweist. Und das Spiel der Montage (zwischen den Bildern und zwischen der persönlichen Stimme und den Bildern) besteht nun darin, die Bilder durch das gesprochene Wort zu wenden, das heißt: in ihnen durch die Zeit hindurch ihrem Werden nachzuspüren und ein Bild durch ein anderes zu vervollständigen oder ihm damit zu widersprechen. Ein Beispiel für die Kontraposition und den Rückgriff auf die Möglichkeitsform ist der Kommentar am Anfang von *LE TOMBEAU D'ALEXANDRE (DER LETZTE BOLSCHEWIK; 1993)*. Chris Marker wendet sich darin an Alexander Medwedkin, der auf einem Photo als junger Mann neben dem Bild eines Prinzen am Hof des Zaren zu sehen ist: «Diese Photographie des Prinzen Jussupow stammt aus dem Jahre 1900, dem Jahr deiner Geburt. Warum nicht am Tag deiner Geburt? Das wäre ein guter Beginn für eine Geschichte, in der das Wunder nur eine etwas achtsamere Form des Alltäglichen ist. Eines Tages solltest du Filme machen. Eines Tages sollte er Rasputin töten. Ihr wart Zeitgenossen und Landsmänner. Davon abgesehen, habt ihr in zwei Welten gelebt, die weiter voneinander entfernt waren als die Erde vom Planeten Mars.»

Der Abstand, den die Stimme zwischen den Bildern schafft – der auch der Abstand zwischen einer flüchtigen Realität und ihrer Repräsentationen, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Aktuellem und Imaginärem ist –, eröffnet einen Vorstellungsraum für den Zuschauer. Dieser hat seinerseits die Freiheit, sowohl das, was die Stimme der Bilder sagt, als auch die Bilder selbst, die immer eine Schwäche aufweisen oder unzureichend sind, in Frage zu stellen. Und wieder ist es Marker, der den Ton zu den von Resnais gefilmten Bildern der afrikanischen Statuen in *LES STATUES MEURENT AUSSI (AUCH STATUEN STERBEN; 1953)* vorgibt: «Welche Musik wiegte diese kleine Prinzessin, diese kleine Orange, die in den Kellern des Landes Benin reifte? Welcher Kult wurde in dieser kleinen Republik der Nacht gepflegt? Wir wissen nichts davon. Diese großen Reiche sind die

totesten Reiche der Geschichte. [...] Im vergangenen Jahrhundert haben die Flammen der Eroberer diese ganze Vergangenheit zu einem absoluten Rätsel gemacht. Schwarz auf schwarz, Negerkampf in der Nacht der Zeiten, der Schiffbruch hat uns nur diese schön gestreiften Wracks hinterlassen, die wir befragen. [...] Als Kolonisatoren der Welt wollen wir, dass alles zu uns spricht, die Tiere und die Toten, die Statuen. Aber diese Statuen sind stumm.» Diese Fähigkeit zu zweifeln, das Bewusstsein, dass das Wissen immer ein bedingtes ist, dass ein Bild nicht ausreicht, sondern ein anderes kaschiert oder abrufft, wie es der Kommentar und die Montage vorführen ... – damit stellt sich ein Film wie der von Marker/Resnais entschieden gegen die Selbstgefälligkeit, wie sie die allwissenden Kommentatoren in ihrem Kontrollturm mit ihren <zwingenden>, angeblich vollendete Tatsachen zeigenden Bildern demonstrieren. Bedeutung als Befragung, Konstruktion und Diskussionsangebot in solchen Autoren-Dokumentarfilmen widerspricht der Bedeutung als schulmeisterliche Evidenz in den Wochenschauen und <Pädagogo-Dokus> (*docucus*). Zwei wohlbekannte Sätze aus HIROSHIMA MON AMOUR (1959) besiegeln diesen Umschlag: das wiederholte «Du hast nichts gesehen in Hiroshima, nichts» des japanischen Liebhabers angesichts der Versicherungen seiner französischen Geliebten, die im Bild durch Wochenschauaufnahmen und Rekonstruktionen dokumentiert sind; und ihre Schlussfolgerung des Prologs: «Es liegt an meiner zweifelhaften Moral ... d. h. dem Zweifel an der Moral der anderen.»

Und so sieht Jean Cayrol – Romancier, Filmemacher und Autor des Kommentars von NUIT ET BROUILLARD (NACHT UND NEBEL; 1955) – in einem programmatischen Text aus dem Jahr 1963 die Zukunft des Dokumentarfilms, als Reaktion auf die «ausgewählten Ausschnitte, die uns den fatalen Lauf der Geschichte aus nächster Nähe auferlegen und damit zu unserer Unempfindlichkeit gegenüber unserer eigenen Gegenwart beitragen», wie folgt: «Man wird also die absichts- und andeutungsvollen Bilder von einem Ereignis, die von einem individuellen, parteiischen Gedächtnis infiziert sind, sammeln und zwischen ihnen das Netz von Gemeinsamkeiten, Reibereien, Erregungen, Affinitäten und Ausschlüssen schaffen müssen, das erst ein Ensemble bildet. [...] Nicht disparate Details, die eine gewisse Kontinuität nur durch ihre Hörigkeit gegenüber einer Rede erlangen, die kaum überzeugen kann angesichts ihrer Wiederaufnahmen, Abschweifungen, Wiederholungen und der erzwungenen Übereinstimmung mit dem Bild. Stattdessen ausgewählte Details, von denen eins aufs andere verweist und deren Anordnung im Film so angelegt wird, dass man von der Erfindung eines parallelen Universums zu dem von uns wahrgenommenen sprechen könnte. Entsprechend könnte die Imagination definiert werden als die Wahrnehmung oder die Erfassung der Wirklichkeit durch dieses Paralleluniversum, das man ihr im Film unterwerfen würde und

dessen Zeit zur Lektüre (der Montagerhythmus) nicht mehr die – flüchtige – Zeit zum Ansehen der Bilder wäre, sondern die für die Betrachtung des sich verdoppelnden Bildes notwendige Zeit.»¹³¹

131 Jean Cayrol, Claude Durand: *Le Droit de regard*. Paris: Éditions du Seuil 1963, S. 23.

34 Was unterscheidet den Dokumentarfilm von der Reportage?

Um darauf zu antworten, müssen zunächst die Begriffe sortiert werden: Die Reportage ist in erster Linie eine Fernsehsendung, der Dokumentarfilm hat im Allgemeinen die Ambition, Kino zu sein (selbst wenn er heute vornehmlich auf Video und im Kontext fernsehdominierter Ökonomie gedreht wird), und manchmal läuft er dort mit Erfolg – vgl. die Filme von Michael Moore, Nicolas Philibert, Errol Morris, *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* (DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN; 2000) von Agnès Varda oder *DARWIN'S NIGHTMARE* (DARWINS ALPTRAUM; 2004) von Hubert Sauper. Die Unterschiede, ja Gegensätze zwischen Dokumentarfilm und Reportage bestehen auf drei Ebenen: im Verhältnis zur audiovisuellen Sprache, in der Produktionsweise, im Verständnis selbst dessen, was die «Themen» ausmacht.

1. *Grosso modo* verhält sich der Dokumentarfilm zur Reportage wie der (philosophische, politische, anthropologische oder biographische) Essay zum Journalismus. Die Reportage gehorcht der Logik des Programmflusses im Fernsehen, während der Dokumentarfilm sich als Einzelwerk versteht. Gewöhnlich hat ein Dokumentarfilm einen Autor; eine Reportage scheint keinen zu haben (*nobody's point of view*). Als eigentlicher «Autor» der Reportage gelten der Fernsehsender oder die Magazinsendung, die sie ausstrahlen. In den Augen des Objektivismus ist der Begriff des Autors mit Subjektivität und dem Imaginären behaftet. Was für die Reportage zählt und worauf sie abzielt, das ist die Information: im Allgemeinen über ein aktuelles politisches Sujet, eine Katastrophe oder ein «gesellschaftliches Ereignis». Der Reportage ist das Audiovisuelle ein Werkzeug und keine Ausdrucksmöglichkeit; es dient ihr dazu, etwas zu beweisen und zu illustrieren – gemäß formatierten Standards in einem sich «objektiv» gebenden journalistischen Diskurs (der nie «Ich» sagt und nicht von den Aufnahmen spricht, sondern von der Welt, an die sie sich richten); sie zielt einerseits auf das Zeigen (*la monstration*) der Orte mit einer Beschreibung der Situation, andererseits auf Interviews mit Protagonisten, Zeu-

gen, Experten und das alles gerahmt von der Stimme des Mediums, dem unpersönlichen Off-Kommentar.

Der Dokumentarfilm – zumindest ein Dokumentarfilm, der für seinen Regisseur ein solcher sein soll – begreift sein Thema sowohl als persönliche Nachforschung (was nicht zwingend subjektiv bedeutet) als auch als eine filmische *Mise-en-scène*. Der Autor ist in die Suche nach seinem Thema und in die Recherchen dazu eingebunden, was den Inhalt ebenso wie das zu entwickelnde Konzept des Drehs und der Publikumsausrichtung betrifft. Es handelt sich jedes Mal aufs Neue darum, jene filmischen Formen zu finden, die am besten geeignet sind, das Mäandern der Spurensuche nachzuvollziehen, die Orte und Protagonisten zum Sprechen zu bringen und mit der Montage die Komplexität und Widersprüche der Situation wiederzugeben. Die Alltagssprache erfasst den entscheidenden Unterschied deutlich, indem es heißt <informieren über ...>, während man <einen Film macht mit ...>. Der Autor eines so genannten <schöpferischen Dokumentarfilms> (*documentaire dit de création*) – der sich darin vom didaktischen Dokumentarfilm unterscheidet – zielt nicht darauf ab, einem Publikum ein quantifizierbares Wissen zu vermitteln (und eine Zuschauerquote zu erreichen), sondern vielmehr die Zuschauer erfahren zu lassen, was sich da abspielt, und diesen Aspekt der Welt einem filmischen Experiment zu unterziehen. Die Dokumentaristen versuchen, ihr Thema zu durchdringen, die Reporter sprechen davon, ein <Thema abzudecken> (und wir werden sehen, dass der Begriff <Thema> für beide nicht der gleiche ist).

«Die Begriffe des Subjektiven und Objektiven haben sich völlig verkehrt», bemerkt Theodor Adorno in seinen *Minima Moralia*. «Objektiv heißt die nicht kontroverse Seite der Erscheinung, ihr unbefragt hingewommener Abdruck, die aus klassifizierten Daten gefügte Fassade, also das Subjektive; und subjektiv nennen sie, was jene durchbricht, in die spezifische Erfahrung der Sache eintritt, der geurteilten *Convenus* darüber sich entschlägt und die Beziehung auf den Gegenstand anstelle des Majoritätsbeschlusses derer setzt, die ihn nicht einmal anschauen, geschweige denken – also das Objektive.»¹³²

2. Die Inversion, von der Adorno spricht, ist besonders sichtbar im Bereich der Produktion. Von Ausnahmen abgesehen, sind Reportagen Auftragsproduktionen der TV-Magazine (die selber von den aktuellen Ereignissen bestimmt werden) und gehorchen einer Arbeitsteilung, die manchen als Objektivitäts-Garantie gilt, wo sie doch nur industrielle Routine darstellt.

132 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951). In: Th. W. A.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 4, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 77f.

Die Wahl des <Themas>, seine Konzeption, die Aufnahmen, die Interviews, die Montage, der Kommentar und schließlich die Präsentation bei der Ausstrahlung werden von unterschiedlichen Personen gemacht, die sich nicht immer austauschen. Infolgedessen können nur ein vorgefasstes Standardmodell und gleichförmiges Handeln auf allen Ebenen den Zusammenhalt garantieren, was die Unterwerfung eines jeden unter eine verallgemeinerte Form(at)ierung bedeutet (und als Garantie der Seriosität, als Bestätigung *der corporate identity* des Senders und als Voraussetzung gesteigerter Werbeeinflüsse funktioniert). Es ist diese Konformität, die sich selbst zur <Objektivität> erklärt. Selbst wenn die Cutterin nichts vom <Thema> versteht, dann weiß sie, wie sie mit einem Kommentarschnitt, mit einem Interviewschnitt gemäß Wechselspiel und Länge der vorhergesehenen Einstellungen vorzugehen hat. Das, was auch der Kameramann zwangsweise vor Ort <vorhergesehen> hatte, usw. Das ist der Grund, warum die meisten Reportagen, wenn man darauf achtet (aber das Fernsehen lebt von der Unachtsamkeit) scheinbar nur aus Zwischenschnitten zu bestehen scheinen! «Das Fernsehen ist immer nur Radio mit einem parasitären Bild.» Diese Gemeinheit Jean-Christophe Avertys, einer der großen Erfinder der Video-Trickaufnahmen, charakterisiert recht gut – wenn sie auch auf Sportübertragungen zum Beispiel nicht zutrifft – die drei großen Pfeiler des Fernsehens: Serien, Diskussionssendungen und Reportagen.

Von Seiten des Dokumentarfilms gestaltet sich die Sache insofern anders, als zumeist ein Regisseur, der von einem Produzenten ausgewählt und unterstützt wird, Autor des Themas wie seiner filmischen Bearbeitung ist und er selber den Film dreht und schneidet (zumindest die Montage beaufsichtigt) und er zumeist die Interviews und den Kommentar – so es einen gibt – verfasst. Diese Wahrung des gleichen Blicks (muss man <subjektiven> Blicks sagen?), von der Konzeption über die Konfrontation vor Ort während des Drehs bis zur Montage mit den sukzessiven Nachbesserungen und Neuinterpretationen, ist tatsächlich die beste Garantie für <Objektivität> und zwar nicht im Sinne von Neutralität, sondern von einer «spezifischen Erfahrung der Sache» (gemäß der oben zitierten Wendung von Adorno). Der Zuschauer ist frei, mit der vorgeschlagenen Sicht nicht einverstanden zu sein, zumindest kann er nach den sichtbaren Auswahlkriterien der stilistischen Mittel des Films über die Relevanz urteilen. Entsprechend dauert die Produktion eines Dokumentarfilms mindestens ein Jahr, während die einer Reportage zwei oder drei Monate in Anspruch nimmt. Im Gegensatz zu dem, was die Scoop-Jäger glauben machen wollen (<wir haben keine Zeit, es anders zu machen>), rechtfertigt auf jeden Fall der Zeitdruck alleine weder den Konformismus noch das Unterbinden von Kreativität. Als Beleg dafür verweise ich auf den historischen Bruch zu Beginn der 1960er Jahre in den USA zwischen den

Erfindern eines neuen Dokumentarfilms des Alltäglichen – das *direct cinema* (Richard Leacock, Don Pennebaker, die Brüder Maysles, Shirley Clarke ...) – das alles mitzubringen schien, um das Genre im Fernsehen zu erneuern, auf der einen und den Fernsehanstalten auf der anderen Seite, die unfähig waren, auf ihre Formatierung, ihre Kommentare zu verzichten und Sensationen und Dramatik verlangten.¹³³ Entsprechend haben die Verfechter der Handkamera mit Synchronon die Früchte ihrer Erfindung woanders geerntet ... woanders, das heißt im Kino.

133 Vgl. Alan Rosenthal: Introduction/Part Four: Television. In: A. R. (Hrsg.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley, CA: University of California Press 1988, S. 345–355.

35 Was ist ein gutes <Thema>?

Schon das Verständnis vom Begriff <Thema> ist in Reportage und Dokumentarfilm unterschiedlich. Wie wir gesehen haben, ist das Ziel der Reportage, <ein Thema abzudecken> (die jungen Wilden der Nouvelle Vague sprachen ironisch von deren Kommentar als <*comment-taire*>, dem <Wie-Verschweigen>¹³⁴). Die Herausforderung des Dokumentarfilms ist es, auf Grundlage des Themas einen Film zu machen. Zum Thema für die Reportage werden das spektakuläre Ereignis, die sensationelle Nachricht, das Außergewöhnliche (Krieg, Kriminalität, Katastrophen) oder Stars und gesellschaftliche Events, die präsentiert werden sollen. Das <Thema> des Dokumentarfilms ist häufiger das Gewöhnliche, der Alltag mit allem, was er an Banalem, Berührendem, Überraschendem, Empörendem hat; die ethnische Vielfalt der Menschen mit ihren Fähigkeiten, ihrer Lebensart und ihren Konflikten; die Ungleichheit der Welt, das Überleben, das Anormale im Normalen (womit sich seine unmittelbare politische Tragweite ahnen lässt). Zum Beispiel: Alle TV-Nachrichtenmagazine der Welt haben die Atomkatastrophe von Tschernobyl 1986 <abgedeckt>, danach aber waren es alleine die Dokumentarfilmer, die die langfristigen Folgen für die Rettungsmannschaften und die Bevölkerung begleitend verfolgt haben (z. B. PRIPYAT von Nikolaus Geyrhalter; 1999). Einer der entscheidenden Unterschiede, auf den Gérard Leblanc in seinem Buch über die französischen Haupt-Nachrichtensendungen nachdrücklich hingewiesen hat, besteht darin, dass in den Augen der TV-Aktualität nur das ein Ereignis ist, was der Ordnung der Welt zuwider läuft (entsprechend wird vorausgesetzt, dass die Welt in Ordnung ist!), oder es sind politische und sportliche Rituale, die deren geordneten Ablauf orchestrieren. Für die Dokumentaristen – und diese Tradition existiert seit dem Aufkommen des Genres – geht es vielmehr darum, die Rückseite der Kulissen zu zeigen, ob es sich um die beeindruckenden Überlebensstrategien einer als primitiv angesehenen Gesellschaft handelt, die ordinäre und exorbitante Ausbeutung eines Teils der Welt durch einen anderen oder um bestimmte

134 A.d.Ü.: Es handelt sich hier um ein Wortspiel, das den Begriff *commentaire* (= Kommentar) zerlegt in das Adverb *comment* (= wie) und das Verb *taire* (= verschweigen).

Formen des Monströsen dessen, was sich als rational ausgibt (ein Thema, das Georges Franju und Luis Buñuel, aber auch Michael Moore und Hubert Sauper besonders wichtig ist). Dabei handelt es sich zum Beispiel um die Vorstellung, die institutionellen Fäden, die unsere westliche Welt zusammenhalten, näher zu betrachten, was das «banale» Grundmotiv des dokumentarischen Werkes vom Filmemacher und Juristen Fred Wiseman ausmacht. Dem Wesen des Dokumentarfilms liegt eine Logik zugrunde, Hintergründe zu entdecken, die keinesfalls exotisch ist, sondern auf die Formen, wie wir zusammen leben, uns bekriegen, uns rechtfertigen, ausgerichtet ist. Diese Logik hat nichts zu tun mit der vergänglichen Effekthascherei und dem beständigen Willen (jedes Mal sofort, pünktlich und folgenlos) von sich Reden zu machen, die die Welt der Reportage als eine Art «kathodischen Scheibenwischer» charakterisieren.

Was den Stil betrifft, könnte man kurz gefasst sagen, dass die TV-Reportage, woher sie auch kommt und was ihr Thema auch sein mag, mit ihren immer gleichen Klischees, Totalen und Schnitten, Kommentaren, Straßeninterviews, mit ihrem geeichten Montagerhythmus, das Ganze in synthetische Kaufhaus-Musik gehüllt, von der gleichen uniformen Geschmacklosigkeit ist wie die internationale Küche der Hilton-Hotels, während der Dokumentarfilm abwechslungsreiche Gerichte (häufig süßsauer oder pikant) der lokalen Gastronomie sucht, die sicher nicht so einfach zu verschlingen, dafür aber umso vielfältiger und reichhaltiger sind. Es reicht, einen oder zwei Dokumentarfilme von Johan van der Keuken zu sehen, um zu wissen, dass man in Amsterdam sich nicht genauso bewegt wie in Kerala oder in Mali und dass es zu den Möglichkeiten des Kinos gehört, uns das vor Augen zu führen.

Nichts anderes sagt ein schriftlicher Protest von Georges Pérec Ende der 1960er Jahre unter dem Titel «Annäherung an was?». ¹³⁵ Dieser klingt ähnlich einem vertovschen Manifest für die Erneuerung des Kino-Auges und der dokumentarischen Faktensuche gegen die stereotypen Wochenschauen/Nachrichten: «Was uns anspricht, ist, wie mir scheint, immer das Ereignis, das Ungewöhnliche, das Außergewöhnliche: fünf Spalten auf der Titelseite, Schlagzeilen. Die Züge beginnen erst dann zu existieren, wenn sie entgleisen, und je mehr Fahrgäste dabei den Tod finden, umso mehr existieren die Züge; die Flugzeuge finden erst dann zur Existenz, wenn sie entführt werden; die einzige Bestimmung der Autos ist die, gegen Platanen zu prallen: zweiundfünfzig Wochenenden jährlich, zweiundfünfzig Bestandsaufnahmen: soviel Tote, und wenn die Zahlen unaufhörlich steigen, umso besser für die Nachrichten! Hinter dem Ereignis-

¹³⁵ Georges Pérec: Annäherungen an was?. In: Ders.: *Warum gibt es keine Zigaretten beim Gemüsehändler?*. Aus d. Franz. v. Eugen Helmle, Bremen: Manholt Verlag 1991, S. 7–10, S. 9f.

nis muß es einen Skandal geben, einen Riß, eine Gefahr, so, als solle das Leben sich nur durch das Spektakuläre hindurch offenbaren, als sei das Anschauliche, das Bedeutsame immer unnormal: Naturkatastrophen oder geschichtliche Erschütterungen, gesellschaftliche Konflikte, politische Skandale ... Lassen wir in unserer überstürzten Hast, das Geschichtliche, das Bedeutsame, das Aufschlussreiche zu messen, das Wesentliche nicht außer acht: das wirklich Unerträgliches, das wirklich Unzulässige: der Skandal, das sind nicht die schlagenden Wetter, sondern das ist die Arbeit in den Gruben. Das soziale Unbehagen, es ist nicht in Streikzeiten <besorgniserregend>, sondern ist das vierundzwanzig Stunden am Tag, dreihundertfünfundsechzig Tage im Jahr.» Nun könnte man sagen, dass die Reportage die Schlagwetter behandelt, der Dokumentarfilm die Mine. «Haben uns die Zeitungen etwas anderes gesagt als: seid unbesorgt, ihr seht doch, daß das Leben existiert, mit seinen Höhen und Tiefen, ihr seht doch, daß etwas geschieht. Die Zeitungen schreiben über alles, außer über das Tagtägliche. Die Zeitungen langweilen mich, ich erfahre durch sie nichts; was sie erzählen, betrifft mich nicht, stellt mir keine Fragen und antwortet ebenso wenig auf die Fragen, die ich stelle oder stellen möchte. Wo ist das, was wirklich geschieht, das, was wir erleben, das Übrige, alles Übrige? Das, was jeden Tag geschieht und jeden Tag wiederkehrt, das Banale, das Alltägliche, das Selbstverständliche, das Allgemeine, das Gewöhnliche, das Infra-Gewöhnliche, das Hintergrundgeräusch, das Übliche, wie soll man sich seiner bewusst werden, wie soll man es befragen, wie es beschreiben? Das Übliche befragen. Aber das ist es ja, wir sind daran gewöhnt. Wir befragen es nicht, es befragt uns nicht, es scheint kein Problem zu machen, wir erleben es, ohne daran zu denken, als transportiere es weder Frage noch Antwort, als sei es nicht Träger irgendeiner Information. Das ist nicht einmal mehr Akklimatisierung, das ist Anästhesie. Wir verschlafen unser Leben in einem traumlosen Schlaf. Aber wo ist unser Leben? Wo ist unser Körper? Wo ist unser Raum? Wie soll man von diesen <allgemeinen Dingen> reden oder besser, wie soll man ihnen hinterherjagen, wie soll man sie aufscheuchen, sie aus der Verpackung reißen, an der sie festkleben, wie soll man ihnen einen Sinn, eine Sprache geben: damit sie endlich von dem reden, was ist, von dem, was wir sind. Vielleicht geht es darum, endlich unsere eigene Anthropologie zu begründen: jene, die von uns reden wird, die in uns das suchen wird, was wir bei den andern so lange ausgeplündert haben. Nicht mehr das Exotische, sondern das Endotische.»

Zusammengefasst bedeutet das nicht, dass es nur schlechte Reportagen und nur gute Dokumentarfilme gibt. Einige Dokumentarfilmer liegen augenscheinlich falsch, wenn sie sich für Autoren halten, und es gibt, vor allem bei den Engländern, großartige Reportagen (die empiristische Tradition verpflichtet). Aber der Irrtum des TV-Journalismus bleibt, dass

er sich immer mehr in vorgefertigte Rezepte geflüchtet hat, die sowohl den Inhalt als auch den Standpunkt neutralisieren und die außerdem auch noch diese schlechten Angewohnheiten für die Regeln selbst der Objektivität halten! Erinnern wir uns daran, was Godard zu Labro gesagt hat (Frage 31): «Ich an Ihrer Stelle, würde mich im Fernsehen der Bilder bedienen, um etwas zu sehen!» ... und nicht, um etwas abzuschirmen. Man kann nicht außer Acht lassen, was die Satzungen der größten Fernsehanstalten der Welt (die amerikanischen *networks*) diktieren: Zur *prime time* muss das Programm jederzeit für eine Person mit den mentalen Fähigkeiten eines 12-jährigen verständlich sein und darf «keine Wellen schlagen» (wie sich das bekannte *less objectionable programming* in einfache Worte übersetzen lässt). Was im nicht weniger bekannten Slogan des Geschäftsführers von Frankreichs größtem Privatsender (TF1), Patrick Le Lay, ein Echo in dem Satz findet, es gehe darum, Coca-Cola verfügbare menschliche Hirntätigkeit zu verkaufen¹³⁶, womit exakt die gegenwärtige Aufgabe des Fernsehens definiert wird. Im großen Stil hat das Fernsehen mehr mit der Haushaltsmittel-Industrie als mit dem Kino gemein; seine Programmstruktur ist wie der Einkaufsparcours in einem großen Supermarkt aufgebaut. Mit Ausnahme einiger weniger kultureller Ausnahmen bleibt kaum Platz für eine wirklich dokumentarische Produktion (auf jeden Fall nicht vorne im Regal).

136 «Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible [...]» AFP-Depesche, 9.7.2004, zit. nach: «Patrick Le Lay, décerveleur». In: *Libération*, 10./11.7.2004. Vgl. Patrick Le Lay. In: Collectif: *Les dirigeants français et le changement : Baromètre 2004*. Paris: Huitième Jour, 2004, S. 93.

36 Kunst oder Propaganda?

Wie wir gesehen haben, erfolgt die Einführung des Tons – was für den Dokumentarfilm der Kommentar bedeutet – zu einem historisch kritischen Zeitpunkt (Börsencrash, Depression und Anbahnung der Katastrophe), an dem die Machthaber <die Massen> hinter sich bringen müssen. Der neue Begriff der Masse (neben dem des Volkes) ist an den Aufschwung der Industrie und die Konzentration von Arbeitern in urbanen Zonen gebunden (begleitet vom Aufschwung der Kinosäle). In den 1930er Jahren wird dem Dokumentarfilm überall die gleiche Rolle zur Erziehung der Massen und für den sozio-ökonomischen Wiederaufbau zugeschrieben, und das im Dienst so unterschiedlicher Ideologien wie des stalinistischen sozialistischen Realismus, des Nationalsozialismus in Deutschland (Leni Riefenstahl), der Werbung für den industriellen und sozialen Fortschritt in Großbritannien (die von John Grierson geleiteten Produktionen des Empire Marketing Board und später des General Post Office) oder des rooseveltschen *New Deal* (die von Pare Lorentz verantworteten Produktionen des Landwirtschaftsministeriums und des US Film Service). Die gemeinsame Konstante in demokratischen wie totalitären Staaten ist das Aufkommen des Begriffs der <Masse>, die nicht mehr nur als (demographische, kriegerische) Manövriermasse begriffen wird, sondern zum idealen Subjekt des Politischen erklärt wird. Deswegen muss sie indoktriniert werden, damit die Masse mit der ihr eigenen, richtig verstandenen Sache eins wird (mit der Partei, mit der Nation). Der Dokumentarfilm erscheint also als Speerspitze dieser «neuen staatsbürgerlichen Erziehung, die aus der Welt der PR und Propaganda hervorgegangen ist», so die freimütige Formulierung von John Grierson. «Der Film hat begonnen der Propaganda zu dienen, und er wird es immer mehr machen.»¹³⁷

Es wäre zu einfach zu sagen, dass die Kunst da endet, wo die Voreingenommenheit beginnt. Das vertovsche Kino-Auge (Kinoglaz) operierte von einem engagierten Standpunkt der Wahrnehmung aus und rechtfertigt sich durch die Suche nach neuen Formen der Sicht und Konfrontation mit der Wirklichkeit, ihren Widersprüchen, Skandalen und Überraschungen

137 Forsyth Hardy (Hrsg.): *Grierson on Documentary*. London, Boston: Faber & Faber 1966, S. 68.

sowie den möglichen Veränderungen der Realität. Wir haben festgestellt, dass die Abwesenheit eines Standpunktes schlicht und einfach illusorisch ist, dass dieses <Ideal> aus dem Glauben an eine objektiv enthüllbare Wahrheit resultiert (was aber keineswegs beinhaltet, darauf zu verzichten, gewisse Wahrheiten zu behaupten und öffentlich mitzuteilen). Nun hüllt sich aber die Propaganda, wie tendenziös und von welcher Tendenz sie auch sein mag, in dieses Ideal der <objektiven>, vorgefertigten Wahrheit, die sie mit der Kraft universeller Evidenz ausstellt (eine Kraft, die im Nachhinein wie eine Farce erscheint: es reicht, sich irgendeine Wochenschau von Pathé, Gaumont oder Fox mit ihrem donnernden, unverbesslichen Imperialismus anzuschauen!). Die Propaganda ist nicht EIN Standpunkt, sie versteht sich als DER Standpunkt, das heißt die wahrhafte Sicht/weise, und nur die Sicht/weise (*la vision juste, juste la vision*)¹³⁸ (also die Abwesenheit eines Standpunkts). In ihrer totalitären, prophetischen Version sagt die Propaganda nicht nur: <Die nicht mit uns sind, sind gegen uns>, sondern: <Sie sind gegen die Macht des Faktischen> (ob sie dies nun auserwählte Rasse, historischen Materialismus, Produktionskraft oder globalen Markt nennt). Hannah Arendt erklärt es so: «Was die Massen sich weigern anzuerkennen, ist die Zufälligkeit, die eine Komponente alles Wirklichen bildet. Ideologien kommen dieser Weigerung entgegen, sofern sie alle Tatsachen in Beispiele vorweggenommener Gesetze verwandeln und alle Koinzidenz eliminieren durch die Annahme einer alle Einzelheiten umfassenden Allmächtigkeit. Diese Attitüde der Flucht aus der Wirklichkeit in die Einbildung, von dem Ereignis in den notwendigen Ablauf des Geschehens, ist die Voraussetzung für alle Massenpropaganda. [...] Die besessene Blindheit, die der Realitätsflucht der Massen in eine sich stimmige fictive Welt eigen ist, entspricht ihrer Heimatlosigkeit in einer Welt, in der sie nicht mehr existieren können».¹³⁹

So ist in den Augen der totalitären Propaganda, wahnwitzig verkehrt, das Reale nicht der Zufall – also das, was widersteht und uns entgleitet und was noch zu verstehen bleibt –, sondern die grandiose, auf die Spitze getriebene Vision dessen, was entsprechend dem Prinzip sein muss und sein wird, selbst wenn es jeder manifesten Evidenz widerspricht. Die konkreten Niederlagen zählen nicht, das Einzige, was zählt, ist der unweigerliche Endsieg als Triumph des Willens. Halten wir fest, dass sich bezüglich dieses Aspektes die strahlende totalitäre Zukunft und die kapitalistische Fortschrittsvorstellung (die seit einem halben Jahrhundert in keiner Weise weder die Krisen noch die <Untereentwicklung> der <Entwicklungsländer> stören) treffen.

138 A.d.Ü.: Anspielung auf das berühmte Diktum Jean-Luc Godards: «Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image». (Schriftinsert in J.-L. G.: VENT D'EST [1969]).

139 Hannah Arendt: *Elemente totaler Herrschaft*. Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt 1958, S. 119f.

Der Übergang zum Propagandasystem wäre also durch zwei ideologische Hauptmerkmale charakterisiert:

1. Die Verweigerung jeglichen Standpunktes (was als relativ, subjektiv und künstlerisch empfunden wird) zu Gunsten der alleinigen <Evidenz>: Vision ohne Perspektivierung (*vision sans regard*) mit universellem Anspruch, der sich der Zuschauer bedingungslos unterwerfen soll, da sie sich selbst als <bedingungslos> ausgibt.
2. Die Substitution der Wirklichkeit durch DAS Prinzip (oder Dogma), oder eher die Angleichung des einen ans andere und dementsprechend das Ausschließen jeglicher Überprüfung, jeglicher widersprechenden Erfahrung (von daher die Verdammung der experimentellen Kunst als <entartet> in Nazi-Deutschland oder der Erfolg absurder <wissenschaftlicher> Doktrinen wie der des Lyssenkoismus unter Stalin ... man würde aber auch zahlreiche Beispiele bei den unverbesserlichen Theoretikern der <göttlichen Marktordnung>¹⁴⁰ finden).

Die demokratische Propaganda beschränkt sich generell auf den ersten Aspekt, zumindest in der Innenpolitik. Die imperialistischen Kampagnen und die totalitäre Propaganda vereinigen beide Aspekte. Und jede Propaganda vermittelt vor allem, dass sie keine ist, indem sie die Propaganda der anderen denunziert.

Jenseits inhaltlicher Unterschiede scheint die Durchdringung des Alltags von massiven und <objektiven> persuasiven Prozessen eine wesentliche Dimension der schmerzhaften Geburt der modernen Welt auszumachen. Diese Tatsache ist Walter Benjamin nicht entgangen: «*Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens ein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.* Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten [...]. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr machtvollster Agent ist der Film. [...] Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.»¹⁴¹

Dokumentarfilmische Kunst oder massenmediales Kino, individueller Ausdruck oder Information, Reflexion oder Spektakel? Das Dilemma ist insofern nicht leicht zu lösen, da der Film, wie wir gesehen haben, – auf-

140 A.d.Ü.: Anspielung auf die Publikation des französischen Philosophen Dany-Robert Dufour: *Le Divin marché. La révolution culturelle libérale*. Paris: Denoël 2007.

141 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936/1939) In: W. B.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser. Bd. I,2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 477ff.

grund seiner primären Beschaffenheit: der Aufnahme – mit dem Realen, wenn nicht mit dem Realismus, durch einen Pakt verbunden ist. Die entscheidende Frage wäre also: Wann und wie findet sich der – sagen wir nicht <freie> (ein zu vager Begriff), aber als audiovisuelle Untersuchung des Sinns unserer Handlungen verstandene – filmische Ausdruck reduziert auf die effiziente Vermittlung einer vorgefertigten Nachricht für eine Zielgruppe (wie es im gemeinsamen Jargon von Werbemanagern, Aktivisten und Militärs heißt)? Zweifellos hat der Filmmacher (oder sein Produzent) unvermeidlich eine bestimmte politische Sichtweise, aber inwiefern bringt sein Dokumentarfilm sie ins Spiel und stellt sie auf die Probe, inwiefern ist der Film lediglich das dafür notwendige Transportmittel? Die Antwort liegt nicht einfach nur in der Verteidigung dieses oder jenes ideologischen Inhalts, sondern in der autonomen Form, die der Film seiner dokumentarischen Befragung sowie den Elementen und Ereignissen aus der Welt, die er heranzieht, um darauf zu antworten, verleihen kann. Freiheit und künstlerisches Schaffen sind eng verbunden, sie hängen nicht von Verordnungen ab, sondern von der Ordnung der Wörter (und Bilder). Meinungs-, Gedanken- und Reisefreiheit setzen voraus, dass der Filmmacher weder das Gefilmte als simple Illustration des <Standes der Dinge> verwendet, noch den Zuschauer als Geisel einer so genannten Wahrheit der Evidenz nimmt; ferner, dass, im Gegensatz zum vom Fernsehen gebotenen Schaufenster-effekt, seine dokumentarische Arbeit ein Spannungsfeld zwischen dem Gefilmten und dem Zuschauer etabliert, in dem die Bedeutung der Dinge entfaltet und neu verknüpft wird, inklusive der Leerstellen. Hier ließe sich die von Serge Daney in seinem Artikel «Montage unerlässlich» etablierte Gegenüberstellung von <Visuellem> und <Bild> anführen: «Das Visuelle ist ohne Gegenschuß, nichts fehlt ihm, es ist in sich geschlossen, eine Endlos-schleife, etwa so wie ein pornographisches Schauspiel nur die ekstatische Überprüfung des Funktionierens der Organe ist und nichts anderes. Was das Bild betrifft, dieses Bild, das wir im Kino, selbst wenn es obszön war, geliebt haben, so stellte das Visuelle eher das Gegenteil dazu dar. Das Bild findet immer an der Grenze zweier Kraftfelder statt, es ist dazu bestimmt, von einer gewissen *Andersheit* zu zeugen, und, obwohl es immer einen harten Kern besitzt, fehlt ihm immer etwas. *Das Bild ist immer mehr und weniger als es selbst.* [...] Wenn uns das Visuelle am Sehen hindert [...], so fordert uns das Bild immer heraus, es mit einem anderen, mit etwas vom anderen, zu montieren. Denn im Bild wie in der Demokratie gibt es <Spielraum> und Unvollendetes, einen Abschnitt oder etwas Offenes.»¹⁴²

142 Serge Daney: Montage unerlässlich (1991). In: Serge Daney. *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Aus d. Franz. übers. v. Christa Blümlinger, Dieter Hornig, Silvia Ronelt. Herausgegeben v. Christa Blümlinger. Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 198–210, S. 205ff. (Hervorhebg. i. O.).

37 Kann das Bild Beweis sein?

Kann das Bild Beweis sein? Photojournalisten, Bildreporter und audiovisuelle Massenmedien wollen daran glauben, stellt dieses Kredo doch ihre Geschäftsgrundlage dar, was, wie wir gesehen haben, auf der <Evidenz> des Objektivs/Objektiven basiert. Die Frage beschäftigt nach wie vor die Zeitungen, es gab sogar ein französisches Fernsehmagazin in Antenne 2, dem zweiten Programm, das am Ende des 20. Jahrhunderts mit dem programmatischen Titel EVIDENCES auffallen wollte und nach der zweiten Ausgabe eingestellt werden musste, so sehr lud das Konzept zu Fälschungen ein. Will man zu viel mit dem Bild beweisen (d.h. genauer durch Aufnahmen), fabriziert man am Ende die Beweise selbst. Diese spektakuläre Verkehrung zeigt sich vor allem bei der Verwendung der versteckten Kamera und der Verpixelung einzelner Partien der Bilder: Da es sich hauptsächlich darum handelt, Personen in flagranti, die Hand in der fremden Tasche, bei illegalen Handlungen zu erwischen, ist die Kamera versteckt. Von da an ist es die hinter der versteckten Kamera stehende Haltung (die man unter jedweden, selbst den banalsten Umständen einnehmen kann, um uns glauben zu machen, dass uns etwas verheimlicht wird), die einen hinteres Licht führt und zu Fälschungen animiert. Ebenso ermöglichen <verbotene> Exklusivinterviews mit anonymisierten, verpixelten – also nicht verifizierbaren – Personenaufnahmen alle Formen von Affentheater und fragwürdiger Komplizenschaft (genau das inszeniert und hinterfragt Avi Mograbi in seinem Film Z 32 aus dem Jahr 2008).

Der billige Sensationsjournalismus bedient sich des ältesten Mittels der Skandalpresse, der Paparazzi und diverser *trash tv*-Formate: der Enthüllung. Deren Verkaufsformel ist nicht einfach nur: <Alles wird vor ihnen geheim gehalten, wir enthüllen es>, sie ist paranoider und perverser: <Wenn es geheim gehalten wird, dann ist es wahr>, und in Ermangelung, dieses positiv beweisen zu können, beweist man uns, dass man es vor uns geheim hält! Deswegen die ganzen (mehr oder weniger manipulierten) Zeichen, die uns verbotene Aufnahmen signalisieren, aufgrund derer der Zuschauer schließt, dass das Gefilmte verboten und es dementsprechend wahr ist: eine Hand, die mit einer mehr oder weniger gewaltsamen Geste das Kameraobjektiv verdeckt; wackelnd-verdeckte Kamera; Unschärfen;

elektronisch anonymisierte oder verstörte <Zeugen>; Kommentare, die das Risiko des Filmens der Bilder betonen; als entwendete Beweisstücke vorgeführte Dokumente ... Und, *last but not least*, der Beweis durch den ostentativen Mangel an Beweisen: «Sehen Sie sich gut diesen Wald an, man sieht deutlich, dass er angelegt wurde (Kamerafahrt an einer Baumreihe entlang); nun, wie Sie sehen, soll er die Spuren vom Aufprall des außerirdischen Raumschiffs verdecken», erklärt uns der Sprecherkommentar. Sicher, es handelt sich hierbei um eine Parodie von Jean-Teddy Filippe im Rahmen seiner unter dem Titel *LES DOCUMENTS INTERDITS* (*VERBOTENE AUFNAHMEN*; 1989) auf ARTE wiederholt ausgestrahlten Kurzfilmreihe, mit der er aber eine <echte Fälschung> antizipiert, und zwar die bekannte Autopsie des Außerirdischen von Roswell – ein gefaktes Video, das in Frankreich von TF1, dem größten Privatsender, vermarktet wurde.¹⁴³ Diese Parodie karikiert (und durchkreuzt) – so wie andere Folgen von *LES DOCUMENTS INTERDITS* (1989) desselben Regisseurs – äußerst gelungen und mit viel Geschick die ganze Palette von Pseudooffenbarungen und falschen Evidenzen, wie sie die Fernsehmagazine so schätzen.

Warum sind die Fernsehanstalten, aber auch gewisse Dokumentaristen versucht, so viel Falsches am Fließband zu produzieren? (Ich spreche hier nicht von journalistischen <Enten>, sondern von den bewusst, oder schlimmer, unbewusst hergestellten Fälschungen.) Natürlich ist da die hektische Suche nach dem *scoop*, der Sensation, die einen nicht zu genau hinschauen lässt, sofern der Aufmacher stimmt; implizit wird selbst zu (üblen) Coups ermutigt, so sehr zählt der Effekt. Im April 1999 wurde in Deutschland ein Produzent von <aufwändigen Reportagen>, Michael Born, verhaftet, der fünf Jahre lang mehrere deutsche, englische und selbst einen französischen Sender mit sensationellen <Beiträgen> über Neonazis, Zwangsarbeit von Kindern in der Dritten Welt, den Ku-Klux-Klan ... beliefert hatte. Das alles war mit Statisten in einem Schuppen in der Umgebung von München gedreht (vgl. *HOAX* [1998] von Victoria Mapplebeck).¹⁴⁴ Dieser Fälscher hatte genau verstanden, was die Fern-

143 A.d.Ü.: Es handelt sich um 1995 vom britischen Regisseur Ray Santilli der Presse präsentierte Aufnahmen, die angeblich aus dem Jahr 1947 stammten und die Obduktion einer bei Roswell gefundenen Leiche eines Außerirdischen zeigten. Die Bilder gingen als sog. *SANTILLI-FILM* oder auch *ALIEN-AUTOPSY* um die Welt und belebten die Ufo-Diskussion. Der französische Journalist Jacques Pradel hatte in seiner Sendung *L'ODYSSÉE DE L'ÉTRANGE* (26.6.1995) den 18-minutigen *SANTILLI-FILM* in voller Länge präsentiert und von Spezialisten kommentieren und untersuchen lassen – mit dem Ergebnis, dass er die Bilder für authentisch hielt. In der Dokumentation *EAMON INVESTIGATES – ALIEN AUTOPSY* des britischen Fernsehsenders Sky 1 TV One (4.4.2006) hatte sich Ray Santilli dazu bekannt, den Film 1995 gedreht zu haben, allerdings als Nachinszenierung von authentischen Filmaufnahmen einer Alien-Autopsie aus dem Jahr 1947.

144 Vgl. dazu näher Michael Born: *Wer einmal fälscht ... Die Geschichte eines Fernsehjournalisten*. Mit einem Nachwort von Volker Lilienthal. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1997.

sehnachrichten aus der Welt zeigen wollten, und er hatte mit der Methode Méliès (<wahrer als in Echt>, *plus vrai que nature*) einen einfacheren, ökonomischeren und schnelleren Weg gefunden als mit der Methode Lumière (<das unmittelbare Leben>, *la vie sur le vif*); allerdings mit dem kleinen Schönheitsfehler: Er machte nicht klar, dass es sich um nachgestellte oder gleich erfundene Nachrichten handelte! Wer aber ist in dieser Affäre der Schuldige: der Ramsch-Lieferant oder die jeden Preis zahlenden Käufer? Mehr als zufrieden, auf die brandheißen <Beiträge>, von denen sie träumten, gestoßen zu sein – was ein Zufall! – und sie wie geträumt vorzufinden (was sie hätte misstrauisch machen können), haben die Programmverantwortlichen ihre eigenen Phantasmen in bar bezahlt, ohne sich zu fragen, ob das alles nicht ein wenig zu <schön> war, um wahr zu sein. Sie wollten spektakuläre Beweise der Schrecken der Welt, Born hat sie ihnen nach Maß und auf sie zugeschnitten fabriziert. Daran sieht man, wie die TV-Nachrichtenproduzenten durch die Reduzierung der Welt auf Klischees am Ende ihre Klischees für die Wirklichkeit halten!

Die Affäre um das falsche Massengrab von Timisoara während des Sturzes des kommunistischen Diktators Ceausescu 1989 bestätigt dies. Auf einen Schlag brauchte es eindeutige Beweise für die Barbarei des Regimes, gegen das sich das rumänische Volk auflehnte (eine Barbarei, die von der Mehrzahl unserer Massenmedien bis zu diesem Zeitpunkt kaum analysiert oder auch nur erwähnt worden war!). Und da lieferte das Dutzend erkennbar verstümmelter Körper den unwiderlegbaren – d.h. sofort sichtbaren – Beweis, für Folterungen durch die Polizei des Diktators. Leider (oder zum Glück?) stellte sich heraus – aber es brauchte mehrere Wochen, bis die Medien es hörten und verbreiteten –, dass es Körper aus einer gewöhnlichen Leichenhalle waren, da das rumänische Gesetz die Autopsie jeder Leiche vorschreibt. Das ändert nichts an der Tatsache, dass das Regime von Ceausescu eine Diktatur war, die foltern ließ, nur praktizierte sie es nicht so demonstrativ. Um es vorher zu verurteilen, hätte es mehr als ein paar Schnappschüsse gebraucht, und zwar den <Willen zur Nichtaktualität>, um etwas zu recherchieren, was kein anderes Medium als Thema ansah, da es sich um den <normalen> Zustand handelte. Um etwas wirklich zu verstehen, reicht ein (wahrer oder falscher) Sensationsbericht nicht aus; es bedarf schon der Beharrlichkeit eines anthropologisch und politisch analytischen Dokumentarfilms, wie etwa die des beeindruckenden und erschreckenden Films *DE LA CHUTE (VON EINEM FALL; 1998)* von Jean Lefaux und Anca Hirte.

Der Scoop ist das Kondensat jener Ideologie einer unmittelbar sicht- und kommerzialisierbaren Wahrheit: Er ist der originale Abdruck, <nie Gesehenes>, das aber sofort als schon einmal Gesehenes zu erkennen ist; er ist der einzigartige Blickwinkel, der von allen sofort wieder erkannt wird, das zum Schnappschuss reduzierte Ereignis, eine zusammengestauchte

Reproduktion der Realität, die uns eine Reflexion über letztere erspart. Erinnern wir uns an die Warnung von Marker in *SANS SOLEIL* (OHNE SONNE; 1983) im Zusammenhang der von seinem Freund Hayao mit dem Synthesizer bearbeiteten Nachrichten: «Weniger verlogene Bilder [...] als die, die du im Fernsehen siehst: Zumindest geben sie sich als das, was sie sind: Bilder und nicht als die transportable und konkrete Form einer Wirklichkeit, die schon unerreichbar ist.» In dem ständigen Bestreben, die Wahrheit anzuvisieren und sie vermeintlich auch zu erreichen und das zumal noch live, so als wäre sie unmittelbar selbstevident (der Gipfel für etwas, das sich Medium nennt!), hat das Fernsehen solch ein Ausmaß an systematischer Idiotie erreicht, weil keine Wahrheit dieser Art existiert (höchstens vielleicht im Zustand mystischer Kontemplation oder unter Psychopharmaka!). Wahrheit ist niemals eindeutig, noch springt sie ins Auge; Wahrheiten müssen herauspräpariert werden, das heißt diskursiv entwickelt, erarbeitet und auf die Probe gestellt werden – in diesem Fall mittels einer audiovisuellen Montage, die einer kritischen Rahmung und dialektischen Reflexion bedarf. Es gibt weder Beweis noch Wahrheit, die außerhalb eines Koordinatensystems gelten. Nun geben aber die Fernsehnachrichten vor, ihr eigenes Referenzsystem zu sein oder eher ein System, das keiner anderen Referenz bedarf als der des eigenen Kanals und dessen Selbstbefriedigung: «Im Fernsehen gesehen»!¹⁴⁵ Deshalb hat der Fernsehapparat trotz seiner selbstproklamierten Objektivität keinerlei Legitimität, weder wissenschaftliche (er produziert Propaganda, keine Geschichte) noch politische (unsere lieben Sprecher sind weder gewählt, noch repräsentieren sie uns) oder künstlerische (das Fernsehen hat schon seit langem das Abenteuer der sinnlichen Erfahrung zugunsten der *reality show* aufgegeben). Und dennoch kann eine Aufnahme der Eindruck eines einzigartigen Augenblicks der Welt sein ...

145 Vgl. George W. S. Trow: *Within the Context of No Context*. New York: Atlantic Monthly Press 1997.

38 Was kann eine Aufnahme bezeugen?

Aufgrund der Tatsache, dass sie ein Lichtabdruck dessen ist, was sich in dem Moment vor dem Objektiv befand oder an diesem vorbeiging, besitzt die Aufnahme eine gewisse analoge Evidenz, die ihr nicht abzuspochen ist: Auf dem Bild ist sicherlich John Kennedy oder Berlusconi oder Picasso zu sehen, es sind sicherlich die Champs-Élysées oder die Berliner Mauer oder der Central Park, der Einmarsch deutscher Truppen in Paris oder die Bombardierung von Le Havre, der Mord an Lee Harvey Oswald vor laufender Kamera oder der Sieg von Cassius Clay bei der Boxweltmeisterschaft, und es sind sicherlich die Rolling Stones auf der Bühne usw. Dennoch unterschätzen wir im Allgemeinen das Wissen um den Kontext, das uns erlaubt, diese Aufnahmen genau als die Spur jenes Ereignisses oder jener Situation zu interpretieren, und zwar so weit, dass wir glauben, der eigentliche Sinn liege einzig im Photo oder in der Aufnahme! Naiv oder absichtsvoll, daher stammt der objektivistische Irrtum: zu sehr mit dem Bild beweisen zu wollen, zu viel hineinzuprojizieren und zu sehr daran zu glauben, zu behaupten, dass das Bild mehr aussagt, als es kann.

Zwei Beispiele sollen diese Feststellung erläutern: Um einen Vortrag zu illustrieren, hatte ich zwei Photographien zum Scannen eingereicht; darunter eines der vier Photos vom Sonderkommando in Auschwitz, das entblößte Frauen vor einer Baumgruppe zeigt.¹⁴⁶ Der junge Mann, der für die Projektion zuständig war, fragte mich, ob es sich nicht um ein Photo von Woodstock (dem Rockfestival 1969) handelte? Wie schockierend der Irrtum auch sein mag, so ist er weder skandalös noch absurd: Er ist jemandem unterlaufen, der nichts von den schrecklichen Umständen der Aufnahme genau vor der Gaskammer weiß. Man ahnt die tragische Diskrepanz zwischen der nicht kalkulierbaren Lektüre dieses überlebenden Photos (*photo survivante*) und dem verzweifelten Willen jener, die ihr Leben beim Machen des Photos riskiert haben, um die Welt mit dieser

¹⁴⁶ A.d.Ü. Die Photos sind abgebildet und ausführlich diskutiert in Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*. Aus d. Franz. v. Peter Geimer. München, Paderborn: Fink, 2007, S. 59.

«Evidenz» von der unbeschreiblichen Nazibarbarei zu überzeugen. Das zweite, komplementäre Beispiel ist von Hannah Arendt überliefert: «Die Filme, die die Alliierten nach Kriegsende in Deutschland und im Ausland laufen ließen, haben nur zu deutlich erwiesen, daß der Irrsinn- und Irrealitätscharakter der fotografierten Begebenheiten aller reinen Reportage standhält. Für den unbefangenen Zuschauer kommt ihnen etwa soviel Überzeugungskraft zu wie den Fotografien mysteriöser Substanzen in spiritistischen Sitzungen.»¹⁴⁷

Aus mehreren Gründen ist der Aufnahme das Moment des Irrtums inhärent:

- sie kann ein Rätsel sein, unverständlich, bedeutungslos erscheinen: Man sieht etwas, nur was? (das ist es, was Arendt sagen will);
- sie kann täuschen, das heißt, unfreiwillig aufgrund optischer Effekte oder technischer Probleme einen Irrtum in der Wahrnehmung hervorrufen;
- sie kann Gegenstand einer Verwechslung, einer unangemessenen Kontextualisierung oder einer fehlerhaften Interpretation sein;
- sie kann gefälscht sein, um Eindruck zu schinden oder um bewusst zu täuschen – und das dank der Fortschritte digitaler Technik auf immer weniger nachweisbare Art.

Ein jüngeres Beispiel vereint optische Illusion mit irreführender ideologischer Interpretation: Es handelt sich um ein Photo, das während der zweiten Intifada auf der Titelseite von zahlreichen Zeitschriften war. Dieses zeigt einen israelischen Polizisten mit erhobenem Schlagstock, zu dessen Füßen – so scheint es – ein junger Mann auf der Erde sitzt, der seinen blutigen Kopf hält. Die ganze Welt, oder zumindest die große Mehrheit der Medien und ihr Publikum, scheint darin ein Sinnbild der den Palästinensern von den israelischen Besatzern zugefügten Gewalt gesehen zu haben (was ins Auge springt). Einige Zeit später wurde ein Dementi veröffentlicht (aber kann man ein Photo dementieren?), das so klein wie das Photo zuvor groß war: Der Vater des jungen Mannes mit dem blutigen Kopf, ein amerikanischer Jude, berichtete, dass sein Sohn bei einem Israel-Besuch an diesem Tag in Steinwürfe geraten war, obwohl sich der Polizist dazwischengestellt und die Demonstranten verjagt hatte. Aufgenommen mit einem Teleobjektiv, das die Perspektive verzerrt, erweckte das Photo den Eindruck, dass der junge Mann unter den Hieben des Schlagstocks vor die Füße des Polizisten gefallen war. Wurde der Photograph selber vom Anschein getäuscht, oder hatte er bewusst entschieden, die (konfuse) Realität einem (vereinfachenden) Symbolismus zu opfern?

147 Hannah Arendt: *Elemente totaler Herrschaft*. Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt 1958, S. 238.

Aber nur weil die Aufnahme Irrtümer produziert, sollte man nicht ins umgekehrte Extrem verfallen und enttäuscht behaupten, dass sie rein gar nichts bezeugen kann (das wäre, als wenn man aufhören würde zu sprechen, nur weil Worte lügen können!). Anstatt ein unmittelbarer Beweis zu sein, können Aufnahmen Indizien, Vermutungen, Zeugenaussagen, Bekräftigungen und Argumente liefern, unter der Bedingung, dass man sie befragt und weiß, dass sie (sich) täuschen können. Denn eine Aufnahme ist nicht nur ein Indiz im physischen Sinn, wie der Abdruck eines Fußes im Lehm, sie ist nicht wie ein genetischer Fingerabdruck, der eine Identifikation erlaubt, sie ist auch ein Ikon, das durch Ähnlichkeit funktioniert, und ein ästhetisches Symbol, das zur Interpretation auffordert. «Ein Ikon ist ein Zeichen, das auch noch dann die Eigenschaft besitzen muss, die es zu einem Zeichen macht, wenn sein Objekt nicht existiert», schrieb der Begründer der Semiotik, Charles Sanders Peirce. «Ein *Index* ist ein Zeichen, welches die Eigenschaft, die aus ihm ein Zeichen macht, sofort verlöre, wenn sein Objekt entfernt würde, das aber diese Eigenschaft nicht verlöre, wenn es keinen Interpretanten gäbe. So ist zum Beispiel eine Tonscherbe mit einem Durchschußloch ein Zeichen für einen Schuß, denn ohne den Schuß hätte es kein Loch gegeben. Doch nun ist da ein Loch, ob es jemandem in den Sinn kommt, es mit einem Schuß in Verbindung zu bringen, oder nicht. Ein *Symbol* ist ein Zeichen, das die Eigenschaft, die es zu einem Zeichen macht, verlöre, wenn es keinen Interpretanten gäbe. Von dieser Art ist jede sprachliche Äußerung, welche nur kraftdessen bedeutet, was sie bedeutet, weil sie so verstanden wird, daß sie Bedeutung besitzt.»¹⁴⁸ Aufnahmen sind Hybride: Indizes, aber losgelöst von den realen Objekten, die sie verursachen; Ikone, aber ultra-analog; Symbole, aber am Konkreten haftend. Und kein logisches Rasiermesser könnte die Ambivalenz der aufgenommenen Bilder (des Sehens und des Lebens) entscheiden. Es ist diese einzigartige Mischung, die ihre Stärke und ihren sichtbaren Scheincharakter ausmacht, zwischen Realem und Illusion (wobei sich die Illusion proportional zum Realitätseffekt verhält), Reproduktion und Repräsentation, Zeugenschaft und Vor-Spiegelung.

Wo geschieht es? Wann? Wer ist das, was ist das? Was geschieht? Ist es gespielt oder echt? Auf diese entscheidenden fünf Fragen kann keine Aufnahme alleine und für sich Antwort geben (außer wenn sie bereits bekannt ist und ihr Interpretationen vorausgegangen sind ... der Ein-Druck kann ebenso viel verbergen wie enthüllen). Die Aufnahme muss kontextualisiert und in einen Diskurs in eine audiovisuelle Montage eingebunden werden, die deren Bedingungen verständlich macht

148 Charles Sanders Peirce: *Semiotische Schriften*. 3 Bände. Hg. v. Christian Kloesel, Helmut Pape. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, Band 1, S. 375. (Hervorhebg. i. O.)

und weiterentwickelt, die deren Sichtweise erhellt und deren Sinn wieder aufgreift (einen möglichen, plausiblen, wahrscheinlichen und immer fortsetzbaren/verlängerbaren Sinn). Wenn auch jede Aufnahme zwangsläufig einen konkreten Augenblick der Welt dokumentiert, als bewegter zeit-räumlicher Schnitt einzigartig und reproduzierbar, so kommt ihr keine unmittelbare und hinlängliche Evidenz bezüglich dessen zu, was sie bedeutet. Allein die Montage, ob mit einem Text, mit Worten oder anderen Bildern, kann aus ihr einen Sinn entwickeln, allerdings nur unter der Bedingung, dass sie rigoros zu dieser produktiven Aufgabe steht (anstatt sich im Namen der Transparenz hinter einer Evidenz der <für sich selber sprechenden Bilder> zu verstecken!).

Dennoch gibt es bezüglich dieser konstruktivistischen Konzeption einen – sagen wir: realistischen – Vorbehalt, und wir müssen dessen Einsprüche mit den Gründen dafür (was in Klammern wiedergeben wird) abwägen: Je mehr Schnitte vorgenommen werden, desto mehr verliert die Bedeutung jeder Einstellung ihre eigenen Bezugspunkte (kompensiert aber auch ihre Unzulänglichkeit), desto diffuser wird sie (erweitert sich aber auch), und desto mehr wird der allgemeine Sinn umfassender, ja vielfältiger (aber auch komplexer und tiefergründiger). Halten wir fest, dass es sich mit sprachlichen Konstruktionen ähnlich verhält: Je mehr eine haarspalterische Montage zu einem in sich differenzierten Verständnis zwischen den Einstellungen oder zwischen den Sätzen beiträgt, desto mehr steigt das Risiko, den Sinn bei den Haaren herbeizuziehen.

Nach dieser Warnung vereinfachen wir die Frage: Was garantiert mir, dass dieser Gegenschuss das Gegenüber von jener Aufnahme zeigt? Dass das Zimmer auch wirklich an das vorherige anschließt? Dass diese Person wirklich die andere ansieht oder dass der Löwe und der Forscher im Schuss/Gegenschuss sich auch wirklich begegnet sind? Besonders dramatisch hat sich diese Frage den alliierten Kameramännern gestellt, als sie die Konzentrationslager entdeckt haben: Wie das Unglaubliche auf möglichst glaubwürdige Art filmen, damit es möglichst nicht bezweifelt wird und das Publikum es auch wirklich begreift? Antwort: Indem möglichst viele Totalen und Plansequenzen sowie Schwenks und Kamerafahrten gedreht werden, d. h. Einstellungen, die es erlauben, einerseits die Orte deutlich zu lokalisieren und darzustellen, andererseits die gleichzeitige Präsenz der verschiedenen gefilmten Elemente an demselben Ort klar herauszustellen (was eine montierte Einstellungsfolge nicht bezeugen könnte). Das hatte Alfred Hitchcock Sydney Bernstein geraten, der von der britischen Armee beauftragt war, die Aufnahmen von der Befreiung des Lagers Bergen-Belsen im Frühling 1945 vorzubereiten: Die Bilder waren als Beweis in den großen Prozessen vorgesehen und sollten extensiv den Deutschen vorgeführt werden. Bernstein erklärt in dem Dokumentarfilm der BBC *A PAINFUL REMINDER: EVIDENCE FOR ALL MANKIND* (1985), dass <Hitch>

empfohlen hatte, auf Plansequenzen und Schwenks zurückzugreifen, um die größtmögliche Objektivität aus dem von der Kamera eingenommenen Zeugenstandpunkt herzustellen.¹⁴⁹ Freilich ändern diese treffenden Empfehlungen nichts an der fürchterlichen Feststellung Hannah Arendts, was den möglichen Mangel an «Überzeugungskraft» der Bilder betrifft. Und die größtmögliche Objektivität, «das am wenigsten manipulierte Bild (am wenigsten manipulierbare), das das Kino vom Sichtbaren bieten kann», heißt noch lange nicht unwiderlegbarer und hinlänglicher Beweis. Um die Authentizität der während der Befreiung der KZ entstandenen Aufnahmen (unter anderem die von George Stevens in Dachau) zu beglaubigen, griff die amerikanische Armee übrigens auf «das Verfahren von Affidavits, denen die Erklärung eines während der Aufnahme anwesenden Zeugen beigelegt werden musste», zurück.¹⁵⁰

«Die so oft als Essenz des Kinos bezeichnete Montage ist in unserem Zusammenhang das literarische und antifilmische Verfahren schlechthin.»¹⁵¹ In diesem Fall liege, so André Bazin, «das Spezifische des Kinos, einmal im Reinzustand betrachtet, [...] im Gegenteil schlicht darin, daß die Kamera die Einheit des Ortes respektiert.» André Bazin stellt die Frage nach dem «verbotenen Schnitt» in einem bekannten Artikel, auf dessen Hauptargument wir zurückkommen. Hier die Aussage dieses «ästhetischen Gesetzes» in seinen eigenen Worten: «Wenn das Wesentliche eines Ereignisses von der gleichzeitigen Anwesenheit zweier oder mehrerer Handlungsfaktoren abhängt, ist es verboten zu schneiden. Die Montage kommt jedesmal dann wieder zu ihrem Recht, wenn der Sinn der Handlung nicht vom physischen Nebeneinander abhängt, selbst wenn es implizit vorausgesetzt wird.»¹⁵² Dieser Text, der ein großes Echo hatte, verlangt für unser weiteres Vorgehen verschiedene Präzisierungen. Bazin leitet die notwendige Einheit der Handlung in der Einstellung ab von der Analyse dessen, was er die «imaginären Dokumentarfilme» (*documentaires imaginaires*) von Albert Lamorisse nennt: In *CRIN BLANC* (DER WEISSE HENGST; 1952) und *LE BALLON ROUGE* (DER ROTE BALLON; 1956) mischen sich Realität (echtes Pferd in der Camargue, echter Ballon in Paris) mit einer märchenhaften Geschichte (das Pferd wie der Ballon werden zu treuen Spiegelfährten der

149 Vgl. Sylvie Lindeperg: *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération: archives du futur*. Paris: CNRS Éditions 2000, S. 231–235.

150 Ebd., S.232. Abdruck der Affidavits in Matthias Steinle: Dachau: Filmbilder der Befreiung. Zur Entstehung, Verwendung und Festschreibung der KZ-Ikonographie. In: Anne Fieseler, Fabien Théofilakis (Hrsg.): *Erlebnis, Erinnerung, Geschichte. Deutsch-französisches Kolloquium zum 60. Jahrestag der Befreiung des KZ Dachau*. München: Meidenbauer 2006, S. 159–182.

151 André Bazin: Schneiden verboten! In: *Was ist Film?* Hrsg. von Robert Fischer. Aus d. Franz. v. Robert Fischer und Anna Düpee. Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 75–89, S. 81.

152 Ebd. S. 59.

Kinder). «Um die ganze ästhetische Fülle zu erreichen, ist es nötig, daß wir an die Realität der Ereignisse glauben können, obwohl wir wissen, dass sie gestellt sind. [...] Doch umgekehrt muß das Imaginäre auf der Leinwand die räumliche Dichte der Wirklichkeit haben.»¹⁵³

Die Genauigkeit der Argumentation von Bazin, die weniger dem Realismus verpflichtet ist, als es scheint, liegt in ihrer Subtilität begründet (die nicht immer wahrgenommen wurde; ich selbst habe seine Position vor Jahren in meinem früheren Buch ein wenig einseitig ausgelegt)¹⁵⁴. Bazin spricht nicht von materiellen oder physischen Beweisen durch das Bild, er sagt nicht, dass die gleichzeitige Präsenz von Pferd und Kind in einer Einstellung uns auch ihre gleichzeitige Existenz in der realen Welt garantiert. Er weiß sehr wohl, dass Trickaufnahmen immer möglich sind. Er bekräftigt, dass es sich um eine ästhetische Notwendigkeit handelt, damit die Zuschauer an das glauben können, was die Geschichte verlangt! Und letztendlich ist diese ästhetische Anforderung ebenso eine ethische Anforderung gegenüber den Protagonisten und den Zuschauern (eine Kamerafahrt ist nämlich eine Frage der Moral, und im Kino ist die Moral eine Frage der Kamerafahrten, nicht der guten Absichten (vgl. Frage 10). Und im Grunde könnte man sagen, dass die gleiche «ästhetische» Anforderung (*esth-éthique*) auf den Dokumentarfilm anzuwenden ist, selbst wenn sie nicht wirklich Beweiskraft hat. Die Einheit der Einstellung wird nie ein hinreichender materieller Beweis der gefilmten Realität sein, aber sie ist in diesen Fällen der größte Beweis, dass der Film einen «ästhetischen» Beweis für das Erfassen (im Sinne räumlicher Intelligenz) seines Sujets/Subjekts (*sujet*) geben kann, ein Beweis des Respekts angesichts der Bedeutung der Situation und des Respekts vor dem Urteil des Zuschauers.

153 Ebd., S. 82f.

154 Vgl. François Niney: *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Brüssel: De Boeck²2002, S. 116.

39 Ist Sehen auch Wissen?

Haben wir bereits die Aussagekraft der Aufnahme (einer Einstellung) hinterfragt, sollten wir das auch noch für das Sehen (*la vue*) bzw. die Sichtweise (*la vision*) tun; das heißt, uns fragen, inwieweit Sehen auch Wissen bedeutet. «<Ich weiß> hat eine primitive Bedeutung, ähnlich und verwandt der von <Ich sehe>. (<Wissen>, <videre> [im Französischen: *savoir* = Wissen, *voir* = Sehen]). Und <Ich wußte, daß er im Zimmer war, aber er war nicht im Zimmer> ist ähnlich wie <Ich sah ihn im Zimmer, aber er war nicht da>. <Ich weiß> soll eine Beziehung ausdrücken, nicht zwischen mir und einem Satzinn (wie <Ich glaube>), sondern zwischen mir und einer Tatsache. So daß die *Tatsache* in mein Bewußtsein aufgenommen wird. [...] Ein Bild des Wissens wäre dann das Wahrnehmen eines äußern Vorgangs durch Sehstrahlen, die ihn, wie er ist, ins Auge und Bewußtsein projizieren. Nur ist sofort die Frage, ob man denn dieser Projektion auch sicher sein könne. Und dieses Bild zeigt zwar die *Vorstellung*, die wir uns vom Wissen machen, aber nicht eigentlich, was ihr zugrunde liegt.»¹⁵⁵

Welchen Bezug gibt es also zwischen Sehen und Wissen und *vice versa*? In den widersprüchlichen Redewendungen <Etwas springt ins Auge> und <Man sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht> findet sich dieses Verhältnis gut zusammengefasst: einerseits die Tatsache, dass greifbare Wahrheiten buchstäblich körperlich wahrgenommen werden können, andererseits, dass man etwas vor Augen haben kann, ohne es zu sehen. Was man vor Augen hat, kann man aufgrund von Gewohnheit (wie Georges Pérec unterstreicht)¹⁵⁶ oder Unwissen (mangels Erfahrungswerten) nicht sehen. Denn unser Sehen ist im Grunde wesentlich strukturierter, zielgerichteter und selektiver als die passive, unmittelbare Evidenz, die als Paradigma der Erkenntnis gilt (in der Philosophie ebenso wie in der Sprache des Alltags und der Medien). Unser Sehen ist immer:

155 Ludwig Wittgenstein: «Über Gewißheit». In: L. W.: *Bemerkungen über die Farben/Über Gewißheit/Zettel/Vermischte Bemerkungen*. (= L. W.: Werkausgabe, Bd. 8). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, §90, S. 138. (Hervorhbg. i. O.).

156 Georges Pérec: Annäherungen an was?. In: *Warum gibt es keine Zigaretten beim Gemüsehändler?*. Aus d. Franz. v. Eugen Helmle. Bremen: Manholt Verlag 1991, S. 7–10, S. 9f.

- gerahmt (es kennt Grenzen im physischen und psychologischen Sinn);
- geschichtet organisiert (es gibt verschiedene voneinander abgesetzte Ebenen in meinem Blickfeld, von denen einige nur erahnt oder gar ganz ignoriert werden);
- zielgerichtet (je nach unseren Tätigkeiten, Interessen und Erwartungen);
- und an Maßstäbe gebunden (Makro/Mikro/Fern/Innen ... -Sichten).

Wenn Sie mit einem Geographen reisen, wird er vor ihren verblüfften (oder, je nach Uhrzeit, müden) Augen die Formationen einer Landschaft erläutern, von denen Sie nichts geahnt haben. Ein weiteres symptomatisches Beispiel habe ich während der Dreharbeiten eines Dokumentarfilms im Labor Charcot des Krankenhauses La Salpêtrière (TRAVAILLEURS DE LA PREUVE [Laborleben: ARBEIT AM BEWEIS]; 1997) erlebt: Beim Betrachten eines Schnitts durch Hirngewebe im Mikroskop bemerke ich eine erste überraschende Auffälligkeit: große orangefarbene Flecken. «Nein, das ist nichts, das ist Reagenzmittel, das übergelaufen ist», antwortet der Professor Charles Duyckaerts. Eine zweite Beobachtung und Frage meinerseits betrifft eine klebrige Masse um die Neuronen. Antwort: «Das sind Gliazellen, ohne Bedeutung, das dient zu nichts ... zumindest sage ich Ihnen, dass es zu nichts dient, weil man nicht weiß, wozu es dient! Vielleicht ergibt es sich, dass irgendwann jemand herausfindet, dass es äußerst wichtig ist.» Damit ist klar, die Beziehung zwischen Sehen und Wissen ist ein wechselseitiger Prozess: Wenn Sehen es ermöglicht, mehr zu wissen, ermöglicht ein vorheriges Wissen, noch mehr zu sehen. Zu verstehen, was man sieht, bedeutet, dieses Wissen ums Sehen richtig zu nutzen, um es zu erweitern im Bewusstsein, dass es einen <Überschuss> von gesehenen Dingen gibt, die nicht bestimmt oder die unbedeutend sind. Es wird auch deutlich, dass, um gut zu sehen und um sich dessen sicher zu sein, was man sieht, es besser ist, zu mehreren zu sein.

Die Aufnahmen setzen, wie automatisiert sie auch ablaufen mögen, im Vorhinein die Wahl eines Objektivs, eine Justierung des Suchers und eine Programmierung des Instruments voraus, abhängig von den <Daten>, die man erhalten will (Maßstab, Ausschnitt, Winkel, Geschwindigkeit, unter der man das Phänomen ins Auge fasst) und abhängig von einem spezifischen Beweggrund des Handelns. Im Nachhinein erfordern diese Bilder, selbst digital bearbeitet, nicht weniger die Interpretation durch einen menschlichen Blick (*regard*); ein Blick, der nicht stumme Betrachtung einer enthüllten Wahrheit ist, sondern eine Konfrontation; ein Blick der vergleicht, Differenzen einschätzt, Annäherungen vornimmt und vielfältiges Wissen kombiniert. Das Novum kann davon herrühren, dass man plötzlich das, was der Apparat zeigt, anders sieht oder dass der Apparat mehr oder etwas anderes zeigt, als das, was man erwartet hat. Diese <Ent-

deckung» kann einfach die Marge von Irrtümern und Spekulationen sein, die es zu reduzieren gilt, sie kann aber auch ein Feld neuer Hypothesen oder neuer Perspektiven erschließen, die es zu stützen, zu verifizieren gilt. Immerhin setzt deren Entdeckung eine Abweichung von der Norm, das Erkennen eines bislang unbestimmten Phänomens voraus. Auf jeden Fall sollte man diese Formen der Objektivierung und Konzeptionalisierung von Phänomenen, deren Wahrheitskriterium die geregelte Konstruktion und die kollektive Kohärenz ist, nicht verwechseln mit einem Objektivismus, der vorgibt, dass die Realität <als solche> von sich aus ins Auge springt.

Im Gegensatz zu dem, was die Männer ohne Unterleib der Fernsachrichten so gerne wiederholen, sprechen weder die Bilder noch die Fakten für sich selbst. Vergleichen wir zum Beispiel, was die Astronauten, die im All waren, gesehen bzw. mit bloßem Auge angeblich wollten gesehen haben, mit dem, was ein Geograph wie Jean-Pierre Allix sieht, der auf der Erde geblieben ist, dort aber die von oben gemachten Aufnahmen betrachtet hat: «Seit Jahren liegt man uns damit in den Ohren, dass die chinesische Mauer das einzige menschliche Werk ist, das aus dem Kosmos auf der Erdkugel als Ganzes zu sehen ist. Wer sagt das? Die Astronauten. Als sie den Planeten in seiner Totalität unter ihren Augen hatten, haben sie die chinesische Mauer gesehen und nichts anderes von Menschen Errichtetes. Die Tatsachen sprechen für sich selbst, sagt man ... Nun, auf den Bildern des Planeten sind der Nil, der Tigris, der Euphrat, der Amudarja, der Syrdarja, der Tarim, der Indus und der untere Colorado in Form dunkler Spuren perfekt sichtbar. Aber es sind nicht die Flüsse, die man sieht. Es ist der streifenförmige Raum der bewässerten Kulturen, das heißt ... ein menschliches Werk. Die Tatsachen haben niemals für sich selbst gesprochen. Man muss sie immer entschlüsseln, was bedeutet, dass man zunächst die Qualität des Dechiffrierenden prüfen muss. Im Vorwort zu einem Bildatlas über die Erde¹⁵⁷ verkündet der General Jean-Loup Chrétien [der erste Westeuropäer im All], dass <die Erde die Unendlichkeit der Zeit durchquert und sich dabei unerbittlich dem Tag nähert, an dem sie den Menschen nicht mehr die notwendigen Elemente zum Leben bieten kann>. Au weia, das ist nicht komisch! Wor- auf basiert diese düstere Vorhersage? Sie bezieht sich auf Nordafrika, wo er von oben aus seinem Raumschiff heraus eine Menge von <dahin- geschiedenen Flüssen> (das heißt von trockenen Tälern) beobachtet hat, die ihm Folgendes enthüllen (ich zitiere noch immer): <einen Teil der Erde, verwandelt, vorzeitig gealtert und dem Planeten Mars ähnlich, wo das Wasser definitiv unter der Oberfläche verschwunden ist>. Aber hat er die

157 Priscilla Strain, Frederick Engle: *Voir la terre*. Vorwort von Jean-Loup Chrétien. Paris: Hachette 1993.

trockenen Täler und die <verschwundenen Flüsse> des Pariser Beckens, der Picardie, der Champagne oder von Lothringen gesehen? Sollte die Nordhälfte Frankreichs ein neuer Planet Mars geworden sein? Zeugt sie etwa von einer vor der Unendlichkeit der Zeit zu erfassenden <Alterung>? Man fragt sich, in welchem Maß der General Chrétien nicht die Zeiten durcheinander gebracht hat: die des Austrocknens der Täler, was eine mittelfristig sich vollziehende Erscheinung ist, sekundär, umkehrbar und geologisch nicht alt; und dann – im Unterschied dazu – die Zeit im Horizont der planetarischen Apokalypse. Was zu einer anderen Frage führt: Der Dechiffrierschlüssel, dessen er sich bedient hat, um die ausgetrockneten Täler des Maghreb zu interpretieren – handelt es sich bei diesem nicht ganz banal um den diffusen und irrationalen Pessimismus, der uns am Ende dieses Jahrtausends umgibt?»¹⁵⁸ Nachdem er auch dem Astronauten Pedro Duque empfohlen hat, besser seine Brille zu benutzen – dieser hatte verkündet: «Von da oben sieht man die Grenzen nicht», während viele absolut sichtbar sind – zieht unser irdischer Geograph, der scharfsichtiger als die ökumenischen Kosmonauten ist, die Schlussfolgerung, der wir uns nur anschließen können: «Ohne Dekodierschlüssel wüsste man nicht einmal, welche Tatsachen beobachtet werden sollen. Besser noch: Man wüsste nicht einmal, welche Tatsachen zu sehen sind. Und welcher Schlüssel wurde hier verwendet? Ach je! Der des Gutmenschentums.»

Ausweitung des Blickfeldes oder blinder Fleck, Fernsicht, Luftaufnahmen und militärische Zielbestimmung, Topographie und Logistik, Tarnung und Photointerpretation: Der Film von Harun Farocki *BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES* (1988) ist eine Analyse des Blickes, den uns Maschinen für industrielle und militärische Zwecke vermitteln, Rasterung des Territoriums und Identifikation der Bevölkerung, Aufbau und Zerstörung. Der Film dreht sich um zwei ineinander verflochtene Paradoxa. Das erste wird durch ein Zitat (um 1868) von Albrecht Meydenbauer, Erfinder der Photogrammetrie (Messbild und Auswertungsverfahren mit Hilfe der Photographie) zum Ausdruck gebracht: «Es ist vielleicht für manchen unglaublich, aber durch Erfahrung festgestellt, man sieht im Messbild nicht alles, aber vieles besser als am Orte.» Die Sicht in die Weite (nicht nur in der räumlichen Dimension, sondern auch in der zeitlichen, zeitverzögerten, da zunächst fixiert, dann transportiert, gemessen, verglichen, im Nachhinein analysiert) liefert Informationen, die für die unmittelbare Sicht vor Ort unsichtbar sind. Weniger Gefahr, mehr Sicht. Mit der Möglichkeit, das Sehen in Karten, Pläne, Archivdokumente, neue Gebäude oder Bombardements umzusetzen. Das zweite Paradox hebt das Gegenteil des ersten hervor. Das Mehr, was uns die von Maschinen aus

158 Jean-Pierre Allix: «Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes ...». In: *Libération*, 6.1.1999.

der Distanz gemachten Aufnahmen bieten, wird nicht unbedingt <gesehen>: Sehen, das ist kein Auslegen der <Daten>, sondern eine Interpretation des <Gefundenen>, abhängig von einem Vor(her)sehen, von dem, was man wissen und was man damit machen will. Das, was die Ausrichtung des Blicks für und durch das Handeln überschreitet, bleibt unsichtbar, unbedeutend und ohne Konsequenzen. Blinder Fleck. «Am 4. April 1944 war der Himmel wolkenlos. Vorausgegangene Regenfälle hatten den Staub in der Luft gebunden. Amerikanische Flugzeuge waren in Foggia/Italien gestartet und flogen Ziele in Schlesien an – Fabriken für synthetisches Benzin und Gummi, Buna. Beim Anflug auf die in Bau befindlichen Anlagen der IG-Farben-Werke löste ein Flieger den Photoapparat aus und machte ein Bild vom Konzentrationslager Auschwitz. Erstes Bild von Auschwitz, aufgenommen aus 7.000 Metern Höhe. Die Bilder, im April '44 in Schlesien aufgenommen, kamen zur Auswertung nach Medmenham in England. Die Auswerter entdeckten ein Kraftwerk, eine Karbidfabrik, eine für Buna im Bau befindliche und eine zur Benzinhydrierung. Sie hatten keinen Auftrag, nach dem Lager von Auschwitz zu suchen, und also fanden sie es nicht. Wie nahe das eine beim anderen liegt: die Industrie – das Lager. Erst 1977 gingen zwei Angestellte der CIA daran, die Luftaufnahmen von Auschwitz im Archiv zu suchen und auszuwerten. Erst 33 Jahre später wurden die Wörter eingeschrieben. Die Wörter: Wachturm und Haus des Kommandanten und Erfassungsstelle und Hauptquartier und Verwaltung und Zaun und Hinrichtungswand und Block 11. Und wurde das Wort Gaskammer eingeschrieben ... Angeregt vom Erfolg der Fernsehserie HOLOCAUST, die Leiden und Sterben anschaulich machen will und also verkitscht, gaben zwei Mitarbeiter der CIA die Koordinaten aller Ziele von strategischer Bedeutung, die in der Nähe von Konzentrationslagern gelegen und also auch die der IG-Farben-Werke Monowitz in den Computer des Bildarchivs. Es muss von allem Bilder geben.»

Die Ausweitung der Sicht durch Sehmaschinen und die Verlängerung der zusammengeschalteten Instrumente eröffnen neue Ansichten, indem sie andere unterdrücken, sie steigern die Zahl der sicht- und verortbaren Phänomene, verhindern aber einerseits nicht, dass man nie <alles> sieht (das ist Unsinn); andererseits findet man am Ende der <Filter> (Apparate und Korrekturen, die sie benötigen) immer wieder die entscheidende Frage: <Das will sagen, dass ...>. Kein Sehen (selbst maschinell) ohne menschliche Zielorientierung, ohne Interpretation. Kein Sehen ohne vorheriges Wissen, und sei es in Form einer instinktiven Befragung, das die Vor(her)sicht einordnet. Sehen ist nicht nur eine passive Fähigkeit zur Aufnahme, es ist ein Standpunkt, der zwangsläufig in der Welt aktiv eingebunden ist, im physischen wie im intellektuellen Sinn. Wenn das Wissen sich durch die Praxis des Schauens konstituiert, dann muss man dieses auch praktizieren und nicht verdunkeln etwa durch <Deckbilder> (*images-écrans*) –

so wie es «Deckerinnerungen» (*souvenirs-écrans*) gibt,¹⁵⁹ Klischees, die für das Auge das Äquivalent von vorgefassten Meinungen sind. «Sehen, das lernt man», sagt Emmanuelle Riva zu ihrem Geliebten in *HIROSHIMA MON AMOUR* (1959). Und wenn es sich um Aufnahmen handelt, sollte man ebenso als Regisseur wie als Zuschauer wissen, dass es sich nicht mehr um eine direkte, dreidimensionale Sicht des ganzen Blickfeldes aus Augenhöhe handelt, sondern um eine zweidimensionale Umsetzung von einem monokularen, frontalen und zentralperspektivisch ausgerichteten Blickpunkt mit ihren Transpositions- und Interferenzregeln. Es handelt sich also auf der einen Seite darum, Neues zu entdecken, den Blick dank des «Kino-Auges» zu erneuern, auf der anderen Seite darum, «das sichtbar zu machen, was du vermittle einer Maschine siehst, die das nicht so sieht, wie du es siehst.»¹⁶⁰ Hat Wittgenstein der Philosophie nicht die Aufgabe zugewiesen, uns zu zeigen, was wir offen vor Augen haben?

159 A.d.Ü.: Begrifflichkeit nach Sigmund Freud. «Deckerinnerung» (engl. *screen-memory*; frz. *souvenir-écran*) stellt in der freudschen Psychoanalyse jene «[i]nfantile Erinnerung [dar], die sich durch besondere Deutlichkeit und scheinbare Bedeutungslosigkeit ihres Inhalts auszeichnet. Ihre Analyse führt zu markanten infantilen Erfahrungen und zu unbewußten Phantasien. Wie das Symptom ist die Deckerinnerung eine Kompromißbildung zwischen verdrängten Elementen und der Abwehr.» Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse* (1967). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, S. 113. Zur filmwissenschaftlichen Anverwandlung dieses Begriffs vgl. v. a. *Psychanalyse et cinéma*. Communication 23, 1975, hier insbesondere den Beitrag von Guy Rosolato: «Souvenir-écran», ebd., S. 79–87.

160 Vgl. Kap. 7, Anm. 22 zu Robert Bresson: «Noten zum Kinematographen» (1975). Übers. v. Andrea Spingler. Hrsg. v. Klaus Eder. München, Wien: Hanser 1980, S. 64.

40 Archivbilder – die Wirklichkeit von gestern?

Die Kamera liefert dem 20. Jahrhundert (und den folgenden) einen neuen Fundus an Quellen: die zeithistorischen Bildaufnahmen. Ob diese von einer Straße mit ihren Passanten berichten, einem Treffen der UNO oder einem Bombardement, der Leistung eines Athleten oder eines berühmten Schauspielers, der Erfindung einer Maschine oder der Zerstörung eines Bauwerks, einer Naturkatastrophe oder der Sommermode ... das Ereignis scheint sich vor unseren Augen erneut abzuspielen. Wenn sich auch die Bilder im Laufe der Zeit wiederholen, so ändern sich doch dem Zeitgeist entsprechend deren Montage und Kommentierung. Beispielsweise wird das Frankreich Pétains während der deutschen Besatzungszeit mit anderen Augen gesehen und anderen Worten beschrieben, seit LE CHAGRIN ET LA PITIÉ (DAS HAUS NEBENAN; 1969) von Marcel Ophüls und das Buch von Robert Paxton, *La France de Vichy 1940-1944*¹⁶¹ erschienen sind. So kann Claude Chabrol in seinem 20 Jahre später montierten Film L'ŒIL DE VICHY (DAS AUGE VON VICHY; 1993) mit einer <objektiven> Aneinanderreihung von Wochenschaubildern nahezu im <Rohzustand> das pétainistische Frankreich präsentieren und auf eine kritische Distanz sowie das Empfinden von Schande beim französischen Zuschauer vertrauen. Nur die Stimme von Michel Bouquet, dem Kommentarsprecher von NUIT ET BROUILLARD (NACHT UND NEBEL; 1955), liefert einige notwendige Gegeninformationen. Die Zeit scheint vorbei zu sein – auch wenn es noch gar nicht so lange her ist –, in der die *collaboration* noch als Verteidigung Frankreichs galt und in der Resnais in NUIT ET BROUILLARD die Polizeimütze eines französischen Gendarmen, der im Lager von Pithiviers zu sehen war, entfernen musste.¹⁶² Zwischen Mythos und Geschichte sind

161 Robert Paxton: *Vichy France. Old Guard and New Order. 1940-1944*. New York: Knopf, 1972.

162 A.d.Ü.: Die französische Zensur verlangte für die Freigabe des Films von Resnais, eine Photographie zu entfernen, auf der anhand der Mütze eines französischen Polizisten die Staatskollaboration deutlich wurde. Resnais weigerte sich, das Bild herauszuschneiden, maskierte aber die Mütze durch einen schwarzen Balken. Vgl. Sylvie Lindeperg: «Nacht

wir ins Zeitalter des Recycling und der Neukombination der Bilder eingetreten. Ein Grund mehr, uns zu fragen, was es mit diesen Archivbildern auf sich hat und welche Funktion sie entsprechend dem Stil der auf sie rekurrierenden Neumontagen haben.

Zunächst einmal die Frage: Was ist ein Archivfilm? Es handelt sich nicht um ein bestimmtes Filmgenre, es ist auch keine Wesensart der Bilder, es geht um den Gebrauch: eine Re-Vision, eine Wieder-Verwendung. Nahezu jeder Film- (oder Video-) Schnipsel, ob unlängst oder früher gedreht, kann als Archiv dienen: natürlich Wochenschauen, Dokumentarfilme und TV-Reportagen, aber auch *home movies*, Industrie- oder Wissenschaftsfilme, pädagogische Filme, Werbung, Armeefilme, Clips und Spots, ja selbst Spielfilme. Im Gegensatz zum etwas kurzsichtigen <objektivistischen> Glaubensbekenntnis machen das Archiv von heute nicht nur Nachrichten von gestern aus. Wie bereits erwähnt, kann ein fiktionaler Film Gegenstand einer dokumentarisierenden Lektüre sein und von der Drehtechnik, der Entwicklung eines Filmemachers, dem Leben eines Schauspielers oder einer im Trend liegenden Ideologie sowie den zeitgenössischen Ängsten und Marotten zeugen. So verwendet Marcel Ophüls in allen seinen Dokumentarfilmen Ausschnitte aus Spielfilmen, mal mit Ironie oder Sympathie, um den Zeitgeist zu kommentieren (insbesondere das Musical zeugt von einer bestimmten populären Befindlichkeit), mal mit tragischen Untertönen, um <anachronistische> und allegorische Resonanzen zwischen der Gegenwart und anderen historischen Dramen zu schaffen (wie beispielsweise die shakespeareeschen Kontrapunkte in *VEILLÉES D'ARMES* [DIE GESCHICHTE DER KRIEGSBERICHTERSTATTUNG; 1992]).

Streng genommen kann jedwede gefilmte Sequenz als Archiv fungieren und zum Gegenstand neuer Bezugnahmen zur Gegenwart werden, alles hängt vom behandelten Thema ab und von den Fragen, die die jeweilige Neumontage an sich und an die Bilder von gestern stellt.

Sicher, irgendwo im Archiv existieren die Bildaufnahmen bereits, aber es sind die Fragen des Dokumentaristen, der sie aktualisiert, welche die Sichtung, Auswahl und die Sinnggebung bestimmen, das heißt, ihnen eine dokumentarische Funktion zuweisen. Am Schlimmsten ist natürlich, die Aufnahmen überhaupt nicht zu befragen, sondern sie als so genannte Zeitzeugnisse zu reproduzieren. Es ist verständlich, dass für diese falsche <objektive> Zurschaustellung des Archivs exakt die gleichen kritischen Vorbehalte gelten wie hinsichtlich der vermeintlich evidenten Wochenschauen bzw. Nachrichten sowie des Missbrauchs der Off-Stimme als allmächtige Kommentarstimme (Frage 27 und 31). Viele Kompilationsfilme (*documentaires de montage*) begnügen sich damit, die Propagandabilder

und Nebel» *Ein Film in der Geschichte*. (Texte zum Dokumentarfilm Bd. 14). Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 196.

von gestern neu zu montieren (ohne sich Fragen zu stellen) und sie mit der Propaganda von heute zu kommentieren; als ob diese Aufnahmen den gesamten Sinn der Geschichte in sich trügen, dem der Kommentarsprecher lediglich mit nachträglichen Formulierungen Ausdruck verleiht! Dabei gibt es ebenso wenig Grund anzunehmen, dass uns in den Wochenschaubildern von gestern die Wahrheit von damals ins Auge springt, wie davon auszugehen, dass uns die Wahrheit von heute in den täglichen Nachrichten vermittelt würde! Auch wenn nicht zu leugnen ist, dass diese Bilder (ebenso wie andere) einen Abdruck der Wirklichkeit ihrer Zeit tragen, ist ihre Bedeutung nicht evident: Um welche Wirklichkeit handelt es sich? Welcher selektive Aspekt der Realität wird hier erfasst, wie und warum? Der Historiker Marc Ferro geht so weit zu sagen: «Jedes Dokument muss als Dokument der Propaganda analysiert werden. Das Entscheidende dabei ist zu wissen, um welche Propaganda es sich handelt. Archivbilder lügen zumindest in einem Punkt nicht: nämlich in dem, was man den Menschen sagen wollte. Das ist eine historische Wahrheit.»¹⁶³ Im Laufe der gleichen Diskussion über Archive und Inszenierung der Geschichte hat der deutsche Dokumentarfilmer Hartmut Bitomsky, Autor insbesondere von REICHSAUTOBahn (1985) und DER VW-KOMPLEX (1989), seine Methode präzisiert, die das Gegenteil darstellt zu den Neumontagen von Wochenschaubildern, die so tun, als ob sich die Geschichte erneut vor unseren Augen abspiele: «Man kann nicht davon ausgehen, dass diese Dokumente die Epoche getreu als solche widerspiegeln. Das Bild wird mit einer bestimmten Absicht gemacht. Auf dieser Basis arbeite ich mit Archivadokumenten. Und wenn man diese Bilder benutzt, muss man sie mit einer bestimmten Absicht benutzen. Ich versuche, diese Dokumente als konkrete Dinge zu behandeln, als Materialien, um die historische ideologische Darstellung herauszufiltern und meine Skepsis gegenüber den Bildern explizit zu machen. Was macht man, wenn man an einer Kompilation von Archivfilmen arbeitet? Man tut den Filmen Gewalt an. Aber wenn man mit Material aus der Nazizeit arbeitet, hat man den Eindruck, dass es erlaubt ist. Ich versuche, möglichst lange Ausschnitte zu verwenden, um sie nicht zusätzlich zu manipulieren. Häufig montieren Filmemacher Archivadokumente neu zusammen, ohne das Publikum darüber zu informieren. Meine Methode besteht darin, diese Dokumente zu verwenden, damit sie erneut dem Publikum die in ihnen enthaltenen Lügen zeigen können.»¹⁶⁴

Es reicht also nicht, die Archivbilder, ausgestattet mit einem aktuellen modischen Kommentar, erneut als Illustration zu zeigen, sie müssen

163 «Les récits d'amertume – archives et mise en scène de l'Histoire». In: *Carnets du docteur Muybridge*, Nr. 2, Lussas : états généraux du film documentaire 1991 – 1992, Ardèche Image Production 1993, S. 7–26, S. 13.

164 Ebd., S. 12.

unbedingt explizit neu montiert werden, was bedeutet, sie im Licht der Reflexionen, die die Diskrepanz der Sicht von damals und heute bedingt, erneut in Anschlag zu bringen. Wer hat die Aufnahmen gemacht, um was wem zu zeigen? Was sah man in ihnen, und was sehen wir in ihnen? Was sah man in ihnen, was wir nicht mehr sehen? Was sehen wir in ihnen, was man nicht sah? Was verbergen sie und was halten sie geheim (da jedes Bild eine Rückseite hat, ein anderes verdeckt oder auf ein anderes verweist; vgl. Frage 33 und 41)? Das, was sie zeigen, was uns anblickt und betrifft (*ce qui nous regarde*), hat ebenso ihre Sichtweise geprägt, wie es im Kontrast dazu die unsrige heute prägt. Schnitt in der Vergangenheit, Anschluss an die Gegenwart, die historische Untersuchung ist nach einer Formulierung von Jean-Claude Passeron «eine Arbeit über verlorene Objekte», eine Suche nach verlorener Zeit ausgehend von «spurenhaften Informationen, die an nicht direkt beobachtbare Kontexte geknüpft sind», Kontexte, die sich bemühen, die Narrativisierung und die Montage wiederzugeben. Das audiovisuelle Dokument sollte nicht einfach nur zitiert werden als Indiz, das von einem Ereignis zeugt, oder ersatzweise als stellvertretendes Ikon; es muss vielmehr als «Repräsentation» befragt werden, die auf eine Kette von damaligen Interpretationen verweist, wobei es sich empfiehlt, diese wieder aufzugreifen und mit der Kette der Interpretierenden zu konfrontieren, in welcher die aktuelle Neumontage und deren Zuschauer das besagte Dokument situieren. Entsprechend wird so die ursprüngliche «Natur» des Archivbildes (Fiktion oder Reportage, Reklame oder Propaganda, ethnographisch oder industriell) sekundär bezüglich der Funktion, die es in der neuen Montage besitzt und die es etwas anderes sagen lässt als das, was vorgesehen war. Und die Sichtweise, aus der heraus es konzipiert war, wird in dieser Diskrepanz in dem Maße ausgestellt, als unsere heutige Sichtweise im Gegenzug akzeptiert, sich von dem Fortleben, das die Bilder von gestern transportieren, auf die Probe stellen zu lassen.

Wenn der objektive Wert von solchen Archivbildern fraglich ist und ein ausführliches Wiederaufgreifen der Ansichten verlangt (vgl. das folgende Kapitel), wie ist es dann um ihren subjektiven Wert bestellt, wenn sie verwendet werden, um den Erinnerungen des einen oder anderen überlebenden Zeugen Gestalt zu verleihen? Der Anthropologe und Filmemacher David MacDougall sagt dazu in seinem Artikel «Erinnerungsfilme» Folgendes: «Zahlreiche Filme setzen die Erinnerungen mit überlebenden Objekten gleich und beziehen photographische Bilder der Vergangenheit mit ein. Die ursprünglichen Quellen des Gedächtnisses sind auf ewig unerreichbar, und so sind die Filmemacher versucht, die überlebenden photographischen Aufzeichnungen so zu verwenden, als ob es sich um die Erinnerung selbst handelte. Entsprechend assoziieren Dokumentarfilme und Fernsehprogramme Gespräche hartnäckig mit Photographien und

Wochenschaubildern, die ganz und gar ungerechtfertigt als Erinnerungen jener, die sprechen, präsentiert werden.»¹⁶⁵ In der Tat erlauben sich viele Reportagen oder Geschichtsdokumentationen, den Bericht des Zeugen mit zeithistorischen Aufnahmen zu illustrieren, so als ob diese seine Erinnerung selbst oder die objektive Realität, welche jene hervorgebracht hat, abbilden würden, anstatt die verschiedenen Quellen einander gegenüberzustellen (wie es zum Beispiel Marcel Ophüls macht). Anstatt also die Archive missbräuchlich als vergangene Wirklichkeit oder als Emanation der Zeitzeugen zu präsentieren, ist es besser, die Diskrepanz zwischen den Erlebnissen der Zeugen damals, ihrer Kritik heute und zwischen den mehr oder weniger offiziellen Repräsentationen aus der Zeit herauszuarbeiten. Ein hervorragendes Beispiel dieser Methode ist die bemerkenswerte dokumentarische Fernsehreihe von Marcel Łoziński: LA POLOGNE COMME JAMAIS VUE À L'OUEST 1945-1989 (POLEN, WIE ES NOCH NIE IM WESTEN ZU SEHEN WAR 1945-1989; 1990), die drei Gründer von Solidarność mit stalinistischen Wochenschauen von der Nachkriegszeit bis zum Sturz des kommunistischen Regimes konfrontiert, oder auch der Dokumentarfilm THE FALKLANDS WAR, THE UNTOLD STORY (DER FALKLAND-KRIEG; 1987) des Briten Peter Kosminsky.

165 David MacDougall: Films of Memory. In: David MacDougall: *Transcultural Cinema*. Princeton/NJ: Princeton University Press 1998, S. 231–244, S. 232.

41 Was bedeutet eine Re-Vision alter Aufnahmen?

«Es wird niemand Historiker, der nicht spürt, wie im Umfeld der Geschichte, die sich wirklich zugetragen hat, eine Unzahl kompossibler Geschichten lagern, die genauso schreibbar gewesen wären – «Dinge, die anders hätten sein können». [...] Das Verdienst des Historikers besteht nicht darin, für tief gehalten zu werden, sondern zu wissen, auf welch bescheidenem Niveau die Geschichte funktioniert.»¹⁶⁶

Ich bezeichne als «Re-Vision»¹⁶⁷ die dokumentarische Praxis eines Kinos, das als Zeitmaschine die Bilder von gestern in Erinnerung ruft und ihnen durch die Montage, den Ton, die Stimme von heute mit sowohl analytischen als auch poetischen Intentionen eine neue Wendung verleiht. LE TOMBEAU D'ALEXANDRE (DER LETZTE BOLSCHEWIK; 1993) von Chris Marker oder die HISTOIRE(S) DU CINÉMA (GESCHICHTE(N) DES KINOS; 1998) von Jean-Luc Godard stehen sinnbildlich dafür, auch wenn sie auf entgegengesetzten Methoden basieren.¹⁶⁸ Marker war mit Resnais seit der Nachkriegszeit der große Initiator dieser neuen Form, die Geschichte durch das Kino neu zu betrachten, wobei sich diese Vorgehensweise erst in den 1980er Jahren dank des Zusammentreffens von vier Strömungen wirklich verbreiten konnte:

1. Das Infragestellen des Fortschrittsmythos und mit diesem die Idee von Geschichte als lineare, in eine Richtung vorherbestimmte Entwicklung – und dies zu Gunsten eines Denkens in Konstellationen, in Netzwerken, mit Überbleibseln und Anachronismen, eben Re-Visionen,

166 Paul Veyne: *Geschichtsschreibung – Und was sie nicht ist*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 83f.

167 A.d.Ü.: Im Original *reprise de vues*, was mit Wieder-Aufnahme von Bildern oder Revision übersetzt werden kann; die gewählte Schreibweise «Re-Vision» soll auf die beiden Bedeutungsebenen von erneutem Aufgreifen und Überprüfung verweisen.

168 Vgl. Jacques Rancière: *La Fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil 2001. Ein Auszug ist übersetzt von Vinzenz Hediger in: Jacques Rancière: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten. In: *Montage/av*, 14/2/2005, S. 153–177.

was der Kunstgeschichte nahe steht. (Es ist kein Zufall, dass ein Referenzfilm für die Re-Vision von Bildern schwarzafrikanische Kunst und ihre Königreiche behandelt: LES STATUES MEURENT AUSSI [AUCH STATUEN STERBEN] von Resnais und Marker aus dem Jahr 1953.)

2. Die Neubewertung von Forschern und Theoretikern des so genannten primitiven Films als Archiv-Fundort, um die Erfindung, die Institutionalisierung des Films und die Entwicklung der filmischen Sprache zu verstehen.
3. Die Berücksichtigung der Tatsache durch einzelne Historiker (Siegfried Kracauer, Marc Ferro, Michèle Lagny, Thomas Elsaesser, Sylvie Lindeperg ...), dass Filme nicht nur aufgrund ihres ideologischen Gehalts (Zeitgeist) und der Entwicklung ihres Stils (cinophile Kritik) historisches Material sind, sondern auch durch das, was ihre Wahrnehmung der Wirklichkeit bestimmt, und durch die Art, wie sie den Zuschauer auf diese festlegen.
4. Das Interesse experimenteller Filmmacher und bildender Künstler für alte Filmrollen, aus denen sie – durch Zerlegen oder Neuzusammensetzen, Restaurierung oder mutwillige Beschädigung, Zeitlupe oder Zeitraffer, Wiederholung oder Abweichung – die darin hausenden Geister, die ihnen eingeschriebenen Stereotype und die sich in ihnen kreuzenden Blicke herausarbeiten, und zwar mit all den blinden Flecken des Films, welche durch die Misshandlung der Filmrolle sinnlich erfahrbar werden.

Von diesem Zusammentreffen geht eine noch viel weitreichendere Herausforderung aus, deren Bedeutung gerade erst realisiert wird: Im Unterschied zur Schrift kann die filmische Montage, dank des Spiels der Aufnahme und der Wieder-Aufnahme der Bilder auf mehreren Zeitebenen (Frage 8), diese Blicktransfers über die Zeit hinweg aktualisieren und so eine neue (Re-)Vision der Geschichte eröffnen, die sich von der Historiographie unterscheidet.¹⁶⁹

Die Konvergenz der vier Tendenzen hat zur Folge, dass die Archivbilder nicht mehr einfach nur in Hinblick auf das Ereignis, das sie <beinhalten>, berücksichtigt oder nur als platte Illustrationen der Epoche verwendet werden, wie es in den stereotypen <historischen> Neumontagen der Fall ist. Durch die Wieder-Aufnahme:

1. wird der Archivfilm als interessegeleiteter und zielgerichteter Diskurs analysiert und das Kino als eine Repräsentationstechnik, die an einer Geschichte des technischen Blicks Teil hat;
2. wird das Archivbild poetisch wieder zum Leben erweckt und als über-

¹⁶⁹ Vgl. Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg* (2002). Berlin: Suhrkamp 2010.

lebendes Bild (*image survivante*) interpretiert, das das Damals und Heute durch ein Seitdem kurzschließt;

3. sind es die Potenziale der filmischen Montage selbst, die diese sowohl spektrale als auch aktualisierende Re-Vision der Filme von gestern hervorzubringen vermag. Indem das Kino solchermaßen auf seine eigenen Bilder zurückkommt, zitiert es nicht nur sich selbst, zitiert es nicht nur die behandelte Epoche, darüber hinaus etabliert es einen virtuellen Anschluss der Zeitebenen; der Film erscheint wie die entglittene und neu zusammengesetzte Zeit, ein unermessliches Parallelgedächtnis, aus dem eine Neu-Montage jederzeit Sequenzen auf die Oberfläche der Leinwand zurückrufen kann, um darin Geheimnisse zu entdecken und neue bedeutsame Anschlüsse zu erfinden.

Von da an scheint die Geschichte nicht mehr linear, eindeutig, determiniert und teleologisch (vgl. die Herablassung, mit der zahlreiche Kommentarsprecher die Bilder der Vergangenheit behandeln, im Glauben das letzte Wort über die Geschichte zu haben! Illusion des Fortschritts!). Im Licht der Arbeit der Re-Vision (die im Gegensatz zur Gedenkveranstaltung auf die Zukunft gerichtet ist) erscheint die Geschichte wie ein Netzgeflecht, in dem jeder Ereignisknoten je nach den zu ihm führenden Verbindungen sich in einem anderen Licht darstellt, und abhängig vom Zeitpunkt, von dem aus man das Ereignis betrachtet, und der Konstellation zu anderen Bildern, auf die es sich bezieht (oder die sich darauf beziehen), kann sich der Sinn verändern. Aus diesem Grund gibt es keine definitive Lektüre eines Dokuments. Wie Antoine Prost betont: «Der Historiker behandelt seine Dokumente nie erschöpfend. Er kann sie immer wieder mit anderen Fragestellungen prüfen oder sie mit anderen Methoden zum Sprechen bringen.»¹⁷⁰

«Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen <wie es denn eigentlich gewesen ist>. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.»¹⁷¹ Die Re-Vision ist keine einfache Wiederholung, das heißt, sie ist eher eine abweichende Wiederholung, denn in der Wiederkehr sind die Bilder die gleichen wie im Moment ihrer Aufnahme, aber sie sind zwangsläufig unterschiedlich durch die Sichtweise, die sie hervorrufen, und den Sinn, den man ihnen zuschreibt. Die Wiederkehr der Bilder explizit in ihrer Gleichzeitigkeit als Nachleben, Differenz und Verkehrung zu bearbeiten, ist das, was die Re-Vision vom üblichen illustrativen Montagefilm mit Bildern aus zweiter Hand unterscheidet.

170 Antoine Prost: *Douze leçon sur l'histoire*. Paris: Points Seuil 1996, S. 82.

171 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: W. B.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser. Bd. I/2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 691–704, S. 695.

42 Wie lassen sich Bilder verwenden?

Was überlebt und was ändert sich in der Wiederkehr jener Stoffbandagen der Mumie, als welche Filme nach Bazin fungieren (Frage 7)? Zunächst ist der archivierte Film ein Überlebender, da er als materieller Träger, als physischer Körper überlebt hat; man hat ihn wieder gefunden, wenn auch von den Spuren der Zeit in Mitleidenschaft gezogen. Als Repräsentation hat er ferner Momente einer untergegangenen Welt festgehalten; nun taucht er – ein zeitlicher Kurzschluss – unter den Lebenden wieder auf. Letzten Endes wird er uns überleben und könnte wahrscheinlich zum Objekt zukünftiger Vorführungen und Re-Visionen werden. «Das gespensterhafte Bild entpuppt sich», nach einer Formulierung von Georges Didi-Huberman, «als das verdichtete Theater heterogener Zeitschichten, die als Ganzes Gestalt annehmen.»¹⁷²

Worin besteht die Ver-Wendung der Bilder (*re-tournement d'images*), wie sie von den Verfechtern der Wieder-Verwendung (*reprise de vues*) von Bildern praktiziert wird, ob sie nun eher vom Experimentalfilm (dem Pionier Artavazd Peleschjan, Bill Morrison, Bruce Conner, Peter Tscherkassky, Martin Arnold, Angela Ricci-Luchi und Yervant Gianikian) oder eher von einer politischen Re-Vision der Geschichte (Marcel Ophüls, Peter Forgács, Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Pierre Beuchot, Robert Stone, Vincent Monnikendam ...) her kommen? Es ist klar geworden, dass in diesem Fall die Fragen nach der Form den Inhalt betreffen und umgekehrt, da die Verweigerung einer linearen, illustrierten Erzählung und eines dozierenden Kommentars zu Gunsten einer Verwendung, ja einer gegen den Strich laufenden Wieder-Aufnahme des Archivbildes eine sowohl ästhetische als auch politische Infragestellung (bei freibeuterischem Umgang mit) der schönen, im Kamerakasten eingefangenen Geschichte und der

172 Zitat des Klappentextes der Originalausgabe: Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit 2002. Dt.: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2010.

filmischen Stereotype ist. Das Vorgehen solch einer Ver-Wendung kann in fünf Schritten beschrieben werden:

1. Die Bilder werden zunächst in dem Sinn ver-wendet, dass sie wieder gefilmt werden (Neukadrierung, Änderung des Trägers, der Kadenz, der Kontraste, der Farben ...).
2. Danach werden die Aufnahmen in dem Maße neu ge-wendet, sodass sie bei näherer Betrachtung eine Rückseite, ein Hors-champ, einen fehlenden Kontext, einen blinden Fleck (der Rahmen ist ein Cache) enthüllen. Zum Beispiel verwendet Hartmut Bitomsky in seinem Film DER VW-KOMPLEX (1989) Archivbilder der Nazis, die in einer ungewollt Lang'schen Stimmung für die Wehrmacht bestimmte Militärfahrzeuge beim Durchqueren des menschenleeren Hofes der Volkswagenfabrik zeigen, was vom Autor folgendermaßen kommentiert wird: «Die Südstraße 1942. Das Werk macht den Eindruck einer Phantomfabrik. Man kann nicht glauben, dass hier gearbeitet wird. Die Lücken zwischen den Wagen sind zu groß, es fehlen die Arbeiter. Aber es waren mehr als 12.000 Menschen hier. Zwei Drittel davon Kriegsgefangene, Verschleppte, Zwangsarbeiter und KZ-Häftlinge. Männer, Frauen und Kinder. Sie wurden vor der Kamera versteckt, man muss sie in die Lücken hineindenken.»
3. So werden die zeithistorischen Aufnahmen verwendet im Sinne von Nachbohren, Klarstellen, Analysieren, Nachspielen und Verfremden mit Hilfe der Kommentarstimme, der Montage, der Musik und den Tönen. Wie zum Beispiel kann man die Kolonialisierung erneut betrachten und zeigen, ohne sie mit den vereinnahmenden Augen des sich geschickelt als Wohltäter inszenierenden Kolonisators zu sehen, sondern um sie mit dem unterdrückten Blick des Kolonisierten und der Niederlage seiner Kultur wahrzunehmen? Wie also die verfügbaren Archivbilder verwenden, die unvermeidlich im Rahmen der weißen Unternehmungen gedreht wurden? Dieser Aufgabe hat Vincent Monnikendam sechs Jahre seines Lebens mit seiner Arbeit über Niederländisch-Indien (heute Indonesien) gewidmet. Das Ergebnis ist ein Film schön und traurig wie ein indigenes Klagegedicht: MOEDER DAO, DE SCHILDPADGELIJKENDE (DAO, DIE SCHILDKRÖTENMUTTER; 1995), mysteriös und bitter wie ein Urwald, den die Schienen zerschneiden, in dem die Schändungen lärmen wie ein Wurzelfeuer. Der Regisseur hat eine radikale Wahl getroffen: Er hat sich eines Kommentars enthalten und den Bildern keine neue Schicht der Interpretation oder Beschreibung hinzugefügt, nicht einmal eine antikolonialistische, die ja der Welt der ehemaligen Kolonisatoren entstammt. Wie aber jenen die Sprache wiedergeben, die die Bilder der Weißen nicht nur stumm, sondern sprachlos zeigen, nicht als Subjekte ihrer (als primitiv geltenden) Kultur, sondern als Objekte der unsrigen (die selbst zivilisiert sein will). Die Lösung lautet: die Poe-

sie der Ureinwohner gegen die Vernunft der Eroberer! Monnikendam hat die Tonspur mit einer mythischen Ursprungserzählung, mit Poesie, mit Klagen und Liedern der Einheimischen ausgeschmückt. Gegen den gewandten Dünkel der Invasoren setzt er die alt überlieferte Stimme der Besiegten, die von verlorenem Leben, Unterwerfung und Betrug singt. Und wie ihrer Welt gerecht werden? Indem er die Stimme dieser Natur-Kultur wiedergibt, die die Maschinen plötzlich der Folter unterziehen: das Rascheln kaputter Äste, das Geräusch von verbrennendem Holz, das Echo von Bäumen, die gefällt werden, das Einbrechen von Eisenbahnmotoren und Raddampfern, das Ächzen von Räderwerken und Spanngurten ... Ausgehend von all diesen Tönen, die mit der neuen Ausbeutung aufkommen, erarbeitet Monnikendam seine sowohl dissonante als auch nostalgische Musik, die uns subtil daran erinnert, dass Arbeit gleichbedeutend mit Leid ist. Ausgehend von diesem tönenden Fresko, dieser Rhapsodie des schmerzhaften Zusammenstoßes der Kulturen, tauchen lichtpunktartige Szenen auf wie Erinnerungen, von denen man nicht weiß, ob man das Echo hört oder ahnt: Eine Gruppe von resignierten Einheimischen lauscht der Stimme ihres weißen Meisters, der mit seinem Kolonialhelm wie ein Totem auf einem Podest thront; ein Schaufelraddampfer quert nachlässig den Fluss und lässt eine Gruppe von Einbäumen schaukeln; Männer in leichter Kleidung arbeiten an einem knarrenden Förderturm; eine Eisenbahn – surrealistisch – fährt auf einer stählernen Hochbrücke über einen noch nicht geschändeten Dschungel; Einheimische laufen mit nackten Füßen in der Nähe von ausgestanzten Metallplatten, die weiterverarbeitet werden, eine von nun an gefährliche Unbekümmertheit.

4. Nun sind es diese Aufnahmen, die uns ergreifen, unseren Blick wenden, die uns auf die vergangene Gegenwart ihrer Aufnahme verweisen und uns ebenso das Seitdem erfahrbar machen, wie unsere Zukunft, die zur Vergangenheit wird, die Welt in unserer Abwesenheit. Es «gibt keine Gegenwart, die nicht von einer Vergangenheit und einer Zukunft heimgesucht wird: [...] Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen, die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren»,¹⁷³ schreibt Gilles Deleuze in *Das Zeit-Bild*. In der Wiederverwendung von Bildern verschränken sich zwei entgegengesetzte audiovisuelle Bewegungen, Wiedererscheinen und Antizipation: Vorwärtsbewegung der Projektion (das Ablaufen des Films) und rückwärtsgewandte Bewegung der (unvermeidlich aus der Vergangenheit stammenden) Bilder; dies wird überlagert vom Hin und Her der verbalen Reflexion, die den Zuschauer animiert, von seiner aktuellen Gegenwart zur vergangenen Gegenwart der Bilder zurückzukehren,

173 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild – Kino 2* (1985). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 56f.

um von da aus sogleich wieder in die Zukunft aufzubrechen, von der aus er sie sieht und in der sie sich reflektieren – insgesamt ein virtuelles Gedächtnis, das seine möglichen Re-Visionen selbst über die eigenen hinaus ausweitet.

5. Schließlich betrachten uns ihrerseits die Bilder im Sinne der Adressierung <Zurück zum Absender>; sie weisen uns auf ihre Hinterlassenschaft ohne Erben hin oder beunruhigen uns wegen ihrer möglichen gefährlichen Metastasen, sie verlangen von uns Gerechtigkeit oder erinnern uns an ihre in Vergessenheit geratenen Hoffnungen, die die unsrigen sein könnten. Wie in dem Dokumentarfilm von Harun Farocki *BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES* (1989): Was gibt es <Objektiveres> als die Passfotos von algerischen Frauen um 1960 – alle gleich kadriert, frontal, horizontal auf Augenhöhe, in Schwarzweiß; es handelt sich um erkennungsdienstliche, rein anthropometrisch interessierte Erfassungen ohne künstlerische und noch nicht einmal anthropologische Intentionen. Da sind sie, entschleierte, sie blicken uns an (hinter dem Objektiv steht der Militärphotograph Marc Garanger), sie, die noch nie in der Öffentlichkeit so angestarrt oder fixiert wurden. Dennoch findet sich weder Empörung noch Unterwerfung in den Gesichtern der gedemütigten Frauen, sondern Standhaftigkeit, Stolz, Schönheit, die auf einer stummen Gewissheit beruhen: dass die Zeit für sie arbeitet (war sich Garanger dessen bewusst, als er die Belichtungszeit wählte?). Ihre Gesichter – wie jene der von Edward Curtis fotografierten Indianerhäuptlinge – besiegt, aber nicht überwältigt, sind gezeichnet von der Überzeugung, ein Quäntchen des Geheimnisses des Lebens zu besitzen, das jene, die den Apparat auf sie richten, nicht kennen oder vergessen haben, das aber vielleicht das Photo eines Tages enthüllen wird. Die <objektive>, eindeutige Aufnahme, die ihren <Gegenstand> fixiert, wird ihr zum Trotz, trotz der sie förmlich zurichtenden polizeidienstlichen Erfassung, ein Austausch der Blicke: Ein zum Absender rückadressierter Blick, wie ein Bumerang, und darüber hinaus ein Austausch der Blicke über die Zeit hinweg (mit der Komplizenschaft des Photographen?) für zukünftige Zeiten, die sie zu sehen verstehen, <wie die Ewigkeit sie in sich selbst verändert>.

Jeder einzelne der Filmemacher der Re-Vision antwortet auf seine Weise auf Walter Benjamins Warnung in der Zwischenkriegszeit: «Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.»¹⁷⁴

174 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: W. B.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser. Bd. I/2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704, S. 695.

43 Die Dokufiktion: falscher Dokumentarfilm oder falscher Spielfilm?

«Als ob sie da gewesen wären, meine Damen und Herren», «wahrer als die Wirklichkeit», so lautet die Reklame, die seit den «nachgestellten Wochenschauen» des Illusionisten Méliès das trügerisch dokumentarische Genre der historischen (sogar prähistorischen!), fesselnden Rekonstruktion beherrscht, die wie aus dem Leben gegriffen scheint! Mit Aufkommen des Tonfilms bis Mitte der 1950er Jahre war es die berühmte amerikanische Dokumentarfilmreihe THE MARCH OF TIME. Henry Luce, der Chef des sie finanzierenden Medienkonzerns Time Inc., präsentierte das Konzept der Reihe als Dramatisierung des Tagesgeschehens, d. h. mit seinen Worten: «Fakery in allegiance to the truth»¹⁷⁵ – Falsches, das der Wahrheit gehorcht! Allgemein bekannt ist die berühmte Parodie von Orson Welles am Anfang von CITIZEN KANE (1941), die unter dem Titel «News on the March» ein Porträt des (fiktiven) Medienmoguls (inspiriert vom wirklichen Hearst) in der dramatisierenden und grob vereinfachenden Art der Magazinreihen präsentiert: So sieht man nacheinander den einstigen Mentor von Kane, der ihn als «Kommunisten» beschimpft, einen Gewerkschafter, der ihn als «Faschisten» anprangert, sowie ihn selbst verkünden: «I'm an American»! Vierzig Jahre später wird Woody Allen in ZELIG (1983) die Karikatur dieses historischen Dokumentarstils zugespitzt aufgreifen. Reine Propaganda, war dieser dokumentarische Stil in den 1930er-1940er Jahren sehr beliebt und erlebt mit der Dokufiktion als Nachfahre des Dokudramas der 1970er Jahre seit dem Ende des 20. Jahrhunderts ein unangemessenes *revival* – nun sogar mit vorgeblich wissenschaftlicher Ausrichtung!¹⁷⁶

175 Zit. nach Erik Barnouw: *Documentary: A History of the Nonfiction Film*. New York: Oxford University Press 1974, S. 121.

176 A.d.Ü.: Unter «Dokufiktion» werden in Frankreich Filme verstanden, die im deutschen und anglo-amerikanischen Kontext zumeist als «Dokudramen» bezeichnet werden, wo «Dokufiktion» für sämtliche Mischformen steht. Gary D. Rhodes, John Parris Springer (Hrsg.): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, NC, London: McFarland & Company 2006.

Die Dokufiktion wurde von Fernsehproduzenten auf den Markt gebracht, die stark daran interessiert waren, ein internationales Produkt für ein Massenpublikum herzustellen, und dabei die Neugier des Publikums (sowie die verfügbaren Dokumentarfilm-Budgets) für wissenschaftliche oder historische Sujets ausbeuteten. Diese (die ersten Menschen, die Bombe von Hiroshima, das Ägypten der Pharaonen, die russische Revolution, diverse Episoden des <Kriegs in Farbe>, des wahren, wohlge-merkt!) wurden <auf attraktive Weise> behandelt, d. h. als Abenteuerfilm im amerikanischen Sinn. Wie jeder weiß, ist das menschliche Wissen ein großes Abenteuer ... Das Problem ist, dass wissenschaftliche Vorgehensweise und Forschung, in Geschichte wie in Biologie oder Paläontologie, sich kaum mit der dramatisch linearen Herangehensweise eines *suspense*-Drehbuchs oder *action*-Films in Einklang bringen lassen. Im Unterschied zur Eroberung des Westens erfolgt die Eroberung des Wissens durch Hypothesen, Datenerfassung, Dokumente, Experimente, die Gegenstand widersprüchlicher Interpretationen und Kontroversen sind und die am Ende zu – mehr oder weniger überprüfbar – Theorien führen. In der Dokufiktion versucht jeder der beiden Termini, sich für den anderen auszugeben! Der Dokumentarfilm würde <wahrhaft> unterhaltsam sein und die Fiktion <wirklich> wissenschaftlich! Das Ergebnis dieser Mischung ist offensichtlich weder das eine noch das andere. Die Dokufiktion ist nicht nur ein falscher Dokumentarfilm, ein betrügerisches Manöver, das versucht, seine Ähnlichkeiten als historische Wahrheit (<das hat sich wirklich so zugetragen>) auszugeben, sondern auch eine falsche Fiktion: Indem sie vorgibt, nicht-fiktional zu sein, ihren Anspruch auf <Ernst> geltend macht, gibt die Fiktion sämtliche Ambitionen und dramaturgische Erfindungen auf zugunsten einer falschen dramatisierten Aktualität mit <Wirklichkeitseffekt>. So verliert man auf beiden Ebenen. Was diese Mixturen verhängnisvoll und lächerlich macht, ist der Retro-Ramsch: weder Kunst noch Wissenschaft. Es handelt sich um eine Wachsfigurenkabinett-Ästhetik: Durch Effekte von Wahrscheinlichkeit und Ähnlichkeit gibt sich die Rekonstruktion als historische Vorlage aus! Nur dass hier die Vorlage nicht existiert, es sei denn in Form von historischen Klischees und darauf aufbauenden Gemeinplätzen. Es handelt sich also darum, Bilder zu kopieren (ohne Fragen an sie zu stellen), von denen man zu Recht oder Unrecht annimmt, dass sie repräsentativ für die Zeit sind. Was zählt, ist der Effekt, der Eindruck dort zu sein (wie in Disneyland), und keineswegs die Suche nach Wissen durch Konfrontation von Hypothesen, Fakten, Interpretationen. Im Gegensatz zu jeglicher Wissenschaft versucht man, glauben zu machen, dass es nur eine einzige Version der Ereignisse gebe, und zwar diejenige, die man uns zeigt, und dass man <mit den Augen der damaligen Zeit> sehen könne, was gleichermaßen unmöglich, grotesk und unergiebig ist (da die fiktionale Kosmetik jede Wissensproduktion

verbietet, ebenso wie das trügerisch Dokumentarische jede dramatische Kreativität verhindert).

Als Zuschauer fragt man sich von Zeit zu Zeit, ob es nicht ironisch gemeint ist: Die durchtriebensten Produzenten und Regisseure des Genres wie Patrick Jeudy, Autor unter anderem von *UN BOMBARDIER NOMMÉ LIBERTY LILY* (*LIBERTY LILY – DIE WAHRE GESCHICHTE!*; 2006) mögen mit einem Augenzwinkern spielen, aber man sollte es nicht als Scherz auffassen, da es sich um eine täuschende, fiktionale Aussage handelt, die versucht, als seriös und dokumentarisch durchzugehen. Um dies zu bewerkstelligen, ist ihr im vorliegenden Fall nichts Besseres eingefallen, als sich in den Flitter der amerikanischen Kriegspropaganda zu kleiden. Es besteht also kein Anlass zum Lachen (selbst ironisch verstanden). Das Resümee des Senders ARTE, Koproduzent des Films – der unter dem Titel *LA VÉRITABLE HISTOIRE DU LIBERTY LILY* (*DIE WAHRE GESCHICHTE DER LIBERTY LILY*) ebenfalls als Mini-Serie, als «Fortsetzungsroman» (*roman-feuilleton*, sic!), ausgestrahlt wurde¹⁷⁷ –, ist recht bezeichnend: «Der Film mischt außerordentliche Farbbilder, die insbesondere von William Wyler 1943 – an Bord des Bombers «Memphis Belle», bei mehreren Einsätzen – gedreht wurden und prächtige Schwarzweiß-Archivbilder der Vorkriegszeit. Als Ergebnis bietet uns Patrick Jeudy einen großartigen Abenteuerfilm, der uns wie kaum ein anderer Film in das Cockpit und den Rumpf einer B-17 in voller Aktion versetzt. Die Fiktion erreicht dementsprechend eine dokumentarische Dimension.»¹⁷⁸

«Kein Kommentar», würde ich sagen, nun ist aber gerade der Kommentar (die berühmte «Stimme seines Herrn») das Herzstück der Dokufiktion: Er beglaubigt die dokumentarische «Ernsthaftigkeit» und vermittelt die fiktiven Rekonstruktionen, im Allgemeinen mit «echten» Archivbildern gemischt, als Beweisstücke. Betrachten wir eine typische Zusammenstellung, wie man sie zum Beispiel in der Superproduktion von BBC/TF1/ZDF/Discovery Channel/Tokyo Broadcasting System findet: *HIROSHIMA* (2005), ein Film, den Paul Wilmhurst anlässlich des 60. Jahrestags des Abwurfs der Atombombe über Hiroshima realisiert hat.

177 A.d.Ü.: Die fünf 26-minütigen Folgen sind am 12.12.2005 angelaufen, die 52-minütige Version lief auf ARTE am 20.05.2007 zur *prime time* um 20.40 Uhr.

178 A.d.Ü.: Wörtliche Übersetzung des französischen Ankündigungstextes, das deutsche Resümee ist weniger spektakulär: «Einige der farbigen Archivaufnahmen stammen von dem späteren mehrfachen Oscarpreisträger William Wyler, der damals als filmender Oberstleutnant aus Hollywood an die Front geschickt worden war. Seine Bilder werden kombiniert mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen aus der Vorkriegszeit. In dieser Mischung aus Fiktion und Historie werden dem Zuschauer dramatische Situationen an Bord des B-17 lebendig vermittelt.» <http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/geschichte/Geschichte-am-Mittwoch/Geschichte-am-Mittwoch/3018352,CmC=3018350.html> (Zugriff am 20.03.2012).

- Der Kommentar (gesprochen von Bernard Giraudeau) ist eindeutig und linear: Er befragt nicht die Bilder, er bestätigt sie (egal ob es sich um Archivbilder oder Rekonstruktionen handelt) und sie bestätigen ihn, als ob sie das Ereignis selbst wären. Die Off-Stimme gibt sich als Erzähler mythischer Ereignisse: Sie befragt nicht die Geschichte, sondern erzählt sie wie eine Saga. So erfährt man ab der 13. Minute, dass, angesichts der Weigerung des japanischen Generalstabs zu kapitulieren, <die Bombe unvermeidbar war>.
- Die Archivbilder sind zweierlei Art. Zum einen sind es zeithistorische Aufnahmen, deren Quellen weder erwähnt noch hinterfragt werden; nie wird gesagt oder gezeigt, dass die meisten aus Propagandafilmen stammen, die während des Krieges von der amerikanischen Armee produziert wurden (vor allem KNOW YOUR ENEMY: JAPAN; von Frank Capra und Joris Ivens, 1945). Der Kommentar verleiht ihnen den Status objektiver Dokumente, die sie indes nicht sind. Zum anderen sind es Photographien bestimmter Zeitzeugen von damals, die dazu dienen, zu <beweisen>, wie sehr die Schauspieler, die sie nachstellen, im Remake von 2005 ihnen ähneln und dass wir entsprechend mitten drin in der historischen Wahrheit sind (im Sinne von Méliès)!
- Die überlebenden Zeitzeugen sind nur geladen, um Details zu beschreiben und damit die Inszenierung und die Version des Kommentars zu bestätigen. So wird eine künstliche Kontinuität zwischen ihren Gedanken, ihren Aussagen und den Schauspielern, die sie in der farbigen Rekonstruktion repräsentieren, hergestellt.
- Letztendlich <vervollständigen> die nachgestellten Rekonstruktionen die Lücken der Geschichte und der Archivbilder, um eine Kontinuität nach Art des fiktionalen Abenteuerfilms, mit Spannung, Klimax und Happy End, zu schaffen. So schätzt man unter anderem die Parallelmontage zwischen dem Generalstab der <bösen Gelben>, der aus beunruhigender Untersicht gefilmt und in grün-gräuliches, verrauchtes Licht getaucht ist, und den im Kreis in Potsdam versammelten Alliierten in engelhaft blauem Licht, die mit Hilfe eines Krans aus der Vogelperspektive gefilmt sind (steht ihnen doch Gott zur Seite!). Im Unterschied zu den zeitgenössischen Archivbildern werden die Rekonstruktionen auf dem Bildschirm lokalisiert und datiert. Der Kommentar verwirrt durch die Vermischung von Rekonstruktionen und Archivbildern; sind sie nicht unterschiedslos <gute> Illustrationen dessen, was er erzählt!?

Jerome Kuehl, englischer Historiker, Producer und Autor von Geschichtsdokumentationen, hat die allgemeine Praxis der Fernsehanstalten im Bereich gefilmter oder eher <illustrierter> Geschichte wie folgt resümiert: Wenn der Kommentar verkündet, dass George Gershwin in einem

armen Viertel von Brooklyn geboren ist, und in diesem Moment Archibilder arme Kinder spielend in den Straßen von Brooklyn zeigen, ist der Zuschauer quasi sicher, Gershwin als Kind, wie er auf der Straße spielt, gesehen zu haben. Diesen Täuschungseffekt in Kauf zu nehmen oder ihn zu produzieren, ist ebenso einfach und steril, wie es erfindungsreich und produktiv ist, ihn zu unterlaufen und die damaligen Aufnahmen durch eine Re-Vision von heutiger Warte aus präzise in Frage zu stellen (Fragen 41 und 42). Angesichts der Dokufiktionen, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts von den Fernsehanstalten so geschätzt werden, hat man den Eindruck, in die 1940er Jahre zurückgekehrt zu sein, weit vor HIROSHIMA MON AMOUR (1959) – wenn nicht gar bis ins Neandertal! Aber vielleicht ist das ja genau der beabsichtigte Effekt. Jedenfalls haben ihre Financiers es noch besser gemacht, indem sie uns in die Krise von 1929 zurückversetzt haben.

44 Welche Wahrheiten vermitteln *documenteur* und *mockumentary*?

Im Unterschied zum gefälschten Dokumentarfilm lügt ein *documenteur* oder *mockumentary*¹⁷⁹ nicht, weil er seinen Charakter offen ausstellt. Er enthüllt in seinem Verlauf, mehr oder weniger ostentativ und mehr oder weniger rasch, dass er lügt. Ich bezeichne als *documenteur* einen falschen Dokumentarfilm, der, anstatt sich für etwas auszugeben, was er nicht ist (und zwar ein Dokumentarfilm), schrittweise enthüllt, dass es ihm gelungen ist, illusionär als solcher zu erscheinen, ohne es indes zu sein. Der im englischsprachigen Kontext entwickelte Begriff *mockumentary* ist eine Kombination aus *documentary* und *mock*, was als Adjektiv <nachgeahmt> und als Verb <parodieren, sich mokieren> bedeutet. Im Gegensatz zum Betrug täuscht der *mockumentary*, um besser zu ent-täuschen, so wie das Trompe-l'œil nur geschätzt wird und einschätzbar ist, wenn es als solches erkannt wird, das heißt, wenn es seinen trügerischen Schein preisgibt. Der *mockumentary* unterscheidet sich vom falschen Dokumentarfilm dahingehend, dass er mehr oder weniger explizit versucht, den Zuschauer dazu zu bringen, seinen Glauben an filmische Formen, die sich seriös geben oder die sich sogar als billige Beweise für die Wirklichkeit dessen, was gezeigt wird, oder als Wahrheit dessen, was gesagt wird, ausgeben, in Zweifel zu ziehen. Das enthüllende Auseinandertreten zwischen Sein und Schein nimmt dabei proportional zu: Je grobschlächtiger argumentiert wird, je mehr dokumentarische Beweise angehäuft werden, desto mehr erweist sich der Gegenstand der Beweisführung als nicht existent, unzuverlässig,

179 A.d.Ü.: Niney verwendet den französischen Begriff *documenteur* – ein Kompositum aus *documentaire* für Dokumentarfilm und *menteur* für Lügner – in Anlehnung an den gleichnamigen Titel eines Films von Agnès Varda (1981). Im Folgenden wird *documenteur* mit *mockumentary* übersetzt, da sich dieser Begriff aus der englischsprachigen Literatur zunehmend im deutschsprachigen Kontext durchsetzt. Vgl. Jane Roscoe, Craig Hight: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester, New York: Manchester University Press 2001; Maren Sextro: *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*. Berliner Schriften zur Medienwissenschaft Bd. 10. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin, 2010. [<http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2010/2600/>].

unmöglich, erfunden. Die vorgeblich dokumentarischen Beweise wenden sich letzten Endes gegen sich selbst und gehen im Überdrehen, im Absurden oder im Komischen unter. Die vorherrschende Dimension im *mockumentary* ist die Parodie, deren subversive Absicht darauf zielt, die Formen gefilmter Propaganda zu sprengen und die Gutgläubigkeit des Zuschauers hinsichtlich einer so genannten <Objektivität> solcher Modi der Überzeugung zu unterminieren. Der *mockumentary* kann mehrere Formen annehmen:

- Die *Ente (canular)* besteht darin, ein Ereignis oder eine <Berühmtheit> komplett zu erfinden, um die Leichtgläubigkeit der Medien und der Naiven der Lächerlichkeit preiszugeben. Ein gutes Beispiel ist die falsche Rockgruppe, die durch den *rockumentary* THIS IS SPINAL TAP (1984) von Rob Reiner berühmt geworden ist. Oder auch FORGOTTEN SILVER (1995) von Peter Jackson und Costa Botes, der in Neuseeland nationalistische Töne anschlägt, indem er anhand gefälschter Archibilder und Experteninterviews <beweist>, dass der Neuseeländer Colin MacKenzie noch vor den Brüdern Lumière und Edison der eigentliche Erfinder des Kinos gewesen ist, Farbe und Tonfilm inbegriffen!
- Das *Pastiche* karikiert einen zeithistorischen Dokumentarstil, um sich über dessen Codes lustig zu machen und die <Objektivität> seiner dozierend vorgetragenen Aussagen in Zweifel zu ziehen. Das Pastiche kann destruktives Potenzial anhand eines etablierten und anerkannten Modells ausüben, dessen Klischees ins Lächerliche gezogen werden. Das Muster dafür ist Woody Allens ZELIG (1983), der sämtliche dokumentarischen <Beweise> des Phänomens Zelig, des Chamäleonmanns, im reinsten Stil des propagandistischen Dokumentarfilms der 1930-1940er Jahre, ausgeschmückt mit <Experteninterviews> im heutigen Fernsehstil in Farbe, durchdekliniert. Falsche Wochenschauen, falsche Familienfilme, falsche medizinische Dokumente, falsche Schallplatten, falsche Psychoanalysesitzungen, bis hin zum falschen Hollywoodfilm ... Allen brilliert in der Fabrizierung und biographischen Präsentation von Beweisen für die bewegte Karriere seines unmöglichen sich wandelnden Helden. Durch eine glänzende komische Verkehrung sind es die historischen Wochenschauen (vor allem über den Aufstieg des Nazismus), die den Hintergrund liefern für ein gigantisches *home movie*, das einem Mann gewidmet ist, der als absoluter Anti-Held mit der Masse verschmilzt. Zelig ist der Mann der Masse, der Mann ohne (bzw. mit hundert) Eigenschaften, geboren im Aufschwung der totalitären und von Reklame geprägten Gesellschaften, das heißt, er ist niemand und jeder. Wenn die Ente sich als wahr ausgibt und verlangt, dass man ihrem Inhalt glaubt (sehr zur Empörung der Getäuschten), gibt sich das Pastiche recht schnell zu erkennen, da sein komisches

Potenzial auf den Mitteln, dem Stil und den erfundenen Effekten seiner vorspiegelnden und trügerischen Darbietung basiert.

- Das *Postiche* ist die Travestie der Realität durch einige Kunstgriffe oder Accessoires (in Art einer Perücke), um es für etwas auszugeben, was es nicht ist. Je einfacher und billiger der Kunstgriff, ohne jegliche Spezialeffekte, desto geglückter ist es. Das Ziel ist didaktisch, es handelt sich darum, dem Zuschauer zu vermitteln, wie sehr die Bilder ganz einfach täuschen können, und vor allem, wie der eindeutigste Kunstgriff, der Kommentar, dies noch zu steigern vermag. Die bemerkenswerten DOCUMENTS INTERDITS (VERBOTENE AUFNAHMEN; 1989-1991) von Jean-Teddy Philippe stellen einen wahren Katalog solch rudimentärer Schwindeleien dar, an die mehr als einer geglaubt hat. Sie greifen auf keinerlei Tricktechnik zurück, nur auf die einfachsten Mittel des Amateurfilms, aufgeblasen durch einen Spannungs-Kommentar (in der Art von THE TWILIGHT ZONE; 1959-1964), der die Illusion vermittelt, gesehen zu haben, wovon er erzählt. Der Gipfel ist das seltsame Verschwinden eines Amerikaners im Laufe eines Picknicks in den Rocky Mountains, das nicht zu sehen ist: «Schauen Sie gut ... da», sagt uns der Kommentarsprecher atemlos, als ein Mann in der Ferne, der zwei mysteriöse Silhouetten verfolgt, wirklich in der Tiefe des Bildraumes verschwindet – hinter einem Felsen! Anstatt visuell etwas beweisen zu wollen, verlagern die DOCUMENTS INTERDITS ihre Beweise in den Kopf des Zuschauers. Und weil sie uns die Mechanismen unserer Gutgläubigkeit spüren lassen, amüsieren sie uns selbst dann noch, nachdem wir den Betrug gewittert haben.

L'AMBASSADE (DIE BOTSCHAFT; 1973) von Chris Marker ist eine dramatischere und ernsthaftere Version des gleichen Verfahrens. Der Film kam wenige Wochen nach dem Staatsstreich von General Pinochet heraus, der den chilenischen Sozialismus in einem Blutbad ertränkte. Im Stil eines Amateurfilms in Farbe, stumm, aber kommentiert, erzählt L'AMBASSADE die dramatischen Tage nach dem Putsch in einer Botschaft (von Frankreich?), in die sich Leute vor der Repression flüchteten. Die *voice over*-Stimme desjenigen, der die Bilder direkt vor Ort mit wackelnder Handkamera aufgenommen hat, lenkt unsere Wahrnehmung. Das Bild ist oft so instabil wie die Emotionen, die es vermittelt: Ankunft der ersten Flüchtlinge; Organisation des Überlebens «an Bord» der Wohnung, die einen berichten vom erlebten Schrecken, andere sind niedergeschlagen, man kocht Kaffee, beruhigt die Kinder; mit Eintreten der Nacht beginnt man, vom Exil zu sprechen, der Streit zwischen Kommunisten und Anarchisten geht weiter, während man durch das Fenster die beunruhigende Silhouette eines Turmes sieht, in dem eine Etage beleuchtet bleibt: die Polizeibüros; im Morgengrauen versuchen die Insassen der Botschaft, ihre Angehörigen per Telefon zu erreichen,

vom Balkon aus gesehen nimmt ein Polizei-Kastenwagen an der Straßenecke Position und blockiert damit Neuankömmlingen den Zugang; die ersten Visa treffen ein, jene, die von nun an Exilierte sind, verlassen den Zufluchtsort ins Ungewisse. Ein abschließender Kameranachschwenk über das Appartement – eine Art Floß der Medusa – bis zum Fenster ... enthüllt die Seine und den Eiffelturm. Alles war also inszeniert, mehr oder weniger improvisiert mit Freunden, in einem geliehenen Appartement mitten in Paris. Provokation eines Ästheten? Sicherlich ist es kein *Ciné-tract*,¹⁸⁰ übrigens wird nie gesagt, wo es stattfindet. Dieses falsche *home movie* unterrichtet uns nicht über ein politisches Ereignis, wie es die Zeitungen machen, es versetzt uns in eine intimere <Realität>: Existenzen, die ins Straucheln kommen, auseinanderbrechen, abdriften, Verlust, Tod, Exil. Durch die ebenso unvermittelt wirkende wie dramatische Wiedergabe der Lage aus dem Blickwinkel eines intimen Mikrokosmos erreicht uns der Film in unserer gut abgeschirmten Lebenswirklichkeit, selbst wenn wir realisiert haben, dass der Folterturm der Polizei nur ein Turm am Seine-Ufer ist. Während angesichts eines Spielfilms der Kino-/Fernsehseher sich absichert, unsere Angst in Sicherheit <genießen> zu können, ist hier das Gegenteil der Fall: Mit der vermeintlichen Beweiskraft des Dokuments ergreifen uns Beklommenheit wie Unbehagen und dauern ohne jegliche Erleichterung an (ja selbst mit dem Beigeschmack von schlechtem Gewissen), wenn sich der Dokumentar- als Spielfilm erweist. Das Drama ist uns durch den Effekt des *home movie* gefährlich nahe gekommen, es hat praktisch in unserem Wohnzimmer Gestalt angenommen, und wir wissen nur zu gut, dass, auch wenn es sich als *mise en Seine*, als Inszenierung am Seine-Ufer, enthüllt, es trotzdem der Spiegel – nicht real, sondern wahrhaftig – der aktuellen Bedrohung in Chile zu diesem Zeitpunkt oder bald auch anderswo ist. Marker spielt auf zwei Ebenen der Fiktion: Zunächst lässt er uns glauben, es sei die Wirklichkeit selbst, danach lässt er sie uns als Metapher verstehen, wodurch sie an Umfang gewinnt, was sie an konkreter Verortung verliert, an Wahrheit gewinnt, was sie an Wirklichkeit verliert. Die Entkoppelung der beiden Begriffe Wirklichkeit/Wahrheit produziert – weit entfernt davon, den trügerischen Anschein zu schwächen – ein Zusammentreffen von dort und hier: Was dort passiert, betrifft uns hier. Durch die Enthüllung des Dokumentarfilms als falsch, als Fiktion, wird er wahr (wenn nicht gar

180 A.d.Ü.: Als *Ciné tracts* (wörtl. Film-Flugblätter) werden jene während der französischen Mai-Unruhen 1968 anonymen, zumeist nur 2-5-minütigen tonlosen Kurzfilme bezeichnet, die wie Flugblätter aus Sicht der revoltierenden Studenten und Arbeiter von den Auseinandersetzungen mit den staatlichen und gesellschaftlichen Institutionen tagesaktuell schlaglichtartig Zeugnis ablegten, Agitation betrieben und zur Bildung einer kritischen Gegenöffentlichkeit beitragen sollten.

real). Am Ende war es notwendig, das *Trompe-l'œil* zu enthüllen, und zwar nicht nur aufgrund der moralischen Verantwortung gegenüber dem Zuschauer, sondern auch, um die nachträgliche Enthüllung voll auszuspielen. Es geht nicht darum, den Glauben an «Sensationelles» zu vermitteln, in dem Fall wäre der Film eine anfechtbare Fälschung und eine zu verurteilende Ente; es geht darum, dem Zuschauer zu verstehen zu geben, dass die dortige Realität die hiesige Fiktion übersteigt. Deswegen verursacht die Enthüllung am Ende weder Erleichterung (es war alles nur ein Spiel!) noch Entrüstung darüber, Opfer eines zweifelhaften Juxes geworden zu sein, sondern produziert ein bewusstes Unbehagen über die «Ausweitung der Kampfzone».

- Das *Trompe-l'œil* redet dem Falschen das Wort, um Wahres zu sagen und zu vermitteln, dass die Reize der bewusst gewählten und gut verstandenen Illusion mehr wert sind als vorgefertigte Wahrheiten. Wie es Orson Welles – Picasso zitierend – sagt: «Die Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lässt», als Variante der Definition von Kunst als «Art, Wahres mit Falschem zu fabrizieren». Thema des Films *F FOR FAKE (F WIE FÄLSCHUNG; 1975)* von Welles sind vor allem Scharlatane, Betrügereien, Lügen. «Ist nicht jede Geschichte eine Lüge?», warnt der Zauberkünstler Welles, «aber nicht diese hier». Bei dieser handelt es sich um die «wahrheitsgetreue» Geschichte eines genialen Fälschers, Elmyr de Hory, der in großer Zahl Modiglianis, Matisse', Picassos unter dem komplizenhaften Blick der Kamera malt ... «Wenn meine Gemälde eine gewisse Zeit in Museen ausgestellt sind, werden sie authentisch», suggeriert der geniale Proteus. Dabei hat er aus seinem Leben selbst einen Roman gemacht, eine Täuschung, deren Spur sich unter Pseudonymen verliert, wie uns sein Biograph Clifford Irving erklärt, für den die entscheidende Frage nicht die der Fälschung ist, sondern «die Tatsache, dass es gute und schlechte Fälschungen gibt». Es stellt sich heraus, dass Irving selbst ein Fälscher ist, als Autor einer falschen Autobiographie über Howard Hughes! Während er auf einen dritten Fälscher wartet, demonstriert uns der Filmemacher nun nicht mehr sein Talent als Taschenspieler, sondern die Möglichkeiten der Montage: Wechsel von Naheinstellungen der schönen Oja Kodar im Minirock in den Straßen Roms und Großaufnahmen (mit versteckter Kamera gedreht, sagt uns Welles) von Männern aller Art, die sich im Vorbeigehen nach ihr umdrehen. Unlautere Aneignung oder Augenzwinkern – diese Szene ist selbst eine Fälschung, als Resultat der Montage und Kopie des Sketches *DIE ITALIENER DREHEN SICH UM*, den Alberto Lattuada für die fiktive Reportage *AMORE IN CITTA (LIEBE IN DER STADT; 1953)* im *cinéma vérité*-Stil gedreht hat. Schwindelerregendes Falsches als Spiegel im Spiegel: Am Ende des Films wird Oja, aufgrund der Möglichkeiten der Montage, Picassos Mätresse und das erotische Modell

von 22 neuen außergewöhnlichen Gemälden des Meisters ..., die nicht nur gefälscht sind, wie der Film enthüllt, sondern die komplett für den Film erfunden wurden. Einem Freund, der ihn bat, die Zeichnungen zu authentifizieren, antwortete Picasso, dass sie alle falsch seien; «Aber Pablo, antwortet dieser, ich habe dich sie mit eigenen Augen malen sehen!» – «Ich kann auch falsche Picassos malen», entgegnete darauf der Künstler. Was sind unsere anonymen Leben als bleiche Kopisten angesichts derer von berühmten Schöpfern wert? Was aber ist die Kunst? Und was ist Talent wert? Das, was die Märkte und Experten behaupten, die sich mit viel Eigeninteresse täuschen? Berichtet Elmyr nicht, dass noch nie eine seiner Fälschungen abgelehnt wurde (im Gegensatz zu seinen persönlich signierten Gemälden!). Verkanntes Talent, falsche Werte, liegt der Fehler nicht bei einer Gesellschaft, die den Betrug höher bewertet als die Erfindung, die den Warenwert über das Leben stellt? Dies ist die implizite Kritik des Films: Die Betrüger sind nicht zwingend die, die man dafür hält oder die man sieht, andere organisieren den Betrug oder profitieren davon; zumindest sind die Fälscher, die wir sehen, Spieler. Der Wert liegt nicht in der börsennotierten Signatur, sondern in der anonymen Kathedrale von Chartres. So entlässt uns Welles am Ende mit folgenden Worten auf die Straße: «Die Wirklichkeit ist die Zahnbürste, die Sie erwartet, die Busfahrkarte, das Gehalt und das Grab.» Die Kunst verleiht dem Leben Sinn und widersteht dem Tod. Ist die Wirklichkeit wert, gelebt zu werden, ohne die Kunst als sinnlich erfahrbare Erweiterung der Sinnhaftigkeit der Welt, jenseits von wahr und falsch?

- Das *Umfunktionieren* (*détournement*), von den Dadaisten in den 1920er Jahren erfunden und von den Situationisten in den 1960er Jahren erneuert, besteht darin, Propaganda gegen diese selbst zu richten, indem ihre Formen imitiert werden und gleichzeitig ihr Inhalt subvertiert wird. Die ätzende Umfunktionierung enthüllt genau das, was die Propaganda versteckt und wofür sie bezahlt wird: die kaschierten Interessen, den Fanatismus und die Ausbeutung hinter der vorgeschobenen (guten) Sache mit ihrer (schlechten) Vernunft. Peter Watkins hat daraus eine Methode gemacht, die in seinen beiden bekanntesten Filmen, *THE WAR GAME* (KRIEGSSPIEL; 1965) und *PUNISHMENT PARK* (STRAFPARK; 1971), voll zum Tragen kommt. Beide sind politische Dystopien, die im ersten Fall die offiziellen dokumentarischen Formen der BBC aus den 1950er Jahren und im zweiten die Reportage nach Art des *direct cinema* der 1960er Jahre umfunktionieren, was einen kritisch-provokativen Schock bewirkt. Denn Watkins' Angriff richtet sich sowohl gegen die kapitalistische Gewalt als auch gegen ihre mediale Form, die er «Monoform» nennt (d.h. die tendenziös reduzierte Realität in manichäischer Spannungsdramaturgie nach Art von Hol-

lywood, egal ob es sich um Fiktion oder Nachrichten handelt).¹⁸¹ THE WAR GAME simuliert – gestützt auf Rekonstruktionen, medizinische Fakten und (gespielte) Zeugenaussagen – was im Fall eines nuklearen Angriffs in England wahrscheinlich passieren würde. Der Film war 20 Jahre lang verboten; scheinbar lassen sich nicht alle Wahrheiten, selbst simulierte, gut verkünden. PUNISHMENT PARK spielt in den USA, wo in Folge der Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg das Kriegsrecht herrscht; Sondergerichte verurteilen verhaftete Oppositionelle dazu, in wüstenhaften Freigehegen die Rolle von Wild für Verfolgungsjagden durch die Polizei zu spielen. Diese Strafmaßnahme wird von einem [A.d.Ü.: westdeutschen!] TV-Reportageteam angeprangert und zugleich journalistisch begleitet. Zwanzig Jahre später wird ein ebenso grimmiger, komischerer und noch schwärzerer Film das gleiche Verfahren benutzen, um das abgekartete Spiel zwischen einem *direct cinema*-Filmteam auf der Suche nach einem Scoop und einem Serienkiller auf der Suche nach Anerkennung vorzuführen: C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (MANN BEISST HUND; 1992) von Rémy Belvaux, André Bonzel und Benoît Poelvoorde.

Bis zum heutigen Tag hat meiner Kenntnis nach nur ein einziger exzentrischer filmischer Freigeist den umgekehrten Weg des *mockumentary* eingeschlagen: einen echten Dokumentarfilm als Spielfilm zu verkleiden. Es handelt sich um Errol Morris und seinen Film THE THIN BLUE LINE (DER FALL RANDALL ADAMS; 1988), ein falscher, düsterer Krimi mit einer wahren dokumentarischen Recherche in Farbe über den Mord an einem Polizisten in Dallas, wobei der Film dann zu einer Revision des Prozesses und der wirklichen Befreiung des zum Tode Verurteilten geführt hat.

181 Peter Watkins: *Media crisis*. (Savoirs autonomes). Aus d. Engl. v. Patrick Watkins, Paris: Homnisphères 2007. Der englische Originaltext ist auf der Homepage von Peter Watkins zugänglich: <http://pwwatkins.mnsi.net>.

45 Dokumentarfilm und Spielfilm in einem?

«Bitte lächeln, Sie werden gefilmt», warnen zuweilen Schilder in Geschäften oder in der U-Bahn und machen so den Passanten zum Schauspieler seines eigenen Lebens. Ließe sich ein Film vorstellen, der weder ein falscher Dokumentarfilm noch ein Spielfilm ist, sondern sowohl ein Dokumentarfilm als auch ein Spielfilm, ein Film, bei dem man nicht sagen könnte, ob er das eine oder das andere ist, weil er beides auf einmal ist? «Man», das heißt nicht nur der Zuschauer, sondern auch die Teilnehmer und selbst (zum Teil) sogar der Regisseur. Dieser Teufelsstreich ist nur möglich, wenn es dem Film gelingt, zur Endlosschleife zu werden, indem einerseits eine Situation gefilmt wird, deren Spielregel die Wirklichkeit der Dreharbeiten mit dem zu realisierenden Spielfilm durcheinander bringt; und andererseits, indem das wohlbekannte Prinzip selbstreferentieller Systeme angewandt wird: «Der Film sagt, dass alle Filme täuschen, aber sagt er damit die Wahrheit?» Sagt er die Wahrheit, dann täuscht er uns; täuscht er, bedeutet es, dass er die Wahrheit sagt! Anlässlich der Hundertjahrfeier der Kinematographie hat der iranische Filmmacher Mohsen Makhmalbāf im Auftrag des Festivals von Cannes einen Film unter dem Titel *SALAM CINÉMA* (1995) gedreht, der diese paradoxe Erfahrung in Szene setzt. «Willkommen in Ihrem Film, Sie sind sowohl das Thema als auch die Darsteller.» Mit diesen Worten zum Empfang tausender Kandidaten, die auf seine kurze Suchanzeige für Schauspieler reagiert haben, formuliert der Filmmacher die Spielregel und schafft von Beginn an eine Kontinuität zwischen den Personen im Alltag und ihrem Auftritt vor der Kamera, zwischen Thema und Darsteller, zwischen Afilmischem und Profilmischem.¹⁸² Denn der für Cannes zu drehende Film

182 A.d.Ü.: Die Begriffe *afilmique* und *profilmique* gehen auf einen Vorschlag des Filmwissenschaftlers Etienne Souriau zurück, mit denen er differenziert zwischen allem, was unabhängig von der medialen Repräsentation ist, das *Afilmische*, und dem auf die mediale Darstellung hin angelegten, das *Profilmische*. Etienne Souriau: *La structure de l'univers filmique et la vocabulaire de la filmologie*. In: *Revue internationale de filmologie*, Nr. 7-8, 1951, S. 231-240, S. 234f.

(die Fiktion) wird nichts anderes sein als das präsentierte (dokumentierte) *casting* für den Film! Anstatt mit dem Bildrahmen eine Fiktion aus der Realität herauszuschneiden und so eine sichtbare Grenze zwischen der Wirklichkeit, in der man filmt, und der Fiktion, die man filmt, zu ziehen, zeigt der Bildraum – durch das Spiel des gefilmten Filmenden und den Dreh mit mehreren Kameras, was im Film als *mise en abyme* in Szene gesetzt wird – die fortwährenden Übergänge von der Wirklichkeit zur Fiktion, von der Person zur Rollenfigur und stiftet Verwirrung zwischen Schauspieler-Kandidaten und improvisierten Rollen, den Ansprüchen des Lebens und den Ansprüchen der Kunst. Durch dieses Spiel von Interferenzen und dem verwirrenden Hin und Her verwandelt der Film den Status der filmischen Re-Präsentation: Es handelt sich nicht mehr um die Interpretation einer Rollenfigur, im geschlossenen Rahmen einer Fiktion, nicht einmal mehr um ein <wahres> *casting*, sondern um einen fiktiven Essay, der sich für die Personen, die daran teilnehmen und das Spiel mitspielen, vor unseren Augen in eine reale Prüfung, eine Lebenserfahrung verkehrt. Aber es ist ein ernsthaftes Spiel, selbst wenn es häufig amüsant ist, das Fragen aufwirft wie: Wo beginnt die Rolle und wo endet die Realität? Kunst oder Leben? Imitiert nicht die Natur die Kunst? Ist das Kino nur ein nutzloses oder grausames Spiel? Was heißt es, besser als die anderen zu sein? Prinzipielle Gleichheit gegen notwendige Auswahl? Was ist Macht, wie soll man sie ausüben, wie ihr widerstehen?

Eine unendlich lange Schlange von Menschen entlang einer Straße. Ein Auto fährt an den dicht gedrängt stehenden Leuten vorbei. Ein mit einem Megaphon ausgerüsteter Mann verlangt, das Auto des Regisseurs durchzulassen. Eine im Bild sichtbare Videokamera filmt die Menge. Endlich fährt das Auto in einen Park. Tausende von Menschen haben auf die *casting*-Kleinanzeige für den nächsten Film von Makhmalbäf geantwortet, der seit seinem Film *BICYCLERAN (DER FAHRRADFAHRER; 1988)* zu den bekanntesten Filmemachern im Iran zählt. Von einer Mauer herab verkündet ein Assistent, dass Fragebögen verteilt werden, um die Kandidaten auszusuchen. Alle träumen davon, im Film zu spielen, man reißt sich die Papiere aus der Hand, worin die immense Popularität des Kinos im Iran zum Ausdruck kommt. Endlich werden die Gitter geöffnet. Die sich über den Köpfen befindende Videokamera zeigt uns im Stil eines Fernsehrichtenbeitrags die drängende Menge, die aus den Angeln gerissenen Tore, die sich fast erdrückenden Leute. Mittlerweile sind wir in einem großen, stillen Saal mit gewachstem Fußboden, der mit Laken verhangen ist. In der Tiefe des Raumes befindet sich im Halbdunkeln eine Spitzbogentür, von der eine endlose Reihe Stufen ins Parterre führt. Hier, hinter einem Tisch, der Filmemacher; hinter dem Filmemacher Scheinwerfer und die für Fahrten montierte 35mm-Kamera, umgeben von ihren Dienern; ein großer Spiegel wirft einen Lichtkegel auf den Boden und markiert die

«Bühne», auf der nun der erste Kandidat eintrifft. Er steigt mit zögerlichem Schritt die Treppe herab, ausgestattet mit einem weißen Stock und Sonnenbrille. «Geh weiter», sagt ihm der Filmemacher. «Warum willst du im Film spielen ... du bist blind.» Wie die anderen Kandidaten, die folgen werden, wird der junge Mann einem strengen Verhör über seine Motivation und seine schauspielerischen Fähigkeiten unterzogen. Er verteidigt pathetisch sein «Recht», trotz seiner Behinderung Schauspieler zu werden. «Wie soll das Publikum dich weinen sehen, wenn du diese Brille trägst?», fährt der Filmemacher fort ... «Nimm die Brille ab», befiehlt Makhmalbāf, «und zeig uns, dass du nicht wirklich blind bist». Der junge Mann weigert sich, Makhmalbāf besteht darauf. Unbehagen ergreift uns, diese Grausamkeit hat etwas Schockierendes. Der Schauspielerkandidat gibt – fast in Tränen aufgelöst – nach, er nimmt seine Brille ab, man ahnt seine weißen Augen, werden wir die Augen abwenden? Aber dann ist er es, der die Augen in den Augenhöhlen bewegt und dabei den gewöhnlichen Blick eines Sehenden enthüllt. Vom ergreifenden Opfer, das bereit ist, alles zu opfern, und das von einem allmächtigen Regisseur sadistisch gequält wird, verwandelt sich der Blinde in ein Schlitzohr, das uns und den professionell scharfsichtigen Regisseur überlisten wollte; und dann, fast gleichzeitig, vollzieht sich eine neue Verwandlung vor unseren Augen, handelt es sich nicht gerade um einen guten Schauspieler, den der Filmemacher enttarnt und entdeckt? Aber die Überraschung geht weiter, da jetzt er es ist, der falsche Blinde, der nicht versteht (oder vorgibt, nicht zu verstehen, vielleicht ist er ja mit dem Regisseur im Bunde, um diese Szene zu entwickeln), dass es nichts weiter zu spielen gibt, dass es keinen anderen Film als diesen hier gibt ... Wird er also ausgewählt werden? Aber spielt er nicht bereits in dem Film, der vor unseren Augen abläuft?

Wie bei Zeichnungen, in denen sich Form und Inhalt je nach Sichtweise verkehren, eröffnet dieses skandalöse *Trompe-l'œil* den Film und gibt uns dazu den Schlüssel. Was sagt uns die Parabel vom Blinden in der Version von Makhmalbāf über das *cinéma vérité* und die Wahrheit des Kinos? So etwas wie das bekannte Paradoxon: «Epimenides der Kreter sagte: Alle Kreter sind Lügner; sagt er die Wahrheit?» Wenn SALAM CINÉMA ein Dokumentarfilm ist, ist der Bewerber eine Person (und keine Rollenfigur) und der Filmemacher ist ein Mistkerl, einen armen Blinden so zu behandeln; aber er hat Recht, schließlich ist der Blinde als falscher Blinder ein Schauspieler; aber der falsche Blinde hat uns reingelegt, er ist ein Betrüger, aber nein, er ist ein guter Schauspieler, ist es nicht gerade das, was Makhmalbāf für seinen zukünftigen Film sucht, aber der Film ist nichts anderes als die momentane Prüfung, die ich gerade dabei bin zu sehen! Makhmalbāf hat uns reingelegt, es ist ein Spielfilm, alles stand von vornherein im Drehbuch, und der Blinde ist ein Schauspieler-Komplize, der eine mit dem Regisseur abgestimmte Rolle spielt! Es sei denn,

dass die Enthüllung des falschen Blinden *cinéma vérité* ist, unvermittelt gefilmt wie die anderen Bewerber dieses *casting*, und dass das Drehbuch dieser grausamen, unmittelbaren Erfahrung einzig aus den Fragen und Anweisungen bestand: «Was können Sie machen, um in meinem Film zu spielen? Warum wollen Sie im Film spielen? Weinen Sie, Sie haben zehn Sekunden um zu weinen, wie jeder gute Schauspieler es können muss ...». Dokumentarfilm oder Spielfilm, die für manche Menschen sadistische Spielregel ist ebenso schwer zu bestimmen wie das sie verkörpernde Paradox, und zwar die Dualität von Person/Rollenfigur, von Realität/Repräsentation, welche der Kamera zugrunde liegt. Handelt es sich um wirkliche Personen, die schauspielern wollen, oder um Schauspieler, die Personen spielen, die schauspielern wollen? In jedem Fall hält Makhmalbâf sein Versprechen, sie in seinem Film auftreten zu lassen, wenn sie gut sind, da der Film nichts anderes ist als ein Zusammenschchnitt des wahr-falschen *casting* selbst! Ist das *casting* wahr oder vorgetäuscht? Die Frage erweist sich als falsch gestellt: Das *casting* ist vorgetäuscht, weil Makhmalbâf keinen Film mit diesen Leuten machen wird; es ist wahr, weil der Film die Leistung des *casting* ist. Missbraucht Makhmalbâf die Bewerber, die Schauspieler, die Zuschauer? Ob sie nun aus dem Leben gegriffene Schauspieler-Bewerber sind (dokumentarisch) oder im Drehbuch vorgesehene Schauspieler (fiktional), sie befinden sich auf der Bühne, um den Anforderungen des Filmemachers zu entsprechen, weil sie in seinem Film spielen wollen, das heißt, ihn glauben machen, dass sie jemand anderes als sie selbst sein können; also eine Rolle, während der Filmemacher sich anstrengt, sie vom Gegenteil zu überzeugen. Er verlangt selbst von zwei <unglücklichen> Bewerberinnen zu entscheiden, welche von beiden es verdient, als einzige ausgewählt zu werden, da die Kunst und das Publikum die bzw. den Beste(n) verlangen. Um darauf in der Pose des Moralisten zu fragen, ob es nicht menschlicher wäre zurückzutreten, anstatt um jeden Preis Kunst machen zu wollen und dadurch seine Menschlichkeit zu verlieren?

Wer missbraucht in diesem Spiel sich drehender Spiegel wen? Der Film macht aus dem Zuschauer den faszinierten Komplizen und ungewollten (ja empörten) Schiedsrichter dieses Spiels mit der doppelbödigen Wahrheit. Aber beinhaltet die Suche nach der Wahrheit nicht den Raum der Fiktion, den Zwischenraum zwischen dem, was ich bin/dem, was ich gerne sein würde/dem, was ich nach dem Willen der anderen sein soll. «Unnötig sich zu fragen: Was würde passieren, wenn die ganze Welt die Wahrheit sagen würde?», fragt Pierre Legendre.¹⁸³ «Der universelle Wahnsinn würde eintreten. Die Wahrheit zu kennen und sie jeden aussprechen zu lassen, ist eine der modernen Ausdrucksformen von Verfolgung in der

183 Pierre Legendre: *Leçons II. L'Empire de la vérité. Introduction aux espaces dogmatiques industriels*. Paris: Fayard 1983, S. 116.

Logik universeller Brüderlichkeit. Ich verweise auf Big Brother, den absoluten Tyrannen, wie ihn Orwell perfekt beschrieben hat. Ich würde noch hinzufügen: Die unaufrichtige Rede ist ein Schutz, sie eröffnet der Subjektivität die Möglichkeit eines nicht ausschließlich sozialen Feldes, sie lässt der Lüge ihren Platz, einen nicht unterschlagbaren Platz aus dem einfachen Grund, dass sie in der Zivilisierung eines Subjektes der erste Unterschlupf des Verlangens ist.»

Obwohl Geisel so vieler Ungewissheiten und Voyeur dieses doppelten Spiels, ist der amüsierte oder empörte Zuschauer durch die Parabel vom Blinden vorgewarnt, dass es sich um das ureigenste Spiel des Kinos handelt. Was den Zuschauer blendet und blind macht, ist seine eigene Vertrauensseligkeit. Diese Lektion hat ohne Zweifel ein *casting* verdient! Eine der vom Filmemacher befragten Kandidatinnen erklärt ihren Wunsch, im Film mitzuspielen, damit, dass sie nach Cannes fahren will, wenn der Film nominiert wird. Makhmalbāf findet das ein bisschen zu wenig, um ein Star zu werden, und entlässt sie. Sie verlangt darauf, mit ihm unter vier Augen zu sprechen. Am Tisch sitzend gesteht sie ihm nun (nahe Einstellung, intime Kamera und Ton), dass ihr das Kino egal sei, aber dass sie in Cannes die Möglichkeit hätte, ihren Geliebten zu treffen, der den Iran verlassen habe. Beim Zuschauer regt sich Mitgefühl. Aber kann man eine solche Geschichte glauben, zumal angesichts der Art, wie die Szene aufgelöst und gefilmt ist? Wäre so etwas möglich, ohne geschrieben oder gespielt zu sein? Bleibt ihr moralischer Wert: ein menschliches Motiv, außerfilmisch, könnte es stärker sein als künstlerische Motive für die Wahl der Darsteller? Auf den ersten Blick scheint die Geste sympathisch: Die vorgespielte Liebe zum Kino würde sich in den Dienst einer wahren Liebesgeschichte stellen; letzten Endes ist ein Leben mehr wert als ein Film! Aber eine solche Übervorteilung wäre den anderen Kandidaten gegenüber ein Skandal, und selbst gegenüber dem Publikum, das sein gutes Recht hat, Kunst und nicht Kumpanei oder Mildtätigkeit zu erwarten. Mit solchen Gedanken hält sich der Zuschauer für den Regisseur, päpstlicher als der Papst! Das Leben oder das Kino? Diese Gegenüberstellung beinhaltet das ultimative *Trompe l'œil* von SALAM CINÉMA, da jedes das andere auf seine Weise einschließt. Exhibitionisten und Voyeure finden sich Rücken an Rücken gestellt, wie in dem Gemälde von Magritte mit dem Titel *Reproduction interdite* (*Die verbotene Reproduktion*; 1937), auf dem ein sich in einem Spiegel betrachtender Mann von hinten zu sehen ist, wobei der Spiegel nicht sein Gesicht, sondern ebenfalls seinen Rücken zeigt. Am Ende der Vorführung von SALAM CINÉMA ist die eine Hälfte des Kinosaals über die diabolische Manipulation empört, die andere Hälfte applaudiert der Parabel, der Übung in Sachen Stil und Leben, die an Ort und Stelle unmittelbar vom Filmemacher und seinen <Schauspielern> an einem Tag geschaffen wurde.

46 Film als Interferenz mit der Welt?

Es gibt eine besondere Vorgehensweise (ansatzweise vorgestellt in Frage 11) zwischen Improvisation und Überraschung, Erfindung und Zufall, Autofiktion und Unvermitteltheit, die dafür sorgt, dass der Film die Interferenz dokumentiert, die zwischen dem Abenteuer seines Drehs und der Realität herrscht: eine Realität, die der Film durchschreitet, die er provoziert, die ihn nährt und die ihrerseits reagiert. Davon gibt es Varianten, die den fiktionalen Impuls und die dokumentarische Reaktion unterschiedlich dosieren. Die Ausgangsidee ist immer, *cum grano salis*, in einer Wirklichkeit vor Ort ein Rollenspiel zu initiieren, an dem – vom Filmenden veranlasst – einige der gefilmten Personen teilnehmen, indem sie ihre Rollen entwerfen; im Gegenzug wird das Spiel die sie umgebende Wirklichkeit katalysieren und bestimmte Aspekte von ihr enthüllen, indem sie auf den Eingriff der Spielenden reagiert, die davon wiederum dokumentarisch affiziert und vorgeführt werden. Sicherlich stiftet diese überraschende Mischung bewusst die größtmögliche Verwirrung zwischen Dokumentar- und Spielfilm (wie im Leben, könnte man sagen), da schon bald niemand mehr weiß, wo das Spiel endet und wo die Wirklichkeit beginnt, gerade weil der Film zeigt, dass das eine sich dem anderen nicht widersetzt, sondern sich mit ihm mischt, es verändert und im Austausch selbst verändert wird. Das Spiel ist eine Art Vermittler zwischen Realem und Fiktion. Entsprechend verändern vor dem Auge der Kamera der Film und seine <Experimentatoren> die von ihnen und die von den getroffenen Leuten erlebte Wirklichkeit – und finden sich selbst durch diese Erfahrung und die Begegnungen verändert. Deswegen reagieren die Zuschauer im Allgemeinen sehr lebhaft (positiv oder negativ) auf diese Art von Experiment, das die Vorstellung einer vorgefertigten und feststehenden Wahrheit in Frage stellt, um sie durch eine Wahrheit im Werden zu ersetzen, die, alles andere als essentialistisch, sich als das Produkt von Interaktion erweist (der Pragmatiker William James hat hervorgehoben, dass eine Wahrheit nicht als solche existiert, sondern es sich um etwas handelt, das aufgrund einer Idee, einer Aussage, eines geglückten Experiments sich einstellt).

In dieser Art von Dispositiv berühren sich dramatische und persönliche Wahrheit, was Unwohlsein oder Freude bei den Teilnehmern wie bei den Zuschauern auslöst. Zwei Filme sind für dieses <psychodramatische> Vorgehen emblematisch: der erste, *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (*CHRONIK EINES SOMMERS*; 1960) von Jean Rouch und Edgar Morin, ist mehr dokumentarisch; der zweite, *IDIOTERNE* (*DIE IDIOTEN*; 1998) von Lars von Trier, ist mehr fiktional. Ein Vorläufer dieser Interaktionsfilme zwischen Personen und Rollenfigur, Dokumentarfilm und Spielfilm aus der Stummfilmzeit ist der bewundernswerte Film *MENSCHEN AM SONNTAG* (1930) von Robert Siodmak und Edgar Ulmer. Der Film setzt fünf Personen auf der Suche nach einem Autor und nach dem kleinen Liebesabenteurer in Szene: einen Weinvertreter, eine Schauspieldebütantin, eine Schallplattenverkäuferin, einen Taxifahrer und ein Model in ihren Alltagsrollen in Berlin (dabei ein wenig von einem jungen Drehbuchautor geleitet, Billie Wilder). Die Stadt ist mit ihren Passanten und zufälligen Ereignissen, ihren Ritualen und sonntäglichen Überraschungen keine Kulisse, sondern der Hauptdarsteller, im vertovschen Geist gefilmt in einer Mischung aus Improvisation und Unvorhergesehenem, in einem desillusionierten Ton, den der letzte Satz, dessen Worte nacheinander eingeblendet werden, deutlich zum Ausdruck bringt: «4 Millionen warten auf den nächsten Sonntag». Das war 1929.

Natürlich war der Beitrag des Synchronons entscheidend für diese Art von Unternehmungen. *CHRONIK EINES SOMMERS* ist eine Referenz des Genres geworden, weil er einer der allerersten Filme eines neuen Dokumentarismus, des Direct Cinema und *Cinéma Vérité*, ist; ihn treibt die Frage an: «Wie lebst du, bist du glücklich?», eine Frage, die Bekannten oder Passanten in Paris gestellt wird, einschließlich den Filmemachern, die selbst daran teilnehmen, denn es handelt sich um <geteilte Anthropologie> (*anthropologie partagée*) und nicht um eine *reality show*. Der Film ist deswegen auch ein Meilenstein, weil er seine Selbstkritik und das Hinterfragen des eigenen Dispositivs beinhaltet: Am Ende wird er den Hauptdarstellern gezeigt (die Vorführung wird gefilmt und ist in den Film integriert), in deren Augen dieses *cinéma vérité* mal komplett falsch, ja unanständig, mal unglaublich wahr und bewegend ist. Die Antwort auf die große Diskrepanz geben die beiden Filmemacher äußerst treffend im Epilog, in dem sie in einer Galerie im Pariser Musée de l'Homme hin und her gehen und sich fragen: «Entweder man wirft unseren Darstellern vor, nicht wahr genug zu sein, oder man wirft ihnen vor, zu wahr zu sein», konstatiert Edgar Morin enttäuscht. «Was kann das bedeuten? Das heißt, dass wir nach einer Wahrheit fragen, die nicht die Wahrheit der alltäglichen Beziehungen ist. Wir sind weiter gegangen. Wenn die Leute ein wenig aufrichtiger sind als im normalen Leben, sagt man zu ihnen: «Entweder seid ihr Schauspieler oder ihr seid Exhibitionisten»». Die paradoxe Wahrheit dieses *cinéma vérité* ist, dass die Leute sich vor oder mit der

Kamera nicht wie gewöhnlich verhalten – sie machen etwas mehr oder weniger oder etwas anderes – was aber nicht heißt, dass es mehr oder weniger wahr ist als ihre gewohnte Rolle im alltäglichen Leben (die ebenfalls voller Falschheit ist). Sie reagieren unter dem Einfluss (dem Zauber) der Kamera, wie unter dem eines Katalysators oder eines Geschichten-erfinders, einem vergrößernden oder verzerrenden Spiegel, auf die gleiche Art, wie man im Leben auf eine neue Bekanntschaft reagieren kann; dies mit dem entscheidenden Unterschied, dass die Kamera nicht nur der momentane Blick eines anderen ist, sondern die vereinnahmende Macht eines anonymen dritten Auges hat: die des Auges des Projektors und des zukünftigen Publikums (einschließlich des Protagonisten selbst). Aus diesem Grund zeigt die solchermaßen psychodramatisch gehandhabte Kamera die Diskrepanz (mehr oder weniger kreativ) zwischen der gefilmten Person und dem Bild, das sie von sich entwirft, zwischen ihrer Präsentation (als solche) und ihrer Repräsentation (für sich, für uns). Diese Fremdbeobachtung (umgekehrt zur Selbstbeobachtung) ruft ein Mehr an Künstlichkeit (Widerstand oder Rechtfertigung) oder an Wahrheit (Überzeugung oder *coming out*) hervor. Aber handelt es sich um Künstlichkeit oder um Wahrheit? «Man kann es nicht wissen», antwortet Rouch feinsinnig Morin, «sie (die Protagonisten) wissen es selber nicht». «Ich ist ein anderer», und wir sind alle Schauspieler, da es keine Wahrheit «dahinter» noch eine letzte Wahrheit gibt; es existiert keine andere «wahrhafte» stabile Identität als das Geflecht aus Rollen und variablen Beziehungen (mit und ohne Kamera), das wir mit oder gegen unseren Willen unterhalten und das uns ebenso bestimmt, wie wir es bestimmen.

DIE IDIOTEN von Lars von Trier ist vielleicht der Film, der in jeder Hinsicht das doppelte Spiel der dokumentarischen Handkamera und der Improvisation auf fiktionaler Basis am weitesten treibt, indem er den Eindruck eines sich vor unseren Augen im Gange befindenden Experiments schafft – die Kamera und die Tonangel sind mehrmals im Bild zu sehen, die Protagonisten werden nicht nur gefilmt, wie sie die Idioten spielen, sondern sie werden auch zu ihrer Beteiligung an diesem Spiel befragt, – so dass die Interferenz zwischen Film und Realität, Rollen und Personen, Normalen und Idioten selbst zum Motor des Films wird. Denn es finden nicht nur die Aufspaltung jedes Darstellers in Normalen und Idioten und ein Einspruch der Fiktion gegen die Realität statt, sondern auch die Verdoppelung und Subversion des einen durch das andere bis hin zu ihrer Ununterscheidbarkeit, bis die Frage nach dem Sinn nicht nur zu dem wird, was den Normalen vom Idioten und die Realität von der Fiktion trennt, sondern was sie da vereint, wo sie sich berühren und was uns berührt. Dem Film DIE IDIOTEN gelingt eine echte Gratwanderung: Die Grenzen zwischen Reportage und Fiktion, Happening und Drehbuch, ebenso wie die zwischen Darsteller und Rollenfigur, Normalen und «Idioten», werden

nicht nur gestört, sondern verschoben und aufgelöst zugunsten einer experimentellen, jenseits davon liegenden Wahrheit. Die paradokumentarische Form lässt den Inhalt an die Oberfläche aufsteigen, sie repräsentiert ihn nicht, sie verleiht ihm Präsenz im Nahkampf der Schauspieler untereinander und mit ihren «inneren Idioten» in der Dynamik selbst des Drehs. Die von der Gruppe zur Schau getragene Idiotie und ihre Inszenierungen funktionieren nicht nur als soziale Störung der Außenwelt, eine Provokation gegenüber der normalen Ordnung (Restaurant, Fabrik, Schwimmbad, Nachbarschaft ...), sondern als Suche im Innern eines jeden nach einer Sensibilität, einer Hingabe, einem Hang, Widerständliches zu minimieren, und dem Wunsch nach (gegebener oder genommener) Rücksicht auf das, was die Gesellschaft verdrängt oder ausschließt. Der Film versucht nicht, mit der Verwirrung zwischen Realität und Fiktion zu spielen, nicht dumpf das eine für das andere auszugeben, so wie es die heuchlerische Art der *reality shows* ist (im Gegenteil, *DIE IDIOTEN* nimmt seinen rechten Platz zwischen bekundeter Obszönität und ebenso erklärter Liebe ein). Es geht darum (bei den Darstellern ebenso wie bei den Zuschauern), die aktuelle Wirklichkeit in die Fiktion eingehen zu lassen oder umgekehrt; und dies durch ein wirksames Rollenspiel im Film, durch den Film und über ihn hinaus, wodurch der Film handelt und behandelt wird, und zwar nicht als Abbildung, sondern als soziales Experiment: Es geht darum, den Punkt der Weißglut zu erreichen, jener Übertretung, in der das Gestalt annehmende Drehbuch die Auflösung der Grenzen zwischen Spiel und Nicht-Spiel, sozialem Spiel und gefilmtem Spiel, *acting* und *acting out* provoziert. Es ist nicht «die Wirklichkeit, die über die Fiktion hinaus geht», sondern die Wahrheit, die, im Spiel von der Fiktion affiziert, über die Realität und deren «Normalität» hinausgeht. Handelt es sich bei den Interviews mit den Darstellern um Schauspieler, die immer noch spielen, oder um Menschen, die sich dem Spiel der Idiotie hingeben? Jeder der Protagonisten findet sich in seiner «Normalität» wieder und rückt den Eindruck, den er vom Experiment behält, zurecht, ein wenig wie am Ende des Films von Jean Rouch: *LES MAÎTRES FOUS* (*DIE HERREN DES WAHNSINNS*; 1954), wenn wir die «Besessenen» sehen, wie sie wieder ihren alltäglichen Aufgaben nachgehen. Nach dem Film befragt der Zuschauer – verwirrt, allerdings weniger durch die bewegte Kamera als vielmehr durch das durch sie initiierte «idiotische» Spiel – nicht die Wirklichkeit der Filmaufnahmen, sondern deren Tragweite, die im hypersensiblen und durchdringenden Blick auf die Grausamkeit der Normalität und dem, was sie opfert, besteht. Jenseits oder eher unterhalb der Ironie ist die von Lars von Trier und seiner Truppe kultivierte Idiotie das radikale Gegenteil von Stress und Effizienzкульт: entspannter Müßiggang. Abgesehen von der Intelligenz des Drehbuchs und der Performanz der Schauspieler, ist es unbestreitbar die Methode zu drehen, die den Erfolg eines so heiklen Unternehmens möglich gemacht hat, ohne jemals in die Farce

oder ins Pathos abzugleiten. So ergreift uns am Ende des Films eine vorher ungekannte Nostalgie nach dem Idioten, der in jedem von uns schlummert.

In diesen als Interferenzen bezeichneten ästhetischen Verfahrensweisen ist der Film weder ein Aufzeichnen äußerer, vorgefasster Ereignisse noch das Inszenieren von Personen nach einem Drehbuch. Vielmehr verfolgt er einen Weg, den das Cinéma Vérité eröffnet hat: Er filmt die Interferenz zwischen Dreh und Realität (der Situationen und der Darsteller), in die er sich einschreibt und die er verändert. Der Film wird zur Vermittlung, die eher ein Spiel initiiert (*mise en jeu*) als etwas zu inszenieren (*mise en scène*). Davon ausgehend beinhaltet sein Dispositiv auch die Möglichkeit, die Wirklichkeit, in der der Zuschauer verankert ist, zu verändern, indem es auf eine Kontinuität zwischen gefilmter Welt und gemeinsamer Welt mit den Darstellern, dem Filmenden und den Zuschauern abzielt. «Gerade das erweist sich als sehr schwierig, da es nicht genügt, zugunsten einer ungeschminkten Realität, die uns umso mehr auf die vorübergehenden Gegenwarten verwiese, die Fiktion auszuschalten. Statt dessen müßte man auf eine Grenze hinzielen; im Film die Grenze überschreiten, die das Vorher und Nachher des Film markiert; in der Figur die Grenze erfassen, die sie überwinden muß, um in den Film einzutreten und aus ihm herauszukommen, und um in die Fiktion wie in eine Gegenwart einzutreten, die nicht von ihrem Vorher und Nachher zu trennen ist [...]. Wir werden sehen, daß hierin das Ziel des *cinéma-vérité* oder des *cinéma direct* besteht: nicht im Erreichen eines unabhängig vom Bild bestehenden Realen, sondern im Erreichen eines mit dem Bild koexistierenden und von ihm untrennbaren Vorher und Nachher.»¹⁸⁴

Durch das Einschreiben des Drehs in die Realität und das Einschreiben der solchermaßen stimulierten Realität in den Film, ist der Film nicht mehr das Vehikel einer zuvor entworfenen Geschichte, er ist ein Quergang durch ein Feld möglicher Geschichten (vgl. die Bedeutung des Dahinwanderns in den Filmen von Abbas Kiarostami). Das Abenteuer von Robert Kramers *ROUTE ONE USA* (1989) stellt die Vollendung dieser Vorgehensweise dar. Auf der einen Seite steht die Subversion der vorgegebenen Realität durch das Auftauchen eines Protagonisten sowohl als Person (Paul McIsaac) als auch als Rollenfigur (Doc), auf der anderen Seite erfolgt die Erosion der fiktionalen Konventionen durch die Friktion mit der Wirklichkeit als Folge des Eindringens von Robert mit seiner Synchronon-Kamera. Im Laufe des sechsmonatigen Drehs als Reise von Cape Code nach Key West, von der kanadischen Grenze nach Florida, sind Robert und sein *alter ego* Doc unterwegs auf der Neuentdeckung von Amerika nach zehn Jahren des Exils und kommen den Amerikanern *via* der ehemaligen Route 1 entgegen. Das Kunststück und die tatsächliche Magie des Films resultieren daraus, dass er es schafft, im Laufe der Treffen und Dialoge das Wort mal mit Doc-Paul

184 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild – Kino 2* (1985). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 57.

vor der Kamera, mal mit Robert dahinter so zu (v)erteilen, dass diese Verdoppelung weder der Einheit des Films noch seiner Glaubwürdigkeit schadet. Das Spiel mit dem *alter ego* bedingt, dass ROUTE ONE USA ein Film in der ersten Person ist, mit der Handkamera gedreht, aber durch die dazwischen geschaltete(n) Person(en) nicht aus der Perspektive einer subjektiven Kamera. Auf der anderen Seite eröffnet diese Verdoppelung eine «experimentelle» Dimension, jenseits von wahr und falsch. Zum Beispiel die Szene, in der Doc sich in einer Abtreibungsklinik befindet. Er ist zusammen mit den Krankenschwestern, bedrängt von einer «Lasst sie leben» skandierenden Postenkette, unter der die Kamera auch eine seiner «Gastfamilien» erkannt hat. Die Tatsache, dass Doc weder ein richtiger Doktor noch ein richtiger «Reporter» ist, sondern ein Darsteller, ändert nichts an der Realität der Szene. Im Gegenteil, was zählt, ist, dass er da ist, mit der Krankenschwester, deren Name draußen geschrien wird, und dass sie sich unterhalten in dem (einem Interview konträren) Sinn, dass man von sich selber spricht. Das Erleben der Situation von innen her ist nur möglich, weil Doc-Paul persönlich (als Person und Rollenfigur) da ist und nicht als ein «Reporter». Und das Erleben der Anspannung durch diese Belagerung wird so bedrängend miterlebt, weil die Robert-Kamera in den vorangegangenen Tagen und Szenen in der Privatatmosphäre einiger der demonstrierenden Fundamentalisten-Familien empfangen worden war, die hier lautstark im Chor Ärzte und Schwestern in die Hölle wünschen. Wenn die Verschiebungen zwischen fiktional und dokumentarisch, Doc und Robert, erfolgen, dann weil die Frage «wahr oder falsch, Schauspieler oder *real people*?» vom Verlauf der Dreharbeiten überholt wird. Die dreifach «getragene» Kamera (Robert/Paul/Doc) macht Begegnungen, teilt einen Moment lang die Beschäftigung der einen, hört den Worten der anderen zu und versucht sich in diesem seit zehn Jahren vernachlässigten tiefsten Amerika zurechtzufinden. Das doppelte Spiel Kamera/Doc antwortet in der Tat auf die Notwendigkeit, «die Grenze zwischen vor und nach dem Film in den Film selbst zu verlegen», als gäbe es keine Anordnungen wie «Kamera läuft!» und «Schnitt!», sondern nur fortgesetzte Verlagerungen und Variationen von der Person zur Rolle, vom *off* zum *in*, von der gegenwärtigen Zeit zur vergegenwärtigten Zeit, von den sozialen Rollen zu den gefilmten Rollen, je nach Belieben der zufälligen oder gesuchten Begegnungen. In der Art einer Holographie erscheint der Film im beiläufigen Licht der Dreharbeiten wie ein Interferenzrand zwischen Realem und Fiktion, subjektiv und objektiv, Erinnerungen und Illusionen.

Wenn in jedem der genannten Titel die Dreharbeiten integraler Bestandteil des Films sind und darin vorkommen, dann nicht aus Koketterie oder als Augenzwinkern, sondern weil dies aus der Praxis des Films als teilnehmende Erfahrung (Rouch nannte dies *ciné-transe*, Perrault *cinéma vécu*), gelebtes Kino resultiert, eine Form, die Menschen, die Bedeutung des Wirklichen, die Ordnung der Dinge und unserer Repräsentationen zu erleben.

47 Wer Farce sagt, sagt Fiktion – aber auch ‹Truthahn farciert›?

Unter dem dokumentarischsten aller Titel: BORAT: CULTURAL LEARNINGS OF AMERICA FOR MAKE BENEFIT GLORIOUS NATION OF KAZAKHSTAN (BORAT – KULTURELLE LERNUNG VON AMERIKA UM BENEFIZ FÜR GLORREICHE NATION VON KASACHSTAN ZU MACHEN; 2007) präsentieren Larry Charles und Sacha Baron Cohen eine groteske und burleske Version des Interferenzverfahrens; Interferenz in diesem Fall zwischen der fiktionalen Persönlichkeit des kasachischen Reporters und der Welt, in der er seine Verwüstungen und Chaos anrichtet. Es handelt sich um eine Farce im doppelten Sinn, das heißt nicht nur als Genreproduktion (gemischt mit *road movie*-Elementen), sondern auch als Verfahren (im Sinn von ‹jemandem einen Streich spielen›), resultiert doch die erstaunlich komisch-subversive Kraft des Films aus dem Einfall des falschen Reporters und seines vom Armenier Ken Davitian gespielten Produzenten in den Westen (man könnte es auch dorthin verirrt nennen), in eine mehr oder weniger vorgewarnte oder überraschte amerikanische Wirklichkeit. Davon zeugen die zwangsläufigen Schäden und verheerenden Folgen. Es gab sogar diplomatischen Protest des Präsidenten von Kasachstan, der nicht verstanden hatte, dass es sich mit seinem Land in BORAT wie mit Polen in *Ubu roi* (König Ubu; 1896) verhielt: Das Stück spielt ‹in Polen, das heißt Nirgendwo.›¹⁸⁵

Wenn es in BORAT auch nicht um Hanswurst geht wie bei Ubu, so muss trotz allem, wer Farce sagt, auch für die schmackhafte Füllung des Truthahns sorgen: Das Vergnügen des Zuschauers besteht darin, zwischen den Atempausen zu raten, ob die von Borat getroffenen Leute oder sein Publikum (besonders in der Rodeo-Sequenz) auf dem Laufenden sind oder nicht. Handelt es sich um gespielte, heimlich gedrehte Szenen oder solche, die die wahren (manchmal enthusiastischen!) Reaktionen dokumentieren angesichts des unangebrachten und monströsen Verhaltens jenes unsäglichen Borat (einer Figur, die übrigens von seinem Schöpfer

185 Alfred Jarry: [Prolog zur Uraufführung]. In: A. J.: *König Ubu*. Drama in fünf Aufzügen. Übers. u. hrsg. v. Ulrich Bossier. Stuttgart: Reclam 1996, S. 69.

mit einer schauerlichen <echten> fiktiven Biographie ausgestattet worden ist – nachzulesen im Internet). Offensichtlich gründet die Attraktivität des Films auf diesem doppelten Spiel. Wikipedia schreibt dazu: «Für die große Mehrheit der Szenen gab es kein Drehbuch, und die gefilmten Personen sind keine Schauspieler, mit Ausnahme von Borat, Azamat, der Prostituierten Luenell und Pamela Anderson. Die Szene im Antiquitätenladen war vorher geschrieben worden, da Cohen Angst hatte, Objekte von historischem Wert zu zerstören. Der Abspann zitiert ebenfalls einen *naked fight coordinator* (Nacktkampf-Choreographen). Der Dreh war im Januar 2005 fast abgeschlossen, als Cohen während der Rodeo-Szene eine Massenunruhe provozierte. Insgesamt wurde die Polizei im Laufe der Dreharbeiten 91 Mal gerufen.»¹⁸⁶ Daran wird deutlich, dass Baron Cohen sich in die Tradition des wahren filmischen Slapstick einschreibt, der nicht nur darin besteht, Szenen zu spielen, sondern die reale Welt durcheinander zu bringen (vgl. Frage 25). Als Borat und sein Produzent sich nackt in den Fluren und im Aufzug des Luxushotels jagen, fragt man sich, ob die anwesenden Gäste Statisten oder Personen sind, die wirklich überrascht werden (was natürlich noch viel komischer wäre). Die angeheiteren, unangenehmen Witzbolde im Wohnmobil, die Borat auf der Straße einsammeln, haben sich beschwert, von Baron Cohen betrogen worden zu sein, da er von ihrem betrunkenen Zustand profitiert hätte, um ihnen ihre Zustimmung zum Dreh zu entlocken! Als die Menge beim Rodeo enthusiastisch auf die unsinnigen, rassistischen und faschistischen Äußerungen Borats reagiert, fragt man sich, ob es sich um einen inszenierten Gegenschuss handelt. Oder aber, wenn diese Reaktionen dokumentarisch sind (dem Leben entnommen), ob sie aus einem anderen Grund stattfinden oder tatsächlich angesichts dieser Äußerungen. Wer meint, sicher zu sein, dass eine solche Entscheidung unmöglich ist, sollte sich die Videos der Yes Men anschauen, die diese anlässlich ihrer bissigen Provokationen gemacht haben: etwa die faszinierende Vorstellung auf einer Konferenz der Welthandelsorganisation (Finnland 2001) im Overallkostüm mit Riesenphallus, auf dem ein Bildschirm zur Videoüberwachung von faulen Arbeitern dient; oder das Plädoyer vor einer Versammlung der Erdölproduzenten in Calgary (Kanada 2007) für die Verarbeitung von Toten zu Kerzen, um der Energiekrise zu begegnen. Nun, die Anwesenden scheinen kaum empört, es dauert sehr lange, und die Yes Men müssen sehr weit, allzu weit gehen, bevor auch nur irgendjemand reagiert.

186 «Borat, leçons culturelles sur l'Amérique au profit glorieuse nation Kazakhstan». In: http://fr.wikipedia.org/wiki/Borat,_le%C3%A7ons_culturelles_sur_l_%27Am%C3%A9rique_au_profit_glorieuse_nation_Kazakhstan (Letzter Zugriff am 1.4.2012). A.d.Ü.: Auf der deutschen Seite von Wikipedia sind die Informationen nicht zu finden.

Der «komische Horror»¹⁸⁷ scheint eine gute <Friktion> zu bieten, um dem realen ökonomischen Horror zu begegnen; er ist eine zähneknirschende Art, Wahres durch Falsches zu provozieren. Es sei denn, wie dieses ist auch jenes nur ein bösertiger Fake.

187 Philippe-Alain Michaud (Hrsg.): *L'Horreur comique. Esthétique du slapstick*. Paris: Centre Pompidou 2004.

48 Kann man von dokumentarischer Theatralität sprechen?

Wir haben gesehen, dass jede Dreharbeit eine gewisse Herangehensweise (Fragen 10 und 11) impliziert, das heißt eine *mise en scène*. Der Film unterscheidet sich vom Theater jedoch darin diametral, dass es sich um eine <Dramaturgie der Natur> handelt, bestehend aus Aufnahmen (*prises de vues*), die Lebendiges festhalten (*prises de vie*) – ohne keine andere Bühne als die Welt in Bewegung; genau das ist der dokumentarische Aspekt (selbst im Spielfilm), der die Spezifik des Films ausmacht. Kann man also von dokumentarischer Theatralität sprechen (nicht zu verwechseln mit dem Theater-Dokumentarfilm als Dokumentation über das Theater)? Dokumentarfilmische Theatralität: Handelt es sich um einen Widerspruch in den Begrifflichkeiten, eine Unmöglichkeit oder ein Oxymoron, das tatsächlich dokumentarische Dispositive bezeichnet, die aber mit dem Theater gewisse Züge der *mise en scène* teilen? Wir sind im Laufe der bisherigen Fragen Dokumentarfilmern wie Richard Dindo oder Rithy Panh begegnet (Frage 13), die in der Tat die Zeugen oder Protagonisten der Geschichte (eine Geschichte, die immer die ihre ist) in Szene setzen (oder sollte man besser sagen: erneut ins Spiel bringen?). Selbstverständlich hat diese Inszenierung (oder das erneute Ins-Spiel-Bringen) nichts mit abgefilmtem Theater zu tun noch mit einer wie auch immer gearteten Rekonstruktion nach dem Muster, den Zuschauer scheinbar in die Rolle eines unmittelbar vor Ort Beteiligten zu versetzen. Aus diesem Grund weist Panh vehement den Begriff *mise en scène* zurück, den er augenscheinlich als zu sehr mit <Konstruiertheit> und <Fiktion> konnotiert empfindet. Was rechtfertigt die Verwendung des Begriffs <dokumentarfilmisch> in den Elementen und Verfahrensweisen der *mise en scène* dieser Filmemacher? Es sind drei wesentliche Parameter: die Personen, die Orte, die Worte. Es handelt sich nicht um Schauspieler, die einen Text in einer Kulisse interpretieren, sondern um die Menschen selbst, Zeugen oder Protagonisten des Dramas, das das ihre ist und von dem sie mit ihren eigenen Worten am Ort des Geschehens selbst berichten. Was dieses Dispositiv mit dem Theater teilt, ist selbstverständlich die Tatsache, Gesten und Erzählungen

zu wiederholen, zu akzentuieren sowie zu verbinden und nachzuspielen. Es ist sicherlich die dokumentarische Herangehensweise, die am meisten auf das Profilmische einwirkt, wobei man aber spürt oder weiß, dass das Profilmische nicht für den Film hergestellt wurde; selbst wenn der Film es in Szene setzt, nimmt er das afilmische Material (Orte und Personen) der Geschichte wieder auf.

Ob in *DANI, MICHI, RENATO & MAX* (1987) oder in *ERNESTO <CHE> GUEVARA: LE JOURNAL DE BOLIVIE* (*ERNESTO <CHE> GUEVARA – DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH*; 1994) – in beiden Filmen bringt Richard Dindo die Zeugen an die Orte des Verbrechens zurück, hilft ihnen, ihre Aussage vorzubereiten, und filmt ihre Erzählung dessen, was sie dort gesehen haben, ohne dass eine Zwischenfrage erfolgen oder das Ereignis auf andere Art nachgespielt würde. «Er nähert sich und sagt», so lautet die tragische, mit einem Unterton brechtscher Verfremdung versehene einleitende Formel, die der Aneinanderreihung in ihrer Kargheit gefilmter Augenzeugenberichte und «konkret benannter Orte» vorausgehen: gefilmt wie Bühnen des Verschwindens. In *S21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE* (*S-21 – DIE TODESMASCHINE DER ROTEN KHMER*; 2003) kehrt Rithy Panh ebenfalls an die verlassenen Orte des Verbrechens zurück und bringt dorthin nicht Zeugen, sondern die Protagonisten selbst mit, in diesem Fall die ehemaligen Folterer Pol Pots, von denen er verlangt, die Verhöre sowie die Prozeduren der Inhaftierung und der Exekutionen zu wiederholen. In *LE PAPIER NE PEUT PAS ENVELOPPER LA BRAISE* (*PAPER CANNOT WRAP UP EMBERS*; 2007) filmt Panh eine Gruppe von Prostituierten in ihrer Wohnung in Phnom Penh, die Szenen aus ihrem Leben nachspielen und gleichzeitig weiterhin ihr Leben führen. Im Film sind sie mit ihren eigenen Worten und Schmerzen (eine von ihnen liegt aufgrund von Aids im Sterben, eine andere nimmt Drogen, wieder eine andere hat Spuren von Schlägen am Körper ...) präsent, in einer Ästhetik in Szene gesetzt, die an Gauguin erinnert. Damit steht Panh in der Tradition der autochthonen Tragödie von Luchino Visconti mit den sizilianischen Fischern in *LA TERRA TREMA* (*DIE ERDE BEBT*; 1948), mit dem Unterschied allerdings, dass nun keine zusätzliche dramatische Struktur unterlegt wird; das – leider aktuelle – Drama, sein Text und sein Kontext, ist das der Tag für Tag verkauften Mädchen. Ob es sich um ausgesuchte und wiederholte Momente und Sätze handelt, um von ihnen gestellte und vom Filmemacher geschnittene Szenen, nimmt dieser erschütternden kollektiven Arbeit nichts von ihrem selbstverständlich dokumentarischen Charakter. Das gleiche gilt für *HISTOIRE D'UN SECRET* (*HISTORY OF A SECRET*; 2003) von Marianna Otero, die die Vertrauten zusammenruft, um vor den Gemälden ihrer verstorbenen Mutter oder vor den Gemälden in den von dieser bewohnten Räumen Zeugnis abzulegen: als eine Zeremonie nicht des Abschieds vom Körper, sondern vom Geheimnis, das aus ihr einen vorzeitig toten Körper gemacht hat.

Zweifellos fällt die Bezeichnung Dokumentarfilm schwer, wenn die Protagonisten, auch wenn sie real sind, weder von selbst noch für sich selbst sprechen, sondern ein Drehbuch spielen, das nicht von ihnen stammt (vgl. <das autochthone Spiel>, Frage 12). Und es ergibt erst recht keinen Sinn mehr, von Dokumentarfilm zu sprechen, wenn man die Protagonisten durch Schauspieler ersetzt, auch wenn diese wörtlich eine dokumentarische Aufzeichnung wiedergeben wie in *LES BUREAUX DE DIEU* (*DIE BÜROS GOTTES*; 2008) von Claire Simon – ohne vorab die Qualität des Films zu beurteilen, der eine gut dokumentierte Fiktion sein kann wie *PICKPOCKET* (1959) von Robert Bresson oder die tiefeschürfende Interpretation eines historischen Dokumentes wie *DAS HIMMLER-Projekt* (2000) von Romuald Karmakar; ein Werk, das sich gleichzeitig einem Dokumentarfilm über eine Wiederholung nähert. Erinnern wir uns, dass es gerade das Charakteristikum des Spielfilms ist (Frage 19), dass die Darsteller, die Kulissen und die Ereignisse nicht für sich selber stehen, sondern für andere, die sie repräsentieren. Deswegen kann man von einem Schauspieler sagen, dass er schlecht (oder gut) spielt, was aber keinen Sinn ergibt bezüglich Mendès France in *LE CHAGRIN ET LA PITIÉ* (*DAS HAUS NEBENAN*; 1969) oder irgend eines anderen anderen dokumentarischen Zeugen oder Protagonisten (außer bei unnatürlichen Rekonstruktionen).

Paradoxerweise existiert dennoch ein Film, den man als Dokumentarfilm bezeichnen kann, der Menschen in Szene setzt, die nicht für sich selbst, sondern für andere sprechen, ohne dass es Schauspieler sind, die eine Rolle interpretieren. Vielleicht handelt es sich um den Dokumentarfilm, der die Theatralität am weitesten vorangetrieben hat, ohne ein Spielfilm zu werden. In dem Film *KURZ DAVOR IST ES PASSIERT* (2006) der Österreicherin Anja Salomonowitz sind alle berücksichtigten Elemente dokumentarisch: Orte und Personen in der Ausübung ihrer Funktion, Texte, die wahrscheinlich aus Polizei- oder Zeugenaussagen hervorgegangen sind, wobei ihre unerwartete Zusammenstellung aus einer Art theatralischer *mise en scène* resultiert, die im Theater unmöglich wäre, wie wir noch sehen werden. Weder Direct Cinema noch kommentierter Dokumentarfilm oder gespielte Rekonstruktion, erfindet *KURZ DAVOR IST ES PASSIERT* ein verwirrendes Dispositiv, das fern vom Schnappschuss einem gestellten Photo ähnelt und zwar doppelt gestellt in dem Maß, dass die Gefilmten sowohl für sich selber stehen in ihrem Beruf und an ihrem Ort, was Eigenschaft des Dokumentarfilms ist, als auch dass sie für einen anderen stehen, dem sie ihre Stimme leihen, was den Spielfilm charakterisiert (während der Text selbst augenscheinlich ein authentisches Dokument ist). Indem <normale> Männer oder Frauen in Ausübung ihrer Funktion (ein Zöllner, eine Kosmetikverkäuferin, ein Nachtclub-Chef, der österreichische Konsul in Kamerun, ein Taxifahrer) zu Sprechern in der ersten Person eines verdeckten Dramas sexueller oder häuslicher

Versklavung gemacht werden, fügt der Film das kriminell Verdrängte in die Kulissen und Gesten des normalen Lebens ein als seine komplementäre unrechte Rückseite. Ein Zöllner in seiner grau-grünen Uniform ohne Mütze betrachtet die wenigen Autos, die an seinem Grenzposten vorbeifahren; in der Ferne drehen sich riesige Windräder ... Das könnte eine Sequenz im Stil von Wim Wenders oder einer ARTE-Reportage über das Europa ohne Grenzen sein. Der Zuschauer weiß nicht genau, woran er sich halten soll. Dokumentarfilm? Hinter einer verglasten Öffnung tippt der Zöllner nun auf der Schreibmaschine. Durch einen Schwenk erfolgt fließend der Anschluss ins Innere des Raumes, zunehmend hört man seine Synchronstimme, die wahrscheinlich ausspricht, was er gerade tippt: So sagt er <Ich> beim Lesen dessen, was die Aussage einer in einen grenzüberschreitenden Prostitutionsring verschleppten Frau zu sein scheint. Spielfilm? Wir durchqueren mit dem immer noch sprechenden Zöllner verschiedene Räume des Grenzpostens, wo die Frau vielleicht verhaftet wurde oder Zuflucht gefunden hat, oder den sie passiert hat, ohne gesehen zu werden und als vermisst gemeldet ist. Dokumentarfilm oder Spielfilm? Der Zuschauer ist hin- und hergerissen zwischen zwei gewöhnlich sich ausschließenden Glaubensmodi und wird vom einen auf den anderen verwiesen. Eine Parallelwelt des Gesetzlosen, der Prostituierten ohne Papiere und der extrem ausgebeuteten Immigranten, sucht das Bild heim und schreibt sich unterschwellig in unsere normale Welt ein. Das Dispositiv von Salomonowitz bewirkt eine Subversion der gewöhnlichen Sicht, wie Schatten auf einem Gemälde: Ist nicht die <normale> Welt eine Fiktion, dazu da, um die andere zu verbergen? Leben wir nicht unbewusst in einer Halbwelt und verleugnen ihre andere Hälfte, die mehr oder weniger unbekannt ist, abgelehnt wird und dem Missbrauch ausgeliefert ist? Die Kohorte der <Unpersonen>, der Rechtlosen, der Ausgeschlossenen, der Illegalen taucht durch dieses Tableau an der Oberfläche auf, einbestellt durch das Wort eines der ihnen, wobei das Wort angesichts der Kamera von einer Person der <freien Welt> geäußert wird an Orten und in Funktionen, die eine Ähnlichkeit mit denen nahelegen, die das Opfer <kurz zuvor> vorbeikommen gesehen haben. Es ist diese Ambivalenz, die das Unbehagen nach und nach steigert: Diese normalen Leute, durch deren Mund die unsichtbaren Sklaven der modernen Welt sprechen, sind sie Zeugen, Ankläger oder Komplizen? Und wir Zuschauer, die wir uns auf der richtigen Seite des Tableaus befinden? Unter seinem theatralen Aspekt ist das von Salomonowitz erfundene Dispositiv – in geistiger Nähe zu den <konkret benennbaren Orten> (*lieux dits*) von Richard Dindo – spezifisch filmisch, da es erfordert, was einzig die dokumentarische Bildaufnahme realisieren kann: nämlich die doppelte Identität der Sprechenden, als wirklich sie selbst *in situ* und als Fürsprecher einer anderen, unsichtbaren oder verschwundenen Identität. Auf der Bühne könnte ein Schauspieler

(selbst ein Amateur) nicht diese Doppelung hervorbringen; ein Effekt, der uns verwirrt und der die Übertragung des Textes der Opfer in die Wirklichkeit der Orte und Menschen, die sich zu ihren Fürsprechern machen, voraussetzt. Diese Koexistenz einer in ihrer dokumentarischen Banalität gefilmten Person und ihrer einem Gespenst geliehenen Stimme, einem vom Fortschritt ausgestoßenen, rekonstruiert vor unseren Augen die Verlogenheit der Welt, die Walter Benjamin sagen ließ: «Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.»¹⁸⁸

188 Walter Benjamin: «Über den Begriff der Geschichte. In: W. B.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Bd. I,2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 691–704, S. 696.

49 Was sagen die Tiere dazu?

Ein ganzer Teil des Dokumentarfilmkontinents stellt ein eigenes Subgenre dar, mit seinen großen und kleinen Fans, mit seinen Erfolgen in den Kinos und seinen Programmplätzen im Fernsehen, mit seiner pädagogischen und ökologischen, ja sogar ‹humanistischen› Berufung: der Tierdokumentarfilm. Fern von den Tieren der Schlachthäuser (die allerdings Anlass zu dokumentarisch eindrücklichen Enthüllungen über unseren technisierten Westen gegeben haben mit *LE SANG DES BÊTES* [DAS BLUT DER TIERE; 1949] von Georges Franju, *MEAT* [FLEISCH; 1976] von Frederick Wiseman und *UNSER TÄGLICH BROT* [2005] von Nikolaus Geyrhalter) – von solchen Filmen abgesehen, scheint das wilde Tier das adäquate Sujet schlechthin zu sein, das dem Ideal des Dokumentarfilms als aus dem Leben gegriffen, spontan, ohne Inszenierung, ohne Schauspieler und Drehbuch entspricht. Stellen die Wunder der Fauna doch im Grunde die natürliche Ressource des Films dar, der allein diese – wesentlich besser als die Zoos – *in vivo* für unsere verblüfften Augen produzieren kann. Es ist nicht zu leugnen, dass die Kamera dank ihrer Möglichkeiten, jegliches Terrain zu erkunden, in der Luft und unter Wasser, mit Nahaufnahmen, Zeitlupen und selbst den Nachtsichten (Infrarot) ... uns einen erstaunlichen Zugang bietet zu den unterschiedlichsten Arten, die unseren Planeten mit ihren verwirrenden Verhaltensweisen bevölkern – siehe zum Beispiel *LE MONDE DU SILENCE* (DIE SCHWEIGENDE WELT; 1955) von Jacques-Yves Cousteau und Louis Malle, *LA GRIFFE ET LA DENT* (KLAUE UND ZAHN; 1976) von Gérard Vienne und François Bel oder *MICROCOSMOS: LE PEUPLE DE L'HERBE* (MIKROKOSMOS – DAS VOLK DER GRÄSER; 1996) von Marie Nuridsany und Claude Pérennou. Ist allerdings der erste Eindruck biblischer Schlichtheit vergangen, sagt man sich: ‹Kaum verjagt, kommt das Künstliche im Galopp zurück›, als wäre es seine zweite Natur. Zunächst einmal filmt man natürlich Löwen oder Adler nicht wie Tauben. Man muss sich am richtigen Ort mit den entsprechenden Teleobjektiven etc. auf die Lauer legen, manchmal sogar in den großen Tierstudios drehen, die die Reservate darstellen. Darüber hinaus reicht das einfache Vorbeilaufen vor der Kamera den Neugierigen nicht aus, die Entwicklung der Tiere und ihr Verhalten müssen verfolgt werden, was bedeutet, sie zu studieren, zu ver-

stehen und sie erklären zu können. Und damit kehrt das Gespenst der Off-Stimme zurück, die selten der Versuchung widersteht, den Tieren in einem Disneyland-würdigen Anthropomorphismus <das Wort zu erteilen> (dessen letzter Oscar-prämierter Avatar LA MARCHÉ DE L'EMPEREUR [DIE REISE DER PINGUINE; 2005] von Luc Jacquet ist). Es gab selbst gelehrte experimentierende <Wissenschaftler>, Tierfreunde, die versuchten Affen zum Sprechen zu bringen (vgl. KOKO LE GORILLE QUI PARLE [KOKO: A TALKING GORILLA; 1978] von Barbet Schroeder). Wie es alle Frauchen von Hundchen (und ihre Psychologen) wissen, fehlt ihnen nur die Sprache (vgl. GATES OF HEAVEN [PFORTEN DES HIMMELS; 1978] von Errol Morris oder ANIMAL CONNECTION [TIERISCHE BEZIEHUNGEN; 1996] von Radovan Tadic)! Glücklicherweise gibt es kundigere Beobachter und Kommentatoren, die umsichtiger und wagemutiger sind, wie beispielsweise Jean Painlevé, der, weit entfernt, uns die Tiere vertraut zu machen, sich im Gegenteil bemüht, ihre Fremdheit wiederzugeben und uns die Welt eines Seeigels oder eines Seepferdchens oder die Liebschaften eines Kraken (im Studio gefilmt, also im Aquarium) in ihrer radikalen Differenz vorstellbar macht. Denn, wie Wittgenstein bemerkte: «Wenn ein Löwe sprechen könnte, wir könnten ihn nicht verstehen.»¹⁸⁹

189 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. In: L. W.: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 225–618, S. 568.

50 Auf dem Weg zum totalen Kino?

Nach dem Ton und der Farbe, sind es nun 3D, die totale Leinwand (IMAX-Dome) von 180-Grad oder mehr, ja die vollständige Immersion auch in Gerüche, die die ultra-dokumentarische Zukunft des Kinos bedeuten? Hängt die Zukunft des Kinos an diesem integralen Hyperrealismus, den gewisse Technologien und einfalllose Journalisten versprechen? Zunächst einmal ließe sich mit Jean Renoir ironisch anmerken, dass es bei solch einem Ziel immer noch vorzuziehen ist, die Vespa zu nehmen und eine Spazierfahrt im Wald zu machen. Des Weiteren lautet die eigentliche Frage: Gibt es ein Kino bzw. einen Film ohne Rahmung? Die Geschichte des Kinos zeigt, dass das kinematographische Spektakel als kinetische Illusion, als Eindruck der physischen Bewegung, *scenic railway* des Jahresmarktes – wie es in den Hale's Tours stattfand, in denen den Zuschauern in einem gefederten Eisenbahnwaggon von einer Lokomotive aus gefilmte Szenen vorgeführt wurden – mit der Erfindung der Montage als mentale Bewegung endete, was den Sieg des Denkbildes (*cinéma-pensée*) über das Bewegungsbild (*cinéma-mouvement*), des narrativen Films über das Attraktionskino bedeutete. Es ist aufschlussreich, dass das Programm der IMAX-Kinos tatsächlich wieder an das frühe «primitive» Kino vor der Einführung der Montage anknüpft, indem hauptsächlich *travelogues* über die Wunder der Welt und des Universums gezeigt werden. Denkt man darüber nach, so bestand der Beitrag des Tons weniger im Realismus der lippensynchronen Sprache als vielmehr in den zusätzlichen Möglichkeiten, die er der Montage eröffnete zwischen *champ*, *hors champ* und *off* (wie es beispielsweise Fritz Lang sofort verstanden hatte, vgl. M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER; 1931). Auch wenn es den Hyperrealisten missfällt, die die totale Leinwand ohne Grenzen preisen, ohne Versteckspiel zwischen Schuss/Gegenschuss/*hors champs/off* gibt es ganz einfach keine filmische Sprache mehr. «Kopiert nicht das menschliche Auge»,¹⁹⁰ wies Vertov seine Kinoki an. Der Film ist nicht das Leben, und seine Zukunft besteht nicht darin, es in all seinen Eigenschaften zu kopieren.

190 Dziga Vertov: Kinoki – Umsturz. Resolution des Rats der Drei vom 10.04.1923. In: D. V.: *Schriften zum Film*. Hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Hanser 1973, S. 13–24, S. 16.

In diesem (kadrierten und montierten) Sinne lautet das Versprechen der Filmkunst, dass sie Dokumentar- und Spielfilme aus dem Leben beziehen oder sie diesem geben kann.

Statt eines Epilogs: Nachfragen an den Autor

Heinz-B. Heller / Matthias Steinle *Im Allgemeinen stellen auf dem Gebiet des Films Theorie und Praxis zwei deutlich geschiedene Sphären dar, und oft läuft der Austausch bei Treffen zwischen Akademikern von der Universität und Dokumentarfilmern nicht besonders gut; meist liegt das an Missverständnissen und an der unterschiedlichen Verwendung von Begriffen. Wie stellt sich für Sie die Beziehung zwischen Theorie und Praxis dar, und was sind die daraus resultierenden Konsequenzen für Ihre Arbeit (als Dokumentarfilmer, Theoretiker und Filmkritiker)?*

François Niney Es lässt sich tatsächlich eine ziemlich weit verbreitete Konfusion im Gebrauch der Begriffe <wahr> und <falsch>, <objektiv> und <subjektiv> hinsichtlich des Dokumentarfilms und in manch anderen Zusammenhängen beobachten, aber ich habe keineswegs einen besonderen Konflikt zwischen Theoretikern und Praktikern des Dokumentarfilms festgestellt; ausgenommen früher einmal, Ende der 1960er Jahre, in einer Diskussion mit Richard Leacock, als ich noch Philosophie studierte: Mit einem Zitat von Béla Balázs argumentierend, wonach die objektiven Erscheinungen nicht ausreichen, um die Bedeutung der Dinge hervortreten zu lassen, sah ich mich durch die Koryphäe des Direct Cinema auf meine dunklen und verschwiebelten Theorien zurückverwiesen. Leacock verfocht nämlich die Notwendigkeit, Filme des Alltäglichen, so wie sich die Dinge präsentieren, zu machen. Ich erlaubte mir also eine Nachfrage: «Nun, dann gestalten Sie die Montage Ihrer Filme nach einem chronologischen Prinzip?». Da er ein aufrichtiger Mann war, antwortete er mit «Nein».

Die Beziehungen zwischen Theorie und Praxis stellen ein weites Feld dar, das schreckliche Verallgemeinerungen hervorbringen kann. Nachdem ich Anhänger des philosophischen Pragmatismus (Wittgenstein eingeschlossen) wurde, habe ich in dieser Hinsicht inzwischen ein ausgeprägteres Gespür und würde ich mich an einige Beobachtungen aufgrund persönlicher Erfahrung halten. Wie Chris Marker in einer E-Mail an jene

verlauten ließ, die SANS SOLEIL (OHNE SONNE; 1983) in den französischen Gymnasien behandelten [als der Film 2004 Abiturthema war; A. d. Ü.] (ich gehörte dazu und war auch der Redakteur der Begleitbroschüre mit einer Filmanalyse), werden Filme (ebenso wie Gedichte oder andere Kunstwerke) nicht nach den von Theoretikern erarbeiteten Ansichten, Prinzipien, Lehrmeinungen oder Kritiken hergestellt. Im Gegenteil, in Sachen Kunst sind es die schöpferischen Kreationen, die Werke, die die Theorien inspirieren, selbst wenn diese Theorien auf jene ein erhellendes Licht zurückwerfen, sie interpretieren und ihnen einen neuen Bedeutungshorizont erschließen. Die Geschichte der Künste zeigt aber auch ebenso deutlich, dass kein wichtiger Künstler, einschließlich derjenigen, die – wie die Dadaisten, Duchamp oder Dubuffet – im Zeichen der «Anti-Kunst» auftraten, die Geschichte der Werke und Theorien der jeweiligen Vorgänger ignoriert hat. Hier von einer dialektischen Spirale zu sprechen, liegt auf der Hand. Man könnte die gleiche Art von Dialektik im Verhältnis von historischen Fakten (*Historie*) und Historiographie (*Geschichte*) finden.

Was nun speziell den Dokumentarfilm angeht, so steht außer Zweifel, dass die Praxis der Kameraarbeit und der Montage den Möchtegern-Cineasten sehr schnell mit Fragen der Objektivität, der *Mise-en-scène*, seiner Positionierung gegenüber dem Gefilmten und der durch die formale Komposition sowie die Verknüpfung der Einstellungen generierten Bedeutung konfrontiert. Diese grundsätzlichen Probleme erscheinen noch wesentlich abstrakter und praxisferner, wenn sie vom Katheder eines akademischen Hörsaals gesehen werden. In der Praxis hingegen muss die Filmarbeit diese ebenso ästhetischen wie ethischen Fragen lösen – mehr oder weniger bewusst und explizit. Und wenn man ihnen nicht nach vorgefertigten Mustern in der Art des Fernsehens aus dem Wege geht, lassen sich ihre Antworten nur über die Reflexion finden, und diese wird sich natürlich auf die Sichtung und Analyse von Filmen anderer, auf eine kritische Filmgeschichte stützen. Womit verbringt man wohl die Hälfte der Zeit an den (guten) praktisch ausgerichteten Filmschulen? Erinnerung sei vor allem an die *Nouvelle Vague*, die sich im Zusammenhang der Vorführungen der Pariser Cinemathèque und in der Redaktion der *Cahiers du cinéma* (aus)bildete. Jean-Luc Godard hat dies in einer Formel zusammengefasst: «Nichts verhilft zu klaren Bildern, wenn man verschwommene Ideen hat»... Offensichtlich gibt es aber auch den umgekehrten Fall: pedantische, langweilige und prätentiose Filme, die von Kritikern gedreht wurden, deren Hirn mit Theorien vollgestopft ist (womit Markers oben zitierte Feststellung *ex negativo* bestätigt wird).

Die hohe Schule des Films, dort, wo man mit Finger(spitzengefühl) und Auge, mit Ohr und Nervenzelle, das Funktionieren der Filmsprache, und zwar nicht allein als Technik, sondern als kreative Ausdrucksform erspüren kann – das ist meines Erachtens der Schneidetisch. Und ich bedaure,

dass die Studierenden (und oft auch unsere Kollegen) nicht mehr Möglichkeiten haben, an und mit ihm praktisch zu arbeiten, selbst wenn die Filmanalyse dafür ein sehr guter Ersatz ist. Das bringt mich zu einer letzten Bemerkung, Resultat einer frappierenden Beobachtung in zahlreichen Diskussionen oder Lehrveranstaltungen zum Komplex <Montage>: nämlich die offensichtliche Schwierigkeit der Cutterinnen und Cutter, auch oder gerade der talentierten, über ihre Arbeit zu reden (ich spreche nicht von den Techniken des *cutting*, sondern denen des *editing* im Sinne des Komponierens). Ich sehe dies in engem Zusammenhang mit der Unmöglichkeit, die Rezepte oder Prinzipien zu lehren, nach denen ein guter Film (oder ein guter Roman) zu schaffen ist. Und das hat einen triftigen Grund, weil, das sei noch einmal betont, ein Kunstwerk nicht nach Vorschriften entsteht (ausgenommen, man spielt, wie Lars von Trier, mit ihnen und um sie bewusst zu verletzen; aber das ist eine absurde Beweisführung). Man kann die Grammatik und die Orthographie lernen, auch die audiovisuelle Technik, die optischen Gesetze und das, was einen <falschen Anschluss> ausmacht, aber man lernt nicht, Meisterwerke zu komponieren. Man kann nur (und das ist bereits viel) diejenigen Filme studieren, die für uns bereits ansichtig sind, indem wir uns fragen, warum und wieso sie außergewöhnlich sind. Man kann dies das Rätsel des gelungenen Werkes nennen: Einerseits ist es unerschöpflich für Interpretationen und Erklärungen, andererseits kann es nicht zurückgeführt werden auf irgendein bestimmtes Rezept oder eine einzige Strategie. Um überhaupt die Chance zu haben, etwas Vergleichbares zu realisieren, um in diesem <singulären Plural> anzukommen (vgl. mein Vorwort zu dieser Ausgabe), muss man sich an der Praxis wie an den Werken anderer reiben ... muss man seine eigene <Stimme> finden, indem man die Tonleitern übt und sich gleichzeitig die der anderen anhört.

Das Fernsehen als Institution der Filmproduktion erscheint bei Ihnen in keinem guten Licht: Fernsehen, das heißt hier vor allem objektivistische Reportagen, Dokudramen und Reality-Formate. Man könnte den Eindruck gewinnen, das Fernsehen würde hier ontologisiert als das dokumentarisch Schlechte schlechthin. Zumindest in Deutschland, aber auch in Großbritannien gibt es, pointiert ausgedrückt, überhaupt nur noch einen öffentlich wahrgenommenen Dokumentarfilm, weil er vom Fernsehen am Leben erhalten wird: nicht nur in seiner Funktion als Abspielstätte, sondern auch als Produzent (vgl. etwa die Filme von Klaus Wildenhahn, Eberhard Fechner oder die von Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Volker Koepp ...; in Großbritannien z. B. Peter Kosminsky u.a., und selbst in den USA wären seit den 1960ern viele Filme ohne das Fernsehen nicht denkbar gewesen). Wie sehen Sie den Bezug des Dokumentarfilms zum Fernsehen – dies nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen aufgrund einer zeitweiligen Tätigkeit als Programmverantwortlicher eines TV-Kanals?

Das Fernsehen sei dazu da, Coca-Cola Anteile des menschlichen Hirns zu verkaufen, wie es Patrick Le Lay, Präsident des ersten und größten privaten Fernsehsenders in Frankreich, TF1, ausgedrückt hat. Er traf damit den Nagel auf den Kopf. Die meisten Fernsehanstalten (mit Ausnahme der öffentlich-rechtlichen) sind weltweit in den Händen von Leuten wie Monsieur Le Lay. Schon Gilles Deleuze hatte festgestellt, dass <das Fernsehen bereits seit langem auf jedes Abenteuer der Sinnlichkeit verzichtet habe>. Und Hitchcock, der (sich) vergnüglich im Fernsehen produzierte, verglich es gar mit einem Toaster!

Es ist tatsächlich paradox, dass das Fernsehen hier und da Dokumentarfilme sog. Filmautoren weiterhin produziert, dass es aber auch nicht aufhört, diese zu malträtieren, wenn sie im Widerspruch zu all seinen industriellen und ökonomischen Vorgaben stehen (vgl. Frage 34 und 35). Aber haben nicht auch Supermärkte oft eine kleine Abteilung mit DVDs, wo man manchmal durch Zufall einen interessanten Film findet? Muss man daran erinnern, dass das – heutzutage im affirmativen Sinne banalisierte – Konzept der <Kulturindustrie> von Adorno und Horkheimer am Ende des Zweiten Weltkriegs entwickelt wurde, um das machtvolle Anwachsen einer neuen, Künste und Wissensformationen erfassenden ökonomischen Barbarei zu brandmarken?

Das Fernsehen könnte offenkundig ein anderes in einer anderen Welt sein ... Derzeit jedoch bedeutet, mit dem Fernsehen zu arbeiten, für Dokumentarfilmer (die sich dessen bewusst sind), gegen das Fernsehen zu arbeiten.

Sie beschreiben ausführlich und differenziert verschiedene Filmformen auf der gleitenden Skala vom Nicht-Fiktionalen zur Fiktion. In diesem Setting wird – von wenigen Ausnahmen wie Vincent Monnikendam abgesehen – kaum auf die möglichen Funktionen von Musik als nichtsemantisches Element von Dokumentarfilmen eingegangen, zumal auch in Hinblick auf potenziell fiktionalisierende Tendenzen. Könnten Sie dazu etwas sagen?

Es stimmt, ich habe der musikalischen Dimension, die im Kino (... und in meinem Leben) eine wichtige Rolle spielt, keinen großen Raum eingeräumt. Vielleicht ist diese Frage ein Thema für sich, zu komplex, um es in ein paar Dutzend Zeilen mehr als nur zu streifen. Auch da ist es schwierig, Allgemeines zu sagen, ohne eine ganze Kasuistik zu entwickeln. Im Film – da stimme ich mit Michel Chion überein – gibt es keine autonome Tonspur (siehe Frage 25): jegliche Form des Tons bestimmt sich in Bezug zum Bild auf der Leinwand, selbst wenn der Ton manchmal das Bild dominiert, das Ohr das Auge leitet. Ich glaube, das Risiko beim Film, und insbesondere beim Dokumentarfilm (ich habe da Erfahrungen gemacht), besteht darin, allzu expressive, allzu melodische, allzu vollendete und tragende Musik-

partien zu verwenden, die, anstatt das Bild zu begleiten, zu unterstreichen oder in Frage zu stellen, es mit ihrem eigenen melodisch-rhythmischen Gehalt völlig überlagern. Für Hitchcocks Filme wie für die Radiohörspiele komponierte Bernard Herrmann kurze repetitive Tonfolgen in der Art von Leitmotiven, die Möglichkeiten für Variationen (der Tonalität, des Timbres, des Tempos, der Orchestrierung ...) eröffnen. Ohne die musikalische Partitur von Herrmann ist VERTIGO oder PSYCHO – oder auch TAXI DRIVER von Martin Scorsese, einem Virtuosen der Tonspur – unvorstellbar. Dasselbe gilt für LE JOLI MAI (DER SCHÖNE MAI; 1962) von Chris Marker und die mal ironische, mal nostalgische Musik von Michel Legrand. In dem Dokumentarfilm TRAVAILLEURS DE LA PREUVE (LABORLEBEN: ARBEIT AM BEWEIS), den ich 1997 mit Bernard Bloch für ARTE gedreht habe, haben wir es mit mehr als hundert Musikausschnitten probiert, darunter von so unterschiedlichen Komponisten wie Scarlatti und Schnittke, Monk und Debussy, um schließlich vom Toningenieur eine semi-konkrete Musik auf der Basis der Töne und Geräusche komponieren zu lassen, die in dem Laboratorium (der Pariser Klinik La Salpêtrière), dem Drehort, aufgezichnet worden waren. Ob Dokumentar- oder Spielfilm, ein Filmemacher darf auf keinen Fall diese – zwischen dem Bild und dem Wort – dritte Stimme auf der Leinwand vernachlässigen (selbst wenn auf den meisten TV-Bildschirmen die Wiedergabequalität des Tons skandalös schlecht ist). Und was die hinzugefügte Musik aus dem Off anbetrifft (die extradiegetische Musik aus «dem Orchestergraben» laut Chions Terminologie), sind die eigens für die entsprechenden Filmprojekte komponierten Originalmusiken oft die angemessensten.

Trägt ein musikalischer Klangteppich aus dem Off zur Fiktionalisierung eines Dokumentarfilms bei, hat er für dessen Rezeption beim Zuschauer einen stärker fiktionalisierenden Effekt? Ich würde sagen: ja, weil diese Musik, die nicht der gefilmten Situation, sondern dem Studio der Postproduktion entstammt, den Zuschauer auf die Seite des Spektakels und der Emotionen (*feeling*), ja sogar der Romanze (*romance*) zieht, indem sie ihn unmittelbar über die Bilder hinweg anspricht. Aber dieser Effekt kann gerade auch in einer gegen den Strich gebürsteten Weise realisiert werden, wie drei unterschiedliche Beispiele zeigen. Luis Buñuel übertüncht von Anfang bis Ende seinen berühmten Film LAS HURDES / TIERRA SIN PAN (LAND OHNE BROT: 1932/37) mit der 4. Symphonie von Johannes Brahms. Man kann sich keine Musik vorstellen, die (mit ihrem romantischen und kultivierten Gestus) gewaltsam eine schrillere Dissonanz zur kruden Direktheit des Themas und zur Darstellung dieser elend dahinvegetierenden, unkultivierten und geistig zurückgebliebenen Hurdanos provozieren würde! Es ist amüsant, nebenbei festzuhalten, dass unter all den Vorwürfen der Inszenierung und der Fiktionalisierung, die gegen diesen Dokumentarfilm in der medienkritischen TV-Sendereihe ARRÊT SUR IMAGE

(*Standbild*; 1.3.1996, La Cinq) vorgebracht wurden, der Moderator Daniel Schneidermann mit keinem Wort diesen Trick mittels einer drastischen musikalischen Ergänzung erwähnt hat; so sehr hat das Fernsehen diese Art musikalischer <Wandtapete> zu einer <natürlichen> Begleitform gemacht, dass es sie für unverzichtbar hält bei der Ausstaffierung von Nachrichtensendungen und Reportagen.

In zahlreichen Dokumentarfilmen von Errol Morris erzeugt die zirkuläre, repetitive Musik von Philip Glass eine Art hypnotischen Effekt, die den Zuschauer bewusst in einen intermediären Zustand, zwischen Realität und Fiktion, versetzt, verwandt jener «aus den Träumen kommenden Ungewissheit», von der Roger Caillois spricht. Davon geht eine bestimmte kitschige Tonalität aus, die Morris auch in seinen Bildern kultiviert; er gefällt sich darin, die Inkongruenz unserer Verhaltensweisen, die weit weniger vernünftig sind, als wir glauben, zu vergrößern und so den Zuschauer zu verunsichern. Mehr noch als von einer beunruhigenden Fremdheit könnte man von einer vertrauten Monstrosität sprechen, denn Morris ist ohne Zweifel dem *ELEPHANT MAN* (1980) oder Gaston Leroux näher als Sigmund Freud.

Letztes Beispiel: Robert Kramer ließ die Jazzmusiker Barre Phillips und Michel Petrucciani eine Begleitmusik zu seiner filmischen Reise quer durch das Land tief in den Süden der Vereinigten Staaten komponieren (*ROUTE ONE USA*; 1989). Diese Musik (vor allem Piano, Bass und Schlagzeug) fungiert nicht nur als Bindeglied, sondern auch als Kontrapunkt: All den Orten und Begegnungen im Verlauf der Reise von Doc und Robert, die auf Erkundung in ihrem eigenen Land unterwegs sind, zehn Jahre nachdem sie es verlassen hatten, verleiht die Musik ein träumerisches Flair der Ballade oder der Erinnerung und manchmal auch der Gratwanderung. Vor allem verströmt die Musik eine romaneske und fiktionalisierende Tonalität im Verlauf der Reise und besonders dort, wo man es am wenigsten erwartet, während der Unterhaltungen zum Beispiel. Damit trägt die Musik der (gewollten) Vermischung der Genres bei, indem sie dem Dokumentarfilm einen Stil des Abenteuerlichen und persönlich Sentimentalen verleiht, der gewöhnlich dem Spielfilm vorbehalten ist, genauso wie die sehr großen Einstellungen auf die Gesichter, die Selbstgespräche von Doc oder die lyrischen Kamerafahrten entlang der Landschaften dazu beitragen. Dieser lange und schöne Film, gedreht von einem Exilanten, der Amerika ebenso feiert wie kritisiert – musste er nicht auf eine der schönsten Erfindungen zurückgreifen, die Amerika der Welt geboten hat: den Jazz?

Die <Aufnahme> (la prise de vues) stellt als fast materialistisch aufgeladener Begriff ein konstitutives Element in Ihrem Modell des dokumentarischen Dispositivs dar. Inwieweit lässt sich dieser Begriff der prise de vue im Zeichen

digitaler, nicht-analoger Aufzeichnungen aufrechterhalten? Sind hier nicht Modifizierungen des Dispositivmodells angebracht? Wenn ja, welche?

Ich verstehe unter einer Aufnahme (*prise de vues*) ein photographisches Bild oder eine Folge von solchen Bildern (photo-graphisch: adj. Ableitung von *Licht-Schrift*), die aus der Ko-Präsenz von jemandem, der filmt, und des Gefilmten bzw. des perspektivisch Wahrgenommenen in einem bestimmten, einzigartigen Augenblick der Wirklichkeit entstehen; als Beweisstücke eben dieses Augenblicks finden sich die Bilder fixiert und reproduzierbar dank eines optischen Instrumentariums und eines aufzeichnenden Bildträgers. Der Wechsel der Art der technischen Aufzeichnung und Kodierung (basierend auf Silbersalzen, analog, digital usw.) ändert nichts an dieser Definition – vorausgesetzt, es handelt sich um ein optisches Aufnahmeanstrument und um einen unmittelbaren physischen Eindruck des von der Szenerie reflektierten Lichts. Auf dieser Ebene der physikalischen Unterscheidung gibt es keinen Unterschied zwischen einer Aufnahme im Dokumentar- und Spielfilm (es sind die Spielregeln zwischen Filmendem und Gefilmtem, zwischen Film und Zuschauer, die sich unterscheiden). Deshalb sagt man zurecht, dass jeder Spielfilm zumindest das Spiel seiner Darsteller dokumentiert. Im Übrigen macht der geläufige Ausdruck «eine wirkliche Aufnahme» keinen Unterschied zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen, sondern markiert den Unterschied zwischen dem Kinematographen als «Schrift des Lebendigen» (Biograph und Vitagraph waren dessen erste Konkurrenten) und dem Zeichen-(trick-)Film (dem man gewissermaßen das synthetische Bild zuordnen kann).

Heute gibt es inzwischen zahlreiche andere optische Aufnahmesysteme: Radar, Ultraschall, bildgebende Verfahren auf der Basis nuklearmagnetischer Resonanz, Aufnahmesysteme der Kinästhesie, der Thermographie ... Die Besonderheit des Digitalen besteht darin (hier liegt seine Macht sowie zugleich die Ursache der herbeigeführten Konfusion begründet), dass es einen gemeinsamen Nenner liefert, der alle diese Signale und Zeichen (Bilder, Töne, Texte usw.) auf eine binäre Rechenoperation zurückführt, die auf ein und demselben Computer kumulierbar, visualisierbar und manipulierbar ist. Aber das will nun keineswegs besagen, dass – von einem phänomenologischen Standpunkt aus betrachtet – die verschiedenen Aufnahmeapparaturen in gleicher Weise funktionieren und sie dieselbe Beziehung zu dem Ereignis oder den physischen Phänomenen haben, von dem ein bestimmter Aspekt festgehalten und übersetzt wird, was eine bestimmte Art der (stichhaltigen) Interpretation voraussetzt. Und es gibt ebenso viel Aufnahmeapparaturen (vorbehaltlich neuer Erfindungen) wie interessante Aspekte und deutlich unterschiedliche Interpretationen der Wirklichkeit, ein bisschen so wie in der Kartogra-

phie (Karten für die Marine, für die Geologie, für die Binnenschifffahrt, politische, landwirtschaftliche Landkarten ...).

Im digitalen Universum muss man drei Bildtypen unterscheiden: Bilder, die vollständig vom Rechner generiert sind (synthetische Bilder *sensu strictu*), wirkliche Aufnahmen, die lediglich digital aufgezeichnet sind, und die Hybrid-Bilder, die (auf mehr oder weniger nicht-wahrnehmbare Weise) die synthetischen und die tatsächlichen Aufnahmen vermischen. Man muss begreifen, dass sich hier – wie bei dem in sich gegensätzlichen Begriffspaar <Dokumentar-/Spielfilm> – ein ganzes Spektrum von Mischformen und Abstufungen auftut: von der einfachen digitalen <Korrektur> der Farbe, des Kontrasts oder des Ausschnitts der Aufnahme bis zur bildlichen Einfügung virtueller Dekors, Objekte oder Personen.

Ob auf digitaler oder anderer Basis, die optische Aufnahme (so wie oben definiert) macht und hält ein spezifisches Versprechen gegenüber dem Zuschauer: nämlich, ihm (so denn der Apparat hoffentlich richtig bedient wird) zu zeigen, was sich vor dem Auge der Kamera zum Zeitpunkt T, zwischen Aufblende und Abblende, ereignet hat. Von da bis zum Wissen, was <wirklich> passiert ist, ist es selbstverständlich eine ganze Geschichte, die sich zwischen Gefilmtem, Filmendem und Zuschauer abspielt, in einer Welt durchwirkt von Interpretationen, Montagen und möglichen Irrtümern. Aber das ist nicht die momentan gestellte Frage. Das, was essentiell unterstrichen werden muss, ist der Unterschied zwischen diesem Versprechen, das von jeder Aufnahme, die berechtigterweise als <wirklich> bezeichnet wird, gehalten wird, und dem synthetischen Bild, das ohne Licht, ohne Kamera, ohne Aufnahmen, ohne Ereignis und ohne Personen erzeugt wird, sondern allein von einem Computer und einem Programm, die jeden Bildpunkt errechnen. Angesichts der Bezeichnung <digital> muss man also grundsätzlich unterscheiden zwischen dem, was integral am Bild digital ist (vollständige Erzeugung durch Rechenoperationen, d. h. sein *synthetischer* Charakter *sensu strictu*) und dem, was zum digitalisierten Bild gehört – produziert mit dieser oder jener Aufnahmetechnik in Hinblick auf diesen oder jenen phänomenologischen Aspekt; dies ist der Fall der digitalisierten Ansicht auf der Basis einer Aufnahme per Objektiv.

Man darf freilich nicht übersehen, dass die so genannte Digitalisierung in der Postproduktion Trickereien und andere Verfahrensweisen erlaubt, die früher kaum vorstellbar waren und die imstande sind, die ursprüngliche Aufnahme dermaßen <realistisch> zu verändern, dass man kaum noch weiß, woran man sich halten soll. Aber das Ausmaß der Transformationen und Illusionen, die die digitale Postproduktion gestattet, macht keineswegs die Leistung der Aufnahme nichtig, selbst wenn sie die unvermeidliche Dosis an Zweifel oder Verdacht gegenüber dem Anteil des Virtuellen, des Hinzugefügten, des Getricksten, ja sogar des Gefälschten

im endgültigen Bild erhöht. Insofern muss der Filmemacher, in Hinblick auf die verwendeten Mittel, um die Dinge und die Handlungen in seinem Film sichtbar zu machen und um daraus einen Sinn zu entwickeln, darauf antworten. Es ist ermutigend, feststellen zu können, dass unser Unterscheidungs- und Urteilsvermögen anwächst und sich darauf einstellt in dem Maße, als wir mit den technischen Innovationen und mit der Art der neuen Repräsentationen, die sie mit sich bringen, vertraut werden. Abgesehen von bestimmten Fällen des kurzlebigen Schwindels flüchtiger Erscheinungen, Psychosen oder Propaganda, verwechselt niemand wirklich die virtuellen Bilder mit realen Aufnahmen und auch nicht das Kino mit der Wirklichkeit, wie es bestimmte engstirnige Geister in den Anfangsjahren des Kinematographen befürchteten. Aber vielleicht finden wir in der gegenteiligen Haltung auch keine Sicherheit ... wenn wir die von der Finanzwelt, der neokapitalistischen Ökonomie und den Massenmedien produzierte Katastrophen-Fiktion für (die einzig mögliche) Realität halten! Es ist wahr, dass – wenn auch ein wenig verstaubt – der Titel dieses schlechten Films immer noch verkaufsträchtig ist: «Man hält den *Fortschritt* nicht auf»!

Aufgrund von Verallgemeinerungen und Verkürzungen ist man dazu gekommen, digitale [d.h. digital gespeicherte bzw. kodierte, *A.d.Ü.*] Bilder mit synthetischen [d.h. am Rechner generierten, *A.d.Ü.*] Bildern gleichzusetzen und zu glauben, dass jedes digitale oder digitalisierte Bild ein synthetisches Bild, ein reiner Kunstgriff sei! Indes, die «wirkliche Aufnahme» (digital oder auf andere Weise aufgenommen) setzt voraus und verspricht, dass es sehr wohl etwas vor der Kamera gibt (was man das Profilmische nennt) und dass das Kamera-Auge sich sehr wohl irgendwo in unserer wirklichen Welt in diesem Augenblick befunden hat ... und nicht im Nirgendwo!

Zum Autor

François Niney ist Philosoph, Hochschullehrer, Filmkritiker und Dokumentarfilmregisseur. Mitarbeiter der Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* (1989–95), Programmdirektor des Fernsehsenders im Kabelprogramm *TV-Mondes* (1989–91), Mitbegründer des 1990 ins Leben gerufenen Vereins *Documentaire sur Grand Écran* zur Förderung des Dokumentarfilms im Kino. Dozent an der Universität Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Science Po – L'Institut d'études politiques und der Filmhochschule Femis mit dem Schwerpunkt Filmästhetik und Leitung von Dokumentarfilm-Ateliers.

Bibliographie

- Dix ans de cinéma documentaire.* Hrsg. mit Patrick Leboutte, Liège: Wallonie image production, 1992.
- Visions urbaines : villes d'Europe à l'écran.* Hrsg., Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994.
- L'Épreuve du monde entre réel et fiction.* Hrsg., Saint-Sulpice-sur-Loire: ACOR 2000.
- L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire.* Brüssel: De Boeck 2000 (Neuaufgabe 2002).
- La preuve par l'image 1: l'évidence des prises de vue ?* Hrsg., Valence: CRAC 2003.
- La preuve par l'image 2: comment montrer ce qu'on ne saurait voir ?* Hrsg., Valence: CRAC 2004.
- Le documentaire et ses faux-semblants.* Paris: Klincksieck 2009.
- Théâtres de la mémoire. Mouvement des images.* Hrsg. mit Christa Blümlinger, Michèle Lagny, Sylvie Lindeperg, Sylvie Rollet, Théorème Nr. 14, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- Le subjectif de l'objectif: nos tournures d'esprit à l'écran.* (Erscheint 2013).
- Daneben zahlreiche Artikel in Sammelbänden und Zeitschriften u. a. in *Les Cahiers du Cinéma*, *Cinémaction*, *Sonovision*, *De Visu*, *Pourquoi*, *Le Monde des Débats*, *Traverses*, *Dox*, *Revue Documentaires*, *Images en bibliothèques*, *Images documentaires*.

Filmographie

TU L'AS DIT BOUFFI (*Du sagst es...*, 1981), Kurzfilm, in der französischen Kinoauswertung gekoppelt mit DOCTEUR JEKYLL ET LES FEMMES (DR. JEKYLL AND HIS WOMEN; 1981) von Walerian Borowczyk.

Auf ARTE ausgestrahlte Dokumentarfilme:

MOT(S) À MAUX (WÖRTLICH SCHMERZLICH, 50', 1992), mit Pierre-Oscar Lévy.
FAUX ET IMAGES DE FAUX (FILM UND FÄLSCHUNG, 16', 1993) mit Alain Jaubert.

L'EFFET KOULECHOV (DER KULESCHOW-EFFEKT, 26', 1993).

SI LA TÉLÉ LE DIT C'EST QUE C'EST VRAI... (WENN'S IM FERNSEHEN KOMMT MUSS ES JA WAHR SEIN: DAS FERNSEHEN WEISS ALLES, 13', 1993).

LES LEURRES DE DAME NATURE (DIE TÄUSCHUNGSMANÖVER VON MUTTER NATUR, 13', 1993).

TRAVAILLEURS DE LA PREUVE : LA VIE DE LABORATOIRE (LABORLEBEN: ARBEIT AM BEWEIS, 52', 1997) mit Bernard Bloch.

POURQUOI FLEMING N'A PAS INVENTÉ LA PÉNICILLINE ? (WARUM FLEMING DAS PENICILLIN NICHT ERFUNDEN HAT, 26', 1997), mit Bernard Bloch.

LA PART DU RÊVE OU LA CLEF DES SONGES (ANTEIL DES TRAUMS UND SCHLÜSSEL DER TRÄUME, 52', 1998).

MARCEL OPHULS, PAROLE ET MUSIQUE (*Marcel Ophuls, Worte und Musik*, 56', 2005), mit Bernard Bloch; veröffentlicht auf der – leider nur in französischer Sprachfassung – ARTE-Kauf-DVD von VEILLÉES D'ARMES (THE TROUBLES WE'VE SEEN – DIE GESCHICHTE DER KRIEGSBERICHTERSTATTUNG, 1992) von Marcel Ophuls .

Bibliographie

1 Zitierte Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951). In: Th. W. A.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schulte. Bd. 4. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
- Allix, Jean-Pierre: «Les faits ne parlent pas d'eux ...». In: *Libération*, 6.1.1999.
- Arendt, Hannah: *Elemente totaler Herrschaft*. Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt 1958.
- Astruc, Alexandre: Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter (1948). In: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute*. München: R. Piper 1964, S. 111–115.
- Austin, John L.: *Gesammelte philosophische Aufsätze* (1979). Stuttgart: Reclam 1986.
- Austin, John L.: *Sinn und Sinneserfahrung (Sense and Sensibility)*. Nach den Vorlesungsmanuskripten zusammengestellt und hrsg. v. G. J. Warnock. Aus d. Engl. übers. v. Eva Cassirer. Stuttgart: Reclam 1975.
- Balázs, Béla: *Schriften zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch. 2 Bde. München: Hanser 1982/1984.
- Barel, Yves / Mitanchey, Nicole: L'impossible communication ou Comment réussir sa rencontre du 3ème type? In: Lucien Sfez, Gilles Coutlée (Hrsg.): *Technologies et symboliques de la communication*. Colloque de Cerisy, Grenoble: PUG 1990.
- Barnouw, Erik: *Documentary: A History of the Nonfiction Film*. New York: Oxford University Press 1974.
- Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (1980). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.
- Bazin, André: A propos de POURQUOI NOUS COMBATTONS. Histoire, documents et actualités (1946). In: A. B.: *Qu'est-ce que le cinema? 1. Ontologie et langage*. Paris: Éditions du Cerf 1975, S. 31–36.
- Bazin, André: *Was ist Film*. Aus d. Franz. übers. v. Robert Fischer u. Anna Düpee. Hrsg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2004.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936/1939). In: W. B.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1/2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 431–508.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: W. B.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1/2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 691–704.
- Benoist, Jocelyn: *Les Limites de l'intentionnalité*. Paris: Vrin 2005.
- Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard 1974.
- Bergala, Alain: *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du cinema 1999.
- Born, Michael: *Wer einmal fälscht ... Die*

- Geschichte eines Fernsehjournalisten*. Mit einem Nachwort von Volker Lilienthal. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1997.
- Braudel, Fernand: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* (1947). 3 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- Brauman, Rony / Sivan, Eyal: *Éloge de la désobéissance. A propos d'«un spécialiste» Adolf Eichmann*. Paris: Éditions Le Pommier 1999.
- Bresson, Robert: *Noten zum Kinematographen* (1975). Übers. v. Andrea Spingler. Hrsg. v. Klaus Eder. München, Wien: Hanser 1980.
- Burch, Noël: *Life to those Shadows*. Berkeley/ CA: Berkeley University Press 1990. Franz. u. d. T.: *La lucarne de l'infini*. Paris: Nathan 1991.
- Calvino, Italo: *Erlebnisse eines Reisenden*. München: dtv 1986.
- Cassavetes, John: *Autoportraits*. Paris: Éditions des Cahiers du cinema 1992.
- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking 1971.
- Cayrol, Jean/Durand, Claude: *Le Droit de regard*. Paris: Éditions du Seuil 1963.
- Chion, Michel: *La Voix au cinema*. Paris: Cahiers du cinéma 1982.
- Chion, Michel: *Le son au cinema*. Paris: Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile 1985.
- Chion, Michel: *Un art sonore, le cinema: Histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du cinema 2003.
- Comolli, Jean-Louis: *Fin du hors-champ?* In: *Images documentaires*, Nr. 57/58, Paris, 2006, S. 27–65.
- Daney, Serge: *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information 1988-1991*. Lyon: Aléas 1991.
- Daney, Serge: *Le Travelling de KAPO*. In: *Trafic*, Nr. 4, 1992, S. 5–19.
- Daney, Serge: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Aus d. Franz. übers. v. Christa Blümlinger, Dieter Hornig, Silvia Ronelt. Hrsg. v. Christa Blümlinger. Berlin: Vorwerk 8 2000.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild – Kino* 2 (1985). Übers. v. Klaus Englert. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz alledem*. Aus d. Franz. v. Peter Geimer. München: Fink 2007.
- Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg* (2002). Aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Dufour, Dany-Robert: *Le Divin marché. La révolution culturelle liberale*. Paris: Denoël 2007.
- Dupriez, Bernard: *Gradus, dictionnaire des procédés littéraires*. Paris: 10/18 1984.
- Eco, Umberto: *La Guerre du faux*. Paris: Grasset 1985.
- Epstein, Jean: *Écrits sur le cinema*. Bd. 1. Paris: Seghers 1974.
- Fahle, Oliver: *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*. Mainz: Bender 2000.
- Ferro, Marc: *Les récits d'amertume – archives et mise en scène de l'Histoire*. In: *Carnets du docteur Muybridge*, Nr. 2. Lussas: états généraux du film documentaire 1991–1992, Ardèche Image Production 1993, S. 7–26.
- Flaherty, Frances: *The Odyssey of a Film-Maker. Robert Flaherty's Story*. Urbana, ILL: Beta Phi Mu 1960. Reprint: New York: Arno Press & The New York Times 1972.
- Frege, Gottlob: *Die Grundlagen der Arithmetik. Eine logisch mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl* (1884). Auf der Grundlage der Centenarausgabe hrsg. v. Christian Thiel. Hamburg: Felix Meiner 1988.
- Gardies, André / Bessalet, Jean: *200 mots-clés de la théorie du cinema*. Paris: Les Éditions du Cerf 1998.
- Gardies, André: *Le Récit filmique*. Paris: Hachette 1993.
- Gaudreault, André / Jost, François: *Le Récit cinématographique*. Paris: Nathan 1990.
- Gaudreault, André: *Du littéraire au filmique*. Paris: Armand Colin 1999.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung* (1972/1983). Aus d. Franz. übers. v. Andreas

- Knop. Mit einem Nachwort hrsg. v. Jochen Vogt. München: Fink ²1994.
- Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion* (1991), München: Fink 1992.
- Goffman, Ervin: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen* (1974). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.
- Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (1960). Stuttgart, Zürich: Belsler ²1986.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie* (1968). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.
- Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung* (1978). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- Halberstadt, Ira: An Interview with Frederick Wiseman (1974). In: Richard M. Barsam (Hrsg.): *Nonfiction Film: Theory and Criticism*. New York: Dutton 1976, S. 296–309.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung* (1957). Stuttgart: Klett-Cotta ⁴1994.
- Hardy, Forsyth (Hrsg.): *Grierson on Documentary*. London, Boston: Faber & Faber 1966.
- James, Williams: *Essays in Radical Empiricism*. London u.a.: Longmans, Green and Co. 1912.
- Jarry, Alfred: *König Ubu*. Drama in fünf Aufzügen. Übers und hrsg. v. Ulrich Bossier. Stuttgart: Reclam 1996.
- Jost, François: *L'Œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: PUL 1987.
- Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975.
- Koulechov, Lev: *L'Art du cinéma*. Lausanne: L'Âge d'homme 1994.
- Krieg, Peter: Der Dokumentarfilm – ein Schlafmittel. In: *Weiterbildung und Medien* (1986), H. 5, S. 17.
- Kubler, Georges: *Formes du temps* (1962). Paris: Champs Libre 1973.
- Laffay, Albert: *Logique du cinéma. Création et spectacle*. Paris: Masson 1964.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens* (1955). Stuttgart: Metzler ⁹1990.
- Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse* (1967). Frankfurt/M.: 1972.
- Leenhardt, Roger: *Chronique de cinema*. Paris: Éditions des Cahiers du cinéma 1986.
- Legendre, Pierre: *Leçons II. L'Empire de la vérité. Introduction aux espaces dogmatiques industriels*. Paris: Fayard 1983.
- Legendre, Pierre: *Paroles poétiques échappées du texte*. Paris: Éditions du Seuil 1982.
- Le Lay, Patrick. In: Collectif: *Les dirigeants français et le changement: Baromètre 2004*. Paris: Huitième jour 2004.
- Lewis, David: *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell 1986.
- Lindeperg, Sylvie: *Cléo de 5 à 7. Les actualités de la Libération: archives du future*. Paris: CNRS Éditions 2000.
- Lindeperg, Sylvie: *NACHT UND NEBEL. Ein Film in der Geschichte*. (Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 14). Berlin: Vorwerk 8 2010..
- MacDougall, David: Films of Memory. In: D. M.D.: *Transcultural Cinema*. Princeton/NJ: Princeton University Press, S. 231–244.
- Malraux, André: *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946). Paris: Nouveau Monde 2003.
- Marsolais, Gilles: *L'aventure du cinema direct*. Paris: Éditions Seghers 1974.
- Metz, Christian: *Die unpersonliche Enunziation oder der Ort des Films* (1991). Münster: Nodus 1997.
- Metz, Christian: *Essais sur la signification au cinéma 1*. Paris: Klincksieck 1994.
- Michaud, Philippe-Alain (Hrsg.): *L'Horreur comique. Esthétique du slapstick*. Paris: Centre Pompidou 2004.
- Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma 2*. Bde. Paris: Éditions universitaires 1965.
- Mitry, Jean: *La sémiologie en question*. Paris: Éditions du Cerf 1987.
- Mourlet, Michel: Sur un art ignoré. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 98, 1959, S. 23–37.
- Müller, Günther: Erzählzeit und erzählte Zeit. In: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*. Tübingen: Mohr 1948, S. 195–212.
- Niney, François: *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire* (2000). Brüssel: De Boeck ²2002.

- Odin, Roger: *De la fiction*. Brüssel: De Boeck 2000.
- Ophüls, Marcel: *Widerreden und andere Liebeserklärungen. Texte zu Kino und Politik*. Hrsg. v. Ralph Eue. Berlin: Vorwerk 8 1997.
- Otto, Walter F.: *Dionysos*. Frankfurt/M.: Klostermann 1996.
- Pasolini, Pier Paolo: *Ketzereferenzen. <Empirismo eretico>. Schriften zu Sprache, Literatur und Film* (1972). Übersetzt, kommentiert u. mit einem Nachwort versehen v. Reimar Klein (1979). Frankfurt/M. u.a.: Ullstein 1982.
- Patalas, Enno: Nachwort: Kann man Filme lesen? In: E. P. (Hrsg.): *Spectaculum. Texte moderner Filme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1961, S. 442–447.
- Paxton, Robert: *Vichy France. Old Guard and New Order. 1940–1944*. New York: Knopf 1972.
- Peirce, Charles Sanders: *Semiotische Schriften*. 3 Bde. Hrsg. v. Christian Kloesel, Helmut Pape. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.
- Pérec, Georges: *Warum gibt es keine Zigaretten beim Gemüsehändler?* Aus d. Franz. v. Eugen Helmle. Bremen: Manholt 1991.
- Prost, Antoine: *Douze leçons sur l'histoire*. Paris: Points Seuil 1996.
- Rancière, Jacques: *La Fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil 2001. Auszug übers. v. Vinzenz Hediger u.d.T.: J. R.: Eine Fabel ohne Moral: Godard, das Kino, die Geschichten. In: *Montage/av*, 14/2/2005, S. 153–177.
- Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris (Hrsg.): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson/NC, London: McFarland & Company 2006.
- Rivette, Jacques: De l'abjection. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 120, 1961, S. 54–55.
- Rivette, Jacques: *Schriften fürs Kino. Cécim. Revue pour le cinéma français*. Hrsg. v. Institut Français de Munich. München, Nr. 24/25, 1989.
- Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester, New York: Manchester University Press 2001.
- Rosenthal, Alan (Hrsg.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley/CA: University of California Press 1988.
- Rotha, Paul: *Robert J. Flaherty*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1983.
- Sadoul, Georges: *Dziga Vertov*. Paris: Champs Libre 1971.
- Searle, John R.: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie* (1979). Übers. v. Andreas Kemmerling. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.
- Sextro, Maren: *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*. (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, Bd. 10). Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin 2010.
- Souriau, Étienne: La structure de l'univers filmique et la vocabulaire de la filmologie. In: *Revue de filmologie*, Nr. 7–8, 1951, S. 231–240.
- Stam, Robert et al. (Hrsg.): *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. London, New York: Routledge 1992.
- Steinle, Matthias: Dachau: Filmbilder der Befreiung. Zur Entstehung, Verwendung und Festschreibung der KZ-Ikone. In: Anne Fieseler, Fabien Théofilakis (Hrsg.): *Erlebnis, Erinnerung, Geschichte. Deutsch-französisches Kolloquium zum 60. Jahrestag der Befreiung des KZ Dachau*. München: Meidenbauer 2006, S. 159–182.
- Strain, Priscilla / Engle, Frederick: *Voir la terre*. Vorwort von Jean-Loup Chrétien. Paris: Hachette 1993.
- Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films* (1984). Frankfurt/M., Berlin: Ullstein 1986.
- Torke, Hans-Joachim: *Historisches Lexikon der Sowjetunion: 1917/22 bis 1991*. München: C.H. Beck 1993.
- Trouw, George, W. S.: *Within the Context of No Context*. New York: Atlantic Monthly Press 1997.
- Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* (1966). München: Heyne 1986.
- Vertov, Dziga: *Schriften zum Film*. Hrsg. v.

- Wolfgang Beilenhoff. München: Hanser 1973.
- Veyne, Paul: *Geschichtsschreibung – Und was sie nicht ist* (1971). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- Watkins, Peter: *Media crisis* (2004). Aus d. Engl. v. Patrick Watkins. (Coll. Savoirs autonomes). Paris: Homnisphères 2007. [Engl. Orig. unter: <http://pwatkins.mnsi.net>].
- Wenders, Wim: Entretien avec Serge Daney. In: *Cahiers du cinéma*. Special: Made in USA 2, Nr. 337, Juni 1982.
- Wetzel, Chris: Acousmètrie. Zum Verhältnis von Stimme und Bild in den Filmen von Chris Marker. In: http://www.medienkunst.de/themen/kunst_und_kinematografie/marker/13.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. (= Werkausgabe, Bd. 1). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.
- Wittgenstein, Ludwig: *Bemerkungen über die Farben/Über Gewissheit/Zettel/Vermischte Bemerkungen*. (= Werkausgabe, Bd. 8). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.
- Blümlinger, Christa: *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk 8 2009.
- Comolli, Jean-Louis: *Voir et pouvoir. L'illusion perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse: Verdier 2004.
- Corner, John: *The Art of Record. A Critical Introduction to Documentary*. Manchester, New York: Manchester University Press 1997.
- Ebbrecht, Tobias / Steinle, Matthias: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: *MEDIENwissenschaft*, Nr. 3/2008, S. 250–255.
- Ebbrecht, Tobias / Hoffmann, Hilde / Schweinitz, Jörg (Hrsg.): *DDR erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Schüren: Marburg 2009.
- Ellis, Jack C.: *The Documentary Idea. A Critical History of English-Language Documentary and Video*. Englewood Cliffs/NJ: Prentice Hall 1989.
- Ertl, Dieter / Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. (CLOSE UP, Bd. 5). Ölschläger: Konstanz 1996.
- Ferro, Marc: *Cinéma et Histoire* (1976). Paris: Gallimard 1993. Engl. Übers. von Naomi Greene u.d.T. *Cinema and history*. Detroit: Wayne State UP 1988.
- Gauthier, Guy: *Le documentaire: un autre cinéma*. Paris: Nathan 1995.
- Guynn, William Howard: *A Cinema of Nonfiction*. Rutherford u.a.: Fairleigh Dickinson University Press 1990.
- Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. (CLOSE UP, Bd. 4). Konstanz: Ölschläger 1994.
- Hattendorf, Manfred (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. (Münchener Beiträge zur Filmphilologie, Bd. 7). München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig und Ledig 1995.
- Heller, Franziska: Prozessuale Authentisierungsstrategien im Zeichen zeitlicher

2 Weiterführende Literatur (Auswahl)

- Aitken, Ian (Hrsg.): *Encyclopedia of the Documentary Film*. 3 Bde. New York: Routledge 2006.
- Aufferdeide, Patricia: *Documentary Film. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press 2008.
- Beyerle, Mo / Brinckmann, Noll: *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema and Radical Cinema*. Frankfurt, New York: Campus 1991.
- Beyerle, Mo: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: WVT 1997.
- Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl 1990.
- Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hrsg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl 1992.

- Paradoxien: Deleuze und Dokumentarfilm. In: Harro Segeberg (Hrsg.): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren 2009, S. 240–253.
- Heller, Heinz-B. / Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. (Aufblende: Schriften zum Film, Bd. 2). Marburg: Hitzeroth 1990.
- Heller, Heinz-B. / Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. (CLOSE UP, Bd. 3). Konstanz: Verlag Ölschläger 1995.
- Heller, Heinz-B.: Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung. In: Manfred Hattendorf (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig und Ledig 1995, S. 97–110.
- Heller, Heinz-B.: Mediale Ordnungen und das Imaginäre: Aspekte und Probleme des aktuellen Semidokumentarismus. In: Corinna Müller, Irina Scheidgen (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. (Schriftenreihe der GfM, Bd. 15). Marburg: Schüren 2007, S. 187–200.
- Hickethier, Knut / Müller, Eggo / Rother, Rainer (Hrsg.): *Der Film in der Geschichte*. (Schriften der GFF, Bd. 6). Berlin: Sigma 1997.
- Hickethier, Knut: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. Stuttgart: Metzler 1998.
- Hißnauer, Christian: *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*. (CLOSE UP, Bd. 23). Konstanz: UVK 2011.
- Hoffmann, Kay / Kilborn, Richard / Barg, Werner (Hrsg.): *Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*. (CLOSE UP, Bd. 22). Konstanz: UVK 2012.
- Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. (Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 3). Berlin: Vorwerk 8 1998.
- Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8 2003.
- Jordan, Günter, Ralf Schenk (Red.): *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92*. Hrsg. vom Filmmuseum Potsdam, Berlin: Jovis 1996.
- Keitz, Ursula von / Hoffmann, Kay (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Bd. 7). Marburg: Schüren 2001.
- Kramer, Sven / Tode, Thomas (Hrsg.): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. (CLOSE UP, Bd. 20). Konstanz: UVK 2011.
- Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, 1892-1992. In: Wolfgang Jacobson, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Metzler 1993, S. 391–416.
- Leyda, Jay: *Filme aus Filmen – Eine Studie über den Kompilationsfilm* (1964). Berlin: Henschel 1967.
- Lipp, Thorolf: *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films*. Marburg: Schüren 2012.
- MacDougall, David: *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton UP 2005.
- Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris: Les Editions de Minuit 1995.
- Nichols, Bill: Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm. In: *montage/av*, 3/1/1994, H.1, S. 39–60.
- Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 1991.
- Nichols, Bill: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press 1994.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2001.

- Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl 1990, S. 125–146.
- Plantinga, Carl: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge/MA.: Cambridge University Press 1997.
- Piault, Marc-Henri: *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image* (2000). Paris: Téraèdre 2008.
- Renov, Michel (Hrsg.): *Theorizing Documentary*. New York, London: Routledge 1993.
- Rony, Fatimah Tobing: *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham North Carolina, London: Duke UP, 1996.
- Rosenthal, Alan (Hrsg.): *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale/ILL: Southern Illinois University Press 1999.
- Rosenthal, Alan: *Writing Docudrama: Dramatizing Reality for Film and TV*. Boston/MA u.a.: Focal Press 1995.
- Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München, Luzern: C. J. Bucher 1982.
- Rothman, William: *Documentary Film Classics*. Cambridge/MA: Cambridge UP 1997.
- Röwekamp, Burkhard / Steinle, Matthias (Hrsg.): *Selbst/Reflexionen. Von der Leinwand bis zum Interface*. Marburg: Schüren 2004.
- Russel, Catherine: *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham, London: Duke UP 1999.
- Schändlinger, Robert: *Erfahrungsbilder. Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*. (CLOSE UP, Bd. 8). Konstanz: UVK 1998.
- Scherer, Christina: *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. München: Fink 2001.
- Schwarz, Uta: *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*. (Geschichte und Geschlechter, Bd. 37). Frankfurt/M., New York: Campus 2002.
- Segeberg, Harro (Hrsg.): *Referenzen in den Medien. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. (Schriftenreihe der GfM, Bd. 16). Marburg: Schüren 2009.
- Sjöberg, Patrik: *The World in Pieces: A Study of Compilation Film*. Stockholm: Aura förlag, 2001.
- Steinle, Matthias: Das Archibild und seine Geburt als Wahrnehmungsphänomen. In: Corinna Müller, Irina Scheidgen (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. (Schriftenreihe der GfM, Bd. 15). Marburg: Schüren 2007, S. 241–264.
- Steinle, Matthias: Dokumentarfilm und Fernseh-Dokumentation im deutsch-deutschen Kontext. In Harro Segeberg (Hrsg.): *Film im Zeitalter Neuer Medien I: Fernsehen und Video*. (Mediengeschichte des Films, Bd. 7). München: Fink 2011, S. 179–198.
- Steinle, Matthias: *Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*. Mit einem Vorwort von Marc Ferro. (CLOSE UP, Bd. 18). Konstanz: UVK 2003.
- Winston, Brian: *Claiming the Real*. London: BFI 1995.
- Winston, Brian: *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London: BFI 2006.
- Zimmermann, Peter: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis in die Gegenwart*. In: Helmut Kreuzer, Christian W. Thomssen (Hrsg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. München: Fink 1994, S. 213–319.
- Zimmermann, Peter / Hoffmann, Kay (Hrsg.): *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*. (CLOSE UP, Bd. 16). Konstanz: UVK 2003.
- Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1895–1945*. 3. Bde., Stuttgart: Reclam 2005.
- Zimmermann, Peter / Hoffmann, Kay (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. (CLOSE UP, Bd. 19). Konstanz: UVK 2006.

Filmregister

A

À BOUT DE SOUFFLE 90
À PROPOS DE NICE 72
ALIEN 18,
ALIEN-AUTOPSY 165
L'AMBASSADE 199
L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE 64
DIE AMERIKANISCHE NACHT *siehe* LA NUIT AMÉRICAINE
AMORE IN CITTÀ 58, 201
AM RANDE DES ROLLFELDS *siehe* LA JETÉE
ANIMAL CONNECTION 224
DER ANWALT DES TERRORS *siehe* L'AVOCAT DE LA TERREUR
AUCH STATUEN STERBEN *siehe* LES STATUES MEURENT AUSSI
AUGEN DER ANGST *siehe* PEEPING TOM
DAS AUGE VON VICHY *siehe* L'ŒIL DE VICHY
AUS DEM REICH DER TOTEN *siehe* VERTIGO
AUSSER ATEM *siehe* À BOUT DE SOUFFLE
L'AVOCAT DE LA TERREUR 18

B

LE BALLON ROUGE 172
BARRY LYNDON 65
DIE BEGEGNUNG *siehe* LA RENCONTRE
BERÜCHTIGT *siehe* NOTORIOUS
BICYCLERAN 205
BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES 177, 191
DAS BLUT DER TIERE *siehe* LE SANG DES BÊTES
UN BOMBARDIER NOMMÉ LIBERTY LILY 194
BORAT – KULTURELLE LERNUNG VON AMERIKA UM BENEFIZ FÜR GLORREICHE

NATION VON KASACHSTAN ZU MACHEN *siehe* BORAT: CULTURAL LEARNINGS OF AMERICA FOR MAKE BENEFIT GLORIOUS NATION OF KAZAKHSTAN

BORAT: CULTURAL LEARNINGS OF AMERICA FOR MAKE BENEFIT GLORIOUS NATION OF KAZAKHSTAN 215

DIE BOTSCHAFT *siehe* L'AMBASSADE BRUT 120

LES BUREAUX DE DIEU 18, 220

DIE BÜROS GOTTES *siehe* LES BUREAUX DE DIEU

C

C'ERA UNA VOLTA IL WEST 46

C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS 203

CASTE CRIMINELLE 29

CE RÉPONDEUR NE PREND PAS DE MESSAGES 132

LE CHAGRIN ET LA PITIÉ 51, 180, 220

LES CHÂTEAUX DE LA LOIRE 21

CHRONIK EINES SOMMERS *siehe* CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ 57, 210

52 SUR LA UNE 128

CITIZEN KANE 36, 106, 146, 192

A CLOCKWORK ORANGE 99, 111

CLOSE UP *siehe* YEMA-YE NAZDIK

CONNAISSANCE DU MONDE 95

CRIN BLANC 172

D

DIE DAME IM SEE *siehe* LADY IN THE LAKE

DANI, MICHİ, RENATO & MAX 219

DAO, DIE SCHILDKRÖTENMUTTER *siehe* MOEDER DAO, DE SCHILDPADGELI-

JKENDE
 DARWINS ALPTRAUM 124, 152
 DE LA CHUTE 166
 DE NUREMBERG À NUREMBERG 69
 DEATH OF YUGOSLAVIA 100
 DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL *siehe* GER-
 MANIA, ANNO ZERO
 DIESER ANRUFBEANTWORTER NIMMT KEINE
 NACHRICHTEN ENTGEGEN *siehe* CE
 RÉPONDEUR NE PREND PAS DE MESSAGES
 LES DOCUMENTS INTERDITS
 DOG DAY AFTERNOON 64
 DON'T LOOK BACK 83
 DRIFTERS 22

E

EAMON INVESTIGATES – ALIEN AUTOPSY 165
 EIN BRIEF AUS SIBIRIEN *siehe* LETTRE DE
 SIBÉRIE
 EIN SPEZIALIST 101
 EIN TAG IM LEBEN DES ANDREJ ARSENE-
 VITSCH *siehe* UNE JOURNÉE D'ANDREÏ
 ARSÉNÉVITCH
 EINE FRAU IN AFRIKA *siehe* UNE FEMME EN
 AFRIQUE
 EMPIRE STATE BUILDING 49
 ENTHUSIASMUS *siehe* ENTUSIASM
 ENTRE LES MURS 17, 18, 61
 ENTUSIASM 123
 DIE ERDE BEBT *siehe* LA TERRA TREMA
 DIE ERMORDUNG DES HERZOGS VON GUISE
siehe L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE
 ERNESTO <CHE> GUEVARA: DAS BOLIVIANI-
 SCHE TAGEBUCH *siehe* ERNESTO <CHE>
 GUEVARA: LE JOURNAL DE BOLIVIE
 ERNESTO <CHE> GUEVARA: LE JOURNAL DE
 BOLIVIE 219
 ES LEBE DIE TOUR DE FRANCE *SIEHE* VIVE LE
 TOUR
 EUROPA 51 131

F

F FOR FAKE 58, 75, 201
 F WIE FÄLSCHUNG *siehe* F FOR FAKE
 FAHRENHEIT 9/11 17
 DER FAHRRADFÄHRER *siehe* BICYCLERAN
 FAIT DIVERS 18
 DER FALKLAND-KRIEG *siehe* THE FALKLANDS
 WAR, THE UNTOLD STORY
 THE FALKLANDS WAR, THE UNTOLD STORY
 184

DER FALL DES HAUSES ROMANOFF 69
 DER FALL RANDALL ADAMS *siehe* THE THIN
 BLUE LINE
 FARREBIQUE 61
 UNE FEMME EN AFRIQUE 109
 DAS FENSTER ZUM HOF *siehe* REAR WIN-
 DOW
 DER FILMER *siehe* LE FILMEUR
 LE FILMEUR 132
 FILM UND FÄLSCHUNG 127, 237
 FLEISCH *siehe* MEAT
 THE FOG OF WAR 65
 FORGOTTEN SILVER 198

G

GATES OF HEAVEN 224
 DAS GEDÄCHTNIS DER WELT *siehe* TOUTE LA
 MÉMOIRE DU MONDE
 GEGEN DEN STROM DIE TREPPE HINAUF
siehe UP THE DOWN STAIRCASE
 GEHEIMNISSE DER WELT *siehe* CONNAIS-
 SANCE DU MONDE
 GERMANIA, ANNO ZERO 29
 GESCHICHTE(N) DES KINOS *siehe* HISTOIRE(S)
 DU CINÉMA
 LES GLANEURS ET LA GLANEUSE 58, 152
 GLI ITALIANI SI VOLTANO 57
 LA GRIFFE ET LA DENT 223
 LA GUERRE EN COULEURS 79

H

HAMBURGER LEKTIONEN 66
 HAUPTKOMMISSARIAT ROUBAIX, LAUFENDE
 ERMITTLUNGEN *siehe* ROUBAIX, COMMIS-
 SARIAT CENTRAL, AFFAIRES COURANTES
 DAS HAUS NEBENAN – CHRONIK EINER
 FRANZÖSISCHEN STADT IM KRIEGE *siehe*
 LE CHAGRIN ET LA PITIÉ
 DIE HERREN DES WAHNSINNS *siehe* LES
 MAÎTRES FOUS
 DAS HIMMLER-Projekt 66, 220
 HIROSHIMA 194
 HIROSHIMA MON AMOUR 38, 150, 179, 196
 HISTOIRE D'UN SECRET 219
 HISTOIRE(S) DU CINÉMA 185
 HISTORY OF A SECRET *siehe* HISTOIRE D'UN
 SECRET
 HOAX 165
 HÔTEL DES INVALIDES 21
 HOTEL TERMINUS 51s
 HOTEL TERMINUS – LEBEN UND ZEIT VON

KLAUS BARBIE *siehe* HOTEL TERMINUS
HOUSE BY THE RIVER 110
HUNDSTAGE *siehe* DOG DAY AFTERNOON

I

ICH, EIN SCHWARZER *siehe* MOI, UN NOIR
IDIOTEN *siehe* IDIOTERNE
IDIOTERNE 83, 210
ILS ONT FILMÉ LA GUERRE EN COULEUR 79
INTOLERANCE 36
DER INVALIDENDOM *siehe* HÔTEL DES INV-
LIDES
DIE ITALIENER DREHEN SICH UM *siehe* GLI
ITALIANI SI VOLTANO
IT'S ALL TRUE 61
IT'S ALL TRUE – ORSON WELLES AUF EINER
REISE DURCH BRASILIEN *siehe* IT'S ALL
TRUE

J

JAGUAR 57, 58, 76
LA JETÉE 36
JFK 101
JFK – TATORT DALLAS *siehe* JFK
LE JOLI MAI 57, 148, 231
JOUR DE FÊTE 143
UNE JOURNÉE D'ANDREÏ ARSÉNÉVITCH 139

K

KAPÒ 54, 67, 129
THE KILLING 99
DIE KLASSE *siehe* ENTRE LES MURS
KLAUE UND ZAHN *siehe* LA GRIFFE ET LA
DENT
KNOW YOUR ENEMY: JAPAN 195
KOKO LE GORILLE QUI PARLE 224
KOKO: A TALKING GORILLA *siehe* KOKO LE
GORILLE QUI PARLE
KRIEGSSPIEL *siehe* THE WAR GAME
KUROI AME 38
KURZ DAVOR IST ES PASSIERT 220

L

LABORLEBEN: ARBEIT AM BEWEIS *siehe* TRA-
VAILLEURS DE LA PREUVE
LADY IN THE LAKE 107
THE LAST KING OF SCOTLAND 88
DAS LEBEN DES BRIAN *siehe* MONTY
PYTHON'S LIFE OF BRIAN
DAS LEBEN IST SCHÖN *siehe* LA VITA È BELLA
DER LETZTE BOLSCHEWIK *siehe* LE TOM-

BEAU D'ALEXANDRE

DER LETZTE KÖNIG VON SCHOTTLAND *siehe*
THE LAST KING OF SCOTLAND
LETTRE DE SIBÉRIE 144, 147
LIBERTY LILY – DIE WAHRE GESCHICHTE
siehe UN BOMBARDIER NOMMÉ LIBERTY
LILY
LIEBE IN DER STADT *siehe* AMORE IN CITTÀ
LOUISIANA STORY 61

M

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER 124,
225
LES MAÎTRES FOUS 212
MAN OF ARAN 61
MANN BEISST HUND *siehe* C'EST ARRIVÉ
PRÈS DE CHEZ VOUS
DER MANN MIT DER KAMERA *siehe*
TSCHELOWEJEK S KINOAPPARATOM
LA MARCHE DE L'EMPEREUR 224
THE MARCH OF TIME 192
MATRIX 87
MEAT 223
THE MEMORY OF JUSTICE 51
MENSCHEN AM SONNTAG 210
LE MÉPRIS 117
MICROCOSMOS: LE PEUPLE DE L'HERBE 223
MIKKROSMOS – DAS VOLK DER GRÄSER
siehe MICROCOSMOS: LE PEUPLE DE
L'HERBE
MOANA 22
MOEDER DAO, DE SCHILDPADGELIJKENDE
189
MOI, UN NOIR 29, 57, 76, 78
LE MONDE DU SILENCE 223
DIE MONDFALLE *siehe* POUR LA SUITE DU
MONDE
MONDO CANE 58
MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN 83
MULHOLLAND DRIVE 110
MY DARLING CLEMENTINE 46

N

NACHT UND NEBEL *siehe* NUIT ET BROUIL-
LARD
NANOOK OF THE NORTH 29, 59, 63, 88, 137
NANUK, DER ESKIMO *siehe* NANOOK OF THE
NORTH
NEAR DEATH 128
NICHT SCHULDIG *siehe* THE MEMORY OF
JUSTICE

NICK'S FILM – LIGHTNING OVER WATER 60
NIGHT MAIL 22
NORTH BY NORTHWEST 98
NOTORIOUS 107
LA NUIT AMÉRICAINE 83
NUIT ET BROUILLARD 67, 106, 150, 180

O

L'ODYSSÉE DE L'ÉTRANGE 165
L'ŒIL DE VICHY 180
OFFRET 139
OHNE SONNE *siehe* SANS SOLEIL
DAS OPFER *siehe* OFFRET
OSTWIND *siehe* VENT D'EST

P

PADENIE DINASTI ROMANOVYKH 69
A PAINFUL REMINDER: EVIDENCE FOR ALL
MANKIND 171
PAISÀ 131
PAPER CANNOT WRAP UP EMBERS *siehe* LE
PAPIER NE PEUT PAS ENVELOPPER LA
BRAISE
LE PAPIER NE PEUT PAS ENVELOPPER LA
BRAISE 18, 30, 61, 219
PASAŽERKA 67
DIE PASSAGIERIN *siehe* PASAŽERKA
PATHS OF GLORY 65
PÊCHE À LA SARDINE À DOUARNENEZ 21
PEEPING TOM 109, 110, 124
PFORTEN DES HIMMELS *siehe* GATES OF
HEAVEN
DER PIANIST *siehe* LE PIANISTE
LE PIANISTE 27
PICKPOCKET 220
POLEN, WIE ES NOCH NIE IM WESTEN ZU
SEHEN WAR 1945–1989 *siehe* LA POLO-
GNE COMME JAMAIS VUE À L'OUEST
1945–1989
LA POLOGNE COMME JAMAIS VUE À L'OUEST
1945–1989 1884
POUR LA SUITE DU MONDE 57
PROPAGANDA, DIE MACHT DER BILDER *siehe*
PROPAGANDA: LES POUVOIRS DE L'IMAGE
PROPAGANDA: LES POUVOIRS DE L'IMAGE
122
PRIPYAT 156
PUNISHMENT PARK 202, 203
LA PYRAMIDE HUMAINE 61

R

REAR WINDOW 98
DIE RECHNUNG GING NICHT AUF *siehe* THE
KILLING
REGEN 53
LA RÉGION CÉTRAL 49
REICHAUTOBAHN 182
DIE REISE DER PINGUINE *siehe* LA MARCHÉ
DE L'EMPEREUR
LA RENCONTRE 132
RESCUED BY ROVER 115
ROSETTA 17, 108
DER ROTE BALLON *siehe* LE BALLON ROUGE
DIE ROTE LOLA *siehe* STAGE FRIGHT
ROUBAIX, COMMISSARIAT CENTRAL, AFFAIRES
COURANTES 63
ROUTE ONE USA 58, 213, 214, 232

S

S21 – DIE TODESMASCHINE DER ROTEN
KHMER *siehe* S21, LA MACHINE DE MORT
KHMÈRE ROUGE
S21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE
219
SALAM CINÉMA 83, 204, 206, 208
DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN *siehe*
LES GLANEURS ET LA GLANEUSE
LE SANG DES BÊTES 223
SANS SOLEIL 35, 37, 38, 44, 148, 167, 227
SANTILLI-FILM 165
SCHINDLER'S LIST 67, 68
DER SCHÖNE MAI *siehe* LE JOLI MAI
SCHWARZER REGEN *siehe* KUROI AME
DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER *siehe* THE
SILENCE OF LAMBS
DIE SCHWEIGENDE WELT *siehe* LE MONDE
DU SILENCE
SHADOWS 131
SHOAH 65, 67
SI J'AVAIS QUATRES DROMADAIRES 92
THE SILENCE OF LAMBS 111
SINGIN' IN THE RAIN 141
SLEEP 49
SOLNTSE 38
DIE SONNE *siehe* SOLNTSE
SPARTACUS 65
SPIDER-MAN 87
SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD *siehe* C'ERA
UNA VOLTA IL WEST
STAGE FRIGHT 113

STALKER 37
DER STAND DER DINGE 133
STAR WARS 18
LES STATUES MEURENT AUSSI 106, 149, 186
THE STORE 79
STRAFPAK *siehe* PUNISHMENT PARK
STROMBOLI *siehe* STROMBOLI, TERRA DI DIO
STROMBOLI, TERRA DI DIO 131

T

TABU 59
TATIS SCHÜTZENFEST *siehe* JOUR DE FÊTE
LA TERRA TREMA 21, 60, 61, 106, 219
THE THIN BLUE LINE 29, 65, 203
THE THIRD MEMORY 64,
THE TROUBLE WE'VE SEEN – DIE
GESCHICHTE DER KRIEGSBERICHTER-
STATTUNG *siehe* VEILLÉES D'ARMES
THE TWILIGHT ZONE 199
THIS IS SPINAL TAP 198
TIERISCHE BEZIEHUNGEN 224
TITICUT FOLLIES 79
DAS TODESHAUS AM FLUSS 110
LE TOMBEAU D'ALEXANDRE 32, 119, 149,
185
TOMBSTONE / FAUSTRECHT DER PRÄRIE *siehe*
MY DARLING CLEMENTINE
TO SANG FOTOSTUDIO 74
TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE 106, 148
TRAVAILLEURS DE LA PREUVE 175, 231, 237
TRIUMPH DES WILLENS 89
TSCHELOWEJEK S KINOAPPARATOM 27, 56

U

UHRWERK ORANGE *siehe* A CLOCKWORK
ORANGE
UNSER TÄGLICH BROT 106, 223
DER UNSICHTBARE DRITTE *siehe* NORTH BY
NORTHWEST
UP THE DOWN STAIRCASE 18
URGENCES 18

V

VAN GOGH 88
VEILLÉES D'ARMES 51, 100, 181, 237
VENT D'EST 125, 161
DIE VERACHTUNG *siehe* LE MÉPRIS
VERBOTENE AUFNAHMEN *siehe* LES DOCU-
MENTS INTERDITS
VERTIGO 36, 98, 231
LA VITA È BELLA 67

VIVE LE TOUR 21
VON EINEM FALL *siehe* DE LA CHUTE
VON NÜRNBERG NACH NÜRNBERG *siehe* DE
NÜREMBERG À NUREMBERG
DER VW-KOMPLEX 182

W

THE WAR GAME 202, 203
WEGE ZUM RUHM *siehe* PATHS OF GLORY
DER WEISSE HENGST *siehe* CRIN BLANC
WENN ICH VIER DROMEDARE HÄTTE *siehe* SI
J'AVAIS QUATRES DROMADAIRES
WHY WE FIGHT 142
YEMA-YE NAZDIK 29

Z

Z 32 164
ZAZIE DANS LE MÉTRO 21
ZAZIE IN DER METRO *siehe* ZAZIE DANS LE
MÉTRO
ZELIG 81, 192, 198
DIE ZENTRALREGION *siehe* LA RÉGION CÉN-
TRAL

Personenregister

A

Adorno, Theodor W. 20, 153, 154, 230, 238
Allen, Woody 76, 81, 192, 198
Allix, Jean-Pierre 176, 177, 238
Amin, Idi 88
Anderson Pamela 216
Anstey, Edgar 141
Antonioni, Michelangelo 58
Arendt, Hannah 161, 169, 172, 238
Arnold, Martin 188
Artemidoros von Daldis 25
Astruc, Alexander 33, 238
Auden, Wystan Hugh 22
Austin, John L. 10, 27, 60, 86, 91, 92, 94, 238
Averty, Jean-Christophe 154

B

Balázs, Béla 52, 68, 227, 238
Barel, Yves 92, 238
Barnouw, Eric 192, 238
Barsam, Richard M. 129, 240
Barthes, Roland 90, 91, 121, 238
Baudry, Jean-Louis 8
Bazin, André 7, 42, 53, 115, 117, 138, 142, 172, 173, 188, 238
Beilenhoff, Wolfgang 225, 224
Bel, François 223
Bellour, Raymond 8
Bellow, Saul 81
Belmondo, Jean-Paul 90
Belvaux, Rémy 203
Benigni, Roberto 67, 68
Benjamin, Walter 162, 187, 191, 222, 238
Benoist, Jocelyn 102, 238

Benveniste, Émile 99, 238
Bergala, Alain 117, 238
Bergman, Ingrid 27, 107
Berlusconi, Silvio 168
Bernard, Sarah 27
Bernstein, Sidney 171
Bertolino, Jean 128
Bessalel, Jean 90
Beuchot, Pierre 122, 188
Bitomsky, Hartmut 70, 182, 188, 180, 229
Bloch, Bernard 231, 237
Blümlinger, Christa 96, 163, 236, 239, 242, 244
Bonzel, André 203
Borges, Jorge 88
Born, Michael 165, 166, 238
Bossier, Ulrich 215, 240
Botes, Costa 198
Boucault, Mosco 180
Bouquet, Michel 180
Brahms, Johannes 231
Braudel, Fernand 100, 239
Brault, Michel 56, 57
Brauman, Rony 101, 239
Brecht, Bertolt 56, 66, 85
Breitman, Zabou 18
Bresson, Robert 41, 54, 61, 179, 220, 239
Britten, Benjamin 22
Buck-Morss, Susan 153, 238
Buñuel, Luis 157, 231
Burch, Noël 144, 239

C

Caillois, Roger 232
Cavalcanti, Alberto 57
Calvino, Italo 56, 239

Cantet, Laurent 17, 61
Capra, Frank 142, 195
Cassavetes, John 131, 239
Castro, Fidel 85
Cavalier, Alain 76, 109, 110, 132
Cavell, Stanley 43, 239
Cayrol, Jean
Ceausescu, Nicolae 25, 166
Cendrar, Blaise 60
Chabrol, Claude 180
Chandler, Raymond 97
Charles, Larry 215
Chion, Michel 105, 113, 143, 230, 231, 239
Chrétien, Jean-Loup 176, 177, 241
Churchill, Winston 88
Clarke, Shirley 155
Clay, Cassius 168
Cohen, Sacha Baron 215, 216
Colin, Philippe 122
Comolli, Jean-Louis 124, 230, 242
Conner, Bruce 188
Constantine, Eddie 29
Cousteau, Jacques-Yves 223
Coutlée, Gilles 92, 238
Curtis, Edward 191

D

Da Vinci, Leonardo 120
Daney, Serge 46, 95, 96, 129, 133, 138, 163, 239, 241
Dardenne, Jean-Pierre 17, 108
Dardenne, Luc 17, 108
Darwin, Charles 120, 124, 152, 246
Davitian, Ken 215
De Gaulle, Charles 45
Debussy, Claude 231
Deleuze, Gilles 8, 190, 213, 230, 239, 243,
Delluc, Louis 60
Demme, Jonathan 111
Depardon, Raymond 18, 109
Derrida, Jacques 90
Didi-Huberman, Georges 168, 186, 188, 239
Dietrich, Marlene 45
Dindo, Richard 30, 64, 66, 100, 218, 219, 221
Doutriaux, Claire 120
Dubuffet, Jean 228
Duchamp, Marcel
Dufour, Dany-Robert 162, 239
Dupriez, Bernard 78, 239

Duque, Pedro 177
Durand, Claude 152, 239
Duras, Marguerite 141
Dutronic, Jacques 88, 120
Duyckaerts, Charles 175

E

Eco, Umberto 44, 239
Eder, Klaus 41, 54, 179, 239
Edison, Thomas Alva 198
Eisenstein, Sergej M. 22, 31, 50, 71, 118, 133, 137, 138,
Elisabeth II. 46
Elsaesser, Thomas 186
Elton, Arthur 141
Engle, Frederick 176, 239, 241
Epstein, Jean 45, 60, 118, 239
Eue, Ralph 51, 241

F

Fahle, Oliver 60, 239
Farocki, Harun 70, 177, 188, 191, 229
Fechner, Eberhard 229
Fellini, Federico 88
Ferro, Marc 182, 186, 239, 242, 244
Fieseler, Anne 179, 241
Filippe, Jean-Teddy 165, 199
Fischer, Robert 7, 42, 115, 172, 238
Flaherty, Frances 135, 239
Flaherty, Robert 19, 22, 29, 37, 59, 61, 63, 88, 131, 134, 135, 138, 239, 241
Floch, Martine 12
Ford, John 46
Forgács, Peter 70, 188
Forsyth, Hardy 160, 240
Franju, Georges 21, 147, 149, 157, 223
Frege, Gottlob 96, 239
Freud, Sigmund 118, 179, 232

G

Garanger, Marc 191
Gardies, André 24, 32, 49, 90, 113, 239
Gaudreault, André 32, 104, 105, 114, 239
Genette, Gérard 8, 101, 102, 239, 240
Gershwin, George 195, 196
Geyrhalter, Nikolaus 106, 156, 223
Gianikian, Yervant 70, 188
Giraudeau, Bernard 195
Glass, Philip 232
Godard, Jean-Luc 46, 54, 61, 93, 117, 125, 129, 140, 141, 146, 159, 161, 185, 228,

241, 244
Goffman, Erving 77, 240
Goldman, John 135
Goldworthy, John 45
Gombrich, Ernst H. 78, 240
Goodman, Nelson 14, 93, 1023, 133, 240
Goya y Lucientes, Francisco de 124
Grant, Cary 107
Grierson, John 20, 22, 160, 240
Griffith, David Wark 36, 134, 136
Guitry, Sacha 24, 97

H

Halberstadt, Ira 129, 240
Hamburger, Käte 86, 100-102, 209, 240
Hearst, William Randolph 192
Heartfield, John 121
Heidegger, Martin 90
Heller, Heinz-B. 227, 243
Hepworth, Cecil 115
Herrmann, Bernard 231
Hight, Craig 197, 241
Hirte, Anca 166
Hitchcock, Alfred 26, 51, 54, 71, 98, m107
Hitler, Adolf 88
Horkheimer, Max 20, 233
Hory, Elmyr de 201
Hughes, Howard 201
Hurwitz, Léo 101
Huyghe, Pierre 64

I

Imamura, Shohei 38
Irving, Clifford 201
Ivens, Joris 53, 195, 244

J

Jackson, Peter 198
Jacopetti, Gualtiero 58
Jacquet, Luc 224
James, William 50, 94, 129, 209, 240
Jarry, Alfred 214, 240
Jaubert, Alain 127, 237
Jeudy, Patrick 194
Jost, François 104, 105, 112, 239, 240

K

Karmakar, Romuald 65, 66, 220
Kennedy, John F. 168
Kiarostami, Abbas 19, 29, 71, 213
Klein, Reimer 42, 115, 241

Kleist, Heinrich von 41
Kloesel, Christian 170, 241
Kluge, Alexander 10, 240
Knopp, Guido 70
Kodar, Oja 201
Koepp, Volker 13, 229
Kosminsky, Peter 184, 229
Kotulla, Theodor 33, 238
Kracauer, Siegfried 186
Kramer, Robert 19, 58, 213, 232, 243
Krieg, Peter 17, 240
Krohn, Bill 61
Kropotkin, Pjotr A. 32
Kubler, Georges 70, 240
Kubrick, Stanley 24, 65, 99, 111
Kuehl, Jerome 195
Kuleschow, Lew 117, 126, 127, 136, 237
Kurosawa, Akira 118

L

Labro, Philippe 140, 141, 159
Laffay, Albert 50, 104, 240
Lagny, Michèle 186, 236
Lämmert, Eberhard 49, 240
Lamorisse, Albert 172
Lang, Fritz 110, 225
Lanzman, Claude 64, 65, 67
Laplanche, Jean 179, 240
Lattuada, Alberto 57, 201
Le Lay, Patrick 159, 230, 240
Leacock, Richard 56, 155, 227
Leblanc, Gérard 156
Leenhardt, Roger 143, 240
Lefaux, Jean 166
Legendre, Pierre 146, 207, 240
Léger, Fernand 132
Legrand, Michel 231
Leone, Sergio 46
Leroux, Gaston 232
Lewis, David 95, 240
Lindeperg, Sylvie 172, 180, 186, 236, 240
Lorentz, Pare 160
Łoziński Marcel 184
Luce, Henry 192
Lugosi, Bela 88
Lumet, Sidney 64
Lumière, Auguste 40, 51, 56, 114, 134, 198
Lumière, Louis 40, 51, 56, 114, 134, 198
Lynch, David 110
Lyotard, Jean-François 90

M

MacDougall, David 183, 184, 240
 MacKenzie, Colin 198
 Macqueen, Angus 100
 Magritte, René 208
 Makhmalbâf, Mohsen 83, 204-208
 Malle, Louis 21, 223
 Malraux, André 116, 240
 Mankiewicz, Joseph 24
 Mapplebeck, Victoria 165
 Marey, Étienne-Jules 40
 Marker, Chris 19, 32, 37, 40, 44, 50, 57,
 69, 92, 101, 110, 118, 119, 138, 139, 144,
 145, 147-150, 167, 185, 186, 199, 200,
 227, 228, 231, 242, 244
 Marsolais, Gilles 131, 139, 240
 Maysles, Albert 155
 Maysles, David 155
 McCarthy, Joseph 89
 McIsaac, Paul 213
 McNamara, Robert 45
 Medwedkin, Alexander 149
 Méliès, Georges 36, 43
 Mendès France, Pierre 220
 Metz, Christian 8, 62, 104, 200
 Meydenbauer, Albrecht 177
 Michaud, Philippe-Alain 217, 240
 Miller, Gérard 18
 Milosevic, Slobodan 45
 Mitanchey, Nicole 92, 238
 Mitry, Jean 8, 40, 41, 50, 240
 Mograbi, Avi 19, 29, 164
 Molière (i.e. Jean Baptiste Poquelin) 53
 Mollet, Luc 129
 Monk, Thelonious 231
 Monnikendam, Vincent 70, 188-190, 230
 Montgomery, Robert 107
 Monty Python 83, 247
 Moore, Michael 17, 152, 157
 Moretti, Nanni 97
 Morin, Edgar 57, 210, 211, 243
 Morris, Errol 29, 65, 152, 203, 224, 232
 Morrison, Bill 188
 Mourlet, Michel 177, 240
 Müller, Günther 49, 240
 Mulligan, Robert 18
 Munk, Andrzej 67
 Murnau, Friedrich-Wilhelm 59, 60, 71,
 124, 243
 Mussorgski, Modest 38

Muybridge, Eadweard 42, 182, 239

N

Napoleon Bonaparte 86
 Niney, François 8-13, 32, 42, 57, 85, 113,
 114, 117, 127, 173, 197, 227, 236, 240
 Nuridsany, Marie 223

O

Odin, Roger 83, 86, 241, 244
 Oliveira, Manoel de 56
 Ophüls, Marcel 26, 51, 64, 65, 100, 180,
 181, 184, 188, 237, 241
 Ophüls, Max 51
 Oswald, Lee Harvey 168
 Otero, Marianna 219
 Otto, Walter F. 114, 241
 Ouazan, Paul 120
 Oudart, Jean-Pierre 8

P

Pacino, Al 64
 Pagnol, Marcel 141
 Painlevé, Jean 24, 149
 Panh, Rithy 18, 30, 64, 66, 218, 219
 Pape, Helmut 170, 241
 Pascal, Blaise 77
 Pasolini, Pier Paolo 42, 115, 118, 241
 Passeron, Jean-Claude 183
 Patalas, Enno 133, 241
 Pavel, Thomas 86
 Paxton, Robert 180, 241
 Peirce, Charles Sanders 170, 241
 Peleschjan, Artavazd 42, 136, 188
 Pennebaker, Don Alan 83, 155
 Pérec, Georges 56, 157, 174, 241
 Pérennou, Claude 223
 Perrault, Pierre 57, 214
 Pétain, Henri Philippe 180
 Petrucciani, Michel 232
 Philibert, Nicolas 152
 Philipp II. 100
 Phillips, Barre 232
 Pialat, Maurice 88
 Picasso, Pablo 168, 201, 202
 Pinochet, Augusto José Ramón 199
 Platon 146
 Poelvoorde, Benoît 203
 Poivre d'Arvor, Patrick 85
 Pol Pot 219
 Polanski, Roman 67

Pontalis, Jean-Bertrand 179, 240
Pontecorvo, Gillo 54, 67, 129
Porcile, François 122
Powell, Michael 109, 124
Pradel, Jacques 165
Prost, Antoine 187, 241
Proust, Marcel 88

Q

Queneau, Raymond 21, 24

R

Rancière, Jacques 71, 185, 241
Ray, Nicolas 60
Reagan, Ronald 47
Reiner, Rob 198
Renoir, Jean 131, 141, 225
Resnais, Alain 38, 50, 67, 106, 118, 141,
147-150, 180, 185, 186
Rey, Alain 20, 23
Rhodes, Gary D. 192, 141
Ricchi-Luchi, Angela 70
Riefenstahl, Leni 89, 124, 160
Riva, Emmanuelle 179
Rivette, Jacques 54, 129, 141
Robinson, Edward G. 29, 78
Rodtschenko, Alexander 121
Rohmer, Eric 41
Rolling Stones 168
Roscoe, Jane 197, 214
Rosenthal, Alan 155, 241, 244
Rossellini, Roberto 71, 131, 137
Rossif, Frédéric 70
Rotha, Paul 134, 135, 241
Rouch, Jean 19, 29, 56-58, 61, 71, 76, 78
Rouquier, Georges 61
Ruttman, Walter 56

S

Sadoul, Georges 136, 241
Salomonowitz, Anja 220, 221
Santilli, Ray 165, 248
Sauper, Hubert 124, 152, 157
Scarlatti, Alessandro 231
Schaefer, Jean-Marie 86
Schneidermann, Daniel 232
Schnittke, Alfred 231
Schroeder, Barbet 18, 88, 224
Schub, Esther 69
Schultz, Klaus 153
Schweppenhäuser, Hermann 162, 187,

191, 222, 238

Scorsese, Martin 231
Searle, John 10, 86, 89, 101, 241
Sextro, Maren 197, 241
Sfez, Lucien 92, 258
Sheeler, Charles 56
Sibelius, Jean 38
Simon, Claire 18, 220
Siodmak, Robert 210
Sivan, Eyal 101, 239
Snow, Michael 49
Sokurov, Alexander 38
Sontag, Susan 81
Souriau, Etienne 204, 241
Speer, Albert 45
Spielberg, Steven 67
Springer, John Parris 192, 241
Stachanow, A. G. 124
Stalin, Jossif W. 45, 162
Stam, Robert 105, 241
Steinle, Matthias 172, 227, 241, 242, 244
Sternberg, Josef von 71
Stevens, George 172
Stone, Oliver 101
Stone, Robert 70, 188
Strain, Priscilla 176, 241
Strand, Paul 56
Strawinski, Igor 45

T

Tadic, Radovan 224
Tapie, Bernard 18
Tarkowskij, Andrej 37, 133, 134, 138, 139,
241
Tati, Jacques 143, 249
Théofilakis, Fabien 172, 241
Thiel, Christian 96, 239
Tiedemann, Rolf 153, 162, 187, 191, 222,
238
Torke, Hans-Joachim 124, 241
Trier, Lars von 83, 132, 210-212, 229
Trow, George W. S. 167
Truffaut, François 51, 83, 116, 241
Tscherkassky, Peter 188

U

Ulmer, Edgar 210

V

Valéry, Paul 122
Van der Keuken, Johan 34, 56, 74, 76, 102,

110, 138, 157
Van Gogh, Vincent 88, 249
Varda, Agnès 58, 71, 76, 109, 110, 138, 157
Vergès, Jacques 18
Vertov, Dziga 22, 27, 32, 41, 56, 57, 72, 123,
134-136, 138, 141, 225, 241.
Veyne, Paul 25, 26, 185, 242
Vienne, Gérard 223
Vigo, Jean 56, 72
Visconti, Luchino 21, 60, 61, 106, 141, 219
Vogt, Jochen 8, 240

W

Warburg, Aby 180, 188, 229
Warhol, Andy 49
Warnock, G. J. 27, 60, 94, 238
Watkins, Peter 85, 202, 203, 242
Watt, Harry 22
Wayne, John 46
Welles, Orson 19, 24, 36, 50, 58, 61, 75, 82,
106, 118, 138, 139, 146, 192, 201, 102,
247

Wenders, Wim 60, 133, 137, 221, 242
Wetzel, Michael 145, 242
Whitaker, Forest 88
Wildenhahn, Klaus 229
Wilder, Billie/Billy 51, 97, 210
Wilmhurst, Paul 194
Wiseman, Frederick 56, 57, 79, 89, 100,
128, 129, 139, 157, 223, 240
Wittgenstein, Ludwig 61, 82, 174, 179,
224, 242
Wright, Basil 22
Wylar, William 194

Y

Yes Men 216

Z

Zauberman, Yolande 29