

Frank Kessler

Fakt oder Fiktion?

Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder

Befindet sich der dokumentarische Film in der „Krise“? Die Lektüre verschiedener neuerer Publikationen scheint eine derartige Vermutung nahe-zulegen. Brian Winston (1995; 1997) zufolge sind es die digitalen Manipulationsmöglichkeiten, welche dazu führen, daß das photographische Bild seinen Beweischarakter (und damit der Dokumentarfilm seine Legitimation) verliert. Für Michael Renov (1993b, 1993c) dagegen sind alle diskursiven Formen, einschließlich der dokumentarischen, in letzter Konsequenz fiktiver Art, weil sie ihren Gegenstand immer konstituieren müssen und damit ihre „Wahrheit“ jeweils selbst erschaffen. Bill Nichols (1994) spricht im Titel seines Buchs von „*blurred boundaries*“ zwischen Fiktionalem und Dokumentarischem, und eine Veröffentlichung zum letztjährigen International Documentary Festival Amsterdam (IDFA) sieht den Dokumentarfilm im Spannungsfeld von „Fakt, Fiktion und *fake*“ (van der Burg/Duursma/Stienen 1997). Für Noël Carroll (1996) sind derartige Überlegungen Teil eines postmodernen Skeptizismus, den zu widerlegen er sich aufmacht, wobei er sich aber vornehmlich mit dem Problem beschäftigt, ob und inwieweit nichtfiktionale Filme tatsächlich „objektiv“ sein können.

Betrachtet man diese – vor allem im anglo-amerikanischen Bereich geführte – Diskussion aus einigem Abstand, so kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, daß viele der Differenzen darauf zurückzuführen sind, daß die jeweiligen Begriffe, vor allem die des Fiktionalen und des Nichtfiktionalen, in vielen Fällen ungenau bestimmt werden. Deshalb will ich bei meinen Überlegungen zunächst von der Frage ausgehen: Was ist Fiktion? Danach soll das Problem des Dokumentarischen im Rahmen der (Semio-) Pragmatik diskutiert werden, wobei ich schließlich versuchen möchte, mit Hilfe der von der *Ecole de filmologie* erarbeiteten Terminologie die unterschiedlichen Ebenen, auf denen die Diskussion sich bewegt, voneinander zu scheiden.

Was ist Fiktion?

In seinem oft zitierten Aufsatz „The Logical Status of Fictional Discourse“ macht John Searle (1979) den Versuch, im konzeptuellen Rahmen der Sprechakttheorie den spezifischen Charakter fiktionaler Äußerungen zu bestimmen. Dabei geht er von den logischen Bedingungen ernsthafter assertiver Aussagen aus, also von Behauptungssätzen, die folgende vier Aspekte einschließen: Der Sprecher bürgt 1.) für die Wahrheit der Aussage, er muß 2.) in der Lage sein, Gründe oder Belege hierfür anzuführen, er muß 3.) selbst überzeugt sein von der Wahrheit der Behauptung, die 4.) nicht allzu selbstverständlich sein darf, d.h. die Behauptung muß zumindest minimal nicht-redundant sein (Searle 1979, 62).¹

Für fiktionale Äußerungen gilt nun laut Searle, daß der Autor *vorgibt*, assertive Aussagen zu treffen, die sich durch keinerlei textuelle Eigenschaften von tatsächlichen Behauptungen unterscheiden und die allein durch die Intention des Autors zu fiktionalen werden. Wie wird dieses Tun-als-ob möglich? Laut Searle gibt es bei den unter normalen Umständen geäußerten Assertionen Regeln (die er als vertikale bezeichnet), welche die Aussage auf die Welt beziehen. Für die Fiktion nimmt er nun extralinguistische, nicht-semantische und „horizontale“ Konventionen an, die diese Beziehung unterbrechen und außer Kraft setzen. Genau dies unterscheidet dann auch die Fiktion von der Lüge, für die es solche Konventionen nicht gibt. Mit anderen Worten: Die Lüge gibt (in einer Täuschungsabsicht) vor, daß die Äußerung über die für gewöhnlich gültigen, vertikalen Regeln mit der Welt verbunden ist. Das Tun-als-ob der Fiktion besteht dagegen darin, assertive Äußerungen mit der Intention zu machen, die „horizontalen“ Konventionen in Gang zu setzen, welche die normalen, illokutionären Verpflichtungen aufheben (65ff).

Der fiktionale Diskurs funktioniert dann als eine Art Rahmen, innerhalb dessen verschiedene Abstufungen möglich sind. So können in fiktionalen Texten zutreffende Feststellungen über wirkliche (historische) Orte, Personen oder Ereignisse getroffen werden, ohne daß ihr grundlegender Charakter als Fiktion dadurch berührt würde. Interessanterweise erwähnt Searle auch die unter anderem genreabhängige Qualität der horizontalen Regeln:

¹ Der Begriff „Wahrheit“ ist in diesem Zusammenhang natürlich nicht in einem moralischen Sinn zu verstehen. Es geht Searle wie gesagt darum, die Bedingungen darzulegen, die den Sprechakt der ernsthaften assertiven Aussage definieren.

In einem Science Fiction-Roman oder einem Märchen sind Dinge akzeptabel, die mit einer realistischen Erzählung unvereinbar wären.² Damit wirft Searle allerdings eine Problematik auf, die über seine bisherigen Erörterungen hinausweist, denn nun geht es nicht mehr nur um die Intentionen des Autors, sondern auch um die Akzeptabilität seitens des Lesers. Hier stellt sich eine Frage, auf die Searle nicht weiter eingeht: Wenn die Intention des Autors (die Searle ja ausdrücklich als einziges Identifikationskriterium für die Fiktionalität der Aussage angibt) eine so entscheidende Rolle spielt, wie kann der Leser dann um die entsprechenden horizontalen Konventionen wissen? Der Text selbst bringt ja laut Searle diese Intention nicht zum Ausdruck. Hier muß sich also die Fragestellung hin zu einer Pragmatik fiktionaler Äußerungen öffnen, was Searle eigentlich auch tut, indem er nun den Begriff des Kontrakts ins Spiel bringt: Die Stimmigkeit des fiktionalen Texts ist die Funktion einer Vereinbarung zwischen Autor und Leser in Hinblick auf die horizontalen Konventionen (73). Unklar bleibt allerdings, ob die horizontalen Regeln überhaupt nur aufgrund eines solchen Kontrakts in Kraft treten können. Den Schritt hin zu einer Pragmatik fiktionaler Diskurse vollzieht Searle nur implizit und nicht in letzter Konsequenz. Dann nämlich müßte der Intention des Autors eine entsprechende Leistung des Lesers gegenüberstehen, der diese Intention verstehen und anerkennen muß, wenn die Fiktion als solche funktionieren soll.

Die Überlegungen Searles, auch wenn sie im einzelnen durchaus Anlaß zu Kritik geben können,³ erlauben es, den logischen Status fiktionaler (und damit umgekehrt auch den nichtfiktionaler) Texte genauer zu fassen. Die Frage ist nun einerseits, wie sich dies mit einer pragmatischen Perspektive

² Etienne Souriau spricht in ähnlicher Weise davon, daß jeder Film sein eigenes Diskursuniversum setzt, wobei auch für ihn der Gesichtspunkt der Gattung eine wichtige Rolle spielt. Vgl. Souriau 1997, 141f.

³ In einer sehr ausführlichen Diskussion von Searles Text kommt Gérard Genette (1991) dann auch zu dem Schluß, daß dessen Ausführungen (denen Genette ansonsten weitgehend zustimmt) an einigen Punkten der Ergänzung und Nuancierung bedürfen. Für Genette gibt es sehr wohl eine Reihe von Merkmalen, die fiktionale von nichtfiktionalen Texten unterscheiden. Diese können narratologischer Art sein – so vor allem im Hinblick auf den Zugang zur Subjektivität der Figuren (Genette 1991, 75-78); darüber hinaus gibt es aber auch paratextuelle, thematische, stilistische oder textuelle – wie im Falle der von Käte Hamburger (1980) untersuchten abweichenden Deixis bei der Fiktion – Markierungen, die einen Text als fiktionalen ausweisen können. Diese Aspekte sind zum Teil auch im Bereich des Films von Belang.

verbinden läßt, und andererseits, welche medienspezifischen Faktoren im Bereich des Films zusätzlich noch eine Rolle spielen.

Zur Pragmatik des Dokumentarischen im Film

Auf den letzten Seiten seiner eindrucksvollen Untersuchung zum Dokumentarfilm kommt Brian Winston (1995, 253) zu dem Schluß, daß das Problem letztlich eines der Rezeption ist. Und auch Dirk Eitzen spricht vom Dokumentarischen als einem Rezeptionsmodus.⁴ Was aber genau muß man darunter verstehen? Zunächst einmal geht es offenbar darum, daß dieser Perspektivwechsel hin zur Rezeption das Problem einer essentialistischen Definition des Dokumentarischen umgehen will. Man sucht also nicht mehr nach den spezifischen textuellen Eigenschaften nichtfiktionaler Filme, sondern fragt nach der Art und Weise, wie Zuschauer mit Filmen, die sie als dokumentarische ansehen, umgehen. Im Unterschied aber zu der Herangehensweise von Eitzen, die im Grunde immer auf empirische Rezeptionsakte oder zumindest mögliche empirische Rezeptionsakte abzielt, behandelt die pragmatische Theorie das Problem auf einer anderen Ebene: Ihr geht es nicht um Rezeptionsmodi, sondern um Lektüremodi und deren logisch-pragmatische Voraussetzungen.

Die (semio-) pragmatische Theorie des Nichtfiktionalen läuft letztlich auf die tautologische Feststellung hinaus, daß der Zuschauer einen Film dann als dokumentarisch auffaßt, wenn oder solange er an dessen dokumentarischen Charakter glaubt. Es gibt keinerlei textuelle oder andere Kriterien, die eine Definition *a priori* möglich machen. Deshalb versucht die Pragmatik zumindest die Bedingungen herauszuarbeiten, unter welchen ein Film für den Zuschauer als ein dokumentarischer *funktioniert*. Dabei handelt es sich zunächst einmal in weiten Teilen um paratextuelle oder kontextuelle Faktoren: Rezensionen, Plakate, Ankündigungen usw. können dem Zuschauer Hinweise geben, welche Haltung er einem Film gegenüber einnehmen sollte (vgl. Colin 1984, 255). Roger Odin geht dann einen Schritt weiter und führt hierzu den Begriff der „dokumentarisierenden Lektüre“ ein, bei welcher der Zuschauer (Odin spricht von „Leser“) – im Unterschied zur „fiktivisierenden Lektüre“ – einen „als real präsupponierten Enunziator“ konstruiert, also eine für den Diskurs verantwortliche Instanz (1990, 131).⁵ Odin koppelt auf

⁴ Vgl. den Beitrag Eitzens in diesem Heft.

⁵ Diese geht dann im Prinzip die von Searle für die assertive Äußerung aufgeführten Verpflichtungen ein. Odin verweist in seinem Text auch auf die Aus-

diese Weise auch den Lektüremodus von einer spezifischen Textsorte ab, da im Prinzip jedweder Film der dokumentarisierenden Lektüre unterworfen werden kann. Dies kann aufgrund einer individuellen Entscheidung des Zuschauers geschehen, wenn dieser seinen Blick bei einem Spielfilm vom fiktionalen Geschehen löst und z.B. irgendein Detail im Hintergrund als Element der realen historischen Lebenswelt betrachtet, oder durch einen institutionellen Zwang, wenn z.B. ein Spielfilm im Unterricht als Anschauungsmaterial für einen bestimmten Stil dient (Odin 1990, 134). Darüber hinaus gibt es Filme, die in ihren textuellen und/oder paratextuellen Elementen Anweisungen für den Zuschauer enthalten, auf den dokumentarisierenden Lektüremodus umzuschalten.⁶ Das sind dann die gemeinhin als nichtfiktional bezeichneten Filme, deren Diversität Odin durch den Begriff des „dokumentarischen Ensembles“ Rechnung zu tragen versucht (1990, 135ff).

Zusammengefaßt: Vom Standpunkt der (Semio-) Pragmatik aus gesehen ergibt sich der Effekt des Dokumentarischen aus einem Lektüremodus, der im Prinzip auf jeden Film angewandt werden kann (wenn auch auf jeweils unterschiedlichen Ebenen). Diese Lektüremodus kann entweder aufgrund einer individuellen Entscheidung zustande kommen oder durch Institutionen stimuliert bzw. programmiert werden. Die Filme, die im alltäglichen Sprachgebrauch als dokumentarische gesehen werden, enthalten textuelle oder paratextuelle Anweisungen, zu einer dokumentarisierenden Lektüre überzugehen.

Eine solche dokumentarisierende Lektüre behandelt ihren Gegenstand in gewisser Weise als Index, zumindest, wenn man einen bestimmten Aspekt dieser Zeichenart betont und sie auf eine etwas simplifizierende Weise als

föhrungen Searles und kritisiert dessen Rekurs auf die Intention des Autors als unzureichend und unbrauchbar, weil diese letztlich nicht rekonstruierbar sei (1990, 129f). In einer pragmatischen Perspektive ist es sinnvoller, von der von einem gegebenen Sprechakt implizierten *Intentionalität* (nämlich z.B. etwas auszusagen, zu fragen, anzuordnen usw.) auszugehen. Im Falle einer dokumentarisierenden Lektüre wird so z.B. die Intentionalität einer ernstgemeinten Aussage vorausgesetzt.

⁶ Diese Anweisungen sind historisch wandelbar und keine eindeutigen Zeichen, da sie natürlich auch im Rahmen fiktionaler Filme Anwendung finden können. Ein bekanntes Beispiel hierfür wäre ZELIG von Woody Allen (USA 1983).

Spur auffaßt.⁷ So erörtert Umberto Eco (1977, 61ff) verschiedene Arten indexikalischer Zeichen und stellt fest:

Schließlich bezeichnet Peirce die Fotografien (die man doch den Ikonen zurechnen möchte) manchmal als Indizes. Tatsächlich stellt ein Foto nicht nur einen Gegenstand dar, wie eine Zeichnung dies tun kann, sondern ist gleichzeitig auch eine *Spur* von ihm und hat dieselbe Funktion wie der ringförmige Fleck auf der Tischplatte, der die (frühere) Anwesenheit eines Weinglases bezeugt (Eco 1977, 62).

Diese Auffassung der Photographie als Spur findet man unter anderem in André Bazins Überlegungen zur „Ontologie des photographischen Bildes“ (1957, 9-17), aber auch bei Roland Barthes, der in einer Art dokumentarisierenden Lektüre der Photographie die Kamera als „real präsupponierten Enunziator“ betrachtet. Er spricht in diesem Zusammenhang von „le nom du noème de la photographie [...] ‘Ça-a-été’“ (1980, 120) und meint damit die Tatsache, daß man bei einem Photo niemals leugnen kann, daß der Gegenstand sich dort – nämlich vor der Kamera – befunden hat. Diese spezifische Beziehung zwischen dem Gefilmten bzw. Photographierten und dem Objekt, von dem ausgesagt wird: „Das ist da gewesen.“, ist von besonderer Bedeutung für die Filme des dokumentarischen Ensembles. Man kann sogar in gewisser Weise sagen, daß die indexikalische Qualität des photographischen Bildes dem Dokumentarischen im Film überhaupt zugrunde liegt. Jedoch wird diese Auffassung innerhalb des hier gewählten Theorie Rahmens nicht zum Ausgangspunkt für eine essentialistische Definition des Dokumentarfilms, sondern soll als eine wesentliche *pragmatische* Bestimmung für die Lektüre dienen.⁸

⁷ Gleiches gilt dann auch für die anderen von Odin (1990, 131ff) aufgezeigten Arten der dokumentarisierenden Lektüre, wenn auch auf einer anderen Ebene. Hier wird dann z.B. das Geschichtliche, das Gesellschaftliche usw. aufgrund von „Spuren“ im filmischen Text rekonstruiert. Für eine Kritik einer solchen simplifizierenden Auffassung des Peirceschen Index in bezug auf die Photographie vgl. Chateau 1997, 91-107. Der Einfachheit halber werde ich im folgenden dennoch weiterhin von der Indexikalität des photographischen Bildes sprechen.

⁸ Für den Bereich der Photographie tut dies Jean-Marie Schaeffer (1987), der dem Wissen des Betrachters um die „*arché*“ des photographischen Bildes (d.h. die Tatsache, daß die Abbildung als „Spur“ oder „Abdruck“ von etwas zu verstehen ist) eine zentrale pragmatische Bedeutung zuerkennt.

Die dokumentarisierende Lektüre impliziert unter anderem einen „*contrat de véridiction*“ (vgl. Greimas/Courtés 1979, 417f).⁹ Für den Zuschauer (Enunziatär) bedeutet dies vor allem, daß er die logische Möglichkeit hat, das Dargestellte auf seinen Wahrheitsgehalt hin zu befragen. Dies ist, wie Searle und auch Odin betonen, für die Fiktion nicht sinnvoll möglich.¹⁰ Für Searle liegt das, wie gesehen, daran, daß in fiktionalen Texten die vertikalen Konventionen, welche die Aussagen auf die Welt beziehen, aufgehoben werden. Diese Art der Bezugnahme wird im Fall des nichtfiktionalen Films dadurch kompliziert, daß hier die Indexikalität des photographischen Bildes eine zentrale Rolle spielt. Dieses Problem tritt vor allem bei der Rekonstruktion historischer Ereignisse auf, wie es sie seit der Frühzeit des Kinos bis in die Gegenwart gibt. Schon 1902 „enthüllt“ eine französische Zeitschrift die „Täuschung“, welcher sich Georges Méliès mit seinem im Auftrag des Engländers Charles Urban gedrehten Film *LE SACRE D'EDOUARD VII* ([Die Krönung Eduards VII], F 1902) schuldig gemacht haben soll. Man fordert: „Nichts als die Wahrheit!“ und verrät dem Leser, daß „Seine Majestät Edward ein Metzgergeselle aus Kremlin-Bicêtre“ ist (vgl. Sadoul 1973, 212f). Dabei stellt sich die Frage, ob das Publikum jener Zeit, das an derartige nachgestellte Szenen durchaus gewöhnt war, die Inszenierung tatsächlich für die wirkliche Zeremonie angesehen hat. Der französische Historiker Georges Sadoul weist jedenfalls darauf hin, daß von einer Täuschungsabsicht wohl kaum die Rede sein kann:

⁹ Dieser schließt sowohl Enunziator als auch Enunziatär ein, während die von Searle für Behauptungssätze aufgezählten Verpflichtungen zunächst nur für den Sprecher gelten. Allerdings könnte man sagen, daß der Adressat einer solchen Äußerung deren Einhaltung immer voraussetzt.

¹⁰ Auch Eitzen (vgl. den Artikel in diesem Heft) nennt die Möglichkeit zu fragen, ob es sich um eine Lüge handeln könnte, als Unterscheidungsmerkmal zwischen Fiktion und Nichtfiktion. Danach beginnt er verwirrenderweise eine Diskussion um Eco's Definition eines Zeichens als etwas, das für eine Lüge verwendet werden kann. Zum einen ist dieses Problem im Kontext seiner Fragestellung wenig relevant, zum anderen liest er Eco so, als sage dieser, ein Zeichen sei etwas, *das lügen kann*. Ausgehend hiervon kommt er auf die These zu sprechen, daß ein Bild keine Verneinung zum Ausdruck bringen kann. Das schließt aber nicht aus, das Bilder *als Teil eines Diskurses* durchaus auch eine negative Aussage beinhalten können (wie es im Titel eines Aufsatzes von Edward Branigan eben nur scheinbar paradox heißt: „This is a picture of no revolver“).

Man hatte keinesfalls versucht, LE COURONNEMENT D'ÉDOUARD VII [alternativer Titel, F.K.] als eine authentische Aufnahme zu präsentieren. Ganz im Gegenteil betonte Urban in seiner Werbung für den Film die Sorgfalt, mit der diese Rekonstruktion hergestellt worden war und die beträchtliche Summe, die ihn das gekostet hatte: Die Rede war von 300 000 Francs (1973, 211).

Das Beispiel von Oliver Stones JFK (USA 1991) ist noch interessanter, weil Stone hier ja tatsächlich auch dokumentarisches (d.h. im Laufe des aktuellen Geschehens gedrehtes) Material verwendet und sein Film letztlich in einer Grauzone zwischen der Rekonstruktion historischer Ereignisse und deren Interpretation angesiedelt ist, wobei letztere dann durchaus auch die „künstlerische Freiheit“ – in diesem Fall meint das genau die Tatsache, daß der fiktionale Diskurs nicht für die Wahrheit des Gesagten haftbar gemacht werden kann – für sich in Anspruch nimmt.

In jedem Fall zeigen die genannten Beispiele, wie getreu die Filme die historischen Ereignisse auch wiedergeben mögen, daß sie im Gegensatz zu denen des dokumentarischen Ensembles nicht in der Lage sind, einen „Raum dokumentarisierender Kommunikation“ (wie Odin dies an anderer Stelle nennt; vgl. Odin 1989) zu schaffen. Dieser Raum verlangt nämlich, so könnte man sagen, die indexikalische Dimension des photographischen Bildes als implizite Garantie. Mit anderen Worten: Filme können sich auf zwei Arten auf die Wirklichkeit beziehen – als getreue Rekonstruktion oder mittels der Indexikalität und ihres Effekts des „Das-ist-da-gewesen“ –, doch nur letztere führt zu einer dokumentarisierenden Lektüre. Die von Searle für ernsthafte assertive Aussagen postulierte vertikale Verbindung zur Welt funktioniert beim Film also offenbar nur unter den spezifischen medialen Bedingungen des photographischen Bildes und deren pragmatischer Implikationen. Wenn eine Rekonstruktion tatsächlich als Aussage über die Wirklichkeit verstanden werden soll, wie in Fernsehsendungen des Typs AKTENZEICHEN XY UNGELÖST oder den entsprechenden Reality-TV-Programmen neueren Datums, dann bedarf es jeweils einer ausdrücklichen Erklärung, die den Status der Bilder für den Zuschauer eindeutig festlegt.

Das Profilmische und das Afilmische

Hier jedoch beginnen die Probleme erst: Die Indexikalität kann streng genommen ja nur auf der Ebene der Einstellung eine Rolle spielen. Sobald es mehrere Einstellungen gibt, hat man es mit einer Diskursform zu tun, die niemals als Ganze unter die Garantie der Indexikalität fallen kann. Wollte man eine Theorie des Dokumentarischen einzig und allein auf diese Grund-

lage stellen, so liefe das auf eine dogmatische Haltung hinaus, die lediglich das rohe, in Kontinuität gefilmte Material zuließe und jegliche Bearbeitung ablehnen müßte.¹¹

Historisch wurde der Dokumentarfilm jedoch niemals als die schlichte Wiedergabe roher Tatsachen verstanden, sondern als ein Diskurs über die Wirklichkeit (man denke auch an die berühmte, oft zitierte Formulierung Griersons: „the creative treatment of actuality“). Jede Form der Organisation des Materials ist aber gleichzeitig auch eine Manipulation. Die klassischen Dokumentarfilmtheorien beschäftigen sich entsprechend auch zum großen Teil damit, die Grenzen aufzuzeigen, innerhalb derer solche Eingriffe vertretbar sind, weswegen viele Überlegungen eine starke ethische Komponente aufweisen. Das Problem stellt sich insbesondere bei narrativen Dokumentarfilmen, da die Erzählstrukturen tendenziell ein geschlossenes diegetisches Universum schaffen und so den Dokumentarfilm der Fiktion annähern. Dies geschieht vor allem bei Filmen mit einer dominanten *voice over*, in denen die Bilder oft als eine „Bebilderung“ des Kommentars erscheinen.

Prinzipiell also geht es darum, daß dokumentarische Aufnahmen nicht einfach „Wirklichkeit abbilden“, wobei die dem photographischen Bild inhärente Indexikalität für ihre „Objektivität“ oder gar „Wahrheit“ bürgt, sondern daß sie in einem Diskurs *über* die Wirklichkeit organisiert sind. Um die komplexe Beziehung zwischen dem, was auf der Leinwand zu sehen ist, dem, was gefilmt wurde, und der Wirklichkeit genauer fassen zu können, scheint es mir sinnvoll, auf die Terminologie der *Ecole de filmologie* zurückzugreifen. In dem von Etienne Souriau (1997) ausführlich erläuterten Vokabular könnte man sagen, daß die dokumentarisierende Lektüre vom leinwandlichen Bild ausgehend versucht, das Profilmische (dasjenige, was sich vor der Kamera befunden hat) zu rekonstruieren, was in der Folge meist dazu führt, daß man sich ein Urteil über bestimmte Merkmale oder Ereignisse in der afilmischen Welt bildet.¹²

¹¹ Bei einigen Vertretern des *Direct Cinema* läßt sich eine Tendenz zu dieser Art Rigorismus allerdings sehr wohl finden, auch wenn es sich dabei wohl eher um eine Form von Verbalradikalismus handelt (vgl. Winston 1993, 43f).

¹² Zum Verhältnis von Profilmischem und Afilmischem vgl. auch Kessler 1991. Eva Hohenberger (1988, 28-43) trifft im Prinzip die gleiche Feststellung, wobei sie mit einer von ihr selbst entwickelten Terminologie arbeitet, die der der Filmologen zwar stark ähnelt, aber ganz offenbar unabhängig von dieser entstanden.

Ein wichtiger Aspekt der Indexikalität des Filmbildes ist, daß sie nach zwei Seiten hin wirksam ist. Sie bezieht sich sowohl auf das Profilmische als auch auf die Aufnahmeapparatur. Souriau (1997, 149) betont dann auch, daß die Kamera dem Bereich des Profilmischen angehört. Philip Rosen (1993, 85) erklärt diese Beziehung wie folgt: „In cinema, indexicality designates the presence of camera and sound-recording machinery at the profilmic event, which, in turn, guarantees that the profilmic really did exist in the past.“ Damit stellt sich aber auch die Frage, ob und inwieweit diese Anwesenheit auf die Ereignisse in der afilmischen Welt einwirkt - ein Problem, das von Dokumentarfilmern immer wieder diskutiert worden ist; es erklärt auch die Bedeutung, die man dem „leichten“ Material zugeschrieben hat, das angeblich weniger aufdringlich und damit „neutraler“ sein sollte. Ein interessantes Beispiel für die Konsequenzen dieser Wechselwirkung zwischen dem profilmischen Geschehen und der Aufnahmeapparatur findet sich in Stanley Kubricks erstem Film *DAY OF THE FIGHT* (USA 1950), einer Reportage über den Mittelgewichtsboxer Walter Cartier in New York. In einer Einstellung während des Kampfes werden die beiden Boxer so von unten gefilmt, daß die Kamera sich im Ring befunden haben muß, was während des tatsächlichen Ereignisses nicht möglich ist. Hier befindet sich also der Kamerastandpunkt im Widerspruch zu der afilmischen Situation, welche der Film vorgibt zu *dokumentieren*, wodurch aber (und sei es nur für einen Moment) die dokumentarisierende Lektüre blockiert wird. Damit ändert sich nicht unbedingt auch der Status des Films als ganzem: Die institutionellen, paratextuellen und kontextuellen Hinweise helfen dabei, die dokumentarisierende Lektüre mit Blick auf den Gesamtdiskurs aufrecht zu erhalten. In diesem Fall ergibt die genaue Betrachtung des leinwandlichen Bildes zwar, daß die profilmische Situation im Widerspruch zu dem afilmischen Ereignis steht, von dem der Film vorgibt, Zeugnis abzulegen. Das heißt aber nicht, daß *DAY OF THE FIGHT* insgesamt nicht doch als ein Bericht über afilmische Personen funktioniert und die dokumentarisierende Lektüre als dominanter Modus beibehalten werden kann.

In diesem Fall ist es das Wissen um die Charakteristika der afilmischen Situation, die es dem Zuschauer ermöglichen festzustellen, daß der Kamerastandpunkt nicht im Rahmen eines normalen Ablaufs des Boxkampfes eingenommen werden kann. Das Afilmische ist also nicht allein der Bezugspunkt, auf den sich der filmische Text bezieht, es funktioniert gleich-

den ist. Für meine Zwecke und mit Blick auf die hier eingenommene pragmatische Perspektive scheinen mir die filmologischen Begriffe geeigneter.

zeitig als ein Horizont, mit dem das im Film Gezeigte immer wieder abgeglichen wird. Dies ist vor allem in den bisweilen auch als „Mockumentaries“ bezeichneten *fakes* der Fall, die auf der textuellen und paratextuellen Ebene zunächst Anweisungen für eine dokumentarisierende Lektüre geben. Auf welche Weise die Täuschung dann offenbar wird, ist jeweils verschieden. In RUDY SCHOKKER HUILT NIET MEER (NL 1972), einer Fernsehproduktion von Gerben Hellinga und Pieter Verhoeff, werden die Genrekonventionen der sozial engagierten Dokumentation perfekt simuliert. Zu Beginn wird der Film zudem von einer Off-Stimme als „Reportage“ präsentiert, welche die Geschichte eines kleinen Jungen erzählt, der aufgrund eines „genetischen Traumas“ beim Weinen wie ein durchstartendes Flugzeug klingt. Die Familie wird von den entnervten Nachbarn vertrieben und schließlich auf Schiphol, dem Amsterdamer Flughafen, angesiedelt. Dem nicht eingeweihten Zuschauer wird der scheinbar dokumentarische Diskurs für eine gewisse Zeit durchaus vertrauenswürdig erscheinen. Erst wenn die Plausibilität immer fragwürdiger erscheint, wird die dokumentarisierende Lektüre schließlich blockiert. Der Abspann stellt schließlich klar, daß es sich um eine erfundene und mit Schauspielern inszenierte Geschichte handelt. Bei diesem Beispiel ist es das Weltwissen des Zuschauers, das ihn letztlich dazu bringt, einen anderen Lektüremodus anzuwenden: Das, was auf der Leinwand erscheint und was den textuellen Konventionen einer Reportage entspricht, steht im Widerspruch zu dem, was für den Zuschauer als Aussage über die afilmische Welt akzeptabel ist.¹³

Noch einen Schritt weiter geht Lodewijk Crijs in seinem Film KUTZOOI (NL 1995), in dem der Zuschauer keinerlei Hinweise mehr erhält, daß es sich nicht um einen Dokumentarfilm handelt. Der Film folgt drei schulschwänzenden Jungen, die sich aus Langeweile auf gefährliche Spiele einlassen, wobei einer bei einem Unfall beide Arme verliert. Bei der Premiere wurde der Film von den meisten Zuschauern auch als authentische Reportage gesehen, bis der Regisseur nach Ablauf der Vorstellung mit dem völlig unversehrten „Unfallopfer“ auftrat. KUTZOOI funktioniert tatsächlich als eine Art spielerischer Fälschung: Solange man nicht über andere Informationen verfügt, sieht man den Film als ein authentisches Dokument; weiß

¹³ Es besteht natürlich auch die Möglichkeit, daß der Zuschauer den Diskurs des Films als einen dokumentarischen akzeptiert. In einem solchen Fall verhält es sich nicht anders als mit den gefälschten Nachrichten, die am 1. April in der Zeitung erscheinen: Entweder man amüsiert bzw. ärgert sich über das Spiel oder man fällt darauf herein.

man, wie es sich mit ihm verhält, kann man entweder das Spiel mit der Konvention genießen oder sich darüber ärgern.¹⁴ Interessant ist hierbei die Frage, welchen pragmatischen Status der Text dann erhält. Führt die Blockierung der dokumentarisierenden Lektüre dazu, daß man ihn als Fiktion sieht oder handelt es sich dann um einen dritten Lektüremodus, der der Doppelbödigkeit des Textes Rechnung trägt?

Derartige *fakes* machen deutlich, daß die Beziehung des vom Leinwandlichen aus rekonstruierbaren Profilmischen zur afilmischen Welt keine unmittelbare ist. Erst als Teil eines Diskurses kann das (dokumentarisierend gelesene) Bild gegebenenfalls als Aussage über und beziehend auf die afilmische Welt verstanden werden. Von welcher Tragweite dieser Umstand ist, läßt sich am Beispiel des Rodney King-Videos zeigen. In einer überaus spannenden Analyse zeigt Bill Nichols (1994, 17-42), wie im Laufe des ersten Prozesses die Verteidigung konsequent jedes einzelne Moment dessen, was auf dem Band festgehalten worden war, zugunsten der Angeklagten interpretierte. Die Staatsanwaltschaft vertraute offenbar auf die „Macht des Faktischen“, also darauf, daß die Bilder das Geschehen *eindeutig* wiedergeben und die Garantien des Indexikalischen ausreichen, um einen direkten Zugang zum Afilmischen zu gewähren. Dagegen integrierten die Verteidiger, die das Band nicht als Ganzes präsentierten sondern den Ablauf in minimale Phasen zergliederten, die Aufnahmen in einen interpretativen Diskurs, der zu einer völlig anderen Darstellung der afilmischen Ereignisse führt.

Gerade an diesem Beispiel kann man eine Reihe interessanter Beobachtungen machen: Zum einen werden hier die Grenzen dessen, was die Indexikalität des photographischen Bildes leisten kann, deutlich. Zwar kann man mit Barthes von einem Effekt des „Das-ist-da-gewesen“ sprechen, doch es gilt festzuhalten, daß Barthes damit ja gerade nicht meint: „Das-ist-so-gewesen“. Letzteres liefe darauf hinaus, daß das vom Bild her rekonstruierbare Profilmische direkt auch einen Zugang zum Afilmischen verschafft, mehr noch: zu einer eindeutigen Interpretation des Afilmischen. Gleichzeitig, so scheint mir, ist dieses Beispiel nicht unbedingt ein Grund, sich umstandslos der Feststellung Michael Renovs anzuschließen, alle diskursiven Formen

¹⁴ Hier berührt die Frage nach dem Status der *fakes* natürlich die oft diskutierte Frage, an welchem Punkt der Filmemacher ethische Grenzen unwiderruflich überschreitet. Die Spannweite möglicher Reaktionen geht dabei von Verärgerung darüber, daß man zum Narren gehalten wurde, bis hin zur gerichtlichen Verfolgung wie im Fall der gefälschten Berichte in STERN-TV.

seien letztlich fiktive.¹⁵ Zumindest muß man fragen, was damit gemeint sein soll. Auf jeden Fall gilt es entsprechend der Definition Searles festzuhalten, daß die konkurrierenden Interpretationen der Bilder gerade *nicht* die vertikalen Regeln, welche sie mit der Wirklichkeit verbinden, außer Kraft setzen wollen – ganz im Gegenteil. Der pragmatische Status der Bilder wie der sie begleitenden Diskurse ist jedenfalls der von ernstgemeinten assertiven Aussagen. *Wie* ernst sie genommen wurden, hat sich ja in den dem Gerichtsurteil folgenden Unruhen gezeigt.

Das Leinwandliche, das Profilmische und das Afilmische bilden also keineswegs ein Kontinuum, sondern es handelt sich um verschiedene Realitätsebenen, die zueinander überaus komplexe Beziehungen unterhalten, kategorial aber absolut voneinander zu scheiden sind. Zu Profilmischem werden zu können ist eine potentielle Qualität jedes sichtbaren (oder hörbaren) Elements der afilmischen Welt. Diese wiederum kann nie als solche vom Film erfaßt werden, auf sie bezieht sich der Diskurs. Die afilmische Welt bildet aber gleichzeitig auch den Horizont, vor dem das im Film Gesagte erst verstanden und beurteilt werden kann. Sie ist Horizont, aber nicht Garant für die Bewertung des Diskurses, denn das Afilmische ist immer nur eine epistemische Konstruktion auf der Grundlage anderer Diskurse.¹⁶ Die von der Filmologie eingeführten Begriffe, die durch genau abgegrenzte Kategorien die verschiedenen Wirklichkeitsebenen des von Souriau so genannten „filmischen Universums“ unterscheiden, helfen auf diese Weise, die trügerische Kontinuität, die vom Leinwandlichen zum Profilmischen führt, das wiederum als faktuelle, wo nicht objektive Repräsentation eines Teils der afilmischen Welt verstanden wird, aufzubrechen. Sie verhindern,

¹⁵ Ganz offensichtlich verwendet Renov den Begriff des Fiktiven anders als z.B. Searle, gibt aber nicht an, was er genau darunter versteht. Möglicherweise verhält es sich für ihn ähnlich wie bei der von Odin (1988) getroffenen Unterscheidung zwischen Fiktionalisierung und Fiktivisierung, wobei erstere die Gesamtheit der Operationen umfaßt, welche die fiktionalisierende Lektüre definieren, zu denen auch die Fiktivisierung gehört. Doch die „Weigerung der Konstruktion eines ‘Ursprungs-Ichs’ durch den Leser“ (Odin 1990, 31) impliziert auch einen entsprechenden pragmatischen Status des Diskurses, so daß diese Differenzierung bei Renov wohl nicht viel mehr als ein rhetorischer Kniff ist.

¹⁶ In diesem Sinne könnte man die solcherart konstruierte afilmische Wirklichkeit vielleicht mit Renov als eine epistemologische „Fiktion“ bezeichnen (und damit bei Carroll auf vehemente Ablehnung stoßen), was jedoch ihren pragmatischen Status nicht berührt.

mit anderen Worten, daß ein „Das-ist-da-gewesen“ als ein „Das-ist-so-gewesen“ aufgefaßt werden kann.

Pragmatische Perspektiven

Im Licht des hier Gesagten leidet die eingangs erwähnte Diskussion um den „postmodernen Skeptizismus“ vor allem daran, daß verschiedene Ebenen des Problems, die man zu unterscheiden hätte, ineinander geschoben werden. In einer pragmatischen Perspektive folgt daraus, daß Filme, die textuell oder paratextuell entsprechende Anweisungen vermitteln, dokumentarisierend gelesen werden können, keineswegs, daß sie „objektiv“ sind. Ebenso wenig läßt andererseits die Tatsache, daß indexikalische Bilder keinen direkten Zugang zur afilmische Wirklichkeit gewähren, sondern immer einer diskursiven Vermittlung bedürfen, den Schluß zu, daß es keinen pragmatischen Unterschied zwischen einer fiktivisierenden und einer dokumentarisierenden Lektüre gibt.

Betrachten wir noch einmal drei Filme, die alle dem dokumentarischen Ensemble angehören und die sich auf jeweils unterschiedliche Weise mit dem früheren Niederländisch-Indien beschäftigen: *INDONESIA CALLING* (Australien 1946) von Joris Ivens, ein Bericht über den Solidaritätsstreik australischer Hafenarbeiter für die junge Republik Indonesien; *MOEDER DAO, DE SCHILDPADGELIJKENDE* (NL 1995) von Vincent Monnikendam, der Stummfilm-Archivmaterial aus der Kolonialzeit neu montiert; *TABEE TOEAN – OP PATROUILLE IN NEDERLANDS INDIË* (NL 1995) von Tom Verheul, der mit früheren Teilnehmern der sogenannten „Polizeiaktionen“ an ihren Einsatzorten in Indonesien spricht. Ivens' Film ist ein politischer Film, der ausdrücklich Partei ergreift, Monnikendam verknüpft die alten Bilder zu einer poetischen Betrachtung und Verheul läßt aus den Erzählungen persönlicher Erfahrungen ein komplexes Bild des indonesischen Unabhängigkeitskampfes aus der Sicht niederländischer Soldaten entstehen. Begriffe wie „Objektivität“ sind bei der Charakterisierung des Status dieser Filme wenig hilfreich, genauso wenig ist es sinnvoll, sie dem Bereich des Fiktiven anzunähern (wie man diese Diskurse als ethische oder politische beurteilen will, steht auf einem ganz anderen Blatt).

In einer pragmatischen Perspektive zählt dagegen vor allem, daß sie paratextuell und textuell als ernsthafte Aussagen über die afilmische Welt erscheinen und in ihnen die vertikalen Konventionen, welche diese Verbindung herstellen, funktionieren. Hierbei spielt der indexikalische Charakter der photographischen Bilder zwar eine wichtige Rolle, ist aber weder eine

notwendige, noch eine hinreichende Bedingung: Zum einen können ernsthafte Behauptungen auch durch Animationsbilder vermittelt werden (wie dies in vielen wissenschaftlichen Filmen der Fall ist), zum anderen können die horizontalen Konventionen, die Searle für das Funktionieren fiktionaler Diskurse postuliert, auch bei ursprünglich dokumentarischen Bildern in Kraft treten, wie z.B. bei Peter Delpeuts Film *THE FORBIDDEN QUEST* (NL 1993). Damit erweist sich auch das Problem der elektronischen Manipulierbarkeit der Bilder, das Winston (1995) an den Anfang seiner Überlegungen stellt, als weit weniger dramatisch, als es zunächst scheinen mag. Wie die Indexikalität des photographischen Bildes die dokumentarisierende Lektüre nicht begründen kann, steht das manipulierte und manipulierbare elektronische Bild ihr nicht notwendig entgegen. Entscheidend ist der Status, den der Zuschauer dem Diskurs zuschreibt.

Der Beitrag der Pragmatik unter Rückgriff auf das Vokabular der Filmologie mag auf den ersten Blick bescheiden wirken. Betrachtet man ihn aber im Zusammenhang der gegenwärtigen Diskussionen, dann zeigt sich, daß auf diese Weise die unterschiedlichen Ebenen genauer unterschieden und so zumindest einige der immer wieder auftretenden Mißverständnisse vermieden werden können. Die Pragmatik schafft somit die begriffliche und theoretische Grundlage, auf der die in der Dokumentarfilmdebatte gestellten Fragen nach Ästhetik und Ethik, politischen Positionen, Programmatik, Darstellungsmodi und Produktionsweise dokumentarischer Filme erst fruchtbar diskutiert werden können.

Literatur

- Barthes, Roland (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil.
- Bazin, André (1957) *Qu'est-ce que le cinéma* (édition définitive). Paris: Cerf.
- Burg, Jos van der / Duursma, Mark / Stienen, François (1997) *Feit – Fictie – Fake. Documentaire in beweging*. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books.
- Carroll, Noël (1996) Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: *Post Theory. Reconstructing Film Studies*. Ed. by David Bordwell & Noël Carroll. Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press, pp. 283-306.
- Chateau, Dominique (1997) *Le bouclier d'Achille. Théorie de l'iconicité*. Paris: L'Harmattan.
- Colin, Michel (1984) Le statut logique du film documentaire. In: *Cinéma et Réalités*. Sous la direction de Jean-Charles Lyant & Roger Odin. Saint-Etienne: SIEREC, pp. 253-260.

- Eco, Umberto (1977) *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Genette, Gérard (1991) *Fiction et diction*. Paris: Eds. du Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien / Courtés, Joseph (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Hamburger, Käte (1980) *Die Logik der Dichtung*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Hohenberger, Eva (1988) *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. Jean Rouch. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.
- Kessler, Frank (1991) Het profilmische en het afilmische. Kanttekeningen bij twee filmologische begrippen. In: *Versus*, 2, pp. 104-110.
- Nichols, Bill (1994) *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1988) Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémiopragmatique. In: *Iris* 5,1, pp. 121-139.
- (1989) A Semio-Pragmatic Approach of the Documentary Film. In: *Image-Reality-Spectator. Essays on Documentary Film and Television*. Ed. By Willem de Greef & Willem Hesling, Leuven/Amersfoort: Acco, pp. 91-100.
- (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. von Christa Blümlinger, Wien: Sonderzahl, pp. 125-146.
- Renov, Michael (Hrsg.) (1993a) *Theorizing Documentary*. New York/London: Routledge.
- (1993b) Introduction: The Truth About Non-Fiction. In: Renov 1993a, pp. 1-11.
- (1993c) Toward a Poetics of Documentary. In: Renov 1993a, pp. 12-36.
- Rosen, Philip (1993) Document and Documentary. On the Persistence of Historical Concepts. In: Renov 1993a, pp. 58-89.
- Sadoul, Georges (1973) *Histoire générale du cinéma. Tome 2: Les pionniers du cinéma 1897-1909*. Paris: Denoël.
- Schaeffer, Jean-Marie (1987) *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Eds. du Seuil.
- Searle, John R. (1979) The Logical Status of Fictional Discourse. In: id., *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Souriau, Etienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *Montage/AV* 6, 2, pp. 140-157.
- Winston, Brian (1993) The Documentary Film as Scientific Inscription. In: Renov 1993a, pp. 37-57.
- (1995) *Claiming the Real*. London: BFI.
- (1997) Die Digitalisierung und das Dokumentarische. In: *Trau-schau-wem: Digitalisierung und dokumentarische Form*. Hrsg. v. Kay Hoffmann. Konstanz: UVK-Medien, S. 47-58.