

Editorial

„Der Kinematograph gibt die Geschichte vielleicht nicht integral wieder, doch zumindest ist das, was er zeigt, unbestreitbar und von absoluter Wahrheit.“ Mit dieser optimistischen Einschätzung der kinematographischen Aufnahme plädierte Boleslas Matuszewski 1898 für die Einrichtung eines Archivs, das Filmbilder als historische Dokumente aufbewahren und sammeln sollte. Als ein „wahrhaftiger und unfehlbarer Augenzeuge *par excellence*“ verbürge die bewegte Photographie Eindeutigkeit und Klarheit, das Filmbild - ein Garant für Präzision und Authentizität.

Heute, 100 Jahre später, machen Wortmeldungen ganz anderer Art von sich Reden. Sie spannen mit Matuszewskis frühem Plädoyer die beiden Pole auf, zwischen denen derzeit eine Theorie des Dokumentarfilms denkbar ist. So hat sich Brian Winston 1997 auf der Stuttgarter Tagung „Trau-Schau-Wem“ bekannt: „Wer - wie ich - ein Gefangener im Zuchthaus des Realismus Griersonscher Prägung ist, für den bedeutet die Digitalisierung paradoxerweise Freiheit.“ Mit diesem neu empfundenen Freiheitsgefühl dürfte Winston nicht alleine stehen, denn neben der Digitalisierung als einer einschneidenden technischen Veränderung haben der Diskurs der Postmoderne und das Bemühen des Fernsehens, auch auf dem Feld des Dokumentarischen neue Attraktionen zu schaffen, kräftig dabei geholfen, den Dokumentarfilm von der Idee der „Abbildlichkeit“ und dem Anspruch der Sachlichkeit und Objektivität zu „befreien“. Ungewöhnliche, neuartige, mitunter sehr unterhaltsame Dokumentarfilme sind dabei entstanden. Sie betreiben ein Spiel mit den Dokumenten und bezeugen eine neue Lust am Dokumentarischen.

Was aber vermag den Dokumentarfilm noch als Gattung zu begründen, wenn sich sein „Genrekopf“ solcherart verändert, daß die spezifischen Diskurse, die mit ihm verbunden sind, die Erörterungen von Authentizität, Zeugnischarakter und Ethik nicht mehr in ihrer bisherigen Form geführt werden können?

Von solchen Zweifeln ist Boleslas Matuszewski völlig unberührt. Sein Text aus dem Jahre 1898, der in diesem Heft erstmals in deutscher Sprache erscheint, gehört zu den frühesten Dokumenten, die auf einen besonderen dokumentarischen Status der Filmbilder aufmerksam und die Filmaufnahme als eine Quelle für die historische Forschung nutzbar machen möchten. Wenngleich seine Einschätzung, mit den kinematographischen Aufnahmen

der Geschichtsschreibung objektive, verlässliche und unwiderlegbare Zeugnisse zugänglich machen zu können, heute nicht mehr auf solch apodiktische Weise vertreten wird, so ist sie für die zeitgenössische Geschichtswissenschaft, die begonnen hat, über die Zulässigkeit und den Erkenntniswert filmischen Quellenmaterials zu streiten, von einem besonderen Interesse und bildet darüber hinaus noch immer den Ausgangspunkt aktueller Dokumentarfilmdebatten.

So versucht Dirk Eitzen in einem Text, den wir hier ebenfalls zum ersten Mal in einer deutschen Übersetzung zugänglich machen, die Gattungsdefinition des Dokumentarfilms nicht aus den Eigenschaften der Texte, sondern aus den rezeptiven Operationen der Zuschauer zu gewinnen. Die Zuschauer „rahmen“ einen Film als dokumentarisch, indem sie ihm einen Wahrheitsanspruch unterstellen. Die Anwendbarkeit der Frage „Könnte das gelogen sein?“ scheidet Eitzen zufolge dokumentarische von fiktionalen Diskursen. Die Rahmensetzung ist kulturell vermittelt, wird durch metatextuelle Etikettierungen angeregt, aber ist sowohl einem historischen Wandel unterworfen als auch abhängig von den spezifischen rezeptiven Interessen der Zuschauer, für die zuweilen auch fiktionale Texte als Dokumentarfilme „funktionieren“ können.

In seinem kritischen Kommentar situiert Christof Decker Eitzens Artikel in der amerikanischen Theoriediskussion, insbesondere in der Auseinandersetzung mit Positionen von Nichols und Platinga. Obwohl Decker eine Schwerpunktverlagerung auf Fragen der Rezeption begrüßt, stellt er fest, daß Eitzen drei Begriffsbestimmungen des Dokumentarischen wählt, die, wie er in der Analyse zu demonstrieren versucht, nicht stringent sind und gegenüber früheren Diskussionen eher reduktionistisch verfahren. So wirft Decker Eitzens Versuch, den Dokumentarfilm durch die Frage nach einer möglichen Lüge zu bestimmen, vor, die Erörterung des Wahrheitsanspruchs und die damit verbundene Argumentation nur umzuformulieren, diese aber nicht weiterzuführen oder zu präzisieren. Fragen nach der Interaktion von Texten und Zuschauern sowie nach den Erwartungshaltungen der Zuschauer und insbesondere nach deren Historizität blieben weiterhin offen.

In diesem Sinne untersucht Decker exemplarisch die amerikanische Debatte über eine Ethik des Dokumentarfilms, die sich am Direct Cinema entzündet hatte. Dabei rekonstruiert er den historischen und gesellschaftlichen Kontext als Faktor, der das Vorverständnis der Zuschauer bestimmt. Auf diese Weise kann er die Diskussion über Authentizität und den Umgang der Fil-

memacher mit den Filmsubjekten als Teil der zeitgenössischen sozialen Praxis lokalisieren.

Der Beitrag von Frank Kessler reagiert ebenfalls auf die unklaren Begriffsbestimmungen, die zeitgenössische Ansätze der Dokumentarfilmtheorie vor allem im Umgang mit den Begriffen des Fiktionalen und Nichtfiktionalen aufweisen. Dabei greift Kessler zunächst auf John Searles Sprechakttheorie zurück und erläutert die spezifischen Bedingungen fiktionaler Äußerungen, um anschließend eine hier nicht angelegte Perspektive, nämlich die Frage nach einer Pragmatik fiktionaler Diskurse für eine Theorie des Dokumentarfilms zu diskutieren. Zwei Ansätze - Odins Konzept der „dokumentarisierenden Lektüre“ und Souriaus Vokabular der Filmologie - bieten Kessler die Möglichkeit, die begrifflichen und theoretischen Grundlagen zeitgenössischer Diskussionen zu sondieren und grundlegende Mißverständnisse sowie mögliche Anknüpfungspunkte zu erläutern.

Christa Blümlingers Analyse von Chris Markers LEVEL FIVE geht der Frage nach, welche diskursiven Positionen dieser im Cyberspace (als diegetisiertem Dispositiv) angesiedelte Film einnimmt und welche theoretische Bedeutung dabei dem verwendeten Found Footage zukommt. Sie zeigt, daß das „gefundene“ Dokumentarmaterial bei Marker nicht, wie sonst üblich, dazu dient, den Zuschauer zum imaginären „Meister der Archive“ zu machen. „Das Dokument repräsentiert hier weniger die Geschichte selbst als den gesellschaftlichen Umgang mit derselben“, so Blümlingers These. Ihre Analyse untersucht daher, wie Marker die Bedeutung des Schnitts und der Montage für das visuelle „Dokument“ offenlegt und wie er „die mortifizierende Dimension eines Dokumentarismus, der den Krieg zeigen will“, und die Erstarrung dokumentarischer Aufnahmen zu Klischee-Bildern ins Bewußtsein hebt. Die imaginäre Kraft von LEVEL FIVE beruhe weit mehr auf der (De-)Konstruktion des Erinnerns als auf der Rekonstruktion von Geschichte.

Eine weitere Filmanalyse, die ebenfalls einer neuen und ungewöhnlichen Lust am Dokumentarischen nachspürt, stellt Margrit Tröhler vor. Am Beispiel von Robert Kramers WALK THE WALK zeigt Tröhler, wie hier das Verhältnis von Fiktion und Nichtfiktion in einem Schwebezustand verharrt, der vom Zuschauer nicht zugunsten eines der beiden Pole aufgelöst werden kann. Ein für dieses Phänomen wichtiges Element sind die Figuren, die zwar von Schauspielern verkörpert werden, aber durch ihre Verankerung in einem aktuellen historisch-politischen Kontext einen quasi-dokumentarischen Status erhalten.

In einer Erweiterung des engen filmhistorischen Rahmens der "novelty period" verfolgt Nico de Klerk in seinem Beitrag die anhaltende Faszination an technischen Aspekten des neuen Mediums. Besonders die Verkürzung der Zeitspanne zwischen sensationellen politischen Ereignissen und deren filmischer Reproduktion im Nachrichtenfilm muß in diesem Kontext verortet werden. De Klerks Auswertung von Berichten über Filmvorführungen aus zwei Amsterdamer Tageszeitungen zwischen 1896 und 1910 belegt im Gegensatz zu gängigen Annahmen der Filmhistoriographie ein anhaltendes Technikinteresse, welches allerdings erst dann in den Blick rückt, wenn bei der Rekonstruktion der Frühphase des Kinos auch die Rolle der Zuschauer Berücksichtigung findet.

Außerhalb des Themenschwerpunkts veröffentlicht *Montage/AV* einen Aufsatz von Jens Schröter, der sich dem Begriff der „Intermedialität“ widmet. Schröter verortet den Begriff in vier Feldern, die die Beziehungen zwischen verschiedenen Medien jeweils auf eine bestimmte Art und Weise perspektivieren. Diese Grundhaltungen determinieren sowohl die Phänomene, die in den Blick geraten können, als auch die theoretischen Ansätze und analytischen Verfahren, die genutzt werden, um diese Phänomene zu beschreiben. Letztlich kann gezeigt werden, daß ein integraler Begriff und mithin eine „große Theorie“ der Intermedialität nicht möglich ist, da sich die verschiedenen Perspektiven zumindest partiell gegenseitig ausschließen.