

Michael Zryd

Found Footage-Film als diskursive Metageschichte

Craig Baldwins TRIBULATION 99¹

Eine philosophische Prämisse, die schon sehr, sehr lange besteht: Wenn man wissen will, was in einer Kultur vor sich geht, sollte man einen Blick auf die Dinge werfen, die als selbstverständlich betrachtet werden, und sich darauf konzentrieren, anstatt auf das, was sie einem zeigen wollen. (Bruce Conner, zitiert in Wees 1993, 103)

Der *Found Footage*-Film ist ein spezielles Subgenre des Experimental- (oder Avantgarde-) Kinos, bei dem vorgefundenes Filmmaterial in neue Produktionen integriert wird.² Die Etymologie des englischsprachigen Ausdrucks weist darauf hin, dass er sich der Aufdeckung „versteckter Bedeutungen“ im Filmmaterial verschrieben hat. *Footage* ist ein längst veraltetes britisches (und jetzt amerikanisches) Maß für die Filmlänge, das Assoziationen an einen Wust von industriellem Material – Abfall, Müll – hervorruft, in dem sich jede Menge Schätze „finden“ lassen. *Found Footage* ist nicht dasselbe wie Archivmaterial. Während das Archiv als offizielle Einrichtung historische Aufzeichnungen von unbrauchbaren Aufzeichnungen, den *Outtakes*, trennt, ist ein großer Teil des in experimentellen *Found Footage*-Filmen verwendeten Materials nicht archiviert, sondern in privaten Sammlungen, kommerziellen Bildagenturen, Trödeläden und Abfalleimern untergekommen oder wurde im wahrsten Sinne des Wortes auf der

1 Mein Dank gilt Robin Curtis und Tess Takahashi für die geduldige und unschätzbare Aufmerksamkeit, die sie diesem Projekt entgegengebracht haben. In zahlreichen Diskussionen über *Found Footage* haben mich folgende Kollegen inspiriert und ermutigt: Paul Arthur, Catherine Russell, Jeff Vanderwal, William Wees. Craig Baldwin war so freundlich, mir in Toronto ein persönliches Interview zu geben, und auch alle informellen Gespräche mit ihm habe ich als äußerst bereichernd empfunden.

2 *Found Footage*-Filme weisen zwar häufig einen bewussten Eklektizismus des Materials auf, der Begriff *Found Footage* wurde allerdings gelegentlich auch als eine etwas freiere Bezeichnung für Filme verwendet, die mit Material arbeiten, das nicht vom Filmemacher selbst aufgenommen wurde.



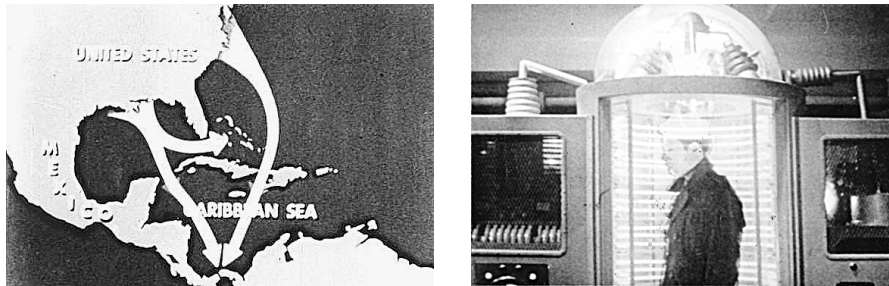
Abb. 1a-d *Found Footage* aus *A Movie* (USA 1958, Bruce Conner)

Straße gefunden. *Found Footage*-Filmemacher tummeln sich in den Grenzbereichen und spielen mal mit der Undeutlichkeit des ephemeren Materials an sich³ – der Filmemacher Nathaniel Dorsky spricht bevorzugt von „lost“ footage⁴ („verlorenem“ Material) –, mal mit den subkulturellen Bedeutungen, die in dem ikonischen Material einer Kultur „freigelegt“⁵ werden. Die Herstellung von *Found Footage*-Filmen ist eine metahistorische Form des Filmemachens. Dabei werden die kulturellen Diskurse und narrativen Strukturen kommentiert, die hinter geschichtlichen Ereignissen liegen. Der *Found Footage*-Künstler, der im Abfall

3 Der amerikanische Filmsammler Rick Prelinger prägte den Begriff *Ephemeral Film* als Beschreibung für Filme, die für lokale und zeitlich befristete Zwecke gedreht werden, wie z. B. Industrie- und Lehrfilme, Werbung, Videofilme, Reiseberichte oder Filme, die von religiösen Gruppierungen, Regierungen und Gewerkschaften produziert werden.

4 Für diese Anekdote möchte ich mich bei Phil Solomon bedanken.

5 Baldwin und andere *Found Footage*-Künstler verwenden die „Archäologie“ als eine etwas freie Metapher zur Beschreibung ihrer Arbeit; siehe Arthur 1997, Child 1992, Katz 1991 und Sandusky 1992.

Abb. 2a.b *TRIBULATION 99*

der Massenmedienlandschaft stöbert oder (durch Bildbearbeitung und optisches Kopieren) das Neue im Bekannten wieder entdeckt, untersucht auf kritische Weise die Geschichte hinter dem Bild, die diskursiv in die Geschichte seiner Produktion, Verbreitung und Konsumierung eingebettet ist.

TRIBULATION 99: ALIEN ANOMALIES UNDER AMERICA (USA 1991) von Craig Baldwin ist einer der komplexesten und kontroversesten nordamerikanischen *Found Footage*-Filme, der in den letzten Jahrzehnten produziert wurde, und dient zudem als Grenzfall für das Verhältnis des experimentellen *Found Footage*-Films zu Geschichte und Erinnerung. Meiner Ansicht nach repräsentiert der Film weniger die Geschichte, als dass er die historischen Diskurse und politischen Kräfte, die historische Ereignisse motivieren, analysiert. Als engagierte linke Satire gegen die amerikanische Außenpolitik und Medienkultur zeigt *TRIBULATION 99*, wie die *Found Footage*-Collage mit Hilfe von Metaphern und Ironie eine äußerst konzentrierte metahistorische Analyse und komplexe politische Kritik vorbringen kann.

Die Bildauswahl in *TRIBULATION 99* ist erstaunlich heterogen. Der Film, der – abgesehen von einigen neu abgelichteten Stills und Zeitdokumenten – vollständig aus vorgefundenem Material besteht, bezieht seine Bilder sowohl aus vorgeblich legitimen institutionellen Quellen der Wissensproduktion (z. B. regierungseigenen Dokumentarfilmen und Dokumenten, Wochenschauen, Wissenschafts- und Lehrfilmen) als auch aus inoffiziellen Quellen, denen für gewöhnlich kein legitimer erkenntnistheoretischer Status zuerkannt wird (z. B. B-Movies, Science Fiction- und Exploitation-Filme, Propagandafilme, Werbung). Mit seinen 48 Minuten und seiner rasend schnellen Montage (einige Bilder sind nur für die Dauer einiger Einzelbilder auf dem Bildschirm zu sehen) ist *TRIBULATION 99* für einen *Found Footage*-Film außergewöhnlich dicht und lang.⁶

6 Die meisten *Found Footage*-Filme sind fünf bis fünfzehn Minuten lang, von einige Ausnahmen abgesehen, die William Wees als „epische Collagen“ bezeichnet: *IS THIS WHAT YOU WERE*

Zwar kommt TRIBULATION 99 aus der Tradition des experimentellen *Found Footage*-Films, doch funktioniert er ebenso als Science Fiction-Erzählung und historische Dokumentation. Der Film beginnt als Science Fiction, in deren Mittelpunkt die Invasion durch interplanetarische Außerirdische steht: Ein flüsterndes, verschwörerisches *Voice-over* schildert eine Invasion durch bedrohliche Aliens, so genannte Quetzals, die sich in den Untergrund eingegraben haben und die Vernichtung der Vereinigten Staaten schwören. Doch plötzlich droht ihnen durch die amerikanischen Atomtests während des Zweiten Weltkriegs Gefahr. Diese fiktive Erzählung erhält schnell eine dokumentarische und historische Dimension, als Baldwin sie mit der Geschichte der US-amerikanischen Verstrickungen in Lateinamerika nach dem Zweiten Weltkrieg überlagert und dadurch zu verstehen gibt, dass die Außenpolitik der USA von der Notwendigkeit der Reaktion auf eine Bedrohung von Außen⁷ motiviert war. Im weiteren Verlauf des Films wird Baldwins Allegorie deutlich: Die Quetzals stehen für die Kommunisten, und der Film spielt darauf an, dass die politische Linie der Amerikaner von rassistischer, paranoider und apokalyptischer Angst motiviert war, eher geeignet als Reaktion auf eine Bedrohung durch reptilienartige Eindringlinge aus dem Weltraum denn als Reaktion auf demokratisch gewählte Regierungen in der Region. Baldwin suggeriert, dass die US-Regierungen, ähnlich wie heute George W. Bush, der den Ausdruck „Achse des Bösen“ verwendet, um seine Feinde herabzusetzen, nach dem Zweiten Weltkrieg linksgerichtete Regierungen in Lateinamerika buchstäblich dämonisierten, um verdeckte Operationen, politisch motivierte Attentate, Unterstützung bei Militärputschs, die Ausbildung rechter Todesschwadronen und Verstöße gegen die Menschenrechte zu rechtfertigen. Rechte Kräfte ersannen eine kommunistische Verschwörung als Rechtfertigung für eine Gegenverschwörung von Patrioten zur Verteidigung der USA und ihrer auswärtigen Interessen. Wenn Baldwins Satire sich über die amerikanische Außenpolitik in Lateinamerika lustig macht und ihre Absurdität vorführt, kritisiert sie darüber hinaus auch die ideologischen Diskurse und die wirtschaftliche Logik, die bis heute hinter dieser Politik stehen.

Unterstützt wird Baldwins satirische Kritik durch das ironische *Voice-over* des Films. Cicero bezeichnet die Ironie als *dissimulatio*, etwas sagen und etwas anderes meinen (vgl. Cicero 1976, 203), wobei der „ausgesprochenen“ eine „un-

BORN FOR (USA 1981–1989, Abigail Child), KAPITAL! (USA 1980–1987, Keith Sanborn) und PEGGY AND FRED IN HELL (USA 1984 – Gegenwart, Leslie Thornton); vgl. Wees 1993, 48–58.

7 A.d.Ü.: Bei der deutschen Übersetzung des englischen Wortes *alien* geht leider die Doppeldeutigkeit verloren, da es im Englischen sowohl „fremd“ im Sinne von „aus dem Ausland“ als auch „außerirdisch“ heißen kann.

ausgesprochene" Bedeutung gegenübergestellt wird, um eine Dissonanz zwischen der expliziten Bedeutung und einer impliziten, für gewöhnlich kritischen Bedeutung zu erzeugen. Anstatt der Kritik an der US-amerikanischen Außenpolitik einen ernsthaften Ton zu verleihen, bedient sich der Film der ironischen Stimme eines fanatischen US-Patrioten,⁸ der die rassistischen, rechten, christlichen Werte verkörpert, auf die sich nach Baldwins Ansicht die Außenpolitik der USA stützt. Baldwin nennt dieses rhetorische Manöver "Rechts antäuschen und links vorbeiziehen" (Sargeant 2001). Die "Doppelzüngigkeit" der *Voice-over*-Narration von *TRIBULATION 99* liefert einen eindeutigen Hinweis auf die ironische Absicht⁹; so werden beispielsweise Bilder der Bananenmarke Chiquita mit einem Kommentar zur finanziellen Unterstützung der USA für die "Kontras" in Nicaragua unterlegt:

US-Präsident Ronald Reagan setzt sich für eine staatlich genehmigte Kampagne zur Neuversorgung der Freiheitskämpfer mit Maschinengewehren, C-4-Plastiksprengstoff und anderen humanitären Waffen ein, die sie in ihrem Kampf gegen Alphabetisierungslehrer, Krankenhäuser und landwirtschaftliche Genossenschaften so dringend benötigen.

Der Titel „60,000 NICARAGUANS ARE KILLED“ („60.000 Nicaraguaner getötet“) auf der Bildspur verdeutlicht die exzessive Gewalt dieser „Kampagne“, während uns der Name Chiquita daran erinnert, wie die wirtschaftlichen Interessen von Unternehmen wie der United Fruit Company zur Unterwanderung linker Regierungen führten, bei denen die Gefahr einer Verstaatlichung des Grundbesitzes dieser Unternehmen bestand. Baldwins Satire spricht die Sprache einer rassistischen, rechten, apokalyptischen Ideologie und lädt ein, uns über diese lustig zu machen, ohne aber die von ihr ausgehende Gefahr zu verleugnen.

Diese Satire steht ganz in der Tradition von Jonathan Swifts *Ein bescheidener Vorschlag* und Stanley Kubricks *DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB* (*DR. SELTSAM, ODER WIE ICH LERNT*,

8 In der Buchversion des Films heißt es, der Film enthülle die Entdeckungen von „Retired Airforce Colonel Craig Baldwin“ (Baldwin 1991, 1).

9 Die Ironie wird, wie alle indirekten Tropen, leicht missverstanden; oder, wie Linda Hutcheon sagt, Ironie ist „riskant“. Hinweise auf eine ironische Absicht können im Text erscheinen oder lediglich extern vorliegen, wie im Falle von *Fake Documentaries*, die durch Publicity, erläuternde Einführungen vor einer Vorführung (oder Diskussionen im Anschluss an eine Vorführung) oder durch Hörensagen als ironisch identifiziert werden. Es ist durchaus vorstellbar, dass ein Betrachter ohne jegliche Kenntnis der Politik Baldwins den Film „ernst“ nimmt und ihn als paranoiden, rechten Schwulst interpretiert.

DIE BOMBE ZU LIEBEN, Großbritannien 1963) und ist von daher ebenso emotional aufwühlend wie eindeutig kritisch. Die dicht übereinander geschichteten Bildattacken und schockierenden Bildsprünge des Films, der *Voice-over* (gemischt mit wild zusammengeschnittenen Schichten aus gefundenem Ton- und Musikmaterial) sowie die schiere Brutalität der Geschichte dieser Region überfordern den Betrachter häufig beim ersten Sehen. Viele Zuschauer berichten von einem Gefühl der Verlorenheit, der Erschöpfung und der Verwirrung, das sie befällt, weil sie den Status der hier präsentierten Wahrheiten und Fiktionen nicht einordnen können. Dieser Affekt und die erkenntnistheoretische Verwirrung sind eine Reaktion auf die Verschwörungstheorie, auf die der Film verweist und deren klaustrophobische, hermetische Logik er verkörpert. Richard Hofstadter beschreibt, wie tief diese Verschwörungstheorie in der amerikanischen Kultur verwurzelt ist, trifft jedoch eine wesentliche Unterscheidung: „Es besteht ein Unterschied darin, Verschwörungen in der Geschichte ausfindig zu machen, und zu sagen, dass im Grunde die Geschichte eine Verschwörung ist“ (1955, 64). Baldwin schildert eine mittlerweile gut dokumentierte Verschwörung in der Geschichte (verdeckte US-Operationen in Lateinamerika), nimmt jedoch den für amerikanische Bürgerwehren typischen und vom fundamentalen Christentum in Worte gefassten Tonfall von Geschichte-als-Verschwörung an: Die Apokalypse ist der Telos der Geschichte, angekündigt im Buch der Offenbarung. Zwar könnte man argumentieren, dass Baldwins satirische Taktik die Klarheit seiner politischen Kritik schwächt; meiner Ansicht nach vertieft sie jedoch die im Film durchgeführte politische Analyse der historischen Kräfte, indem sie das Augenmerk auf den erschreckenden Hermetismus von Verschwörungstheorien lenkt. Als Metageschichte zeigt TRIBULATION 99, wie das Narrativ der Verschwörung Ausbeutung und Gewalt fördert und den Einsatz historischen Handelns erhöht.¹⁰

Die schärfste Kritik an TRIBULATION 99 kommt von Catherine Russell. Für sie ist der Film ein wichtiges Beispiel für eine postmoderne Filmcollage, die jedoch

¹⁰ Baldwin bewahrt darüber hinaus eine Hingabe zu Verspieltheit und Ironie, die der Verschwörungskultur fremd ist. Man vergleiche dazu beispielsweise TRIBULATION 99 mit der durchgängigen Hysterie der US-Fernsehserie AKTE X (THE X FILES, USA 1993–2002), die zwei Jahre nach der Freigabe von TRIBULATION 99 gestartet wurde. AKTE X basiert auf demselben Einfall – Außerirdische planen in Mittäterschaft der Regierung und führender Kräfte der Industrie die Eroberung der USA – und zeigt, in welchem Maße das Verschwörungsdenken Anfang der 1990er Jahre bereits in den Mainstream übergegangen war. TRIBULATION 99 verkörpert die allumfassende Logik der Verschwörungstheorie voll und ganz, allerdings ohne die letztendlich beruhigende narrative Handlungsfähigkeit der beiden aufrechten AKTE X-Protagonisten, Mulder und Scully, und ruft damit die tatsächlichen Konsequenzen der Verschwörung in der Geschichte Lateinamerikas in Erinnerung.

in politischer Hinsicht letztendlich scheitert. Ich möchte hier drei ihrer Einwände gegen den Film anführen. Zunächst einmal sagt sie: „In der Leere, die der Ansturm der Bilder hinterlässt, schwindet die Möglichkeit des historischen Widerstandes gegen den militärisch-industriellen Komplex“ (Russell 1999, 262). Das apokalyptische Ende des Films bietet anscheinend keine Alternativen jenseits der im Film dargestellten übermächtigen Kräfte. Zweitens scheint der Film „von der historischen Wirklichkeit abgeschnitten“ (1999, 269). Russell zufolge ist *TRIBULATION 99*

ein äußerst ambivalenter Film, der symptomatisch ist für seine eigenen paranoiden Strategien, die letztendlich die Möglichkeit historischer Handlungsfähigkeit einschränken, und zwar durch die Unzugänglichkeit einer ‘Wirklichkeit’ außerhalb des Ansturms der Bilder. (1999, 263)

Meiner Ansicht nach liegt wie bei allen Filmen die historische Handlungsfähigkeit von *TRIBULATION 99* außerhalb des Textes, d. h. in der Arbeit des Zuschauers nach der Betrachtung des Films. Baldwin dramatisiert seinen Widerstand als Aktivist nicht in der Erzählung des Films; das führt jedoch nicht unbedingt zu einer Einschränkung der Möglichkeiten historischer Handlungsfähigkeit. Die ‘Wirklichkeit’ mag im Film unzugänglich erscheinen, was aber möglicherweise daran liegt, dass die Textur und Struktur des Films die für die zeitgenössische Medienkultur charakteristische Übersättigung durch die Bilder und das in ihr herrschende Chaos imitieren. Baldwin betrachtet seine Filme als „spekulative Dokumentarfilme“, „die einen nicht zu einem Punkt ‘x’ führen“; vielmehr sei ihre Form „zentrifugal“ und dränge die Leute „zur Bedeutung hinaus“ (Baldwin, Interview v. 12.2.2000). *TRIBULATION 99* fehlt es eindeutig an einer klaren didaktischen Kraft, doch durch das „Hinausdrängen“ des Betrachters „zur Bedeutung“ lädt er uns meiner Ansicht nach ein, spekulative Bereiche einer diskursiven Analyse zu betreten. Dem Zuschauer wird die Arbeit der kritischen Reflektion übertragen, die notwendig ist, wenn historische Erinnerungen abgerufen und historisches Verständnis geschaffen werden müssen, um die paranoiden Diskursstrukturen zu bekämpfen, die aus Geschichte eine – tatsächliche oder eingebildete – Verschwörung zu machen drohen.

In einem dritten Einwand wirft Russell dem Film eine „Ablehnung von Kohärenz“ vor, denn die Heterogenität des verwendeten *Found Footage* schaffe ein machtvolles, aber letztendlich willkürliches und „unmögliches Netzwerk aus metonymischen Beziehungen“ (1999, 259f):

Baldwins Collage bezieht ihr Material aus einer so ungeheuer großen Bildbank, dass man den Eindruck einer Massenvernichtung der linearen

Erinnerung gewinnt. In dieser postmodernen Variante des *Found Footage*-Films werden Bilder stattdessen über willkürliche Links zu einem Speicher abgerufen.

Durch die Mobilmachung dieser Bilder als Kulturdokumente arbeitet TRIBULATION 99 wie eine Art *Random Access Memory* der amerikanischen Kultur des Kalten Krieges. (1999, 261f)

Russells Computermetapher ist passend – ich glaube allerdings, dass eine Hypertextversion dieses Films kein willkürliches *Random Access Memory* offenbaren würde, sondern eine außergewöhnlich komplexe Form von historischem Gedächtnis, das zwar nur selten historische Ereignisse schildert, nichtsdestotrotz aber auf eine große Bandbreite historischer Diskurse „verweist“. Der „Ansturm der Bilder“ und die scheinbare „Ablehnung von Kohärenz“ sind wichtige Indizien dafür, dass der Film in der Lage ist, die entmachtende Kraft jener Medienlandschaft, die die ideologischen Operationen der amerikanischen Kultur fördert, zu verkörpern (vielleicht sogar zu erfolgreich zu verkörpern). Die metonymischen und metaphorischen Strategien des Films bilden kein „unmögliches“ Netzwerk aus Bedeutungen, sie führen vielmehr zu einer konzentrierten, aber nicht unleserlichen Verdichtung der historischen Diskurse, die historische Ereignisse *möglich machen*, und sondieren so historische Beweggründe, Ursächlichkeiten und Konsequenzen. Russel behauptet zu Recht, dass Geschichte in TRIBULATION 99 nicht im konkreten Sinne referenziell ist. Ich würde jedoch argumentieren, dass die Art, wie Geschichte artikuliert und analysiert wird, durchaus „referenziell“ ist, da auf die diskursiven Kräfte hinter den historischen Ereignissen verwiesen wird: auf die Rhetorik der Geschichte anstatt auf ihre Repräsentation.

Im verbleibenden Teil dieses Textes werde ich versuchen, die Dichte der diskursiven historischen Analyse in TRIBULATION 99 aufzuzeigen. Dabei soll zunächst die „Geschichtlichkeit“ von *Found Footage* begründet werden: Warum wohl hallt in Archivmaterial und *Found Footage* so viel Geschichte und Erinnerung nach? Die Stärke der zentrifugalen Struktur von TRIBULATION 99 beruht zum Teil darauf, wie der Film die potenzielle Polyvalenz, Ambiguität und diskursive Dichte des *Found Footage*-Materials einfängt. Zunächst möchte ich jedoch das Versprechen und die Problematik untersuchen, die durch die Macht des fotografischen Bildes in seiner Eigenschaft als geschichtliches Beweismaterial entstehen, und anschließend erläutern, wie Archivmaterial und *Found Footage* im Dokumentar- und Experimentalfilm gemeinhin eingesetzt werden. Dabei greife ich die Aussage Paul Arthurs auf, dass dieses Material bisher in der Filmge-

schichte eher figurativ und weniger zu Beweis Zwecken eingesetzt wurde. Weiterhin werde ich untersuchen, wie der figurative Einsatz von vorgefundenem Material dessen symbolische und metaphorische Bedeutungen mobilisiert, Bedeutungen, die durch eine ironische Rekontextualisierung eine Vielzahl an diskursiven Bedeutungsebenen eröffnen. Die "Geschichtlichkeit" von *Found Footage*, des vorgefundenen Filmmaterials, das vollgestopft mit historischen Fakten, Erinnerung und Emotion ist, ergibt sich aus dem kulturpolitischen Kontext seiner Produktion und vor allem aus seiner Verbreitung als symbolisches Gut. Die Stärke von *Found Footage*-Filmen liegt in ihrer kritischen, wirkungsvoll konzentrierten Erfassung der ideologischen Diskurse, die die Verbreitung von Bildern strukturieren und ermöglichen, also derjenigen Diskurse, die historische Analyse und politische Kritik fördern.¹¹

Fotografische Bilder scheinen das Versprechen einer wahrhaften und präzisen Darstellung von Geschichte in sich zu tragen. Wenn wir uns Aufnahmen des Mondspaziergangs von Apollo 11 ansehen, haben wir den Eindruck, das historische Ereignis selbst zu sehen, abgebildet und eingefangen zu dem Zeitpunkt, an dem das Bild belichtet wurde. Dies ist die fundamentale Übereinkunft, die das nicht-fiktionale Bild auf Grund der Automatisierung der Fototechnologie mit dem Betrachter eingeht: das Versprechen des historischen Beweises, der sowohl unmittelbar ist (durch die ikonische Macht der Ähnlichkeit mit der Realität), als auch Wahrhaftigkeit garantiert (durch die Beweiskraft des photographischen Bildes als Abdruck der Zeit). Wir vertrauen dem Foto, weil wir wissen, dass es automatisch entstanden ist. Doch eben dieses Wissen um seinen Entstehungsprozess gebietet uns gleichzeitig, es in Frage zu stellen. Jedes Bild kann gefälscht sein. Was geschah genau vor und nach dem Auslösen der Kamera? Was passiert außerhalb des Bildes? In welche Geschichte wird das Bild eingefügt, und wie wird das Bild implizit und explizit für die historische Erzählung eingespannt?

Auch wenn diese Fragen den Wahrheitsanspruch eines fotografischen Bildes nicht vollständig in Zweifel ziehen, untergraben sie doch die falsche *Gewissheit*, die das fotografische Bild verspricht. Geschichte liegt, um es vereinfacht auszudrücken, nicht *in* dem Bild; die Fähigkeit des Bildes, als historisches Beweismittel zu fungieren, findet sich in seiner kontextuellen Einfassung, in dem, was man uns über das Bild mitgeteilt hat (oder was wir darin wieder erkennen). Wer hat es gemacht und warum? Wo und wann ist es entstanden?

Zeitgenössische Dokumentarfilmtheorie zeigt, dass die Evidenz herstellende, indexikalische Eigenschaft des fotografischen Bildes erst dann als Beweiskraft gilt, wenn sie rhetorisch als solche eingeordnet wird, um strittige Behauptungen

11 Zur „Geschichtlichkeit“ von *Found Footage* siehe Katz 1991.

zu stützen oder zu entkräften – selbst eine so simple Behauptung wie die von Bill Nichols in seinem Anspruch auf *vérité*: „So ist es doch, oder nicht?“ (1991, 114).¹² John Tagg (1988a) demonstriert, dass Fotografien und Filme an den meisten US-amerikanischen und britischen Gerichtshöfen keinen rechtlichen Beweisstatus besitzen, wenn nicht entsprechende Garantien erbracht werden, was Entstehungszeit und –ort sowie die Identität des Fotografen und die Produktionsbedingungen des Bildes angehen. Nur selten spricht ein Bild „für sich“, obwohl es häufig in einen rhetorischen Kontext gebettet wird, der zu verstehen geben soll, dass es dazu in der Lage ist.¹³ Filmmaterial ist in der Tat außerordentlich gefügig, seine Bedeutung und sein tieferer Sinn liefern ebenso der Kontext wie der „Inhalt“ des Bildes. Der historische Verweis rückt ab vom exakten, faktischen Nachweis historischer Ereignisse, indexikalisch festgemacht an bestimmten Zeitpunkten und Orten, an der symbolischen Heraufbeschwörung von Diskursen, am sozialen Gedächtnis sowie an Denk-, Glaubens- und Ideologiemodellen. Die *Found Footage*-Collage übertreibt diese Formbarkeit und setzt das vorgefundene Material in einen neuen Kontext, der die Diskurse hinter dem Bild in den Vordergrund bringt und kritisch beleuchtet.

In seinem Text „On the Virtues and Limitations of Collage“ beschreibt Paul Arthur den etwas zweifelhaften Einsatz von Archivmaterial und *Found Footage* zu Beweis Zwecken. Er skizziert eine allgemein übliche Unterscheidung zwischen „Mainstream-Dokumentarfilmen und experimentellen Essays“, die auf der Annahme „zweier Ontologien von *Found Footage*-Material“ beruht (Arthur 1997, 4). Die erste, „realistische“ Verwendung von *Found Footage* im Mainstream-Dokumentarfilm ist meist „illustrativ oder analog“, da das Archivmaterial als Beweismittel zur Unterstützung der Tonspur fungiert, normalerweise in Form eines *Voice-over*, mit dem das Hauptargument formuliert und das Bild im Wesentlichen mit einer „Bildunterschrift“ versehen wird. Die zweite „Ontologie“ besteht in der, wie Arthur sie nennt, „figurativen“ oder metaphorischen Verwendung von *Found Footage* in experimentellen Filmessays (1997, 4). Schließlich behauptet Arthur, dass *Footage* auch im nicht-experimentellen Kino zumeist sowohl metaphorisch als auch illustrativ funktioniert, vor allem im für

12 Siehe dazu auch Carroll 1997, Plantinga 1997, Tagg 1988b und Winston 1995. Trotz ihrer theoretischen Meinungsverschiedenheiten sind sich die Autoren über die Grenzen des Films hinsichtlich seiner Herstellung von Evidenzen einig.

13 Die stümperhafte Strategie, die die Staatsanwaltschaft im Fall Rodney King 1991 in Los Angeles anwandte, ist ein Beispiel für eine rhetorische Strategie, bei der versucht wurde, bildliches Beweismaterial „für sich selbst sprechen“ zu lassen. Die Verteidiger der Polizisten behandelten das Band, das deutlich zeigt, wie King verprügelt wird, als „Text“ und konnten es auf diese Weise ganz im Sinne ihrer Beweisführung einsetzen und interpretieren. Siehe Nichols 1994.

den Mainstream-Dokumentarfilm typischen „generischen“ Bild: „viele, vielleicht sogar die meisten illustrativen Instanzen der dokumentarischen Collage werden nicht als wörtliche, sondern als figurative Repräsentationen ihrer Subjekte verstanden“ (1997, 5). Während beispielsweise das *Voice-over* in dem US-Dokumentarfilmklassiker *THE RIVER* (USA 1937, Pare Lorentz) vom Beginn der Industrialisierung im 19. Jahrhundert berichtet, zeigt die Bildspur umstürzende Bäume, das Aufladen von Baumwolle und andere gängige Sinnbilder industriellen Fortschritts. Hier dient das vorgefundene Material nicht als Beweis für diese Industrialisierung (offensichtlich wurde das Material nicht Mitte des 18. Jahrhunderts gedreht), sondern ist figurativ: So ähnlich hat die Industrialisierung ausgesehen. Arthur führt ein Beispiel aus der US-Propagandareihe *WHY WE FIGHT* (*WARUM WIR KÄMPFEN*, USA 1941–1945, Frank Capra) aus dem Zweiten Weltkrieg an, „in der exakt dasselbe Stück Film einer verängstigt in den ausgebombten Straßen herumlaufenden Frau mit Kopftuch in drei verschiedenen Episoden verwendet wird, die vorgeblich in drei verschiedenen Ländern angesiedelt sind“ (1997, 7). In der zeitgenössischen Dokumentarfilmpraxis stellt die exakte, Evidenzen herstellende Abbildung eher die Ausnahme als die Regel dar, und, so behauptet Arthur, die „expressiven, symbolischen Dimensionen der Collage“ (1997, 7) sind im Dokumentarfilm stärker verbreitet als gemeinhin anerkannt wird.

Schon seit dem ersten Jahrzehnt der Filmgeschichte haben Filmemacher Archivmaterial und *Found Footage* für figurative Zwecke verwendet und Bilder für unterschiedliche Szenarien und Argumente in neue Kontexte eingebracht. Ganz gleich, ob diese Filmemacher das Material aus bereits veröffentlichten Filmen bezogen, in Staatsarchiven, Firmenarchiven oder bei kommerziellen Bildagenturen danach suchten oder es aus den Abfalleimern der Film labore retteten, sie gewannen dem Material neue Bedeutung und neue Deutungsmöglichkeiten ab. In *Filme aus Filmen*, einer frühen Studie des Kompilationsfilms, zitiert Jay Leyda ein Beispiel aus dem Jahre 1898 von Francis Doublier, der aus einer Reihe von *Actualités* und inszenierten *One Shot*-Filmen, die in keiner Verbindung zum Fall Dreyfus standen, eine lose Erzählung der Dreyfus-Affäre konstruierte. Das Filmmaterial hatte er aus dem Katalog der Brüder Lumière ausgesucht und für seine Zwecke recycelt (1967, 11f). Auf Spielfilme spezialisierte Studios richteten eigene Bildarchive ein, damit sie für ihre Lang- und Kurzfilme nicht immer wieder neue Motiv- und Landschaftsaufnahmen machen mussten. Archivbilder fügten sich im Allgemeinen nahtlos in neu produziertes Material ein, oder aber sie werden bewusst abgesetzt, um die geschichtliche Herkunft der Handlung zu kennzeichnen, beispielsweise in historischen Biografien. Der Kompilationsfilm, ein spezielles Subgenre des Dokumentarfilms, verwendet *Found Footage*-Mate-

rial, unterwirft es aber einer Vielzahl von rhetorischen Intentionen, darunter auch kritischen (z. B. in den Filmen von Esfir Shub, Michail Romm, Henri Storck, Emile de Antonio und Alain Resnais); meistens geht es jedoch um einfache Chroniken.¹⁴ Im Experimentalfilm gibt es eine größere Bandbreite an Subgenres, die vorgefundenes Filmmaterial verwenden.¹⁵ Einige befassen sich mit Hollywood und/oder der Filmgeschichte, sei es, um die Ikonografie des Stars unter die Lupe zu nehmen – transzendental wie Joseph Cornell in *ROSE HOBART* (USA 1939), ironisch wie Mark Rappaport in *ROCK HUDSON'S HOME MOVIES* (USA 1992)¹⁶ – oder die Tropen der Filmsprache zu untersuchen wie z. B. Gustav Deutsch in seiner *FILM IST*-Reihe (Österreich 1998–2002) oder Peter Delpout in *LYRISCH NITRAAT* (Niederlande 1991). Andere schlachten einen einzigen Filmbestand aus, um aus seinem Material eine andere Version von Geschichte zu konstruieren wie z. B. Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucci in *DAL POLO ALL'EQUATORE* (Italien 1986), in dem diese die frühen Reisefilme eines italienischen Kameramanns so zusammenschnitten, dass deren neokolonialistische Ideologie offenbar wurde. Craig Baldwins Filme stehen ganz in der Tradition des einflussreichen amerikanischen Künstlers Bruce Conner, der 1958 mit *A MOVIE* (USA) seinen ersten *Found Footage*-Film machte. Conners Vermächtnis findet sich in einer großen und vielfältigen Mischung von Künstlern wieder, so

14 So greift beispielsweise *WHY WE FIGHT* nicht nur auf Hollywood-Bildarchive zurück, sondern bedient sich auch bei dokumentarischen Aufnahmen aus Produktionen der US-Regierung sowie bei feindlichem Wochenschau- und Propagandamaterial. Der Einsatz von Bildern von Massenkundgebungen aus Leni Riefenstahls *TRIUMPH DES WILLENS* (D 1934) soll sowohl die Gefahr (die Bedrohlichkeit der Massen) demonstrieren als auch den Dirigismus ins Lächerliche ziehen: Das Material wird gegen seinen ursprünglichen politischen Willen eingesetzt, bleibt aber in seinen politischen und historischen Absichten verhaftet. In der UdSSR richtete sich Dziga Vertov ein eigenes Archiv aus Schnittresten ein („Factory of Facts“), während Esfir Shub in *PADENIE DINASTII ROMANOVYCH / FEVRAL* (*DER FALL DER DYNASTIE ROMANOV*, UdSSR 1927) die ureigenen ‚Homemovies‘ des Zaren sowie Wochenschaumaterial neu zusammenstellte, um die ideologischen Anmaßungen, die der Produktion des Originalmaterials zu Grunde lagen, zu entlarven und in den Vordergrund zu rücken. Shubs Montage rekontextualisiert den einst gefeierten Diskurs des Originalmaterials und eröffnet damit eine ironische Sichtweise, die die Bilder und deren legitimierende Logik von Herrschaft und Klasse hinterfragt.

15 Schon 1930 baute Luis Buñuel dokumentarische Aufnahmen von Rom in seinen avantgardistischen Film *L'AGE D'OR* (*DAS GOLDENE ZEITALTER*, F) ein. In *Recycled Images*, William Wees' enzyklopädischer Erhebung über *Found Footage*-Filmemacher, finden sich in einer Filmauflistung nach Jahrzehnten folgende Zahlen: 6 in den 1930ern, 4 in den 1940ern, 3 in den 1950ern, 48 in den 1960ern, 56 in den 1970ern, 105 in den 1980ern. Zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung im Jahre 1993 wurden 39 Filme für die 1990er aufgelistet; seitdem sind viele weitere Kompilationsfilme entstanden.

16 Eine aufschlussreiche Auseinandersetzung mit Experimentalfilmen, die Hollywood-Footage umarbeiten, leistet Wees 2002.



Abb. 3a-d *D ISPLACED PERSON* (USA 1981, Daniel Eisenberg)

auch bei Craig Baldwin, Abigail Child, Julie Murray und Leslie Thornton. Wie viele seiner Nachfolger untersucht Conner die metaphorischen Eigenschaften des gefundenen Materials und stößt dabei auf Vieldeutigkeiten und Offenbarungen sowohl in den wieder erkennbaren ikonischen Bildern, die mit kulturellen und historischen Konnotationen vollgestopft sind, als auch im *Detritus*, den scheinbar belanglosen Aufnahmen, deren schiere Banalität und Allgegenwart von experimentellen *Found Footage*-Filmemachern mit den Massenmedien assoziiert wird.¹⁷

Die gängigste figurative Dimension von *Found Footage* liegt vielleicht in seiner Macht als kulturelle Ikone. *Found Footage* besitzt ein bemerkenswertes Potenzial im Hinblick auf die Verdichtung, die Komprimierung historischer „Erinnerung“, die als illustrativ-fiktiv oder ironisch ins Bild gesetzt wird.¹⁸ In

¹⁷ Zum „*Detritus*-Kino“ siehe MacKenzie 1998.

¹⁸ So kann beispielsweise eine einzige Aufnahme des Apollo-11-Mondspaziergangs als eine Metonymie fungieren und verschiedene Assoziationen und Erinnerungen wachrufen: amerikanischen Nationalstolz, den Sieg des Kalten Krieges beim Wettrennen um den Weltraum

Mainstream-Texten wird das aufgearbeitet, was Joel Katz „einen neuen Dialekt der Filmgeschichte“ nennt, der zu einer „immer stärker verschlüsselten, konventionalisierten und unhinterfragten Praxis geführt hat“ (1991, 96). Die steigende Anzahl von Filmen, in denen Archivmaterial verwendet wird, ist auch eine Folge der kommerziellen Bildarchivindustrie. In den meisten von ihnen wird diese Konstruktion und endlose Fortsetzung der Ikonografie befürwortet und bedient.

Ikonisches Bildmaterial verbreitet sich durch Wiederholung. In den fünf Jahren, in denen ich für die große amerikanische Bildagentur Archive Films gearbeitet habe, konnte ich beobachten, dass fast alle Mainstream-Bildproduzenten, vor allem die aus Werbung und Fernsehen, ikonischen Bildern den Vorzug gaben vor historisch exakten Aufnahmen. Wichtig war, dass Bilder „schnell“ und eindeutig gelesen werden konnten, sich also in die vertrauten Diskurse und Bedeutungen einklinkten, die damit heraufbeschworen werden sollten. Bestimmte Archivanfragen waren so vorhersehbar, dass hauseigene Bänder mit häufig nachgefragten Bildern zusammengestellt wurden. „The History of the Twentieth Century“ („Die Geschichte des 20. Jahrhunderts“) war eines dieser Archive-Films-Compilation-Tapes, in dem ein Jahrhundert Weltgeschichte auf weniger als zwei Stunden komprimiert wurde. Gezeigt wurden in erster Linie Ereignisse aus der Geschichte der USA, und alles, was nicht auf Film war, war natürlich auch nicht Geschichte.

Es ist an der Zeit, Archivmaterial sowohl zur Veranschaulichung als auch für ironische Zwecke einzuspannen, schließlich ist es in der Lage, „offizielle“ institutionelle Diskurse auf eine äußerst ökonomische Art und Weise kundzutun und zu interpretieren: Seine Ikonografie ist der Inbegriff des Stereotyps. Der Filmemacher Yann Beauvais hat dies folgendermaßen formuliert: „Das Zitat funktioniert einfach besser, weil es die Eigenschaften des Klischees in sich trägt“ (1992, 21). *Found Footage*-Fragmente können als „Synekdoche für die Zusammenhänge fungieren, denen sie entnommen wurden“ (Peterson 1992, 57), wobei der Bild-„Teil“ als *pars pro toto* für die „gesamte“ ideologische Matrix dient, die ihn hervorgebracht hat.

Laut James Peterson kann die symbolische Macht des ikonischen, metonymischen Bildes auch kritisch eingesetzt werden, und zwar *gegen* den offiziellen Diskurs, der sie hervorbringt und sanktioniert: „Mit *Found Footage*-Kompila-

und den Triumph der Technik. Im Allgemeinen signifiziert *Found Footage* in einem metaphorischen Sinne, weil es breitgefächerte und grundverschiedene Bedeutungszusammenhänge wachruft. Da seine Bilder aber konkrete Fragmente, die der Welt und den Texten anderer entrissen wurden, darstellen, könnte man auch behaupten, *Found Footage* sei metonymisch.

tionsfilmen haben Filmemacher die amerikanische Kultur angegriffen, indem sie sich ihrer Ikonografie bemächtigt haben und Strategien und Strukturen entwickelten, um die Kultur zu kritisieren, die ihnen das Material dazu lieferte" (1882, 75). Baldwin bezeichnet seine Strategie als „Medien-Jujitsu“, „man setzt das Gewicht dieses absurden, lächerlichen Glaubens gegen eben diesen ein, dreht ihn herum und übt Kritik“ (Halter 1999, 2). Je stärker die diskursive Kraft, die in dem ikonischen Bild erzeugt wird, desto größer der potenzielle Effekt der ironischen Umkehrung. Baldwins „Medien-Jujitsu“ ermöglicht es dem Künstler, durch „symbolische Geschicklichkeit“ die Macht eines kulturellen Symbols gegen dieses selbst zu richten. Die ironische Rekontextualisierung vermindert das subversive Potenzial, das vielen Archivaufnahmen als Quelle des offiziellen Diskurses anhaftet, egal ob diese in Regierungskreisen, der Industrie oder der Unterhaltungsmedien- und Nachrichtenindustrie angesiedelt ist. Wieder einmal dient das Material als „Beweis“ – aber nicht, um ein Ereignis nachzuweisen, sondern als Beweis für den Wahnsinn der offiziellen Diskurse, denen das Archivmaterial entspringt.

In seinen Filmen hebt Baldwin auch Parallelen zwischen den ideologischen Diskursen in der Vergangenheit und der Gegenwart hervor und beleuchtet unter Verwendung archaischer und deshalb augenfälliger Formen der Propaganda zeitgenössische politische Ideologie. Baldwin macht sich etwas zunutze, was er die „Parallax-Perspektive“ nennt; er entlarvt die unsichtbare zeitgenössische Ideologie – nach Baldwins Ansicht ist den USA „die Anmaßung, dass sie die Welt beherrschen, zu Kopf gestiegen“ – mit Hilfe der sichtbar überholten Ideologie älterer *Found Footage*-Texte:

In den 50ern wirkt es absurd, also habe ich es als Spiegel benutzt, um damit die 90er zu kritisieren. Es ist unverfrorene, schamlose Propaganda – man braucht sie nur umzudrehen, und sie schießt sich selbst ins Knie. (Halter 1999, 2)

In *TRIBULATION 99* benutzt er die Parallax-Perspektive, um der expliziten und hysterischen antikommunistischen Rhetorik von Filmmaterial aus der Zeit des Kalten Krieges, also der vierziger und fünfziger Jahre, Bilder von Oliver North, dem Chef der CIA, George Bush und der US-Invasion in Grenada und Panama gegenüberzustellen. Auf diese Weise verbindet er die ideologischen Projekte der Vergangenheit mit denen der Gegenwart.

Der Filmemacher Standish Lawder erörtert, wie sich „versteckte Bedeutung“ mit Hilfe der ironischen „Dekontextualisierung“ extrahieren lässt:

Dekontextualisierung ist ein schwerfälliger Ausdruck, aber er trifft es. Der ursprüngliche Kontext wird ausgelöscht. Das Bild wird in einem neuen Kontext präsentiert und erhält stets eine neue Tonspur. Von seinem ursprünglichen Kontext befreit, wird es nun in Schichten aus Spekulationen, subjektiven Erinnerungen und poetischer Ambiguität gehüllt. Intention und Bedeutung werden zweifelhaft. Die wirkliche Bedeutung des eigentlichen Originalbildes schwebt irgendwo außerhalb des Bildes; *warum* es gefilmt wurde, können wir nicht mit Sicherheit sagen. *Was* gefilmt wurde, bleibt jedoch konstant, nur dass es jetzt von Tausenden neuer *Warums* umgeben ist. (1992, 113ff)

Durch die Montage wird das Filmmaterial neu verortet. Diese neue Kadrierung fordert Antworten auf die Frage, *warum* es gefilmt wurde. So könnte beispielsweise das „Warum“ der Bilder des Apollo-11-Mondspaziergangs – d. h. die historische Motivation für deren Existenz – als ehrlich postuliert werden (z. B. weil es die technologische Überlegenheit Amerika als Nation gebietet, als Erster auf dem Mond zu landen), oder es ließe sich rekontextualisieren, um zu einer kritischen Interpretation anzuregen (z. B. dahingehend, dass der amerikanische Mythos der Eroberung der *frontiers* und der wirtschaftliche Imperativ der Expansion nur beibehalten werden konnten, indem man imaginäre Grenzen wie den Weltraum aufrechterhielt). Dekontextualisierung schafft Ambiguität und erschließt das Filmmaterial zugleich für ein besseres Verständnis seiner historischen Zusammenhänge.

Für Baldwin sind sowohl die Vielfältigkeit als auch die Fülle der möglichen Bedeutungen wichtig: „Man kann jede Richtung einschlagen. Das macht das Wesen von *Found Footage* aus ... Ich mag diese Art von Fortpflanzung und Vervielfachung – es bricht auf und bringt eine ganz eigene Komplexität zum Vorschein, Schicht um Schicht um Schicht“ (zitiert in Wees 1993, 12). In seiner Struktur repliziert TRIBULATION 99 diese Fortpflanzung, vervielfacht die Schichten seiner Collage-artigen Konstruktion und enthüllt die versteckten Ebenen des historischen Diskurses, die den ideologischen Kräften hinter der US-amerikanischen Lateinamerikapolitik zu Grunde liegen. Baldwin bedient sich der Ironie und liefert eine absurde, oberflächliche Erklärung – im Untergrund arbeitende Aliens –, mit der er die tatsächliche Absurdität und die niederträchtigen Methoden des US-Imperialismus ins Lächerliche zieht: eine paranoide und selbstbezogene Angst vor autonomen politischen Aktionen in dieser Region.

Abschließend möchte ich mich auf ein Beispiel von Baldwins *Found Footage*-Verwendung konzentrieren, das verdeutlicht, auf welche Weise seine ironische

Rekontextualisierung eine metahistorische Analyse kultureller Diskurse leistet. Craig Baldwin bezeichnet *TRIBULATION 99* als „Pseudo-Pseudo-Dokumentarfilm“. Doch wo *Fake Documentaries* zur Schaffung ironischer Fiktionen für gewöhnlich auf konventionelle Mittel des Dokumentarfilms zurückgreifen, „fälscht“ Baldwin ein ganz bestimmtes Subgenre einer Randerscheinung des Dokumentarfilms – den „Pseudo-Dokumentarfilm“, wie er ihn nennt. Das Spektrum dieses Genres reicht von „wissenschaftlichen“ Dokumentarfilmen wie *ERINNERUNG AN DIE ZUKUNFT* (BRD 1970, Harald Reinl) und *THE HELLSTROM CHRONICLE* (USA 1971, Walon Green, Ed Spiegel) über rechtsextreme Verschwörungsgeschichten (im Anschluss an die fünfziger Jahre entstandene antikommunistische Filme wie *RED NIGHTMARE* [USA 1962, George Waggner]) bis zu den apokalyptischen Mahnungen fundamentalistischer Christen. Auf einer vordergründigen Ebene verspottet Baldwin dieses obskure Subgenre und seine absurde Vermengung von Ausbeutung und spinnertem Verschwörungsdenken, in der sich sowohl UFO-Fanatiker als auch rechtsextreme Bürgerwehren und fundamentalistische Christen suhlen. Aber er tut diese Texte nicht einfach ab, sondern versteht sie vielmehr als destillierte Manifestationen extremer politischer Positionen – und metahistorischer Narration –, die er durchaus ernst nimmt und als grundlegenden Ausdruck der politischen Kultur der USA postuliert. Der auf das christliche Geschichtsverständnis gegründete rechte Militarismus ist keine Randerscheinung, sondern – immer noch – von zentraler Bedeutung für das in Amerika vorherrschende Regierungssystem und dessen Ideologie.

In einem der von Baldwin aufgegriffenen „Pseudo-Dokumentarfilme“, der 70er-Jahre-Verfilmung von Erich von Dänikens Bestseller *Erinnerungen an die Zukunft*, wird uns weisgemacht, dass Aliens seit Jahrtausenden die Erde besuchen. Von Däniken findet hierfür überall Beweise, von Ezechiel über die alten Ägypter bis zu den Ausgrabungen der Inka. Baldwin betrachtet von Dänikens Spekulationen als ethnozentrische Metanarrative einer westlichen Übermacht, die behauptet, die technologischen Errungenschaften dieser Zivilisationen seien das Vermächtnis „bärtiger, hellhäutiger“ Besucher aus dem All – eine Verdichtung der europäischen (d. h. weißen) und christlichen Einflüsse in der Vorstellung von einem Jesus-artigen Außerirdischen. Baldwin „zitiert“ eine Reihe von Bildern aus diesem Film. Bei einem handelt es sich um eine Überblendung, in der die Umrisse einer alten Felsenmalerei mit den Aufnahmen vom Weltraumspaziergang eines amerikanischen Astronauten überlagert werden. Mit dieser vereinfachten Abstraktion reproduziert er die vereinfachte und abstrahierende Logik in der Beweisführung von Dänikens, die das Symbol westlicher Technikexpertise über einen nicht-westlichen Archäologiefund projiziert und damit die

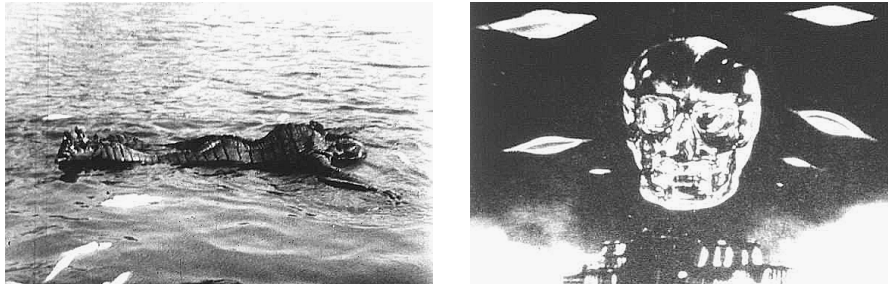


Abb. 4a,b *TRIBULATION 99*

Malerei herablassend als mythisch und barbarisch abtut. Wichtig ist dabei, dass dieses Bildzitat die Rhetorik der kulturellen Überlegenheit in einer Annäherung der Metanarrativen von Rasse und Technologie ansiedelt. Die Außenpolitik der USA in Lateinamerika wird in erster Linie von wirtschaftlichen Investitionen motiviert, unterstützt von materiell überlegenen militärischen und ökonomischen Kräften. Legitimiert werden die Bedingungen dieser Überlegenheit von der ideologischen Matrix in Erich von Dänikens Text, die uns zu verstehen gibt, dass alles Wissen und aller Reichtum, in deren Besitz andere Zivilisationen einst gewesen sein mögen, von „hellhäutigen“ Besuchern aus dem Weltall stammen, verkörpert in dem fundamentalen Anspruch der USA auf kulturelle Überlegenheit, ihrem symbolischen Sieg im Wettstreit um die Vormachtstellung im All.¹⁹ Baldwins Zitat aus *ERINNERUNGEN AN DIE ZUKUNFT* ruft uns dementsprechend eine ganze Reihe von ideologischen Diskursen ins Gedächtnis, die die weitergehende Kritik von *TRIBULATION 99* an der vermeintlichen kulturellen Überlegenheit der USA unterstützen, einer Anmaßung, die schließlich auch eine US-Intervention in Lateinamerika rechtfertigt.²⁰

19 Baldwin dreht die Überlegenheit der Aliens jedoch um. Anstelle von Weißen, die aus der Luft kommen und die Zivilisation bringen, sind die Quetzals, die eine reptilienartige Form annehmen, gezwungen, im Untergrund zu leben.

20 Wer den Film zum ersten Mal sieht, wird natürlich nicht alle diese Bedeutungen „lesen“ können – und auch für den eingeweihten Betrachter können sie undurchsichtig erscheinen. Angesichts dieser Dichte könnten viele Zuschauer geneigt sein, nach einem Anhaltspunkt in der historischen Wirklichkeit zu suchen. Catherine Russells kritische Reaktion auf den Film ist dort berechtigt, wo sie die Distanz zwischen der historischen Referenz und Baldwins Sperrfeuer aus Bildern anprangert, ein Symptom für die enorme Wirkung des Films. Der Grund für meine Reaktion auf den Film – der Versuch, eine in den Film eingebettete Klarheit und historische Logik darzulegen –, ist der besessene Wunsch, irgendeine Art von Struktur zu finden, um die durch den Film hervorgerufene epistemologische Panik zu ersticken.

Seit den vierziger Jahren wurde antikomunistische Hysterie (in *TRIBULATION 99* verkörpert durch Auftritte von kalten Kriegern wie Foster Dulles und zeitgenössischen Politikern des äußeren rechten Flügels wie Oliver North und George Bush Senior) als Fassade für den politischen und wirtschaftlichen Imperialismus der USA missbraucht. Der Film treibt diese Hysterie auf die Spitze, indem er aus imaginären Kommunisten imaginäre Aliens macht – und Verstöße gegen das Menschenrecht gelten nun mal nicht als solche, wenn sie sich gegen nicht-menschliche Aliens richten.²¹ Baldwin bemüht viele der Metaphern für den Kommunismus, wie wir sie aus US-amerikanischen Propaganda- und Science Fiction-Filmen der fünfziger Jahre kennen (Krankheit, Degeneration, Apparate, Gedankenkontrolle), und besonders deren Tropen für subversive Untergrundbewegungen und trügerischen Schein. In der paranoiden Logik des Kalten Krieges verlangte das trügerische Wesen des Kommunismus nach einer gleichermaßen trügerischen Reaktion, was eine ganze Reihe von verdeckten Aktivitäten rechtfertigte, die eine implizite Unterscheidung zwischen gutwilliger Irreführung und böswilliger Irreführung, gutwilligen Verschwörungen und böswilligen Verschwörungen trafen. Diese Logik wurde im Gegenzug dazu benutzt, eine weit reichendere verdeckte Strategie zu rechtfertigen; die anti-kommunistische Rhetorik verschleierte einen fundamentaleren Wirtschaftsimperialisismus.

Einerseits wird die historische Hinterfragung in *TRIBULATION 99* zu einer metahistorischen Kritik an der Art, wie amerikanische Geschichtsschilderungen ihrerseits von apokalyptischen und verschwörerischen Ideen strukturiert werden, denn die passenden Illustrationen für die vorherrschenden rassistischen, rechten und christlich-apokalyptischen Ideologien findet Baldwin im *Detritus* der Medienkultur. Für Baldwin sind die legitimierenden Diskurse hinter den historischen Kräften, die historische Ereignisse in Gang bringen, bereits in seinem *Found Footage* eingebettet. Ihre Bedeutung wird mittels einer ironischen Rekontextualisierung in der Ton- und Bildmontage sowie der gezielt ausgewählten, ideologisch gefärbten und im Film dramatisierten „Stimmen“ aktiviert und freigesetzt.

Andererseits befasst sich der Film damit, wie die US-Regierung die Irreführung der Bevölkerung im Namen eines nationalen Interesses rechtfertigt (Widerstand gegen den Kommunismus), das in Wirklichkeit von unausgesprochenen staatlichen und unternehmerischen Interessen motiviert ist. Verdeckte Aktivitäten finden im Namen des Allgemeinwohls statt, aber nicht im Namen

21 Der US Immigration and Naturalization Service stuft alle nicht-amerikanischen Bürger als Aliens ein.

der Wahrheit – genau wie Baldwins *Fake Documentaries*. Doch ist Baldwins „Fälschung“ kein Betrug, denn wie bei allen *Fake Documentaries* wird die ironische Einfassung hier deutlich gekennzeichnet: Baldwins „gefälschte Täuschung“ liefert eine politische Kritik.

TRIBULATION 99 entstand in der Amtszeit von George Bush und wurde in den USA zum ersten Mal während des Golfkriegs im Irak und in Kuwait gezeigt. Die dargestellte düstere metahistorische Narration handelt von denselben ideologischen Kräften, die auch heute noch wirken und in der Amtszeit von George W. Bush und seinem „Krieg“ gegen den Terrorismus wieder einmal die Gefahr mit sich bringen, dass das Verstehen von und die Verantwortung für globale Machtoperationen in der US-amerikanischen Kultur ausgelöscht wird. Das im Film vermittelte Gefühl der Paranoia und der apokalyptischen Bedrohung ist zudem symptomatisch für die düstere Stimmung, die gegen Ende der Amtszeit von Bush Senior in den USA unter linken Aktivisten herrschte.

Natürlich gibt TRIBULATION 99 historische Ereignisse nicht realistisch wieder, doch es gelingt Baldwin, die tiefer liegenden ideologischen Strömungen einzufangen, um die es in den historischen Diskursen und Narrativen der Nachkriegszeit ging. Die auf die Spitze getriebene – und zugleich historisch fundierte – Kritik der *Found Footage*-Collage stellt eine Form der rhetorischen Analyse dar, die größere und spezifische ideologische Wissens- und Wertesysteme angreift, indem sie, bildlich gesprochen, mit den Quetzals in den Untergrund geht und den Betrachter so mit den Kräften und Motiven der Geschichte in Berührung bringt. In TRIBULATION 99 geht es letztendlich darum, Ideologie sichtbar zu machen und die jeder ideologischen Position innewohnenden Wertansprüche offen darzulegen, ob es sich dabei um die Rechtfertigungen der USA für ihre Einmischung in Lateinamerika handelt oder um die Kontrolle der Medien durch bestimmte Unternehmen, wie in Baldwins nächstem Film SPECTRES OF THE SPECTRUM (USA 1999). Die Extreme in TRIBULATION 99, der unumstrittene Anspruch auf Wahrheit auf der einen Seite und völlig fantastische Hirngespinnste auf der anderen, tragen auch dazu bei, die Absurdität des Wahrheitsanspruchs verdeckter Operationen der US-Regierung und großer Unternehmen herauszustellen. Der Film imitiert die doppelzüngige Stimme dieser Operationen und übertreibt damit die der amerikanischen Außenpolitik zu Grunde liegende Logik in einem Maße, das der Paranoia in der Allegorie der Invasion durch Aliens gleichkommt. Baldwin benutzt *Found Footage*, um von der referenziellen Realität wegzukommen und auf die größeren ideologischen und diskursiven Gedanken- und Wertesysteme hinzuweisen. Das vorgefundene Material kann so erneut seinen historischen Reichtum kundtun.

Aus dem Kanadischen von Gaby Gehlen und Anja Schulte

Literatur

- Arthur, Paul (1997) On the Virtues and Limitations of Collage (Transformations in Film as Reality 6). In: *Documentary Box*, 11, S. 1–7.
- Baldwin, Craig (1991) *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America*. New York: Ediciones la Calavera.
- (1992) Statement. In: Hausheer & Settele 1992, S. 93.
- (2000) Persönliches Interview, 12.2.2000.
- Beauvais, Yann (1992) Lost and Found. In: Hausheer & Settele 1992, S. 8–25.
- Carroll, Noël (1997) Fiction, Non-fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis. In: *Film Theory and Philosophy*. Hrsg. v. Richard Allen & Murray Smith. Oxford: Oxford University Press, S. 173–202.
- Child, Abigail (1992) Statement. In: Hausheer & Settele 1992, S. 93–101.
- Cicero, Marcus Tullius (1976) *De oratore. Über den Redner*. Ditzingen: Reclam.
- Däniken, Erich von (1968) *Erinnerungen an die Zukunft. Ungelöste Rätsel der Vergangenheit*. Düsseldorf, Wien: Econ.
- Halter, Ed (1999) Science In Action: Q&A with Craig Baldwin. In: *New York Press* v. 27.9. 2001.
- Hausheer, Cecilia / Christoph Settele (Hrsg.) (1992) *Found Footage Film*. Luzern: VIPER/zyklop.
- Hofstadter, Richard (1955) *The Age of Reform*. New York: Random House.
- Hutcheon, Linda (1994) *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Katz, Joel (1991) From Archive to Archiveology. In: *Cinematograph*, 4, S. 96–104.
- Lawder, Standish (1992) Comments on the Collage Film. In: Hausheer & Settele 1992, S. 113–115.
- Leyda, Jay (1967) *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*. Berlin: Henschelverlag.
- MacKenzie, Scott (1998) Termite Culture and Detritus Cinema. In: *Cineaction*, 47, S. 24–29.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1994) The Trials and Tribulations of Rodney King. In: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Hrsg. v. Bill Nichols. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, S. 17–42 und 150–158.
- Peterson, James (1992) Making Sense of Found Footage. In: Hausheer & Settele 1992, S. 55–76.
- Plantinga, Carl R. (1997) *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Prelinger, Rick (1994) *Ephemeral Films 1931-1960*. CD-ROM. Voyager.
- Russell, Catherine (1999) *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.
- Sandusky, Sharon (1992) The Archeology of Redemption: Toward Archival Film. In: *Millennium Film Journal*, 26, S. 2–25.
- Sargeant, Jack (2001) No Text / No Truth / Jouissance and Revolution: An Interview with Craig Baldwin. In: *Senses of Cinema*, 13, www.sensesofcinema.com/contents/01/13/contents.html.
- Solomon, Phil (1992) Why I Am Drawn to Using Found Footage. In: Hausheer & Settele 1992, S. 131.
- Tagg, John (1988a) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- (1988b) The Proof of the Picture. In: *Afterimage* 15,6, S. 11–13.
- Wees, William C (1992) Found Footage and Questions of Representation. In: Hausheer & Settele 1992, S. 37–53.
- (1993) *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.
- (2002) The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found Footage Films. In: *Cinema Journal* 41,2, S. 3–18.
- Williams, Sam (1999) The Medium Is the Message: A new generation of Bay Area ‘culture jammers’ manipulates media manipulation. In: *SFWeekly.com*, 27.9.2000, www.sfweekly.com/extra/culturejam.html.
- Winston, Brian (1995) *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute.