

## Ästhetische Strategien als Politik

### Aspekte des Fernsehdokumentarismus

#### Vorbemerkung

Die folgenden Überlegungen<sup>1</sup> befassen sich mit einigen Fragen, die sich ergeben, wenn man - wie die vom Verfasser geleitete Forschungsgruppe an der Universität Marburg - über Inhaltsanalysen hinaus sich auch mit programmhistorischen und ästhetischen Aspekten des Fernsehdokumentarismus befaßt. Auszugehen ist von einer spezifischen Problemlage. Für den Fernsehdokumentarismus haben nicht nur die in den cineastischen Dokumentarfilmdiskussionen erörterten Fragen nach einer grundlegenden Genredefinition weiterhin Gültigkeit: Was ein Dokumentarfilm sei, was denn dokumentarische Authentizität ausmache und wie diese sich theoretisch fundieren lasse? Zusätzlich verkompliziert wird die Lage dadurch, daß das Fernsehen, das das Medium Kinofilm in vielem beerbt, gegenüber den tradierten Ausprägungen des Dokumentarfilms ein breites Spektrum medienspezifisch neuer dokumentarischer Formen hervorgebracht hat: von der Live-Übertragung über die Nachrichtensendung und den Kurzbericht (vor allem in der zum Magazin kompilierten Form) bis hin zum Feature oder gar den *faction*-Produktionen wie dem Dokumentarspiel.

Doch sind damit nicht allein die ohnehin schon prekären Genrekonturen des traditionellen Dokumentarfilms poröser geworden. Vor allem unter Rezeptions- und Wirkungsaspekten diffundiert das Medium Fernsehen die Exklusivität singulärer Dokumentarfilmformen. Als eine Präsentationsform unter anderen ist auch der Dokumentarfilm letztlich nur ein Teil des Fernsehprogramms, welches mehr ist als die bloße Addition seiner einzelnen Elemente. Die Strukturen des Programms, so Knut Hickethier (1991), setzen die Bedingungen für die Wahrnehmung und Rezeption der einzelnen, innerhalb des

---

<sup>1</sup> Vortrag auf dem von Knut Hickethier organisierten Symposium *Fernsehanalyse* der Universität Marburg am 11./12.10. 1991.

Programms präsentierten Sendungen, gewichten und akzentuieren das Angebot. Sie schaffen damit zugleich auch Rahmenbedingungen für die Produktion der einzelnen Programnteile und wirken sich auf Ästhetik und Dramaturgie aus. Untersuchungen des Fernsehdokumentarismus können deshalb nicht absehen von der Superstruktur des Programms und seiner spezifischen medialen Vermittlung.

Vor diesem Hintergrund ist ausdrücklich der perspektivische Charakter der Problemskizze im folgenden zu betonen; perspektivisch in dreifacher Hinsicht:

1. Sie konzentriert sich bewußt auf *Formen* des Fernsehdokumentarismus, vernachlässigt also Probleme der Inhaltsanalyse; sie tut es nicht zuletzt deshalb, weil für uns - wie zu zeigen ist - die besonderen Qualitäten des Dokumentarischen weniger als eine Funktion des Inhalts als die der medienästhetischen Form erscheinen.
2. Die Skizze ist perspektivisch angelegt, weil sie der *Historizität* dokumentarischer Formen Rechnung zu tragen versucht. Historizität nicht verstanden im Sinne einer selbstgenügsamen, isolierbaren Formgeschichte, sondern konkretisiert im Kontext einer soziokulturellen Praxis der medialen Wirklichkeitskonstruktion, der sich wandelnde Modi der Wahrnehmung wie Erfahrungsvermittlung und damit auch der medialen Bedeutungskonstitution eingeschrieben haben.
3. Diese Skizze ist - diesmal breiter gefaßt - perspektivisch, weil sie bewußt nicht von *dem* Dokumentarfilm, sondern vom *Ensemble* dokumentarischer Formen ausgeht. Sie tut es deshalb, weil die nachfolgenden Überlegungen geeignet erscheinen, wenn nicht Gattungsdefinitionen, so doch immerhin Kriterien zu entwickeln, um in dem breiten Spektrum des audio-visuellen Dokumentarismus plausible, das heißt vor allem: funktionale Unterscheidungen treffen zu können.

## Voraussetzungen

Hartmut Bitomsky eröffnet seinen Film DAS KINO DER WIND UND DIE PHOTOGRAPHIE, 1991 im WDR als Einführung zu einer historischen Dokumentarfilmretrospektive gezeigt, mit einem Rekurs auf die filmgeschichtlich geläufige Auffassung, die die Ausbildung des Dokumentarfilms mit den Brüdern Lumière und die des Fiktionsfilms mit Georges Méliès beginnen läßt. Doch anders als die Schulmeinung spinnt Bitomsky diese Entwicklungsfäden nicht umstandslos fort, sondern setzt sie in eine eigentümliche Beziehung: Als die Lumières ihren Zug in den Bahnhof von La Ciotat einfahren ließen, erschra-

ken die Zuschauer im Kino, die dieses Ereignis als Film sahen, nicht aber die Fahrgäste und Passanten, die auf dem Bahnsteig standen. Und als Méliès 1902 den Auftrag erhielt, die Krönung des englischen Königs Edward VII zu filmen, indes in Ermangelung einer Dreherlaubnis vor gemalten Kulissen Westminster einem Pariser Wäschereiangestellten eine Krone aufsetzen ließ und dann am Krönungsabend den somit vor dem Realereignis fertigen Film in London einem englischen Publikum vorführen ließ, erntete er begeisterten Applaus für die ausgemachte Authentizität seiner Bilder. Bitomsky kommentiert: Bereits in seinen frühesten Anfängen "fallen die Wirkung des Films und seine Wahrheit auseinander und werden nie wieder eins."

Zwar bleibt an dieser Stelle offen und wird auch in den weiteren Ausführungen nicht eindeutig geklärt, was Bitomsky unter der 'Wahrheit' des Films versteht (etwa die referentielle Identität von Bild und Abgebildeten und/oder etwa die sich im Film vermittelnde Haltung des Filmemachers gegenüber der außerfilmischen Realität?). Gleichwohl markiert jene Feststellung einen wesentlichen Punkt: Das Dokumentarische stellt keine absolute, inhärente Qualität des Filmbilds dar; vielmehr konstituiert es sich als ein Eindruck, als ein Wirklichkeitseffekt über die Filmbilder in vielschichtigen kommunikativen Zusammenhängen zwischen Produzenten und Rezipienten. Es sind dies pragmatisch begründete Zusammenhänge, die sich als umfassende Wahrnehmungsmuster dem Medium institutionell sowie über singuläre Verstehenskonventionen und Appellstrukturen dem einzelnen Kommunikat, den Bildern, strukturell eingeschrieben haben.

Dieser Wirklichkeitseindruck, den das Medium 'Film' zu jener Zeit wie kein anderes zu vermitteln vermochte, verdankt sich, wie jüngere Forschungen gezeigt haben, vor allem zwei Umständen:

- einem historisch bedingten Medienverständnis, das die scheinbar subjektlose, automatisch exakte Reproduktionsfähigkeit der Filmtechnik prädikativ dem Resultat: dem fertigen photographisch-filmischen Abbild als besonderes Moment von Wahrheit und Authentizität zuschreibt (Berg 1982);
- der dispositiven Struktur der Kinosituation: der Anordnung der filmischen Projektionsapparate mitsamt der in ihr beschlossenen Wahrnehmungsperspektive und skopophilen Bedürfnisbefriedigung des Zuschauersubjekts.

Zwar läßt sich letzteres für das Fernsehen, das den Film in vielem beerbt, so nicht geltend machen; gleichwohl partizipiert es am Mythos der Authentizität des Filmbilds und bringt ihn schließlich zur vollendeten Entfaltung: Die potentielle Omnipräsenz des Mediums, in der gefilmtes Ereignis, seine Reproduktion, Distribution und Rezeption zeitlich in der Live-Übertragung

zusammenfallen, auratisiert einzigartig die televisionär erzeugte Authentizität - von der selbst der frühe Film nur träumen konnte und tatsächlich auch geträumt hat (vgl. z.B. Foulon 1924).

Vor diesem Hintergrund medienpezifischer Zuschreibungen wird verständlich, daß die seit den Anfängen immer wieder (zumeist kritisch) betonte Illusionsmächtigkeit von Film und Fernsehen sowie deren dokumentarische, weil vom konkret Sichtbaren lebenden Qualitäten nur die beiden Seiten ein und derselben Münze darstellen. Nicht ohne Grund kann etwa deshalb Agnès Varda in einem ihrer Filme bewußt mit der semantischen Doppelbödigkeit des titelgebenden Begriffs *documenteur* (F 1982)<sup>2</sup> spielen. Was freilich den illusionsmächtigen Spielfilm vom dokumentarischen Film unterscheidet, ist, daß der dokumentarische Film über die unmittelbare Präsenz des Visuellen (die er mit dem Spielfilm teilt) und über die Selbstevidenz des im Bild Gezeigten hinaus zugleich auch auf etwas hindeutet, was im Bild abwesend ist und - je nach Terminologie - als außerfilmische oder vorfilmische Realität bezeichnet wird.

Dokumentarischen Charakter würde man in dieser Hinsicht Filmen nicht aufgrund einer präsupponierten apriorischen Opposition zum Spielfilm beimessen, sondern angesichts der Tatsache, daß sie einen *Mehrwert* an Authentizität und vorfilmischer Referentialität erkennen lassen. Erst in einem solchen Horizont erklärt sich das scheinbare Paradoxon, daß die historische Ausbildung des 'klassischen' Dokumentarfilmkanons (z.B. Flaherty, Grierson) aufs engste verknüpft ist mit der Anverwandlung dramaturgischer und narrativer Muster ausgerechnet des Fiktionsfilms. Paul Rotha, Weggefährte Griersons: "Documentary's essence lies in the dramatization of actual material." (Grierson, zit. nach Winston 1988, 21) Die Ästhetisierung respektive Dramatisierung erscheint als *Rectus*, das Tatsachenmaterial als *Obliquus*!<sup>3</sup>

Auratische Authentizität des Sichtbaren (die auch der Spielfilm beansprucht) in Verbindung mit einem Zeigegestus, der auf etwas Abwesendes, auf vorfilmische Realität verweist, als Grundzug des Dokumentarischen - mit der

<sup>2</sup> Das Wortspiel operiert mit der doppelten Verwendungsweise des Lexems *-menteur*: einerseits als Suffix, andererseits als Kompositum (frz. Lügner).

<sup>3</sup> Entsprechendes gilt selbst für die Entwicklung der jüngsten Zeit. Wenn etwa in den letzten Jahren mit Blick auf die verstärkte Ausbildung offener, essayistischer und mitunter höchst selbstreflexiver Formen von einer Krise des dokumentarischen Filmens gesprochen wird, so scheint hier weniger ein genretypisches, als vielmehr allgemeineres Phänomen zugrunde zu liegen. In dieser Entwicklung drückt sich eine neue generelle Skepsis gegenüber herkömmlichen filmischen Repräsentationsverfahren mit der vermeintlichen Eindeutigkeit der Filmbilder und der Verbindlichkeit traditionell narrativer Strukturen aus; eine Skepsis, die spätestens seit der französischen *Nouvelle Vague* auch die Entwicklung des anspruchsvollen Spielfilms charakterisiert.

Tontechnik erwuchs dem Medium eine zusätzliche Dimension. Vor allem drei Aspekte sind für unseren Zusammenhang von Bedeutung:

1. Mit der Einbeziehung des Tons entlehnen dokumentarische Filme vom Medium 'Radio' Momente der Aura von Aktualität und der gleichzeitigen Präsenz zum Dargestellten. "Der Live-Charakter der Radio-Sendung", schreibt Joachim Paech, "ließ nie Zweifel an Glaubwürdigkeit (jemand spricht) und Authentizität (Gleichzeitigkeit und räumliche Nähe) aufkommen" (1990/91, 27).
2. Im Film erhöhen Originalgeräusche und der Ton des Sprechers im Bild den *effet de réalité*; Sprache ist an eine Person und ihre Glaubwürdigkeit gebunden, noch im Off-Kommentar nimmt der Sprecher die 'direkte' Kommunikation mit dem Zuhörer/Zuschauer auf (Paech 1990/91, 27).
3. Der "Ton (Sprache, Geräusche und Musik) erweitert den dargestellten Raum der Anwesenheit akustisch um den virtuellen Raum, der tendenziell auch das bedeutende Abwesende einbezieht und (für den dokumentarischen und fiktionalen Film gleichermaßen) ein filmisches Universum (Etienne Souriau 1953) etabliert." (Ebd.)

## Dokumentarisierende Strategien und dokumentarisierende Lektüre

Wenn Helmut Kreuzer gesagt hat, "daß eine Gattung [...] nicht einfach ein objektiv abzugrenzendes Corpus von Produkten ist, sondern ein Bewußtseinsphänomen, als es die praktische Arbeit, die 'Strategien' der Produzierenden, und die Erwartungshaltung, den Anspruch der Rezipierenden steuert" (1979, 20), dann gewinnt dieses Wort besondere Bedeutung angesichts des aus den skizzierten Gründen nur grob konturierten Ensembles dokumentarischer Formen; eine Problematik, die dadurch verkompliziert wird, daß das Fernsehen zusätzlich zu den überlieferten Varianten ein breites Spektrum medienpezifischer neuer dokumentarischer Filmformen ausgebildet hat: etwa von der Live-Übertragung über die Nachrichtensendung und den journalistischen Kurzbericht (vor allem in der zum Magazin kompilierten Form) bis hin zum TV-Feature oder gar zur *faction*-Produktion des Dokumentarspiels.

Mit dem Terminus der produktions- und rezeptionsleitenden Strategien scheint der zentrale Begriff genannt zu sein, um zu einer differenzierteren Unterscheidung dokumentarischer Filmformen zu gelangen. Ein hier ansetzender analytischer Zugriff hat den methodischen Vorteil,

1. daß er gegenüber einer nur formalen phänomenologischen Klassifizierung etwa nach Format, Sendeplatz etc. eine funktionalistische Analy-

seperspektive eröffnet, die überdies Ergebnisse der ersteren zu integrieren vermag;

2. daß er sowohl Einzelwerke wie Werkgruppen zu erfassen vermag;
3. daß er offen ist für signifikante historische Veränderungen und Paradigmenbildungen;
4. daß er geeignet ist, latente und/oder offen manifeste gesellschaftliche resp. politische Implikationen des Programms freizulegen. Denn die produktions- und rezeptionsleitenden Strategien stellen Operationen der Wahrnehmungs- und Erfahrungsorganisation im Schnittpunkt von öffentlicher Produktion bzw. Distribution und der Rezeption im Privaten dar.

Vor diesem methodischen Hintergrund wäre die Charakterisierung dokumentarfilmischer Prinzipien vor allem in ihrer pragmatischen Dimension zu präzisieren. Auszugehen ist von einem zweifachen Interesse an dokumentarfilmischen Formen: Dokumentarischen Filmen liegt das Motiv zugrunde, Bilder zu erzeugen, die über ihre unmittelbare Präsenz (über das, was sie zeigen) hinaus zugleich auch auf etwas in ihnen Abwesendes: auf reale Tatsachen verweisen - und dies (über Sujetwahl und ästhetische Gestaltung) in einem für den (tatsächlichen oder vorgestellten) Zuschauer bedeutsamen Licht. Und umgekehrt bemißt sich das Interesse des Zuschauers an dokumentarischen Filmen daran, inwieweit er deren besondere Authentizitätsversprechen aufrechterhalten sieht und über die Bilder auf Wirklichkeit in einer für ihn bedeutsamen Perspektive verwiesen wird. In beiden Blickrichtungen erscheint somit nicht das Verhältnis 'Bild : Abgebildetes', sondern der Zuschauer als vorrangige Bezugsgröße, als implizierter Zuschauer für den Filmemacher und als empirischer Zuschauer, der - um Filme als dokumentarische Filme verstehen zu können - darauf bedacht resp. angewiesen ist, hinreichende Anhaltspunkte für eine dokumentarisierende Lektüre zu finden - sei es im Filmtext selbst, sei es im Rahmen seiner Präsentation (Titel, Vorspann, Ansage) und/oder seiner Einbettung im Programmkontext.

In diesem Zusammenhang gewinnt für die Analyse besondere Bedeutung, was man - in partieller Übernahme literaturwissenschaftlich erprobter Begrifflichkeit - die Appellstruktur von Filmen nennen kann. Dabei geht es um jenes - notabene keineswegs immer geschlossene - Set von zuschauerbezogenen Rezeptionsvorgaben, die jenen beschriebenen Mehrwert an Authentizität und vorfilmischer Referentialität gestisch behaupten, den dokumentarische Filme im Unterschied zum Fiktionsfilm für sich beanspruchen.

Erste Ansätze weisen den Weg, auch wenn sie aus verschiedenen Gründen noch unzulänglich erscheinen. So hat Bill Nichols versucht, die Typologie

selbstverständener sozialer Handlungsrollen von Dokumentarfilmern, wie sie beispielhaft Erik Barnouw (1983) in der Filmgeschichte ausgemacht hat, in sozialhistorische Paradigmen der Zuschaueradressierung zu übersetzen [*the dominant modes of expository discourse change* (Nichols 1988, 48)]; ein Unterfangen, das indes daran krankt, daß es sich ausschließlich auf den kanonisierten Kino-Dokumentarfilm bezieht und vor allem nur die verbale Appellstruktur berücksichtigt. Andererseits ist es aber auch ein Versuch, der Konventionalität und damit der Historizität der Referenz- und Authentieverprechen Rechnung zu tragen.

The comfortably accepted realism of one generation seems like artifice to the next. New strategies must constantly be fabricated to re-present 'things as they are' and still others to contest this very representation. (Nichols 1988, 48)

Nichols' Überlegungen führen zu der Skizze einer sozialhistorisch vermittelnden Typologie dokumentarischer Appellstrukturen, deren Pole markiert sind von dem "direct-address style" autoritär-auktorial behaupteter Evidenz à la Grierson auf der einen sowie von den jüngeren "self-reflexive documentaries" auf der anderen Seite, in denen sich der Filmemacher als "an active fabricator of meaning, a producer of cinematic discourse" selbst zurücknimmt und den Zuschauer als gleichberechtigten Diskurspartner in sein Recht setzt (ebd., 48f).

Anders als Nichols verfährt Roger Odin (1990). Im Vergleich zu Nichols von geringerer sozialer Reichweite, schärft sein Ansatz indes das Bewußtsein für die Porosität dokumentarischer Filmformen - sowohl in ihrer Abgrenzung zum Fiktionsfilm als auch in ihrer Binnengliederung. Folgerichtig spricht Odin nicht von einem dokumentarischen Genre, sondern von einem dokumentarischen *Ensemble*:

Wir sagen, daß ein Film dem dokumentarischen Ensemble angehört, wenn er in seine Struktur explizit (auf die eine oder andere Weise) die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert, d.h. wenn er die dokumentarisierende Lektüre programmiert. (1990, 135)

Die Vorzüge des Odinschen Ansatzes scheinen mir zu sein:

1. die analytische Unterscheidung verschiedener Ebenen, über die sich eine dokumentarisierende Lektüre organisiert: medial-institutionelle Zuschreibungen, kontextuelle Markierungen und Vorgaben des Programms (z.B. Reihencharakter, Format, Programmankündigung, Titel, Vorspann) sowie schließlich textimmanente Anweisungen - sowohl verbal- wie bildsprachlicher Natur;
2. die Extrapolation eines detaillierten Sets textuell gebundener dokumentarisierender Anweisungen, die es erlauben, nicht exklusiv, sondern nach

Maßgabe auffälliger Merkmalshäufungen - ein typischer Fall "gemischter Klassifikation" (ebd., 129)! - zwischen verschiedenen, teils stärker konturierten (z.B. Tagesschau, Wochenschau), teils weniger konturierten Subensembles (z.B. Lehrfilm, Feature) zu unterscheiden - wohl wissend um die multiple Fungibilität solcher appellativen Strategien: Auch der Fiktionsfilm vermag sich ihrer im Interesse eines gesteigerten Realismus zu bedienen.

Gleichwohl, aufs Ganze besehen und in unserem Erkenntnishorizont scheint Odin auf halbem Wege stehenzubleiben: Dem selbstgestellten Postulat, "einer streng pragmatischen Operation" nachzugehen (ebd., 128), entspricht er nur teilweise. Unreflektiert bleibt, daß die von ihm erwähnten dokumentarisierenden Lektüre-Anweisungen sich in hohem Maße Konventionen verdanken, daß sie medienhistorische Gebrauchsspuren verraten und zugleich bei Produzenten wie Rezipienten ein mediales Wissen um eben diesen Gebrauch voraussetzen. Warum etwa, um nur ein banales, gleichwohl paradoxes Beispiel zu nennen, verbindet sich bis in die sechziger Jahre hinein mit dem Schwarz-Weiß-Film ein höherwertiges dokumentarisches Authentizitätsversprechen als mit dem eigentlich 'realistischeren' Farbfilm?

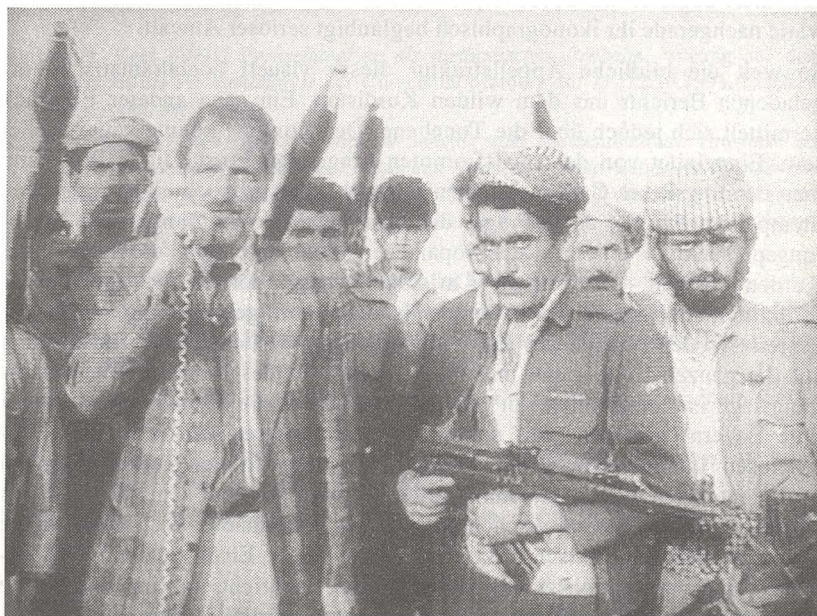
Mehr noch, vor allem bleibt bei Odin die Frage offen, in welcher Weise dokumentarisierende Anweisungen und initiierte dokumentarisierende Lektüre dazu beitragen, unsere medialen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmuster mitzuprägen. Oder anders ausgedrückt, es bleibt ungeklärt, in welchem Verhältnis dokumentarisierende Appellstruktur und die medial vermittelte Organisation öffentlicher Meinungs- und Willensbildungsprozesse stehen, sich also ihre politische Funktion realisiert. - Zugegeben, dies stellt eine theoretisch knifflige Frage dar; aber ein kleines, eher beiläufiges Beispiel aus dem Fernsehalltag könnte die Plausibilität der Problemstellung verdeutlichen.

## Ein Beispiel

Der Kontext: 1. August 1991, Jahrestag des irakischen Einmarsches in Kuwait, 20.15 Uhr. Unter dem Titel SADDAMS SCHRECKLICHES ERBE verspricht in der ARD der Fernsehjournalist Ernst Elitz als Moderator im Studio "die Aufarbeitung der Folgen des Golfkriegs" - einschließlich der in den Monaten zuvor so vehement kritisierten Rolle des Fernsehens bei der Kriegsberichterstattung. Beginn der Sendung; Elitz gibt eine Gesamteinschätzung, zwei ausgewählte Studiogäste werden um knappe Statements gebeten (alles wie gehabt, ist man geneigt zu sagen), dann - endlich unbehindert von der Zensur - reportagehafte Korrespondentenberichte von den Brennpunkten:



Kuwait, Tel Aviv, Bagdad. Schließlich wird Christoph Maria Fröhder in Kurdistan mit seiner bekanntlich unübersichtlichen Lage gerufen. Tatsächliche oder fingierte Live-Einspielung, das bleibt unklar, die elektronische Bildmischung suggeriert zumindest unmittelbare Augenzeugenschaft. Diesmal klappt also die Schaltung. Auf freiem Feld, umringt von einer Gruppe bewaffneter Kurden, sehen wir Fröhder - einen Telefonhörer in der Hand - mit frontalem Blick in die Kamera.



Ikonographie und *visuelle* Appellstruktur dieses szenischen Arrangements sind stilistisch hochgradig ausgeprägt. In der uns nur zu vertrauten Pose des Kriegsberichterstatters mit dem Feldtelefon fixiert der Reporter unseren Blick, sucht er in der 'en face'-Position mit dem Zuschauer die visuelle Konfrontation. Vom Schauplatz sehen wir nichts, wir sehen nur ihn, den Reporter, und seine aufrechte Haltung, halbmondförmig (!) umrahmt von einer geschlossenen Kette kurdischer Guerilleros, die ihm optisch den Rücken decken. Ihre Panzerfäuste und Schnellfeuergewehre sind teils direkt, teils indirekt auf uns als Zuschauer gerichtet: Hier wird - ihre Mienen verraten die Entschlossenheit - über personelles Arrangement und Requisite die optische Gegenüberstellung mit uns gesucht. Allenfalls der leicht heruntergekommene

Habitus und der ausgemergelte körperliche Zustand relativieren den martialischen Eindruck, machen uns diese Kämpfer menschlich, d.h. emotional zugänglicher. Der ikonographische Eindruck einer unvermittelten, hochdramatisch aufgeladenen Konfrontation, die uns zur Stellung-, wenn nicht gar Parteinahme zwingt, ist dennoch unabweisbar. Der Berichterstatter, aus früheren Reportagen uns als jemand bekannt, der bis zum letztmöglichen Augenblick im Zentrum des Kampfesgeschehens ausharrt, - er ist einer von ihnen, in der Choreographie der stummen Kombattanten an vorderster Stelle exponiert zugleich ihr Sprecher, in seinem städtisch zivilen Outfit mit Krautwatte nachgerade ihr ikonographisch beglaubigt seriöser Anwalt.

So weit die bildliche Appellstruktur dieses visuell hochdramatisch aufgeladenen Berichts aus dem wilden Kurdistan. Ein ganz anderer Eindruck vermittelt sich jedoch über die Tonebene. Der Kontrast könnte kaum größer sein. Eingeleitet von der staatsfrommen Frage von Ernst Elitz ("Wie kann man denn in dieses Gebiet einreisen? Braucht man da noch einen irakischen Stempel im Paß?"), einer Frage, die eher die Wahrnehmungs- und Erfahrungsperspektive eines mitteleuropäischen Touristen denn die betroffener Kurden spiegelt, unterminiert Christoph Maria Fröhder die appellativen Strukturen und Konnotationen seines visuellen Arrangements. Ein Paß für die Einreise in den Norden des Iraks sei nicht erforderlich. Dann: Entwarnung auf der ganzen Linie - und mit allem Nachdruck des Banalen: Die Versorgungslage ist "erstaunlich gut"; schließlich seien "die Kurden schon immer gute Bauern" gewesen (was sollten sie auch anderes sein in diesen industriellen Landstrichen?), die Kontakte zu ihren in der Türkei lebenden Landsleuten seien "gut" (warum sollten sie auch schlecht sein, wo doch der Befreiungskampf des kurdischen Volkes bekanntermaßen auch gegen seine Teilung durch die irakisch-türkische Grenze gilt?). Einen qualitativ bemerkenswerten Informationsgehalt hat einzig die Nachricht, daß inzwischen die internationalen Hilfsmaßnahmen für die Kurden geffriren haben.

Der Effekt dieses Fernsehberichts ist offenkundig: Wir erleben eine Reportage, die auf verbalsprachlicher Ebene in Hinblick auf ihren Informationsgehalt gegen Null tendiert, gleichzeitig aber über ihre visuelle, bildästhetische Konstruktion und deren Appellstruktur in hohem Maße mobilisierend wirkt - ohne freilich konkrete Inhalte zu indizieren, es sei denn im Sinne eines lediglich formalen Interesses für die Sache der Kurden. Eine solche Form des Dokumentarismus fungiert als politisch bewußtseinslose Mobilisierung der Zuschauer, die sich allenfalls in einem unspezifischen Affekt gegen die irakische Politik artikuliert - und dies vermittels einer Sendung, die auch die Rolle des dokumentarischen Fernsehens während des Golfkriegs selbstkritisch zu überdenken verspricht. Dokumentarästhetische Strategien: eine Form der Politik!

## Literatur

- Barnouw, Eric (1983) *Documentary. A history of the non-fiction film*. Revised Edition. Oxford/New York/Toronto/Melbourne: Oxford University Press.
- Berg, Jan (1982) *Wirklich und wahrhaftig - zu Mythos und Geschichte des Dokumentarfilms*. In: Dokumentarfilm in der Kritik - Kritik des Dokumentarfilms. Hrsg. v. d. AG der Filmjournalisten. Berlin: AG der Filmjournalisten, S. 57-65.
- Foulon, Otto (1924) *Die Kunst des Lichtspiels. Totenrede gehalten vor der Einäscherung des Lichtbildners Matthias Grüner am 22. Mai 2034*. Aachen: Verlag "Die Kuppel".
- Hickethier, Knut (1991) *Fernsehanalyse als methodisches Problem*. Vortrag auf dem Symposium *Fernsehanalyse* der Universität Marburg am 11./12.10.1991. Ersch. in den Akten der Tagung.
- Kreuzer, Helmut (1979) Von der Nipkow-Scheibe zum Massenmedium. Hinweise zur Geschichte und Situation des Fernsehens - und zu diesem Band. In: *Fernsehensdungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Hrsg. v. Helmut Kreuzer & Karl Prümm. Stuttgart: Reclam, S. 9-24.
- Nichols, Bill (1988) The voice of documentary. In: Rosenthal 1988, S. 48-63.
- Odin, Roger (1990) Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 125-146.
- Paech, Joachim (1990/91) Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms. In: *Journal Film*, 23, S. 24-29.
- Rosenthal, Alan (ed.) (1988) *New challenges for documentary*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Winston, Brian (1988) Documentary: I think we are in trouble. In: Rosenthal 1988, S. 21-33.